

Objektyp: **Issue**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **24 (1982)**

Heft 124

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

<http://www.e-periodica.ch>

filmbulletin 124



... kurz belichtet ...

ZÜRICH

Filmkreis und Filmpodium:
FILMMARATHON: NICHOLAS RAY
4./5.Juni 1982 im Kunstgewerbemuseum ab Freitag Nachmittag, Samstag den ganzen Tag mit den Filmen: THEY LIVE BY NIGHT, A WOMAN'S SECRET, KNOCK ON ANY DOOR, IN A LONELY PLACE, BORN TO BE BAD, ON DANGEROUS GROUND, THE LUSTY MEN, JOHNNY GUITAR, BIGGER THAN LIFE, WIND ACROSS THE EVERGLADES, THE SAVAGE INNOCENTS sowie eventuell: HOT BLOOD, PARTY GIRL und REBEL WITHOUT A CAUSE. (siehe definitives Programm)

Filmpodium - im Juni:
PIER PAOLO PASOLINI
Retrospektive mit den Filmen Pasolinis im Kino Commercio; Ausstellung Pasolini als Zeichner in der Galerie Commercio; Pasolini als Literat in Veranstaltungen des Literaturpodiums sowie voraussichtlich einigen Sonderveranstaltungen.

BADEN

Filmkreis Baden:
zeigt im Kino Studio Royal
BODAS DE SANGRE Saura 2.-8.4
MATLOSA, V.Hermann 9.-22.4
THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN, Karel Reisz 23.4.-6.5

Kornhaus Filmgruppe:
2.Teil 'Auswahlschau Solothurner Filmtage':
6.April: DOLLYWOOD; HANS X-1
LUDWIG HOHL von A.Seiler;
WOLKE IN DEN HOSEN.
13.April: E NACHTLANG Füür-
LAND von Remo Legnazzi/Clemens Klopfenstein; IM SCHÖNA WERDABERG von F.Noser.

TAGUNGEN / KURSE

VIDEO KREATIV:
Grundkurs 5.-9.7. Langenthal
Aufbaukurs 12.-16.7. Zürich.
Programm/Anmeldung: HP.Stalder, Rietstr.28, Unterengstringen.

NEUERSCHEINUNGEN

Heyne Filmbibliothek:
"Vom Winde verweht - der berühmteste Film der Welt und seine Geschichte" von Roland Flamini.
Wer im Anschluss an unsere Nummer 123 'Der Filmproduzent' etwas mehr über Filmproduktion in Hollywood erfahren möchte, erhält im Band 40 der Heyne Filmbibliothek - wie immer für wenig Geld, DM 9.80 - auf gegen 400 Seiten eine ganze Menge Anekdoten, Tratsch, aber auch Informationen zu David O.Selzniks Grossproduktion GONE WITH THE WIND.

RUND UM DIE AUSWAHLSCHAU DER SOLOTHURNER FILMTAGE 1982

FROM MOZART TO MAO

'Auswahlschau Solothurner Filmtage' - was ist das eigentlich? Solothurn im Querschnitt für die 'Daheimgebliebenen', oder mehr? Manchmal wünsche ich mir, diese Auswahlschau würde den Grundstein bilden für so vieles, was nachfolgen könnte, würde mithelfen, alte, ehrfürchtige Strukturen des Sehens und Rezipierens aufzubrechen, wäre ein erster Schritt zu einer filmkulturellen Bewegung in der Schweiz - womit gleich zwei ach so verpönte Wörter wieder einmal gebraucht sind...

...dass dasselbe eigentlich passieren könnte, was mir mit Mozarts "Kleiner Nachtmusik" und der lautereren Nachtmusik neueren Stils passiert: Ich lebe mit ihr, ich höre sie mir an, wann immer ich Lust habe, ich gehe sie mir anhören, wir gehen sie uns anhören, wir organisieren, dass viele sie anhören können, wir freuen uns darüber, wir sind gespannt, was mit uns allen passiert: jedesmal ein kleines Fest. Und manchmal möchten wir selbst unsere Töne, nebst allem, was geboten wird, dem Saxophon anvertrauen. Was das mit Film, mit der Auswahlschau zu tun hat? Viel, für mich...

...dass das passieren könnte, Filme nicht 'nur' anzukündigen, zu projizieren, zurückzuschicken, zu vergessen, sondern wirklich gemeinsam die Filme zu sehen, gemeinsam im Gefühl - auch wenn die einen lachen, die andern weinen und wieder andere aus dem Takt fallen. Einerseits. Filme aber auch nicht als überhöhte Produkte einer ach so kleinen Elite von Kulturschaffenden sehen, als beinahe geheiligtes Gut einiger weniger, die es geschafft haben, ihre Träume, Ideen, ihre Wut, ihre Freude in Bilder zu fassen. Mozart in Ehren, aber seine Töne gehören doch längst uns allen.

...manchmal wünsche ich mir, Filme könnten verbreitet werden wie Schallplatten. Ein klein wenig respektloser wäre das wohl, als das, was wir jetzt machen; es würde weniger zelebriert, dafür (vielleicht) mehr beachtet, das 'hast-Du-DEN-Film-schon-gesehen' bekäme eine andere Gewichtung, es wäre dann eher wie 'letzthin-habe-ich-ein-gutes-Stück-gehört-solltest-Du-Dir-anhören-wenn-Du-kannst', und dann trinken wir zusammen einen Kaffee.

...die Solothurner Filmtage. Jeder hetzt jeden, nichts darf verpasst werden, man ist so schnell zur Hand mit Ur-

teilen, Hymne und Verriss teilen sich die Bettstatt, wehe, wer mit dem linken Bein zuerst ... und dann?

Dann überlebt der eine oder andere Film, d.h. ihm wird von den meisten Kritikern das Prädikat 'wertvoll' oder gar 'besonders wertvoll' umgehängt, und dann sehen wir ihn in den grösseren Städten ziemlich bald in den Kinos und in den kleineren später und wenn's schlimm kommt, vielleicht gar nicht. Und trotzdem interessiert UNS SELBST der Film, manchmal wollen wir den Filmkritikern nicht so einfach glauben, manchmal fühlen wir uns verschaukelt, betrogen um Filme, die wir nicht einfach den eingetrampelten Pfaden derjenigen, die es wissen sollen, opfern wollen, manchmal - wirklich - wollen wir SELBER SEHEN!...

...unter anderem ein wenig dafür ist sie da, die Auswahl-schau der Solothurner Filmtage, organisiert vom Schweizerischen Filmzentrum, getragen von den jeweiligen Veranstaltern. Aus dem - wie einige Kritiker schrieben - beinahe unübersichtlichen Angebot der Solothurner Filmtage wählten dieses Jahr 21 Veranstalter für 19 Ortschaften Filme aus, mit denen sie und ihr Publikum sich abseits vom 'Sieger- und Verliererrummel' auseinandersetzen wollen. 80 Filme sind es geworden, fast so viele, wie in Solothurn gezeigt worden sind: nicht überall die gleichen, manche mehr vertreten, manche weniger. Früher waren die Veranstalter der Auswahl-schau eine Art kleine Jury der Filmtage; sie einigten sich (1980 waren es ihrer 10) demokratisch auf ein gemeinsames Programm, das dann von allen in fast der gleichen Form gezeigt wurde. Im Laufe der Zeit haben sich aber Unterschiede herauskristallisiert, die es nötig erscheinen liessen, jeden Veranstalter nach eigenem Gusto ein Programm zusammenstellen zu lassen. So ist in einem kleinen Rahmen für einmal aus der Demokratie die Republik geworden.

...Es ist dies nicht die Stimmabgabe an der Kinokasse, es sollte darüber hinausgehen - und tut es auch. Die Auswahl-schau ist von den jeweiligen Veranstaltern nicht als 'Konsum-Angebot' konzipiert, sondern als mögliche Form der mündigen Filmvermittlung derer, die technisch dafür ausgerüstet sind, die sich die Lust und die Liebe zum Film allgemein, am Erforschen und Erproben ihrer Ansichten bewahrt haben. Dies alles lässt die Hoffnung grösser werden, dass in den nächsten Jahren die Republik-Gelüste - den heutigen Zuständen gegenüber müsste man fast sagen: die Anarchie-Gelüste - der sich mit dem Film auseinandersetzen Menschen ausbrechen werden. Einer Anarchie, deren oberstes Gebot die Annahme der Mündigkeit aller ist.

Bea Cuttat, Schweizerisches Film-Zentrum

SINNLICH, FORMVOLLENDET UND GEISTREICH:

THE
FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN
von Karel Reisz

Ein Rotschopf unter einer schwarzen Kapuze - gross von hinten im Bild -, ein Spiegel zeigt ihr Gesicht; "Bereit, Anna?", ruft's im Off; die Kamera zieht zurück, Helfer eilen beiseite, ein Zweimaster aus dem 19. in der Bucht und ein Kombiwagen aus dem 20. Jahrhundert, lassen sich vereinbaren: die leichte Irritation, die der nicht epochegerechte Spiegel auslöste, hebt sich auf. Klappe: "THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN, Scene 3, Take 2"; eine grossangelegte Kranbewegung der Kamera begleitet die Frau im schwarzen Umhang ein Stück, die - während die Titel eingeblendet werden - auf die Quaimauer steigt und ans äussere Ende der Mole geht: Sarah, "The French Lieutenants Woman" auf dem schmalen Streifen zwischen Himmel und Wasser.

Lyme, Kleinstadt an der Südwestküste Englands, 1857: Der Tag erwacht. Im Hotel fasst der Fossilienforscher Charles Smithson einen Entschluss, ruft seinen Diener Sam und geht auf Brautschau. Nach einer viktorianischen Werbung - "... it cannot have escaped your notice that it is fully six weeks since I came down here ..." / "No. It has not escaped my notice." - nimmt Charles - "kein Mistelzweig, aber er wird's tun" - (darunter) seine Künftige in den Arm. Dämmerlicht, Schlafzimmer, Charles im Bett: ein Surren, das sich anhört wie das Klingeln eines Telefons; Charles greift sich den Hörer (tatsächlich ein ganz kommunes Telefon) und - ein paar weiche Linien zeichnen sich inzwischen neben ihm unter dem Leintuch ab - meldet sich: Anna wird von der Maske zum Make-up verlangt. Mike weckt sie und richtet ihr's aus. "Du hast das Telefon abgenommen? - dann werden alle wissen, dass du in meinem Zimmer bist." - "In deinem Bett. Ich will, dass alle es wissen." Dieser, von Pinter im Drehbuch vorgesehene, brillante Wechsel vom einen ins andere Jahrhundert vermag - so tief hat uns Reisz in den historischen Entwurf hineingezogen - zu überraschen, obwohl der Film das Element der Verfremdung in der

ersten Einstellung schon eingeführt hat; THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN will die Zuschauer nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie einen Film sehen, ohne deshalb jegliche Sinnlichkeit gleich aufzugeben; die laufenden Brechungen mindern nicht den Genuss am Schauvergnügen und fördern dennoch die Reflexion.

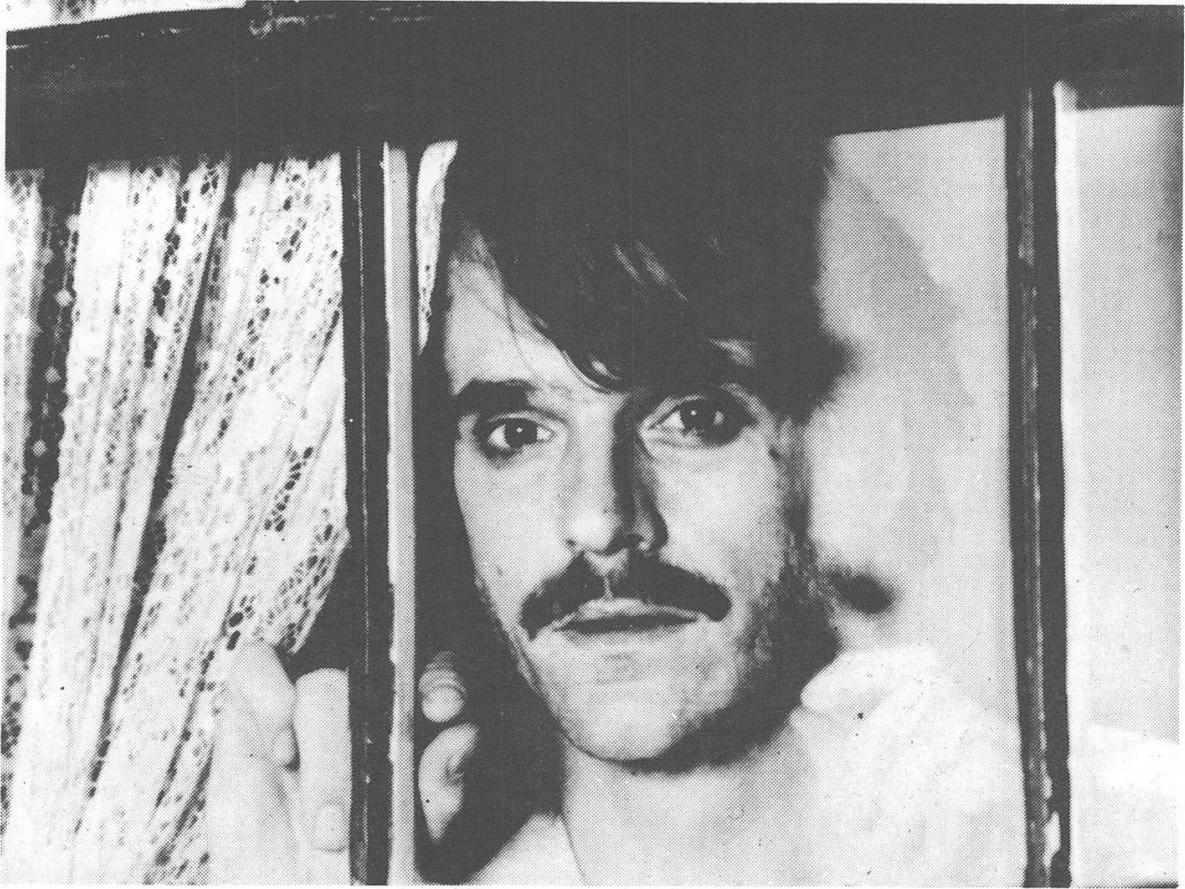
Auf einem Spaziergang berichtet Charles Ernestina von seiner Begegnung mit ihrem Vater in dessen Handelsunternehmen im Hafen von London, wo er um ihre Hand anhielt. Sie wollen auf die Mole, befinden aber, die Witterung sei zu stürmisch - und dann: sieht er sie, muss sie warnen. Er steigt auf die Mole. Kamera von oben: Ernestina bleibt im Schutz der Hafenummauer zurück. Charles läuft Sarah entgegen - ihre Blicke begegnen sich: Wind und Wellenschlag werden bedeutungslos, sphärische Musik übertönt die Elemente.

"Ich wurde ermutigt anzunehmen, dass Sie Reue empfinden, muss aber betonen, dass Ihr Starren aufs Meer eine Provokation darstellt, die unakzeptabel und sündhaft ist." Sarahs Gedanken schweifen ab, die Stimme der viktorianischen Tyrannin wird durch einen Halleffekt verzerrt und von der Musik, die Sarahs Sehnsucht Ausdruck verleiht, übermalt - bewusst gestaltete Tonebene; optisch bleibt die Kamera auf Sarahs Gesicht, während der Wandspiegel - mit der künftigen Brotgeberin - aus dem Bereich der Tiefenschärfe gezogen wird. Mrs.Poulteney wünscht auch, dass Sarah ihre "Schande nicht zur Schau stellt", und keine französischen Bücher ins Haus bringt. "Acht Tausend Prostituierte, die zwei Millionen Kunden pro Woche hatten, schätzt man, gab es 1857 in London." Anna blättert im Drehbuch, zitiert Sarah, "wenn ich nach London ginge, würde ich das, was mich manche hier schon nennen", eine Hure, und stellt fest: "Damit war sie wirklich konfrontiert." Mike überschlägt, dass ein viktorianischer Gentleman ausserhalb der Ehe Aussicht auf 2,4 "fucks a week" hatte.

Charles sucht Versteinerungen, sieht Sarah im Wald, geht ihr nach, spricht sie an. Sie weist ihn ab, da es sich kein Gentleman, der auf seinen Ruf bedacht sei, leisten könne, mit ihr gesehen zu werden. Praktisch sind Schnitte, die Einstellungen mit einem durchgehenden Bewegungsablauf logisch verbinden, 'kaum sichtbar' und werden "unsichtbar" genannt. Anna und Mike proben die Szene, in der sie fällt, weil sich ihr Kleid im Gestrüpp verfängt. Sie wiederholen die Probe. Anna stürzt und Charles fängt Sarah auf: der brillianteste Schnitt der Filmgeschichte, ein "Unsichtbarer Schnitt", der ein Jahrhundert überbrückt. Kommt hinzu: in diesem Schnitt kreuzen sich die "inhaltlichen Bewegungen"









- fortab kommt Charles Sarah näher, während Anna Mike entgleitet. (Nächste Neuzeit: Anna murmelt im Halbschlaf: "David" - "Nein, nicht David, Mike.") Sarah steckt Charles einen Brief zu, trifft ihn nachts auf dem Friedhof und bittet ihn zum Undercliff, wo er sie damals angesprochen hat, weil sie seine Hilfe brauche. Der Arzt, der Sarahs Schwermut behandelte, befindet, sie wäre geheilt, wenn sie ihre Geschichte erzählen würde.

Undercliff/Wald. Sarah, Rücken zum Meer, ein starker Ast links im Bild. Sarah links (unten), der Ast trennt quer durchs Bild, Charles rechts (oben) - die Kamera beschreibt langsam eine Viertelkreis-Bewegung, wodurch der Ast an den rechten oberen Bildrand gerät, die optische Trennung aufgehoben wird: sie im Vorder-, er oben im Bildhintergrund. Sie - von ihm gesehen. In einer Schnittfolge mit Schuss, Gegenschuss erzählt Sarah vom französischen Lieutenant. In der alten Kameraposition: beide. Beide näher - gewechselt wird aber nicht der Kamerastandpunkt, sondern das Objektiv; die grössere Brennweite macht den Ausschnitt kleiner, rückt sie näher zum Betrachter, aber auch näher zueinander - ohne dass sie sich gerührt hätten -; die verringerte Tiefenschärfe lässt die Konturen von Charles leicht verfließen. Sarah erhebt sich und steigt, während die Kamera auf ihrer Kreisbewegung zurückgleitet, wobei 'unser' Ast an den linken untern Bildrand bewegt wird, zu Charles hinan, löst ihr Haar, geht an ihm vorbei, bleibt etwas höher stehen. Charles jetzt mit dem Rücken zum Meer - von ihr gesehen. "Ich weiss, dass ich nicht wie andere Frauen bin, ich werde nie Kinder, einen Ehemann, die Freuden eines Heims haben. Manchmal bemitleide ich sie. Ich habe eine Freiheit, die sie nicht verstehen." Auch Einstellungen erzählen ihre Geschichte.

Das Drama nimmt seinen Lauf, Gefühle werden die Vernunft besiegen, Emanzipation aus viktorianischer Zucht (oder Doppelmoral?). Sarah hat ihre Stelle verloren und wartet draussen beim Cliff. Der Arzt wäre bereit, Sarah in einer Anstalt unterzubringen. Nach durchwachter Nacht wird Charles von seinen Gefühlen eingeholt: er blickt aus dem Fenster des Hotels auf die Hafensemole und erinnert sich an die Begegnung mit Sarah. Dass Charles seine Verlobte für Sarah verlassen wird, war ja klar, aber es dauert, in viktorianischen Zeiten, seine Zeit, bis sie sich in den Armen liegen. Die Moderne zeigt uns Anna und Mike gleich im Doppelbett und liefert die Information nach, dass sie im (gewissermassen Film-im-Film-)Leben mit andern Partnern verheiratet sind. Wen wundert's, dass Charles seine Leidenschaft

länger im Zaume hält, muss er doch ein in der Times veröffentlichtes Eingeständnis, kein Gentleman zu sein, als Konsequenz hinnehmen - wie sehr Charles Konventionen durchbricht, spiegelt sich auch deutlich im Verhalten seines Bediensteten -, während Mike und Anna bloss die verdrückte Stimmung eines selbst-arrangierten Sonntagnachmittages im Kreise der Familien durchzustehen brauchen.

THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMEN macht aber nicht nur eine Tragödie erträglich, indem er sie durch eine vergleichbare moderne Liebesgeschichte bricht - nach einem schlicht genialen Drehbuch von Harold Pinter zwei soziale Wertsysteme einander gegenüber stellt, wodurch die banalen Geschichten eine neue Dimension erhalten, und in einer dritten, Sam und das Hausmädchen, viktorianische "Spielregeln" in Bezügen sozialer Stellung verdeutlicht. Der Film wird durch eine Fülle von Details, mit der er seine Geschichten beiläufig, aber geschickt und sachgerecht in ein soziales System einordnet, auch zum 'vergnüglichen' Anschauungsunterricht: die paar Einstellungen, in denen ein verzweifelter Charles auf der Suche nach Sarah durch London streift, sind Zeitbild für sich; die Bilder von den Arbeiterinnen, die eine Fabrik verlassen, vom Handels-Depot im Hafen ein Stück Sozialgeschichte; das Nachtleben, rund um einen Pub, Sittengeschichte - die Irrenanstalt, der Besuch beim Arzt und das Konversationsthema Darwin Aufschluss über den Stand der Wissenschaft.

Das Schwergewicht bleibt trotz allem auf der Titelfigur: Sarah ist eine schillernde Persönlichkeit, eine nie genau festgelegte Frau. John Fowles mochte nicht Schriftsteller-Gott sein; auch Pinter, Reisz weigerten sich. Deshalb sagen die Leute: die Hure des Leutnants; sagt Sarah: ich hab eine Freiheit, die andere nicht haben; Charles: eine bemerkenswerte Frau; der Arzt: typischer Fall krankhafter Schwermut. Mehr noch: Sarah ist, viktorianisch gesprochen, keine "gefallene Frau", sie verlässt Charles und eröffnet ihm - als er sie nach drei Jahren in denen ER stumm aufs Meer starrte, wiederfindet, weil sie ihm ihre Adresse zuspiziert - in einem hellen, geräumigen Atelier, wo sie ihre Bilder malt, dass sie damals "krank war und voller Neid", dass sie diese Zeit gebraucht habe, um zu sich selber zu finden. Die Figuren werden nicht so an den Fäden bewegt, dass sie dem Zuschauer die Vorstellungen und Bekenntnisse "ihrer Schöpfer" gleichsam um die Ohren klatschen: moralisch am Standpunkt der Autoren ist gerade, dass sie den Zuschauer für mündig halten, ihm überlassen, welcher Meinung er sich anschliessen will, ein eigenes Urteil zutrau-

Pia Horlacher:

John Fowles Roman "The French Lieutenant's Woman"

Das Alte und das Neue, die morbiden Symptome im Niemandsland dazwischen sind Thema des Romans, der als 'historical novel' im viktorianischen Zeitalter angesiedelt ist, aber von einem Autor des 20. Jahrhunderts erzählt wird, der mit seinen Lesern durch das ganze Buch hindurch Zwiesprache hält. Das beginnt auf der ersten Seite mit der Erwähnung von Henry Moore, das schliesst mit zwei möglichen Enden (abgesehen von einem dritte Ende in der Mitte des Buches) und der Einladung an die Leser, den ihnen zusagenden Schluss selbst auszuwählen. Das Werk bewegt sich also hauptsächlich auf zwei Ebenen: einerseits eine historische Liebes- und Sittengeschichte aus dem 19. Jahrhundert, mit allen inhaltlichen und formalen Ingredienzen des viktorianischen Romans, ist es andererseits auch eine essayistische Reflexion über dieses Zeitalter und dessen literarische Ausdrucksformen aus der Sicht eines modernen Erzählers. 19. und 20. Jahrhundert, historische und zeitgenössische Ebene sind eng miteinander verbunden und liefern das Spektrum, innerhalb dessen sich die Erzählung dialektisch vorwärtstreibt.

Sarah, die Titelfigur - als "Hure des französischen Lieutenants" repräsentative Verkörperung des literarischen Archetyps der gefallenen Frau - bringt durch ihre norm- und sittensprengende Existenz einen braven Gentleman auf Abwege der Leidenschaft. Dieser Handlungskern ist eingehüllt in zahlreiche Schichten sozialer, kultureller, literarischer und geschichtlicher Reflexionen und Bezüge, welche sich zu einer komplexen Struktur aus viktorianischem und modernem Gesellschafts- und Literaturverständnis verdichten.

Dem Einbezug der Leser in die Produktion von Illusion kommt eine hervorragende Stellung zu. Fowles widmet ihr praktisch ein ganzes Kapitel, neben den allgegenwärtigen Kommentaren, Anspielungen, Hinweisen und Fussnoten, die die eigentliche Fiktion sprenkeln. Er wendet sich auch direkt an seine Leser mit dem Eingeständnis (wirkliches oder erfundenes?), dass er über die Gedanken und Gefühle seiner Figuren nicht wirklich bescheid wisse, dass er als Autor nicht jener Schriftsteller-Gott sei, wie ihn die viktorianische Konvention haben wollte. "Welten lassen sich nicht vorausplanen - eine Welt ist ein Organismus, keine Maschine. Eine wirklich geschaffene Welt muss von ihrem Schöpfer unabhängig sein. Eine verplante Welt ist eine tote Welt." Fowles - auch in andern seiner Romane immer wiederkehrendes - Thema von der Freiheit unterliegt hier also auch auf formaler Ebene der konstanten Diskussion.

en - und damit ermöglichen. Nichts destoweniger macht der Film deutliche Aussagen, aber er behauptet nicht, er zeigt: die Kamera wird mit Charles angehoben, schaut auf Ernestina, die unten bleibt; der steife, kontrolliert beherrschte, zugeknöpfte Gentleman mit Hut und Schirm zu Beginn ist ein anderer als der bärtige, lockere Charles mit dem emotionalen Ausbruch am Ende des Films (man vergleiche die Bilder auf Seite 10); das wurde so entschieden und bewusst gestaltet, das ist festzuhalten - nur: was SIE daraus machen, ob Sie das für einen Fortschritt halten oder nicht; das bleibt Ihnen überlassen - soll es auch hier bleiben.

Charles hat Sarah verziehen, ein Ruderschiff gleitet aus dem Dunkel des Bootshauses in den Sonnenschein - vereint zwischen Himmel und Wasser. Abschiedsparty: Anna ist nicht zu sehen, ein Wagen startet und entfernt sich, Mike beugt sich aus dem Fenster und ruft in die Nacht: "Sarah" - die sphärische Musik der Sehnsucht übertönt für Augenblicke den Partysound. Nocheinmal - Zuschauer stehen schon auf - Charles und Sarah im Boot, doch diesmal fährt unter den Schlusstiteln die Kamera mit hinaus in den Sonnenschein.

Walt R.Vian

PS: Formvolendetes ist nicht auf einen Blick zu erfassen. Man darf sich Filme auch mehrfach ansehen - es sagt ja auch keiner: "Was? die Kleine Nachtmusik von Mozart, die hab ich schon EINMAL gehört, wozu sie nochmals hören?"

Die wichtigsten DATEN zu: THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN

Regie: Karel Reisz

Drehbuch: Harold Pinter, nach dem Roman von John Fowles; Kamera: Freddie Francis; Kameraoperator: Gordon Hayman; production designer: Assheton Gorton; art director: Norman Dome, Terry Pritchard, Allan Cameron; set decorator: Ann Mollo; Sarahs Zeichnungen: Sally Scott; special effects: Alan Bryce, Nobby Clark; Schnitt: John Bloom; Kostüme: Brenda Dabbs; make-up: Sue Barradell; Tonmischung: Don Sharpe; Tonaufnahmen: Ivan Sharrock; Musik: Carl Davis und "Adagio der Sonata in D"(K576) von Wolfgang A. Mozart.

Darsteller: Mery Streep (Sarah Woodruff; Anna), Jeremy Irons (Charles Smithson; Mike), Hilton McRae (Sam), Emily Morgan (Mary), Charlotte Mitchel (Mrs. Tranter), Lynsey Baxter (Ernestina Freeman), ua.

Produktion: Juniper Films; Produzent: Leon Clore.

Land: England, Jahr: 1981, Länge: 123min. Verleih: Unartisco SA.

"The Screenplay of The French Lieutenant's Woman" von Harald Pinter, mit einem Vorwort von John Fowles, ist erschienen bei Jonathan Cape Ltd., London.

REISENDER KRIEGER
von Christian Schocher

AUF DER SUCHE NACH
EINER VERLORENEN HEIMAT

Sage mir, Muse, die Taten des vielgefahrenen Mannes,
Welcher so weit geirrt nach der heiligen Helvetien Zerstörung,
Vieler Schweizer Städte gesehen und Sitte gelernt hat
Und auf den Strassen so viel unnennbare Leiden erduldet,
Seine Seele zu retten und seiner Mitbürger Zurückkunft.
Aber rettet' er die Bürger nicht, wie eifrig er strebte;
Die bereiten selbst durch Missetat sich ihr Verderben:
Toren! welche die Länder des hohen Sonnenherrschers
Betonierten; siehe, der Gott nahm ihnen den Tag der Zurückkunft.
Sage hievon auch uns ein wenig, Sohn Schocher.

Odysseus ist auferstanden, einmal mehr auf die Suche nach seiner Heimat gegangen, irrend, nicht über Meere, aber quer durch das erschlagende Grau einer zubetonierten Landschaft. Sein Schiff hat vier Räder bekommen und ist aus lackiertem Blech. Er heisst Krieger und schlägt seine Schlachten mit dem Quadratköfferchen für einen amerikanischen Grosskonzern, der den Leuten sagt, wie es riecht in ihrem Land. "Nöd bsunders", sagen die Leute. Der Reisende mit dem Namen Krieger kämpft weiter, auch wenn er nicht genau weiss, wozu. Als Vertreter einer Kosmetikfirma mit dem geschlagenen Namen "Blue Eye" versucht er abzusetzen, was sein nicht ist. Er kämpft nicht wie Odysseus als König und auch nicht für seine Freunde. Kriegers Irrfahrt dauert eine Woche, zusammengerafft und konzentriert in einen 195-minütigen Film, der seinesgleichen sucht (und vorderhand nicht findet). Sein Ziel ist nichts, was er als "Heimat" bezeichnen, empfinden könnte. Die wochenendliche Rückkehr

ist Routine, Ithaka sein Standplatz eher, als sein Daheim. Von hier fährt er los, hierhin kommt er zurück; auch diesmal noch, obwohl sich einiges in ihm verändert hat.

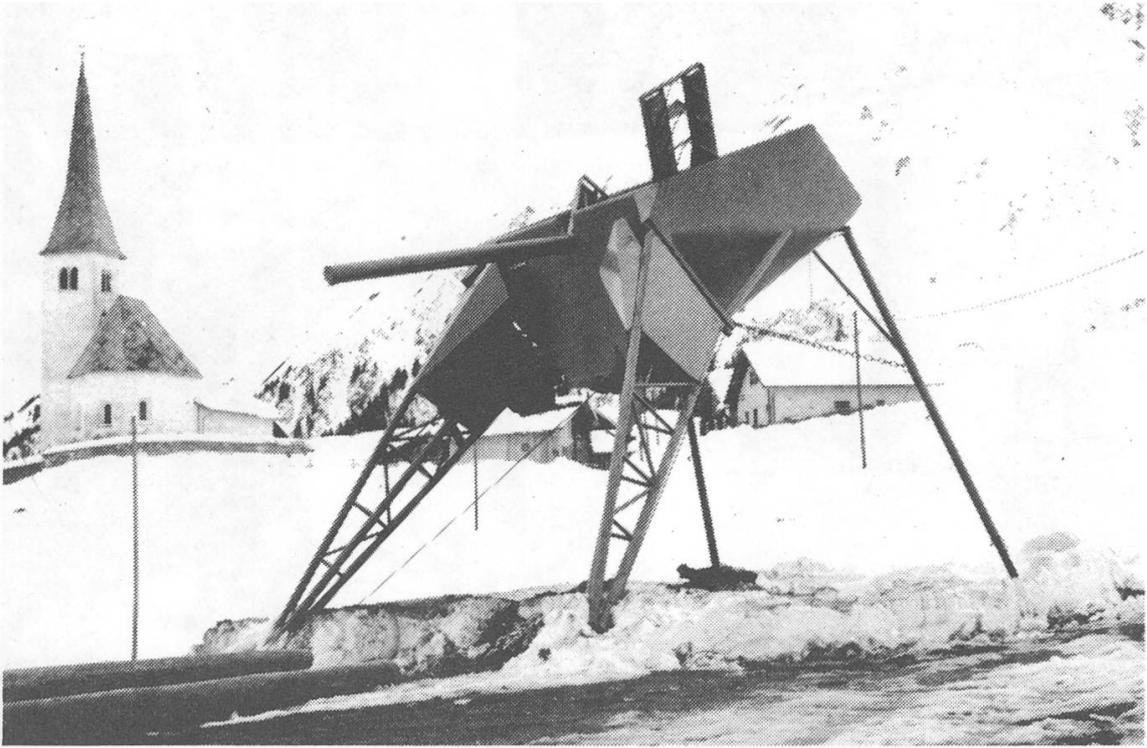
* * *

Halten wir uns an die Odyssee, denn von ihr geht Christian Schochers Film aus:

Es ist Montag, Nebel liegt über den Schlaf- und Zuchtsilos aus deren Schlund sich ein Auto wegbewegt, Ithaka verlässt. "Wohninsel Webermühle" steht da geschrieben - auch in Wirklichkeit, denn in ihr werden wir uns bewegen, sie darf ihre Rolle (praktisch) unverfälscht spielen. Die Wegfahrt wird kaum schmerzlich empfunden, befreiend eher, man begibt sich auf eine Fahrt, und Bewegung tut gut. Wir beginnen, die Welt, die uns umgibt, im Rückspiegel zu betrachten: Die Leinwand wird zum Spiegel, und wir sehen uns wieder, erkennen unsere Umgebung in Bildern, die wir alle nur zu gut kennen, die uns wieder / immer noch / immer mehr / erst jetzt Angst machen. Krieger hat seine Penelope zuhause gelassen - ob sie ihrer Einsamkeit Frau sein wird, weiss er nicht. Er ist unterwegs. Sein Troja ist die Schweiz, die er für die fremden Herren mit neuen Gerüchen zu erobern hat. Die Schlachten schlägt er in Coiffeur-Salons, wo den Frauen gezeigt wird, wie eine "hübsche Zwirbelfrisur" aussieht, und dass eine "Föhnfrisur" eine Woche hält - genau so lang, wie Krieger unterwegs ist - alle Krieger unterwegs sind. "Applaus für e riffi Dame mit ere Föhnfrisur!" Auch für sie ein Münsterchen des Trojanischen Pferdes, von Blue Eye, versteht sich. Krieger reist weiter, allein, eingeschlossen und bewegt durch seine paar Pferdestärken. Am Dienstag nimmt er einen Gefährten auf sein Boot, den Vertreter Don Kosta, dessen Zynismus nur Zeichen fortgeschrittener Erkrankung sein kann.

Klytämnestra, die Seherin, bringt den reisenden Krieger am Mittwoch ein Stück weiter. Sie erscheint ihm auf der Wiese vor dem Parkplatz des Einkaufszentrums in Gestalt eines verirrtten Boddhisvata. Krieger scheut die Nähe, noch ist er nicht bereit, auf gefühlsbetonte Aeusserungen einzugehen: er schmeisst den seinen Normen lästigen Kerl aus der Blechkarosse, bleibt allein, Kämpfer im imaginären Krieg. Noch fehlt ihm jene Stimme der Circe, die "Männer zu Schweinen macht", aber diese "Scheisskerle" dennoch liebt. Krieger trifft sie in einem der Coiffeur-Salons, sie becirt ihn, lässt ihn elend im Sessel versinken, ohne dass er sich wehren könnte. Recht hat sie, wenn sie von "der Arschlochigkeit dieser Welt" spricht und davon, dass er seiner Frau zuhause nicht einmal von ihrer Existenz erzäh-





len könnte. Krieger ist verunsichert; der Film strebt seinem Höhepunkt entgegen. In Einsiedeln - dem Ort des christlichen Orakels - sucht Krieger das Licht und, ist es plötzlich da, scheut es. Im Suff kommt er zu sich.

Die Woche geht langsam zu Ende, Krieger ist auf der Strecke am Steuer eingeschlafen. Da taucht Nausikaa auf, ein Bauernmädchen aus den Bergen. Sie und ihre Umgebung scheinen vom ersten Augen-Blick an das zu verkörpern, was Krieger verloren hat, sucht, aber nicht erkennen kann, auch nicht will, denn für ihn gibt es ein "Zurück" in dieser direkten Form gar nicht mehr: er ist zu kaputt. Eine Nacht nur bleibt er, bevor es endgültig wieder hinuntergeht ins Dunkel der grossen Stadt, die voll ist von Alkoholleichen, Aggression, vernichtender Selbstdarstellung, Fluchten in kurze, nichtsversprechende Glücksmomente, wo auch Krieger sich vollaufen lässt und die plötzliche Nähe eines jungen Drummers zu verbannen sucht. Er braucht ihn, es ist Telemach: "Chumm, Bueb, bring mi hei!" Zusammen steigen sie noch in die Unterwelt des Zürcher Shop-Villes, wo sich, während die beiden plaudern, eine jener Szenen abspielt, die nicht vorgesehen, nicht voraussehbar war - la réalité surpasse la fiction -: Realität, die Angst macht. Der Kreis schliesst sich, Telemach fährt den Krieger nach Hause ("Somebody loves me, I wonder who, I wonder why..."), zusammen verschwinden sie im Schlund der "Wohninsel", über der jetzt immerhin die Sonne scheint.

* * *

"REISENDER KRIEGER ist", so Christian Schocher, "das Portrait eines Landes und das Portrait eines Mannes, der dieses Land bereist; ein einsamer Trip durch die Fassaden eines Landes, das nach Money Milk and Honey stinkt, nach Business, Blei und Beton, nach erstickten Gefühlen und niedergewalzten Träumen". Besser lässt sich der Inhalt von Schochers Film kurz nicht zusammenfassen; die Form dieses geladenen Film-Epos bestimmt ihn in verstärkender Weise. Mit einer Idee (ohne festes Drehbuch), einem Kleinstteam (Schocher, Clemens Klopfenstein hinter der Kamera und Tonmann Hugo Sigrist) begab man sich, zusammen mit dem Schauspiel-Laien Willy Ziegler, auf Schweizerreise, liess Ziegler die fiktive Figur des Kriegers mimen, die er selbst mit sich, seinen Erfahrungen und seiner Vergangenheit ausfüllt und mitbestimmt. Eine fiktive Figur wird der dokumentarischen Realität ausgesetzt, von einer diskreten und unaufdringlichen Kamera beobachtet, einer Kamera, die sich Zeit nimmt, dem Zuschauer Zeit lässt. Zwischendurch trifft Krieger auf weitere, bewusst eingesetzte Figuren, Laien allesamt, sich selbst zu einem wesentlichen Teil mit ein-

bringend: Barbla Bischoff als Bauernmädchen, Marianne Huber als becircende Coiffeuse, Max Ramp als Don Kosta, Heinz Lüdi als Boddhivata und Jürgen Zöllner als Telemach. Ihre Dialoge sind genauso spontan und frei entstanden, wie die Dinge, die sich rund um den Krieger abspielen.

Ein "inszenierter Dokumentarfilm" also, oder ein "dokumentarischer Spielfilm" - beide Begriffe vermögen nur grob zu illustrieren, wie vorgegangen wurde. Aus 25 Stunden abgeleitetem Material (praktisch im Verhältnis 1:1 aufgenommen, was da heisst, dass jede Szene, jede Einstellung nur ein einziges Mal gedreht - und eigentlich nichts wiederholt - wurde), entstand eine Schnitt-Ausgangsfassung von 16 Stunden, die in langer, sorgfältiger Schnittarbeit (Schocher, Rickenbach) auf die endgültige 195-Minuten-Version montiert wurde. Sie sieht sich an wie ein Spielfilm, nimmt den Betrachter auf, vom Moment des Wegfahrens an, und lässt ihn erst wieder frei, nachdem Krieger zurückgekehrt ist. Es sind lange, oft sehr lange Einstellungen, deren ausharrender Geduld man allmählich einsichtig wird. Sie sind notwendig und wichtig, um auf jene Momente hinzuführen, die in ihrem unkaschierten Ausdruck Schlüsselereignisse des ganzen Films sind. Sie erzeugen mit jene dokumentarische Realität, aus der heraus die einzelnen bewussten oder unbewussten Selbstdarstellungen sich kristallisieren. Die Ruhe, mit der hingeschaut und zugehört wird, der Wille, nicht abzuklemmen sondern ausleben zu lassen, wird zur Faszination, die sich auf den Zuschauer überträgt. Sie ist getragen von einer authentischen Bild- und Ereigniskraft, bei der man kaum je das Gefühl hat, es sei manipuliert (inszeniert) worden, und wenn doch, so erfährt man vom Autor, dass gerade eine vermeintlich gesteuerte Szene sich dem Einfluss des Teams völlig entzogen hatte (das verrückteste Beispiel dafür: die Shop-Ville-Sequenz). Die Anwesenheit des Teams wurde oft nicht bemerkt oder nicht ernst genommen ("Zuwenig Licht zum Drehen", "Achtung Film"), was den Leuten die Scheu nahm, sich selber zu sein. Gerade deshalb ist dieser filmische Unterleibsuntersuch so verdammt echt, die Diagnose ziemlich hoffnungslos: Geschwüre noch und noch.

* * *

"Lieber Pionier aus Pontresina" schrieb einer, der den Film gesehen hatte. Christian Schocher lebt im Engadin, führt in Pontresina das Kino Rex und liefert mit dem REISENDEN KRIEGER seinen vierten Film in zehn Jahren, den dritten längeren. Ich glaube, dass ihm die Anrede "Pionier" gefällt, denn im Gegensatz zu andern Figuren der Schweizer Filmszene ist Schocher sich selbst und seinen

Ideen treu geblieben und hat ohne Konzessionen, ohne überdimensionierten Aufwand wieder einen Film realisiert, der einmalig schon allein deshalb ist, weil keine der Szenen, so wie sie vorliegt, wiederholt werden könnte.

Pionier sein heisst auch Wege bereiten, und ein erstes Beispiel, das diese Wege beschritten hat, gibt es bereits: E NACHTLANG FÜÜRLAND, von Remo Legnazzi und Clemens Klopfenstein (der ja zuvor Kameramann beim KRIEGER war) - leider nur ein schwacher, konsumgerechter Abklatsch, der dadurch den Eingang ins Kommerz-Kino leichter finden wollte.

* * *

Vom 4. bis 7. März stand REISENDER KRIEGER auf dem Zürcher Kinoprogramm, mit drei Vorstellungen täglich - der Andrang der Zuschauer war gross und zunehmend. Im Kinomagnet hiess es:

"Das gr. Ereignis der Solothurner Filmtage 82"

und "Nur vier Tage"

In einem Inserat vom 6. März (fettgedruckt):

"Vielleicht der erstaunlichste Film der letzten Jahre"

und "Achtung nur bis Sonntag!"

Vorläufig: Der längste Schweizer-Film mit der kürzesten Spielzeit.

REISENDER KRIEGER bleibt also vorderhand ein Geheimtip!

Walter Ruggle

Die wichtigsten DATEN zu: REISENDER KRIEGER

Regie: Christian Schocher

Drehbuch: Christian Schocher, und improvisierte Dialoge der Mitwirkenden; Kamera: Clemens Klopfenstein; Ton: Hugo Sigrist; Schnitt: Christian Schocher, Franz Rickenbach; Assistenz: Heinz Lüdi.

Darsteller: Willy Ziegler (Krieger), Barbla Bischof (Bauernmädchen), Marianne Huber (Coiffeuse), Max Ramp (Vertreter), Heinz Lüdi (Bodhisvata), Jürgen Zöllner (Junger Drummer).

Produktion: Christian Schocher; Finanzierung: ZDF, DRS, EDI.

Land: Schweiz; Jahr: 1981; Format: 16mm; schwarz/weiss; Länge: 195min.

Verleih: Christian Schocher, Fotohaus, 7504 Pontresina.

KLEINE FILMOGRAFIE: CHRISTIAN SCHOCHER

1972: CORSIN FONTANA UND SEINE OBJEKTE; 1975 DIE KINDER VON FURNA;

1978 DAS BLUT AN DEN LIPPEN DER LIEBENDEN; 1981 REISENDER KRIEGER.

Ein Problem, das sich beim Schreiben über
Renoir stellt, ist gewiss die Tatsache, dass
über diese grosse
Figur des französischen Kinos beinahe alles schon
gesagt oder geschrieben worden ist.

Walter Ruggle unterhielt sich deshalb mit

ANDRE BAZINS "JEAN RENOIR"

Das beste Filmbuch
vom besten Filmkritiker
über den besten Filmregisseur

Francois Truffaut

JEAN RENOIR





LA CHIENNE

ANDRE BAZIN - JEAN RENOIR

Unbestritten am besten über Jean Renoir hat André Bazin, jener Mann, der als Herausgeber der "Cahiers du Cinéma" Filmgeschichte geschrieben hat, den - wie Renoir selbst sagte - eine enge und langjährige Freundschaft mit dem Regisseur verband. Beide waren sie auf ihre Art "Wegbereiter der Nouvelle Vague", übten wesentlichen Einfluss auf jene kinematographische Explosion um 1960 aus. Bazin konnte die Früchte seiner Arbeit nicht mehr geniessen - er starb 1958, erst vierzigjährig, nach langjähriger Krankheit. Bis zum Schluss hat er sich Filme angeschaut, hat er über Filme geschrieben. Francois Truffaut, ein Kind Bazins, berichtet: "Am Abend vor seinem Tode schrieb er einen seiner besten Texte - die lange Analyse von LE CRIME DE MONSIEUR LANGE -, nachdem er sich den Film im Bett liegend auf dem Bildschirm angesehen hatte."

Truffaut war es auch, der Bazins Texte zu Renoirs Filmen sammelte, ordnete und zusammen mit einigen Freunden, darunter Jean-Luc Godard, Jean Douchet, Jacques Rivette und Eric Rohmer, um eine vorbildliche kommentierte Filmografie zu Renoirs Gesamtwerk (1924-1969) ergänzte. Als Herausgeber nannte er es "das beste Filmbuch, geschrieben vom besten Filmkritiker, über den besten Filmregisseur". Dem ist nicht viel beizufügen.

André Bazin geht in seinen Texten stets vom direkten Film-erlebnis aus. Die Auseinandersetzung mit dem einzelnen Film war ihm wichtiger als eine Wertung. Im Bewusstsein von Renoirs Grösse legt er sein Gewicht auf die Beschreibung, in der sich seine Rezeption nachvollziehen lässt, denn "keiner hat besser als Renoir die wahre Natur des Films erfasst, keiner besser als er mit dessen zweifelhaften Analogien zur Malerei und zum Theater aufgeräumt". Bazin erweist sich durch sein stark deskriptives Vorgehen als "Filmliterat" (Truffaut) und in diesem Rahmen erst als "Filmkritiker". Er verliert in seinen Einzelbeschreibungen nie das Gesamte aus den Augen, zieht die notwendigen Querverbindungen und Schlüsse und erscheint als einer, der mit dem Werk Renoirs absolut vertraut ist, als einer auch, der mittendrin steckt und von hier ausleuchtet, erfasst, umschreibt.

Die Bewunderung von Beschreibendem und Beschriebenem ist gegenseitig: "Ich fühle mich wie ein Mann, dem einer, den er bewundert, soeben herzlich die Hand gedrückt hat." (Renoir, 1971, im Vorwort zu Bazins Buch.)

FILMOGRAFIE: JEAN RENOIR 1895 - 1979

(Da es bereits ungezählte Renoir-Filmografien gibt - eine hervorragende in Bazins Buch - beschränken wir uns hier auf die Wiedergabe der Titel.)

1924 CATHERINE oder UNE VIE SANS JOIE	stumm/kurz
1924 LAFILLE DE L'EAU	stumm/kurz
1926 NANA	stumm
1926 CHALESTON oder SUR UN AIR DE CHARLESTON	stumm/kurz
1927 MARQUITTA	stumm
1928 LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES	stumm
1928 TIRE AU FLANC	stumm
1928 LE TOURNOI oder LE TOURNOI DANS LA CITE	stumm
1929 LE BLED	stumm
1931 ON PURGE BEBE	
1931 LA CHIENNE	
1932 LA NUIT DU CARREFOUR	
1932 CHOTARD ET CIE.	
1932 BOUDU SAUVE DES EAUX	
1933 MADAME BOVARY	
1934 TONI	
1935 LE CRIME DE MONSIEUR LANGE	
1936 LA VIE EST A NOUS	
1936 UNE PARTIE DE CAMPAGNE	
1936 LES BAS-FONDS	
1937 LA GRANDE ILLUSION	
1937 MARSEILLAISE	
1938 LA BETE HUMAINE	
1939 LA REGLE DU JEU	
1940 LA TOSCA	Italien
1941 SWAMP WATER	USA
1943 THIS LAND IS MINE	USA
1944 SALUTE TO FRANCE (für Office of War Information)	USA
1945 THE SOUTHENER	USA
1946 THE DIARY OF A CHAMBERMAID	USA
1946 THE WOMAN ON THE BEACH	USA
1950 THE RIVER	Indien/Farbe
1952 LA CARROZZA D'ORO	Italien/Farbe
1954 FRENCH CANCAN	Farbe
1956 ELENA ET LES HOMMES	Farbe
1959 LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER	
1959 LE DEJEUNER SUR L'HERBE	Farbe
1962 LE CAPORAL EPINGLE	
1969 LE PETIT THEATRE DE JEAN RENOIR	Farbe

BEFRAGUNG ANDRE BAZINS ZU NEUN FILMEN VON JEAN RENOIR

FILMBULLETIN: Unser Filmmarathon wird mit LA CHIENNE (1931) beginnen, einem Werk aus den ersten Tagen des Tonfilms, für Renoir Einstieg in seine bedeutendste Periode, die mit LA REGLE DU JEU (1939) vor dem Krieg endet. Michel Simon spielt hier die Hauptrolle. Er, dessen Gesicht Renoir "ebenso aufregend wie die Maske einer griechischen Tragödie" fand, erhält die Gelegenheit, sich zu jenem grossartigen Aussenseiter zu entwickeln, als der er ein Jahr später, im BOUDU SAUVE DES EAUX (1932), in ungezwungener Vollkommenheit wieder erscheint. Im Zusammenhang mit Renoirs Stummfilmen haben Sie von "Unfertigkeit" gesprochen und davon, dass "der Ton in ihren Bildern die unsichtbaren Ketten" abnehmen wird. In LA CHIENNE verwendet Renoir meines Wissens als erster überhaupt Originalton, also nicht nur Einführung, vielmehr Revolutionierung in einem.

ANDRE BAZIN: Das Tonmaterial in LA CHIENNE ist ganz wunderbar, da Renoir es direkt aus der Wirklichkeit genommen hat. Besonders die Umgebungsgeräusche sind dank ihrer Realistik herrlich gelungen, zum Beispiel wenn das Liebesgeflüster zwischen Legrand und Lulu, unten vor ihrer Haustür, vom lauten Rauschen der Wasserspülung begleitet wird. Selbst bei reinen Studio-Dialogen bleibt das Tonmaterial realistisch. Wenn sich jemand entfernt, hört man das.

FILMBULLETIN: Vergleichbares findet man hier ja auch bereits auf der Bildebene.

ANDRE BAZIN: Die Fotografie in LA CHIENNE bezeugt schon wie in BOUDU ein ausgeprägtes Bemühen um Tiefenschärfe; das ganze Dekor ist entsprechend arrangiert. Das Fenster des Hauses liegt zu einem schmalen Hof hin, und man schaut auf die Wohnungen des Nachbarhauses (man sieht eine Frau bei der Hausarbeit und ein Kind, das auf einem Klavier Tonleitern spielt). Im Innern von Legrands Wohnung organisiert die Regie das Geschehen in die Tiefe von einem Raum in den andern.

FILMBULLETIN: Bleiben wir bei der Verbindung von LA CHIENNE und BOUDU SAUVE DES EAUX; Truffaut strich als wesentliche Gemeinsamkeit der beiden Filme einmal Michel Simon hervor, der zeige, wie man das Komische ins Unerhörte steigern. Er sieht in der Figur Boudus den Hippie, bevor dieses Wort überhaupt existiert habe. Einer der wichtigsten Regisseure für Renoir war Chaplin. Seine Figur des Tramp erscheint als Vorstufe zu derjenigen Boudus, dieser wiederum eine Zwischenstufe auf dem Weg zum Hippie. Ein Stück Anarchie scheint mir im ganzen Spektrum dieser Figuren zu liegen und irgendwie konsequenterweise auch in der filmischen Umsetzung durch Renoir.

ANDRE BAZIN: Einer der paradoxerweise verführerischsten Aspekte im Werk Renoirs ist die Tatsache, dass hier alles "daneben" liegt. Er ist der einzige Filmregisseur der Welt, der es sich leisten kann, auf scheinbar so unverfrorene Art mit dem Kino umzuspringen. Man musste schon Renoir heißen, um die Kühnheit zu haben, Gorki an den Ufern der Marne zu verfilmen oder die Besetzung wie in LA REGLE DU JEU vorzunehmen, wo fast alle Darsteller bis auf die Hausangestellten so herrlich neben den Rollen liegen. Müsste man Renoirs Kunst mit einem Wort definieren, so könnte man sie als eine Aesthetik der Diskrepanz, der décalage bezeichnen. BOUDU SAUVE DES EAUX macht keine Ausnahme von dieser Regel. In diesem Film liegen Handlung und Buch auf liebenswürdige Weise neben dem Sujet, die Schauspieler neben den Rollen, das Spiel neben der Situation. Gerade die "Unstimmigkeit zwischen Bild und Handlung, ihre Diskrepanz oder décalage, wird bei Renoir zum wichtigsten Ausdrucksmittel seiner Ironie.

FILMBULLETIN: Und Michel Simon ist ein wesentlicher Bestandteil dieser Umsetzung.

ANDRE BAZIN: Alles, was ein Darsteller in einem Film tun kann, Michel Simon tut es in BOUDU, und wenn er kopfstehen muss.

FILMBULLETIN: Filme machen bedeutete für Renoir ja im wesentlichen, Verständnis für seine Schauspieler haben. Einer von diesen - ich glaube, es war Jean Louis Barrault - sagte einmal, dass die Genialität Renoirs darin bestanden habe, dass er den Schauspieler davon überzeugte, dass er (der Schauspieler) genial war. Renoir wollte seine Darsteller dazu führen, dass sich ihr Spiel zu einer "Hoch-

LE CRIME DE MONSIEUR LANGE





LA GRANDE ILLUSION



zeit" zwischen der eigenen Natur und der ihrer Rolle her-
anbildete - bis zu dem Moment, wo beide Komponenten un-
trennbar verschmelzen. BOUDU ist ein Beispiel einer derar-
tigen "Hochzeit"; weitere finden wir mit Erich von Stro-
heim in LA GRANDE ILLUSION (1937), Jean Gabin in LA BETE
HUMAINE (1938), Anna Magnani in LA CARROZZA D'ORO (1952) -
und wieder Michel Simon in LE CRIME DE MONSIEUR LANGE
(1935). Sie alle tragen wesentlich mit zu Renoirs legendä-
rem filmischen Realismus bei. Hinzu kommen Momente wie je-
ne in der Szene mit dem Selbstmordversuch Boudus am Pont
des Arts.

ANDRE BAZIN: Eine der besten Szenen in BOUDU - sie ist
scheinbar gegen die Logik der Szene gedreht. Die Menschen-
ansammlung auf der Brücke und an den Seineufeln, die als
unbezahlte Statistenmasse diente, nimmt keinen Anteil an
der Katastrophe. Sie hat sich dort niedergelassen, um den
Filmleuten zuzusehen, die ganze Sache amüsiert sie, und
man möchte meinen, dass Renoir, statt von ihr ein geheu-
cheltes Mitgefühl zu verlangen, das für die Glaubwürdig-
keit der Szene unerlässlich zu sein scheint, sie in ihrer
belustigten Neugier auch noch ermuntert hat. Der Montage
gelingt es mitnichten, uns glauben zu machen, dass diese
Menge überhaupt an Boudu interessiert sei, alles schaut
wie bei der Wochenschau in die Kamera. - Gesteigert wird
dieses Paradox noch dadurch, dass Renoir ein Meister des
filmischen Realismus ist, ein Erbe der naturalistischen
Romantradition und der impressionistischen Malerei. Ein
Bruchteil dieser Fehler hätte einen anderen Regisseur zum
Scheitern verurteilt.

FILMBULLETIN: Renoir spürte früh schon den Drang, ins
Freie zu gehen, hinaus in die Landschaft, die in seinen
Filmen ebenso wichtig geworden ist, wie die "Zeichnung"
der Charakteren - sie hilft ihm dabei. Im LA NUIT DU CAR-
REFOUR (1932), den Jean-Luc Godard als den "einzigen gros-
sen französischen Abenteuerfilm" bezeichnet, spielt der
Novembernebel in der Normandie eine wesentliche Rolle, der
Himmel in den Jagdszenen von LA REGLE DU JEU füllt einen
Hauptteil des Bildes. Umgesetzt finden wir diese Verwen-
dung der Landschaft im Beginn des italienischen Neorealism-
us wieder, in Luchino Viscontis OSSESSIONE. "Das Innerste
kommt nach aussen, vom Aussen stimuliert", hat Frieda Gra-
fe dazu einmal geschrieben, und: "Renoir entschloss sich,
französisches Environnement zu filmen, wie es die Bilder
seines Vaters (der impressionistische Maler Auguste Re-
noir) ihn lehrten. Das heisst, zu keiner Zeit war Renoirs

Perspektive auf die Realität realistisch." Dies erscheint mir als ein wichtiger Ansatz, denn wenn man vom Realisten Renoir spricht, so meint man nicht, dass er Realität ganz einfach in dokumentarischen Bildern eingefangen hat. Er hat sie aus Komponenten der Realität und Faktoren, die nicht direkt bildlich fassbar sind, erst wieder-geschaffen - in LA GRANDE ILLUSION etwa.

ANDRE BAZIN: Ich bin nicht sicher, ob LA GRANDE ILLUSION Renoirs realistischster Film ist; fest steht jedoch: wenn er heute noch ebenso wirkungsvoll ist wie damals, so verdankt sich das hauptsächlich seiner realistischen Komponente. Dafür gibt es zahlreiche Anzeichen. Zunächst das unmittelbarste: die Vielzahl der Sprachen. Durch die Sprache gründet Renoir schon viel früher als der Neorealismus seinen Film auf die Authentizität der zwischenmenschlichen Beziehungen. Zwar hatte Papst das auch schon in KAMERAD-SCHAFT gemacht, doch viel weniger subtil.

Realismus - oder sagen wir Wahrheit oder besser noch Wahrhaftigkeit - prägt auch die menschlichen Beziehungen in diesem Film. Weniger vielleicht die der Hauptpersonen, die zwar niemals symbolisch werden und sich stets etwas wunderbar Pittoreskes bewahren, als vielmehr die der Figuren, die Renoir zwischen der ersten Ebene der Protagonisten und der zweiten Ebene der Komparsen zu schaffen verstand: Die deutschen Wachmänner, einfache Soldaten, Unteroffiziere und Offiziere, sind in ihrer Gestaltung von einer sagen wir nicht mehr Wahrheit, was ja nach der individuellen Erfahrung relativ ist, sondern von einer bestürzenden Wahrhaftigkeit. Dieser Realismus ist keiner der blossen Kopie oder platten Widerspiegelung, sondern das Wiederentdecken jener Exaktheit, die jenseits aller Konventionen das gleichzeitig dokumentarische und signifikante Detail getreulich wiederzugeben vermag.

Und dann diese kurzen Einstellungen mit den englischen Offizieren: eine ganze Kultur wird hier heraufbeschworen, ohne dass auch nur ein Detail, in dem sie sich ausdrückt, jemals "typisch" oder konventionell ausfiele. - Man muss hier wirklich von Erfindung sprechen und nicht von einfacher dokumentarischer Reproduktion. Renoirs Detailtreue ist ebenso sehr das Resultat seiner Phantasie wie seiner Beobachtung der Wirklichkeit, der er immer die signifikante, aber nicht konventionelle Seite abzugewinnen vermag.

FILMBULLETIN: Bevor er nach der Meisterleistung der GRANDE ILLUSION die REGLE DU JEU drehte, entstanden die MARSEILLAISE (1937) und dann LA BETE HUMAINE, der durch die Art

der Nennung hier nicht die geringste Abschwächung erfahren soll; wenngleich - da sind wir uns einig - Zolas Roman, der dem Film zugrunde gelegt ist, nicht zu seinen besten gehört.

ANDRE BAZIN: Insgesamt lässt sich sagen, dass Renoir den Roman an fast allen Stellen verbessert hat. Die Darstellung des technischen Milieus bleibt im Film nicht hinter der des Romans zurück, ja übertrifft sie recht häufig. Die Motivierung der Charaktere ist bei Renoir viel besser. Denn er begründet sie nicht nur aus der Psychologie, sondern aus einer Metaphysik des Schauspielers. Was man auf der Leinwand sieht, ist nicht die Mordlust eines Lantier, sondern die von Gabin. Selbst wenn ein Schauspieler körperlich und geistig nicht der Romanfigur entspricht, bietet solch eine "Fehlbesetzung" immer noch mehr Vor- als Nachteile; denn die Präsenz, die Suggestionskraft des Schauspielers ist dem Roman ganz klar überlegen.

FILMBULLETTIN: Bevor wir von LA REGLE DU JEU sprechen, jenem Film, den Sie selbst immer im Zusammenhang mit (fast) allen anderen Renoirs nennen und auch favorisieren, möchte ich kurz Renoirs Verhältnis zur Kunst streifen - ein Begriff, mit dem er sich (in der gebräuchlichen Form jedenfalls) nie in Verbindung bringen wollte: "Der Bauer, der hinter dem Pflug geht und eine Furche zieht, macht ein Kunstwerk", sagte er einmal, "Kunst ist kein Beruf, es ist die Art, wie man einen Beruf ausübt." Renoir war von Beruf Geschichten-Erzähler. Es machte ihm Freude, immer wieder neue Wege zu entdecken, eine Geschichte zu erzählen, gut zu erzählen. Bei LA REGLE DU JEU spielte die politische Situation eine grosse Rolle; er sagte dies auch: "Als ich LA REGLE DU JEU machte, wusste ich, wo es langging. Ich kannte die Sorge, die meine Zeitgenossen zerfrass. Mein Instinkt führte mich, das Wissen um die Gefahr lieferte mir die Situationen und die Repliken. Und meinen Freunden ging es genauso! Wie beunruhigt wir waren! Ich glaube, der Film ist gut geworden. Aber es ist nicht besonders schwierig, gute Arbeit zu leisten, wenn einen der Kompass der inneren Unruhe in die richtige Richtung weist."

ANDRE BAZIN: Diese Richtung kennen wir leider nur allzu gut. Das Münchner Abkommen war gerade unterzeichnet worden. George Sadoul hat mit vollem Recht gesagt, dass LA REGLE DU JEU für unsere Vorkriegszeit das gleiche war, wie "Die Hochzeit des Figaro" für die Revolution von 1789: der Ausdruck einer raffinierten, unbesonnenen und dekadenten

Kultur, vermittelt durch eine Geschichte und ihre Personen. Uebrigens hat sich Renoir tatsächlich von Beaumarchais inspirieren lassen: er zitiert ihn mit einem Couplet von Chérubin, das er seinem Film als Motto voranstellt. Ausserdem übernimmt LA REGLE DU JEU die dramatische Grundsituation von Mussets "Les Caprices de Marianne". Eine Frau kann sich zwischen mehreren Männern nicht entscheiden und übersieht den einzigen, der sie liebt und der an der Stelle desjenigen sterben muss, den sie erwartet.

FILMBULLETIN: Sprechen wir - um auf eine Szene kurz einzugehen - von der Sequenz auf dem Fest im Schloss, jener mit dem Verkleidungsspiel, einer Schlüsselszene im Film.

ANDRE BAZIN: Im Laufe dieses Verkleidungsspiels, das der Schlosstherr kurzfristig zur Unterhaltung seiner Gäste organisiert, entwickelt sich die unglaublichste Liebestreibjagd. Der verliebte und eifersüchtige Roland Toutain verfolgt Nora Grégor, die damit beschäftigt ist, die Huldigungen eines anderen Gastes entgegenzunehmen. Und ihr Ehemann Dalio verfolgt alle Welt, ohne dabei seinen Sinn für Gastfreundlichkeit und mondäne Würde zu verlieren. Eine analoge Tragikomödie spielt sich unter den Dienstboten ab. Carette macht der Kammerzofe den Hof. Ihr Gatte, der Jagdaufseher des Schlosses, verfolgt ihn. Wenn Renoir seinen Plan eines fröhlichen Dramas verwirklicht hat, dann in dieser bewundernswerten Sequenz, an der den Kennern zugleich die unaufhörlichen Keraschwenks und die Schärfe in der ganzen Tiefe des Bildes auffallen.

FILMBULLETIN: Das zeitgenössische Publikum hatte oft Rezeptionsschwierigkeiten, gerade auch bei LA REGLE DU JEU. Für Renoir allerdings kein Problem, denn: "Man glaubt, dass ein Film nur etwas für die 6000 Zuschauer des Gaumont-Palace ist, aber das ist nicht wahr; Film ist etwas für drei Personen unter diesen 6000 Zuschauern." - Kann man Renoirs Stil unter eine Decke bringen?

ANDRE BAZIN: Das auffälligste Paradox an Renoirs Stil, an dem sich das Publikum fast immer stösst, ist sein scheinbares Desinteresse für das, was der Zuschauer für das Wesentliche hält: das Drehbuch und die Darstellung. Im Werk dieses "Realisten" wimmelt es von Detailunwahrscheinlichkeiten und "Fehlbesetzungen".

FILMBULLETIN: Aber Sylvia Bataille und Jeanne Marken in UNE PARTIE DE CAMPAGNE, Gabin und Simone Simon in LA BÊTE



LA REGLE DU JEU





LA CARROZZA D'ORO



HUMAINE, Fresnay und Stroheim in LA GRANDE ILLUSION sind doch geradezu musterhafte Besetzungen...

ANDRE BAZIN: Das stimmt zwar, aber es gilt keineswegs für Brunius und Renoir selbst in UNE PARTIE DE CAMPAGNE. Steckt von den Hauptdarstellern der REGLE DU JEU überhaupt einer in der richtigen Rolle (ausser Gaston Modot und Paulette Dubost)? - Wir können zahllose andere Provokationen aufzählen, in denen sich Renoir bei drei Vierteln seiner Rollenbesetzungen gefällt. Eher als dass er auf einen Schauspieler verzichtet, der ihm entgegen aller Vernunft zusagt, ist er imstande, das Drehbuch zu ändern, um seiner Entscheidung ein Alibi zu verschaffen. - Renoir führt seine Schauspieler so, als seien sie ihm wichtiger als die Szene, die sie zu spielen haben, und die Szene wichtiger als das Drehbuch. Daher kommt die Diskrepanz (décalage) zwischen Darstellung und dramatischer Vorlage, in der erstere unsere Aufmerksamkeit von der letzteren abzieht.

FILMBULLETIN: Hinzu kommt ja auch die Tatsache, dass die Schauspieler zum eigenen Vergnügen zu spielen scheinen, nicht zu dem des Publikums.

ANDRE BAZIN: Dies ist vermutlich einer der Gründe, wenn nicht der Hauptgrund für Renoirs kommerzielle Misserfolge. Um wirklich teilzuhaben an seinen Filmen, muss man gleichsam mit den Schauspielern unter einer Decke stecken, ihr Augenzwinkern, die neben und hinter der Kamera ausgetauschten Zeichen ihres gegenseitigen Einverständnisses mitbekommen. Der passive Zuschauer, der diese Aufforderung zum Reigentanz nicht wahrnimmt, bleibt als Mauerblümchen im Sessel sitzen.

FILMBULLETIN: Die Zeit drängt - wir müssen uns noch kurz zwei Filmen zuwenden, die Renoir nach seinem Amerika-Aufenthalt gestaltet hat: CARROZZA D'ORO (1954) und FRENCH CANCAN (1952). Der erstere ist in Rom entstanden und nach Eric Rohmer "das Sesam-öffne-dich" zum ganzen Werk Renoirs. Ein grossartiges Spiel in der Welt der Commedia dell'Arte, in dem nicht zuletzt die "innere Montage" Renoirs hervorragend zum Zug kommt. Zu FRENCH CANCAN zitieren Sie in Ihren von Truffaut herausgegebenen Texten zu Renoir aus dem Drehbuch, mit Augenmerk auf Detail- und Dekorationsanweisungen.

ANDRE BAZIN: Sind die Anweisungen zu diesem Dekor, zur Beleuchtung, zu den Bewegungen und den Personen nicht die einer grossen Komposition, der man den Titel "Die Tanzstunde" oder familiärer "Das Studio der Mutter Guibole"

geben könnte? Ein Detail verdient besonderer Erwähnung: das Mädchen im Bad. Es erscheint im Film ganz hinten im Rahmen einer halboffenen Tür, die es erst gegen Ende der Szene mit einer späten und nonchalanten Schamhaftigkeit schliesst. Man erkennt darin zweifellos ein beliebtes Sujet von Auguste Renoir und Degas. FRENCH CANCAN ist der Film eines Mannes, von dem man sicher zu wenig sagt, wenn man ihn den besten Kenner der impressionistischen Malerei nennt, denn man muss auch hinzufügen, dass er sie gleichsam von innen her kennt, nicht wie ein Bewunderer ihrer Werke, sondern wie ein intimer Freund ihrer Schöpfer. Renoir geht nicht von der Malerei aus, er kommt bei ihr an. FRENCH CANCAN scheint mir weit mehr zu sein als nur Integration des malerisch-bildlichen Stils - eine Entfaltung dessen in der Zeit. Jean Renoir macht das ideale Kino, das Auguste Renoir gemacht hätte, wenn er den Pinsel mit der Kamera hätte vertauschen können. Seine essentielle Bildhaftigkeit drückt sich vor allem in seiner Hinwendung zu den Besonderheiten und Einmaligkeiten der Dinge und ihrer Verknüpfungen aus. Renoir übersieht nicht vor lauter Wald den einzelnen Baum. Darauf eher, als auf seiner Vorliebe für naturalistische Themen, beruht sein wahrer Realismus - und der ist ein filmischer Realismus.

FILMBULLETIN: Truffaut nennt LA REGLE DU JEU das "Credo der Cinéphilien", den Film der Filme. Jean Renoir hat Ihnen, André Bazin, dieses Credo nachträglich gewidmet. In seinen Memoiren ("Mein Leben, meine Filme") spricht er Ihnen das wohl schönste Lob aus, wenn er schreibt, dass er auf seine Filme nicht mehr ausführlich eingehen muss: "Dies ist bereits geschehen, durch das brillante Werk von André Bazin, dem ich nichts beizufügen habe." André Bazin - wir danken Ihnen für dieses Gespräch.

Mit André Bazins Renoir-Buch sprach

Walter Ruggie

Der vollständige, äusserst lesenswerte Text ist erschienen als Taschenbuch im Fischer-Verlag, TB-3662, André Bazin: "Jean Renoir", mit einem Vorwort von Francois Truffaut und einer kommentierten Filmografie, im Buchhandel Fr.7.80

FILMBULLETIN Nummer 108 enthält einen kleinen Nachruf zum Tod von Jean Renoir und einen Beitrag zu "Renoir und die Technik" (Fr. 2.-)

FILMBULLETIN Nummer 67 (1970 / A4-Format) enthält einen längeren Beitrag zu Jean Renoir und eine Besprechung von LA REGLE DU JEU (Fr. 3.-)

(Vertrieb Filmbulletin, solange vorrätig; Ausland zuzüglich Versand)

ABSENCE OF MALICE

von Sydney Pollack
(und
MILLE MILLIARDS DE DOLLARS
von Henri Verneuil)

Herr Keuner begegnete Herrn Wurr, dem Kämpfer gegen die Zeitungen. "Ich bin ein grosser Gegner der Zeitungen", sagte Herr Wurr, "ich will keine Zeitungen." Herr Keuner sagte: "Ich bin ein grösserer Gegner der Zeitungen: ich will andere Zeitungen."
Bert Brecht

The American Cinema has to
serve economic demands.
Sydney Pollack

Zeitungsgeschichten, Reportergeschichten hat es oft gegeben im Kino - eine grosse Retrospektive zum Thema "Presse im Film" wäre längst fällig. (Einstweilen verzögert wird sie nur durch die Einsprachen gegen den "Spatz vom Stadelhofen" - die bislang gefälligste Bezeichnung für das Filmpodiumskino.) Manchmal setzten sich diese Filme kritisch mit Medien auseinander, meist brauchten sie die Redaktionsstube und den sensationslüsternen Journalisten ganz einfach als Zugpferd und Aufhänger für ihre mehr oder minder gute Story, als Katalysator auch, der das Geschehen ermöglichte und vorantrieb. Eines von gegenwärtig wieder auffallend vielen neuen Beispielen zu "Presse im Film" ist ABSENCE OF MALICE (etwa: "ohne böse Absicht"), in dem Sydney Pollack mit einer durchzogen kritischen Haltung an ein verstärktes Bewusstsein der Schreibtischtäter appelliert. Eine VER-

LORENE KATHARINA BLUM auf amerikanisch, das heisst: das Verständnis auf Gefühls- und nicht auf geistiger Ebene suchend. Pollack ist, wie er an einer Diskussion in Berlin ausführte, davon überzeugt, dass er nur so politisch wirksam sein kann. Er wolle eine möglichst breite Masse erreichen und zum verstärkten Nachdenken anregen. Dazu benötigt er eine Liebesgeschichte - gemimt von den Weltstars Sally Field und Paul Newman -, die den Schmalz zum Reporter-Selbstbesinnungs-Trip liefert. Ohne diesen seichten Aufguss, auch davon ist Pollack überzeugt, bringe er in den USA niemanden ins Kino. Getreu der Devise "The truth and nothing but the truth" kommt Megan Carter (Sally Field) beim Miami Standard als zielstrebige Reporterin ihren Pflichten nach. Sie sucht, findet - und manchmal findet sie auch, bevor sie gesucht hat. Eines Tages stösst sie auf die Unterlagen des lokalen Untersuchungsausschusses, der sich mit einem verschwundenen Gewerkschaftsboss befasst. Schnell wittert sie eine Sensation und "überführt" einen der Hauptverdächtigen auf der Titelseite ihres Millionenblattes: genauso wie es der Polizeioffizier Rosen (Bob Balaban) haben wollte. Die Zeitung braucht Megan als Stofflieferantin, die Polizei als Köder. Michael Gallagher (Paul New-

man), der fragliche Mann, ist ein lebenswürdiger Spirituosen-Grosshändler, der in seinem Geschäft wenn immer nötig auch selber mal anpackt. Gallagher ist nicht schlecht überrascht über seine öffentliche Verurteilung, hatte er doch, trotz Schmuggler-Vater und Mafia-Onkel, bisher noch nie mit der Justiz zu tun. Er stellt sich der voreiligen Journalistin und versucht ihr klarzumachen, dass er der gesuchte Mann nicht ist. Sie zweifelt, findet den Michael aber ganz nett und beginnt ihm immer mehr zu glauben. Warum nur, fragt sie sich, verschweigt er ihr sein Alibi für die Tatzeit?

Die Lösung dafür bietet ihr eine alte Freundin Gallaghers, Theresa (Melinda Dillon), die Megan im Vertrauen auf ihre Verschwiegenheit aufsucht. Als gute Katholikin will sie allerdings nicht, dass die Geschichte mit der Abtreibung in Atlanta an die Öffentlichkeit kommt, andererseits will sie Gallagher, der sie damals begleitet hat, entlasten. Megan kann das nicht nachvollziehen; die 'Enthüllung' bringt der Zeitung eine neue Headline und der psychisch eh schon unstabilen Theresa den Freitod. Megan ist verunsichert, und Michael beginnt sich auf alle Seiten abzusichern, denn bei ihm geht es inzwischen - zumindest wirtschaftlich - um die Existenz. Ein weiterer Un-

tersuchungsausschuss lässt einige Köpfe rollen; der formell entlastete Gallagher setzt sich in Richtung Kanada ab, und Megan wird sich beim nächsten Mal etwas länger überlegen, was sie schreibt - schliesslich hat sie aus den tragischen Ereignissen etwas gelernt.

Es ist klar: bei Vorbildern wie Woodward und Bernstein (ALL THE PRESIDENTS MEN) ist es nicht mehr leicht, Reportagen zu schreiben. Die Ansprüche scheinen hochgesetzt, die Zeitungen wollen dem Leser bieten, was er offensichtlich braucht: Sensationen. Die Tatsache, dass man mit einer durch und durch erlogenen Geschichte über jugendliche Heroinsüchtige den Pulitzer-Preis gewinnen kann (so geschehen letztes Jahr), unterstreicht die verbreitete Tendenz. Opportunisten sind gefragt, und so trifft denn auch kaum Megan Carter die Schuld, wenn sie innerhalb der Riesenmaschinerie ihre Funktion nach oberster Diktion ausführt. Pollack interessiert sich in erster Linie für die Macht des Ganzen, in dem sich der einzelne der Tragweite seines Handelns nur allzu selten bewusst ist. Zeitungen können ganze Existenzen zerstören, das hat nicht zuletzt auch Günther Wallraff in unsern Breitengraden nachgewiesen. Was tun? - Die Watergate-Geschichte bewies die Wichtigkeit des Recherchier-Journa-

lismus, die Gallagher-Film-story weist auf die Gefahren der Voreiligkeit hin. Ganz ähnlich - wenn auch qualitativ meilenweit davon entfernt - tut dies Henri Verneuil in seinem neusten Wurf, MILLE MILLIARDS DE DOLLARS. Auch hier wird ein jung-dynamisch-zielstrebigem Journalist dazu missbraucht, Veröffentlichungen zu machen, die den darin Angeeschuldigten in den Freitod treiben (oder einen Mord zumindest als Selbstmord erscheinen lassen). Ansonsten bleibt Verneuil allerdings in der langatmigen Kolportage stecken; sein Reporter führt lediglich mit oft geradezu lächerlichen Methoden durch die Handlung und ein in die weltweite Wirtschaftskriminalität - alles wie hundertfach gehabt.

Anhand der beiden Filme, ABSENCE OF MALICE und MILLE MILLIARDS DE DOLLARS, werden Stärken bzw. Schwächen der publikumsträchtigen Gestaltung recht deutlich. Verneuil hat in Berlin seinen Film als wahres und grosses Kino hingestellt und alle verurteilt, die seine Filme, die Art seiner Filme nicht hervorragend finden. (Er sehe nicht ein, weshalb man diese langweiligen Geschichten des zeitgenössischen Kinos anschau, genauso wie er nicht einsehe, weshalb man sich so am Kino der Grossväter ergötze, wo doch die Bilder unscharf seien, das Material alt, usw.) Verneuil

möchte gern grosses Kino machen - kann es aber ganz einfach nicht. Er versucht, eine Fülle von Tatsachen und Informationen in einen Knüller zu verpacken, der viel zu lang ist und unglaubwürdig daherkommt. Anders Pollack: er ist ein Routinier, der seinen Plot zielstrebig und ohne grosse Umschweife verfolgt, der immer als Herr seiner Mittel erscheint. Eine Schwäche - die man ihm jedoch zugesteht - ist die seichte Verpackung; sie dient Pollack jeweils dazu, ein fassbares Problem an den Mann / die Frau zu bringen. Inhaltliche Veränderungen im Verlauf seiner Filmarbeit schreibt Pollack laufend sich ändernden Ansprüchen auf Publikumsseite zu - einem Publikum, das konservativer, unkritischer geworden ist (was etwa in der Wahl Reagens auch zum Ausdruck kam) und indirekte Selektion betreibt. Pollack wehrt sich gegen den Vorwurf, dass seine Filme und die Filme anderer Amerikaner sich direkten Zensurforderungen unterwerfen würden; für ihn ist der Wechsel zum erneut relativ unkritischen Kino nur Ausdruck dieser konservativen Grundströmung, einer weitverbreiteten Erwartungshaltung: man will sich entspannen, nicht denken. Wenn er dann von einem Produzenten ein paar Millionen kriegt, um einen Film zu realisieren, so gilt es ihm zuerst, diese Erwartungen des Publi-

kums zu befriedigen. Schafft er es, das Unternehmen mit einem Denkanstoss zu vermengen, so scheint ihm seine Aufgabe erfüllt. ABSENCE OF MALICE ist ein anschauliches Beispiel dafür - mir waren Filme wie JEREMIAH JOHNSON und THEY SHOOT HORSES, DON'T THEY? dennoch lieber.

Walter Ruggle

Die wichtigsten DATEN zu:

ABSENCE OF MALICE

Regie: Sydney Pollack

Drehbuch: Kurth Luedtke; Kamera: Owen Roizman; Ton: Bert Hallberg; Ausstattung: Terence Marsh; Schnitt: Sheldon Kahn; Musik: Dave Grushin.

Darsteller: Paul Newman (Gallagher), Sally Field (Megan), Melinda Dillon (Theresa), Bob Balaban (Rosen), Luther Alder (Malderone), Barry Primus (Waddell), ua.

Produktion: Columbia Pictures

Produzent: Sydney Pollack.

Land: USA, Jahr: 1981, Länge: 116min

Verleih: 20th Century Fox.

Die wichtigsten DATEN zu:

MILLE MILLIARDS DE DOLLARS

Regie: Henri Verneuil

Drehbuch: Henri Verneuil; Kamera: Jean-Louis Picavet; Schnitt: Pierre Gilett; Ton: Serge Deraison; Musik: Philippe Sarde.

Darsteller: Patrick Dewaere, Mel Ferrer, Jeanne Moreau, C. Cellier, A. Duperey, ua.

Produzent: Henri Verneuil.

Land: Frankreich; Jahr: 1981.



Sally Field und Paul Newman in ABSENCE OF MALICE





Kasdans BODY HEAT (oben), Wilders DOUBLE INDEMNITY (unten)
Detail: Lichtführung in beiden Szenen beachten



BODY HEAT

von Lawrence Kasdan

Einige meiner Lieblingsfilme entstanden in dieser Zeit, im speziellen OUT OF THE PAST von Jacques Tourneur und MURDER MY SWEET von Edward Dmytryk. Ich finde THE MALTESE FALCON ein wunderbares Beispiel für einen Erstlingsfilm, weil er so ökonomisch und geschlossen ist. Und dann würde ich DOUBLE INDEMNITY von Wilder nennen, und von den neueren THE KILLING von Stanley Kubrick, ein anderer kleiner, dichter, wunderbar zufriedenstellender Film.

Von jetzt an will ich bei allen Drehbüchern, die ich schreibe, selbst Regie führen.

Lawrence Kasdan

Der Mörder ist immer der Gärtner - der Unterschied: im einen Fall weiss man's zum vornherein, im andern wird dieses best-gehütete Geheimnis im allerletzten Moment preisgegeben; der eine Autor lässt sich in die Karten sehen, während der andere lieber Gott spielt. Als Schöpfer allmächtig in der Welt seiner Geschichte hat es ein Autor jederzeit in der Hand, welche Informationen er dem Zuschauer/Leser zuspielt: er kann ihn mit einem offenen Erzählprinzip am Stoff beteiligen oder durch ein autoritäres Erzählprinzip in die Unmündigkeit verdammen. Es ist keine Kunst, als Erzähler den Zuhörer an der Nase herumzuführen, ihn nach Lust und Laune auf eine falsche Fährte zu locken oder ihm die richtige zu suggerieren - schlimmstenfalls stellt sich die Frage, ob einer sein Handwerk versteht. Hitchcock hat verächtlich von den whodunit (wer-hat's-gegan) gesprochen, und in der Tat bleibt, wo die Frage nach dem Wer dominiert, kaum Raum für das Wie, Warum und Weshalb.

Ned verliebt sich leidenschaftlich in eine verheiratete Frau und flüstert ihr zärtlich ins Ohr, selbstverständlich denke man nicht einmal daran, den Ehemann umzubringen - es klingelt THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE. Man beachte auch, wie

geschickt - das meine ich, um Irrtümer auszuschliessen, ironisch - die Erwartung des Zuschauers gelenkt wird! Und wie sie dem Alten dann das Grab schaufeln, sagt sich der geneigte Zuschauer: hab ich's mir doch gleich gedacht! Aber sicher na klar. Lawrence Kasdan muss sich gesagt haben: Auf den Pösterler allein - der mit Jack Nicholson in der Hauptrolle ohnehin kürzlich wieder geklingelt hat - ist bei einem so heissen Thema wie BODY HEAT kein Verlass, und schloss für dessen zweiten Teil mit DOUBLE INDEMNITY eine Lebensversicherung ab. Lies: Freunde von Ned legen dem Zuschauer plötzlich nah, dass Lady-Wunderbar den Herzensbrecher leidenschaftslos auf ihrem Schachbrett herum-schiebt. Und siehe da - dachte man sich's doch! -: Neds body schmachtet hinter Gittern, während das Teufelsweib Matty Walker in der Bucht von was-weiss-ich-Acapulco in der Sonne liegt - body heat betreibt.

Billy Wilder lässt sich bei DOUBLE INDEMNITY in die Karten sehen: aus einer Brustwunde blutend kommt Neff in sein Büro, greift zum Dictaphon, erzählt seine Geschichte - und wie sie endet, darüber besteht kein Zweifel. In der Rückblende die erste Begegnung, der Zuschauer sieht "ein Bild, das die Beziehung so hinstellt, wie sie sich dann wirklich

entwickeln wird: Phyllis oben auf dem Treppenabsatz, dominant und sinnlich, Neff unten und unterwürfig. Während Phyllis die Treppe hinunter auf ihn zukommt, knöpft sie ihr Kleid zu, und als sie vor einem Spiegel stehen bleibt, ist der EINE Neff plötzlich von ZWEI Phyllis - optisch - beherrscht. Er wird aber ihre Duplizität, ihre zwei Gesichter, natürlich erst später im Film erkennen." (Sin-yard/Turner in "Billy Wilders Filme")

Luchino Visconti in OSSESSIONE und Tay Garnett in THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE (von 1946) verlassen sich ganz auf die Darstellung einer Leidenschaft, die den Protagonisten zum Verhängnis wird - erzählt wird zwar linear, aber der Zuschauer wird nie getäuscht und kann die Entwicklung anteilnehmend mitverfolgen.

Kasdan zeigt einen Provinz-Playboy beim Aufriss - die schöne Einstellung, als Ned Matty zum ersten Mal sieht, wie sie sich ganz in Weiss aus der Menge löst und aus der Tiefe auf ihn zukommt, könnte grosses Kino sein: wenn sie auf festen Beinen stünde, etwa Ned erinnert sich im Gefängnis daran -; der Zuschauer langweilt sich, Kasdan rennt auf die Bühne und verkündet: Moment mal Leute, ich sage Euch, es wird noch spannend werden, bleibt schön sitzen, bald

kommt ein Mord. Kasdan legt seine Hauptdarsteller auf den Boden, ins Bett, in die Badewanne, lässt sie keuchen, stöhnen und natürlich schwitzen (BODY HEAT!) und ruft vom Balkon, weil das kaum überzeugt: was soll ich denn machen Leute, so machen die das hundertmal am Tag, ist das etwa keine Leidenschaft? Ehemanns Leiche ist beseitigt, die Zuschauer gähnen erneut, Kasdan rennt erneut auf die Bühne: Hallo Freunde, was haltet Ihr davon, wenn ich Euch sage, dass ich Euch reingelegt habe: vielleicht war das doch keine Leidenschaft sondern kalte Berechnung - findet Ihr das nicht spannend?

Kasdan mag zwar das Wunderkind sein, als das er gefeiert wird, Talent sei ihm noch nicht einmal abgesprochen. Das mag ausreichen, um einen Film herzustellen - für grosses Kino reicht es (offensichtlich) nicht! Wunderkinder werden verhätschelt; "Handwerk" dagegen, so wusste der Volksmund dereinst, "hat goldenen Boden". In die Pfanne gehauenes THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE und DOUBLE INDEMNITY, mit ranziger Butter von eigenen Gnaden angerührt, wird keine Köstlichkeit.

Irgendwo ist es natürlich ungerecht: Wilder hat als "Gohst writer" an gut fünfzig Filmen mitgewirkt, bevor er ein Drehbuch schreiben durfte; schrieb dann Drehbü-

cher für ein gutes Dutzend Spielfilme, bevor er seine erste Regie übernahm und hatte schliesslich für DOUBBLE INDEMNITY eine Buchvorlage von James M.Cain und als Drehbuchmitarbeiter Raymond Chandler. Lawrence Kasdan dagegen hatte "während des Studiums plötzlich eine Idee zu einem Film und schrieb das Drehbuch" - kurz darauf: "doch er wollte mehr, er wollte selbst Regie führen" (Presseunterlagen). Als Fingerübung mag BODY HEAT angehen - mehr nicht.

Walt R.Vian

Die wichtigsten DATEN zu:

BODY HEAT

Regie: Lawrence Kasdan

Drehbuch: Lawrence Kasdan; Kamera:

Richard H.Kline; Schnitt: Carol Littleton; Musik: John Barry.

Darsteller: William Hurt (Ned Racine), Kathleen Turner (Matty Walker), Richard Crenna (Ed Walker), Ted Danson (Peter Lowenstein), J.A.Preston (Oscar Grace), Mickey Rourke (Teddy Lewis), ua.

Produktion: Ladd Company;

Produzent: Fred T.Gallo.

Land: USA, Jahr:1981, Länge: 110min

Verleih: Warner Bros.

DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS

von Rainer W. Fassbinder

Man schreibt das Jahr 1955. Robert Krohn (Hilmar Thate), ein Münchner Sportreporter, macht unerwartet Bekanntschaft mit dem ehemaligen UFA-Star Veronika Voss (Rosal Zech). Die Frau fasziniert ihn, erscheint ihm geheimnisvoll, und so macht er sich daran, sie zu entdecken. Allmählich wird ihm klar, dass er da mit einer ruinierten Existenz flirtet, die am Ende einer glanzvollen Film-Karriere steht, deren Ehe in Brüche gegangen ist, und die sich nun in Alkohol und Drogen geflüchtet hat. Bald einmal erfährt Krohn auch, dass seine Veronika vollumfänglich von der Aerztin Katz (Annemarie Düringer) abhängig ist, dass diese sich wohlweislich um depressive, alleinstehende Menschen kümmert mit dem einzigen Zweck, ihnen früher oder später einmal das Vermögen abzuknöpfen: Katz

treibt ihre Patientin in den Selbstmord.

Zusammen mit seiner Freundin Henriette (Cornelia Froboess - "Pack die Badehose ein..") versucht Krohn der Katz eine Falle zu stellen, um die Voss zu retten. Das Unternehmen scheitert, und Krohn verliert hintereinander seine Henriette und die Veronika. Zu spät gesteht er sich ein, was er längst schon gewusst haben musste: Seine Lage war von Anfang an nicht nur aussichtslos - sie war unmöglich.

Erneut wendet sich der produktionswahnsinnige Rainer Werner Fassbinder in einem Film thematisch, inhaltlich und formal den fünfziger Jahren des deutschen Wirtschaftswunders zu. Aller guten Dinge sind drei - mag man dabei denken, aber nein: fünfzehn sollen es im Endeffekt werden. Nach DIE EHE DER MARIA BRAUN und LOLA ist der dritte Versuch, DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS, sicherlich formal der kompakteste. Dennoch taucht unverzüglich die Frage nach dem Sinn der ganzen Übung auf, hätte doch gerade diese VERONIKA VOSS - von irrelevanten Details abgesehen - ebensogut in den fünfziger Jahren entstehen können, und irgendwie wird man den Verdacht nicht los, es sei halt bloss ein weiterer Schritt in einer grossangelegten Selbstbestätigungsübung von Fassbinder. Letztlich sagen

die Filme aus jener Zeit doch mehr über ihre Zeit - und das möchte man auch von heutigen Filmen erwarten. Die Flucht in die Vergangenheit erscheint da wirklich nur noch als Selbstzweck; Fassbinder bestätigt sich - üben muss er nicht mehr.

Gegenüber dem Publikum sollte man nie gefällig sein, sondern immer herausfordernd, sagt Fassbinder. Wenn Herausforderung aber zur Masche wird, weil sie zur Hauptsache aus Masche besteht, ist sie bereits gefällig und dadurch bald einmal unhaltbar. Von seinen Flips hat man - ich wenigstens - langsam genug. Die gut zwei Dutzend Blenden in der VOSS mag man ja noch als kopiertes Stilmittel jener Tage entschuldigen, aber das bei Innenaufnahmen penetrant flackernde Reklamelicht von aussen erträgt man inzwischen genauso wenig, wie die Münchner Bavariastrasse, die bei Fassbinder sowieso nicht lebt. "Ich sage mir, dass jemand, der ins Kino geht, in etwa weiss, was ihn erwartet" (RWF) - stimmt, bei Rainer Werner Fassbinder weiss man das wirklich.

Unterschiede gibt's, etwa im hervorragend be- und überbelichteten Schwarz-Weiss-Material (Kamera: Xavi Schwarzenberger) oder in der Drehbuchkonstruktion von Peter Märthensheimer und Pea Fröhlich. Litt der Zuschauer in DIE EHE DER MARIA BRAUN mit der Schygulla, weil er immer

den gleichen Stand hat, wie die Hauptfigur, verfolgte er in LOLA unter ähnlichen Voraussetzungen gleich drei Figuren, so hat er nun in der VERONIKA VOSS gegenüber der ihn auf der Suche repräsentierenden Reporterfigur Krohns einen durchgehaltenen Informationsvorsprung, den Krohn erst kurz vor Filmende aufzuholen vermag. Der Zuschauer erlebt dadurch das Drama im steten Bewusstsein, dass es nur böse enden kann. Fassbinder wollte einen Film mit Rückblenden machen - er hat einen in einer einzigen Rückblende geschaffen. Wenn er in Berlin dafür den Goldenen Bären erhielt, so kaum, weil sein Film so überragend wäre - er vermochte das Mittelmass des Wettbewerbs ganz einfach zu dominieren.

Ein Nachtrag: Grundlage zur VERONIKA VOSS lieferte der Selbstmord der, nach Paula Wessely und Zarah Leander, Nummer drei der deutschen Filmschauspielerinnen, SYBILLE SCHMITZ (1909-1955). Lange Zeit hatte man sie als die "interessanteste Frau des deutschen Films" bezeichnet, bevor ihr Typ anfangs der fünfziger Jahre nicht mehr gefragt war. Man sagt, dass es letztlich die Umbesetzung einer Rolle in Robert Siodmaks DIE RATTEN war, die die Schmitz zur Flucht ins Morphinum brachte. Ihr Selbstmord dürfte aber - wenn auch nie bewiesen, da

unnachweisbar - in den Umständen jenen der Voss in Fassbinders Film entsprochen haben.

Sybille Schmitz debütierte 1929 in Ernö Metzners UEBERFALL, tauchte dann vor allem 1932 in Dreyers grandiosem VAMPYR (als Léone) auf und überraschte weitere Male (obwohl sie zumeist unangemessene Rollen erhielt): in FAEHRMANN MARIA etwa, oder 1938 im TANZ AUF DEM VULKAN.

Walter Ruggle

Die wichtigsten DATEN zu:

DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS

Regie: R.W.Fassbinder

Drehbuch: Märthesheimer, Fröhlich;

Kamera: X.Schwarzenberger; Ausstattung:

Rolf Zehetbauer; Schnitt:

Juliane Lorenz; Ton: Vladimir

Vizner; Kostüme: Barbara Baum.

Darsteller: Rosel Zech, Hilmar

Thate, Cornelia Froboess, Annemarie

Düringer, Doris Schade, Eric Schu-

mann, Peter Berling, Peter Zadek

(als 2.Regisseur).

Produzent: Thomas Schühly.

Land: BRD, Jahr: 1982

O WIE OBLOMOV

von Sebastian C.Schroeder

Die ruhige Limmat beim Zürcher Grossmünster schlägt Wellen und aus der Tiefe steigt ein Eisblock. Polizisten in voller Kampfmontur verjagen Bürger, die sich nach draussen gewagt haben, von der Strasse. - Diese Bilder flimmern in der Wohnung von Niklaus Nepro über den Bildschirm.

Nepro - N.E.P.R.O wie Oblomov. - hat eine Dokumentarfilm-Equipe zu Gast. Es wird noch überlegt, was gedreht werden soll, als ein Reportage-Team des freien

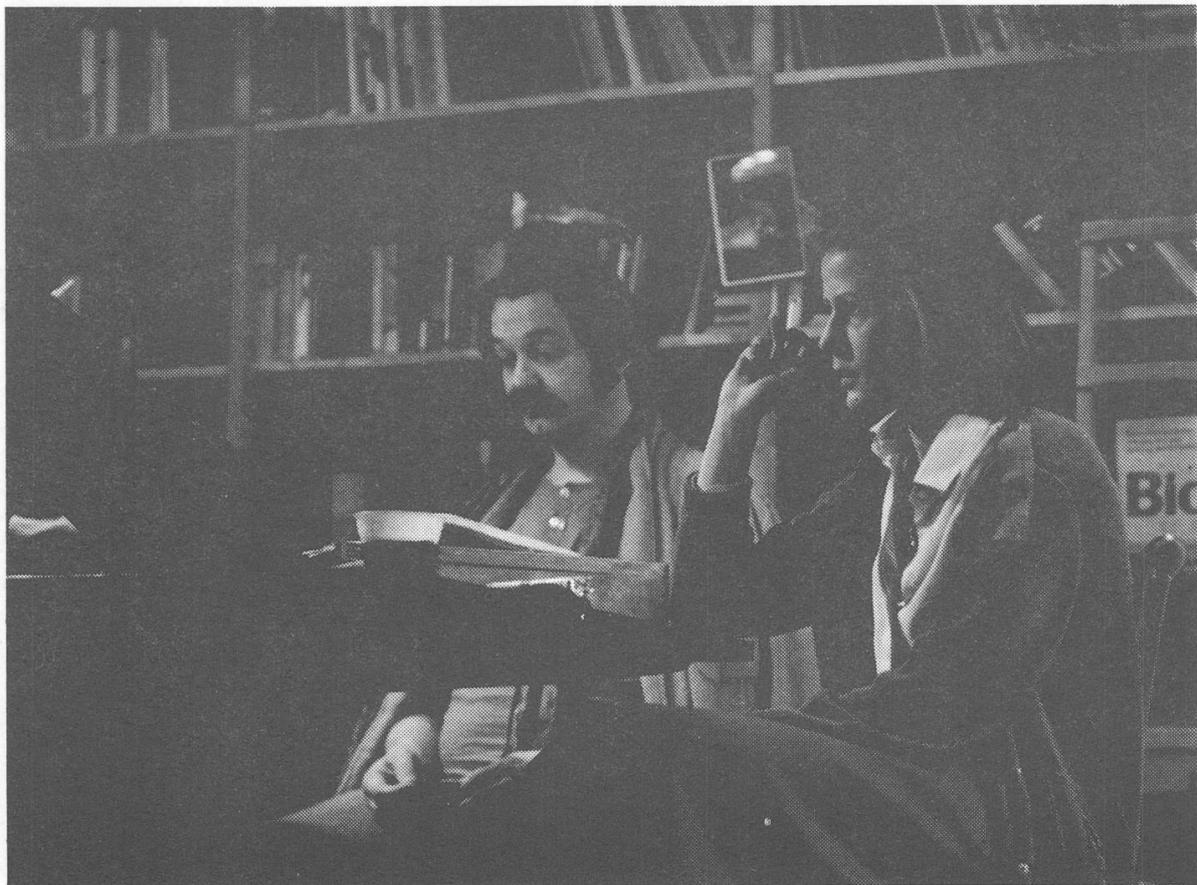
Bürgerfernsehens den Plan betritt, das live eine Stunde, unter dem Titel "Begegnungen am Rande", aus dem Leben der Randexistenz N.N. senden wird. Sebastian C. Schroeders Fiktion - Nepros List, der sich als linker Aussenseiter von keiner TV-Reporterin zur Schnecke machen lässt, und grosse Stunde als narzisstischer Wichtigtuer: Dokumentaristen filmen die Live-Sendung einer kommerziellen TV-Station.

Aussteiger Niklaus Nepro, so 'enthüllt' die Talk-Show, war als Diplomingenieur in der Chemie tätig, Erfinder einer Düse für Feinst-Dosierungen von Giften. Ausgestiegen sei er, so rühmt er sich, weil er bemerkt habe, dass sich die Herren Wissenschaftler der Tragweite ihres Tuns durchaus bewusst



Sybille Schmitz | Rainer W. Fassbinder und Rosel Zech

O WIE OBLOMOV





Ronald Reagan und Ann Sheridan in JUKE GIRL (1941)

"Oblomow"

von Iwan A. Gontscharow, geschrieben 1859

In der Gorochowaja, in einem jener grossen Häuser, deren Bewohner für eine ganze Kreisstadt langem würden, lag eines Morgens Ilja Iljitsch Oblomow im Kabinett seiner Wohnung im Bett.

Er war ein mittelgrosser Mann von zweiunddreissig, dreiunddreissig Jahren, hatte ein angenehmes Aeusseres und dunkelgraue Haare, doch fehlten seinen Gesichtszügen jeglicher bestimmte Ausdruck und jegliche innere Spannung. Die Gedanken huschten frei wie Vögel über das Gesicht, liessen sich auf den halbgeöffneten Lippen nieder, versteckten sich in den Falten der Stirn und verschwanden schliesslich wieder; dann leuchtete das ganze Gesicht im gleichmässigen Licht der Sorglosigkeit. Vom Gesicht wanderte die Sorglosigkeit in die Posen des ganzen Körpers und sogar in die Falten des Schlafrocks.

(Dies die ersten Sätze im Roman und eine Seite weiter:)
Oblomow ging daheim immer ohne Halsbinde und ohne Weste, weil er die Zwanglosigkeit und Bequemlichkeit liebte. Seine Pantoffeln waren lang, weich und breit; wenn er, ohne hinzuschauen, die Füsse vom Bett auf den Boden gleiten liess, traf er unfehlbar in sie hinein. Das Herumliegen war für Ilja Iljitsch weder eine Notwendigkeit, wie für einen Kranken oder für einen Menschen, der schlafen möchte, noch eine Zufälligkeit, wie für einen Müden, noch ein Genuss, wie für einen Faulpelz: es war sein normaler Zustand. Wenn er zu Hause war (und er war fast immer zu Hause), lag er stets im Bett und stets in dem gleichen Zimmer, wo wir ihn vanden, das ihm gleichzeitig als Schlafgemach, Kabinett und Salon diente.

(Seite 69 dann:)

Doch er bereitete sich weiterhin auf das Leben vor und entwarf im Geiste aufs neue einen Musterplan seiner Zukunft; doch mit jedem Jahr, das über seinem Haupte entschwand, musste er an diesem Muster etwas ändern und abstreichen.

Das Leben zerfiel seiner Ansicht nach in zwei Teile: der eine bestand aus Arbeit und Langeweile, das waren für ihn Synonyme; der andere aus Ruhe und behaglicher Fröhlichkeit.

sind, aber trotzdem weiter machen. Leicht macht es Nepro der Abendunterhalterin, die Aussenseiter vor die Kamera und damit unter die Leute bringt, nicht gerade. Da nach Brecht zuerst das Fressen kommt und dann die Moral, versorgt er seine Befragerin nicht nur mit seinen Ansichten - "In der Schweiz kann jeder sagen, was er will, er muss nur die wirtschaftlichen Folgen tragen", "Die echten Terroristen tragen heute Massanzug oder Uniform", "Das Einzige, was zählt im Leben, ist Fressen, Saufen, Kochen und Lieben" -, er versorgt sie auch mit Speis und Trank. Der Chaotik von Nepros Show entspricht auch die Stimmung in der Pause, die dazu eingeschaltet wird, damit das Bürgerfernsehen sich mit Werbeausstrahlung finanzieren kann. Ein Anruf aus der Sendeanstalt verunsichert die ambitionierte Reporterin zusätzlich, aber Nepro liegt es fern, sich den Zwängen, die nicht die seinen sind, anzupassen, er wird sogar richtig ausfällig, wie er zu einer Antwort nach Ein- und Auskommen gezwungen wird - Tantiemen aus seiner patentierten Giftdüse - und der gemütliche Abend bricht ab, als Nepros Show vom Sender mit dem Vorwand 'Technische Störung' ausgeblendet wird. Diese Ausgangslage gibt Sebastian C.Schroeder die Möglichkeit, fast beliebig frei die Ebenen seiner Fiktion zu

wechseln, von Bild zu Bild und Einfall zu Einfall zu springen: alle konventionellen Erzählmuster zu durchbrechen und den Zuschauer zu 'zwingen', sich seinen eigenen Reim zu machen.

Alois Schmidlin

Die wichtigsten DATEN zu:

O WIE OBLOMOV

Regie: Sebastian C. Schroeder

Drehbuch: S.C.Schroeder unter Mitarbeit des Teams; Kamera: Hans Liechti; Kameraassistentz: A.Simmen, H.Vagnieres; Ton: Florian Eidenbenz, Tonassistentz: Erwin Hofman; Schnitt: Fee Liechti; Musik: Benedikt Jeger.

Darsteller: Erhard Koren, Olga Strub, Daniel Plancherel, Phillip Nicolas, ua.

Produktion: Sebastian C.Schroeder, 8800 Thalwil.

Schweiz, 1982, Format: 16mm

Verleih: Cactus Film.

KLEINE FILMOGRAFIE:

SEBASTIAN C. SCHROEDER

1971 UNTERSCHÄTZEN SIE AMERIKA NICHT

1972 CINEMA

1973 DER BUCHEGGPLATZ ZUM BEISPIEL

1974 DANDA (mit Stanley Hallet)

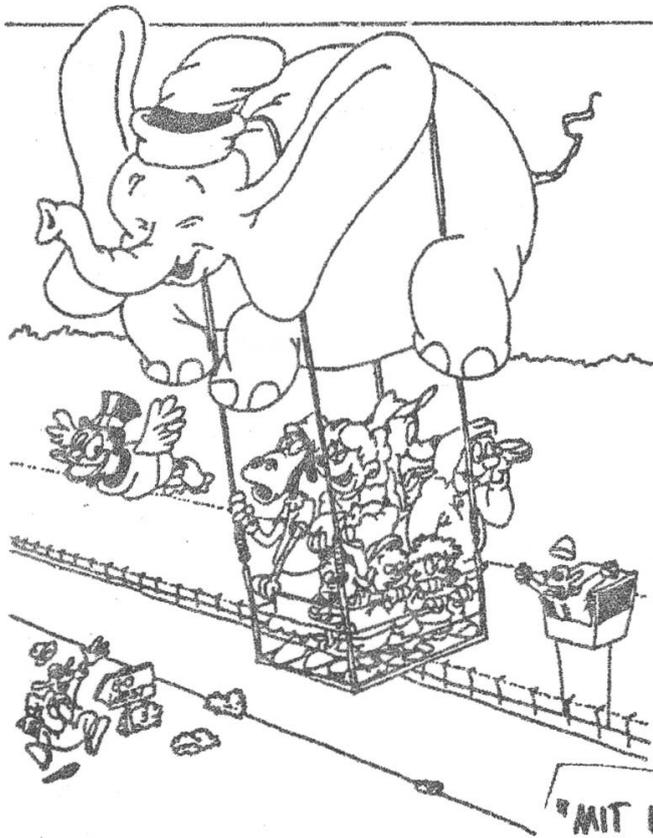
1976 DER BRONZEGUSS

1978 SÜDSEEREISE

1979 INSELFEST (im Rahmen von:

"Die sieben Todsünden")

1981 O WIE OBLOMOV



BERLINALE-TVP ZU:
"MIT DEM WIND NACH WEITEN"

BERLINALE 82

Curtis Bernhard wurde heuer mit "Aufruhr der Gefühle" - so der Titel der ihm gewidmeten Retrospektive - gefeiert. Ein Brief aus dem Weissen Haus aus Washington erreichte über Miss Bernhardt die Festspiele und das offizielle Fest-Journal. Schauspiel-Kumpel Ronni Reagan wünscht der Witwe darin sein Bestes und erklärt ihr, dass sie stolz sein könne auf ihn (Bernhardt) und die Rolle, die er (Bernhardt) in der amerikanischen Filmwelt gespielt habe. Seine Nancy und

er (Reagan) hätten gerne unter Berhardts Führung gearbeitet: "Er brachte ein angemessenes Mass an Disziplin und einen grenzenlosen Grad an 'artistry' in sein Werk ein. Wir waren alle glücklich, unser Handwerk in jener Zeit ausgeübt zu haben, die wir als 'golden era' Hollywoods ansehen. Der einzige Zweck der Filme jener Tage war, zu unterhalten." - Schön dumm, dass Filme heute manchmal auch zum Denken anregen wollen, aber darum macht der Ronni ja auch keine Filme mehr, sondern Politik: er will die Leute bloss unterhalten. Hoffen wir, dass er keine bedeutenden Auftritte erhält, denn: ein

wirklich guter Schauspieler war er nie. Das bewiesen nicht zuletzt jene beiden Filme, die im Rahmen der Gefühlsaufruhr-Retro von ihm gezeigt wurden: JUKE GIRL und MILLION DOLLAR BABY, beide 1941 entstanden: da kämpft er auf der Seite ausgenutzter Bauern gegen den Gross-Einkäufer oder spielt Piano und haut ganz zünftig auf den Tisch.

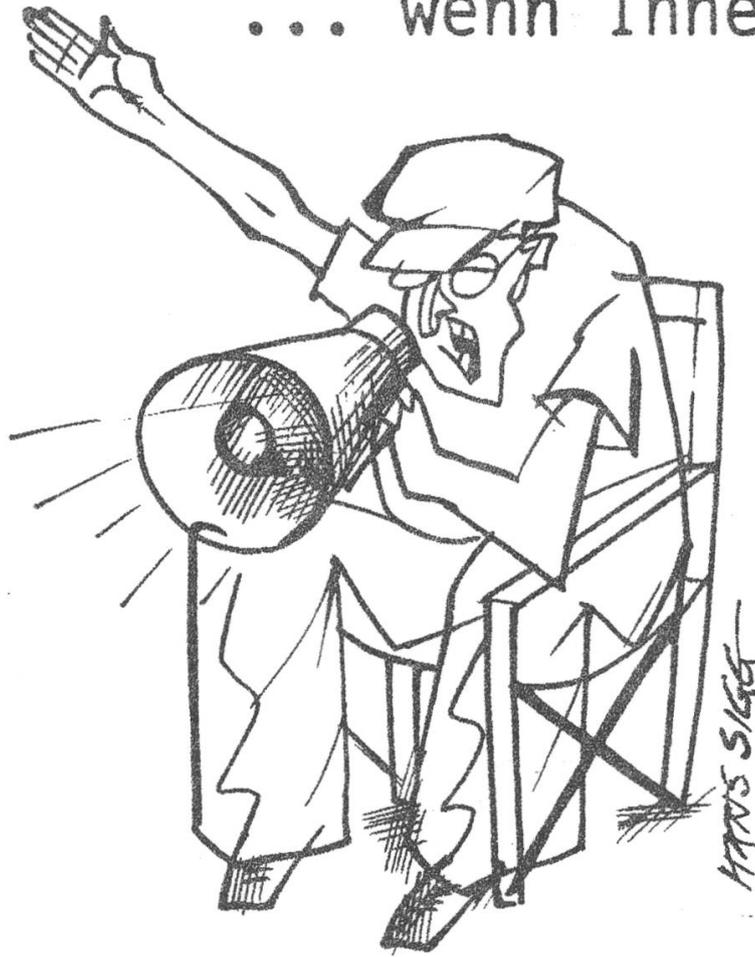
Zweimal erlebte ich an einer Pressekonferenz die direkte Frage zum Verhältnis gegenüber dem hollywoodgemachten Präsidenten und seinen imperialistischen Absichten, die sich gegenwärtig - wo fast alle nur nach Polen schauen - auf El Salvador konzentrieren. Einer der Befragten war Sydney Pollack, der zweite James Stewart (dem ebenfalls eine Retrospektive gewidmet war). Die Fragen wurden sichtlich zum Missbehagen von Festivalcoleiter Mortiz de Hadlen gestellt; die Antworten kamen klar. Für Pollack ist die Wahl Reagans Ausdruck jener konservativen Grundströmung, die auch seinen Film prägt, er ist nicht glücklich, weiss aber im Fall einer direkten Einmischung der USA in Mittelamerika auch nicht, was er tun würde. Ganz anders Stewart, der als Altersgenosse "100-prozentig" hinter der Politik Reagans steht, zwar hofft, dass es nicht zu einem Einmarsch kommt, aber sicher ist, dass

sein früherer Arbeitskollege schon die richtige Entscheidung trifft.

Ein bezeichnendes Zwischen spiel anlässlich der Stewart-Pressekonferenz: Eine ältere Dame erhält das Mikrophon und stellt sich, sichtlich gerührt, als einfache Lehrerin vor, sie sei nicht so wichtig, wie all die hier anwesenden Leute. Der Festivalcoleiter de Hadeln reagiert vorne gewohnt nervös, gebrochen deutsch: "Stellen Sie eine Frage!" - Ja sie wolle eigentlich dem Herrn Stewart nur danken, für all die schönen Filme, die er gemacht habe, und sie möchte ihm einen Berliner Bär aus Schokolade schenken. De Hadeln findet dies blöd und drängt zur nächsten Frage. Da nahm sich jemand die Frechheit, einem Gast aus tiefster Ueberzeugung einen banalen Schoggi-Bären zu schenken, wo ER ihm doch am Abend zuvor einen Spezial-Goldenen-Bären überreicht hatte. Der Unterschied: Der Schoggi-Bär war keine blosse Prestige-Uebung, er kam von Herzen. Ueber den Goldenen Bären gab es jenes Hin und Her - den einen war Gold doch zu wertvoll, und lange Zeit war unklar, ob Stewart überhaupt einen Goldenen erhalten würde, oder ob man ihn mit einem weniger edlen Metall abfinden sollte: Festspiel und Ehrungen zur Farce geronnen.

Walter Ruggle

... wenn Ihnen



FILMBULLETIN gefällt:
weilersagen! abonnieren!
unser Werbegeschenk: wir
investieren Ihr Geld
in unsere Hefte; wir
bemühen uns, FILMBULLETIN
noch besser zu machen.

Jahresabonnement 1982: sFr. 15.- (Ausland, zuzüglich Versand)
Bestellungen: Filmbulletin/Filmkreis, Postfach 6887, 8023 Zürich

IMPULSE FÜR DEN OESTER- REICHISCHEN DOKUMENTAR- FILM

Nachdem auf dem Sektor Dokumentarfilm in Oesterreich seit Jahren keine neuen Tendenzen zu verzeichnen waren, scheint es nun einem österreichischen Filmemacher gelungen zu sein, diesem Genre neue Aspekte abzugewinnen. Mehr als zwei Jahre arbeitete Michael Pilz, 1943 im Waldviertel/Niederösterreich geboren, Fotograf, Werbetexter, Kameramann, Autor, TV-Regisseur, an seinem grossangelegten Dokumentarfilm ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE. Zunächst noch mit Helmut Pirnat als Kameramann und einem kleinen Team, zuletzt nur noch allein mit dem Musiker Georg Buigner als Tonmeister, lebte Pilz monatelang mit Bergbauern in St. Anna am Obdacher Sattel (Steiermark), arbeitete im Stall und auf den Feldern mit und beschäftigte sich in

der Schule ausführlich mit den Spielen und Träumen der Kinder. Rund 40 Stunden Film- und noch mehr Tonmaterial waren das Ergebnis. Im Juli 1981 waren die letzten Szenen für den Film, der mit 212 000 Franken subventioniert wurde, abgedreht, und inzwischen hat Pilz eine Viereinhalbstunden-Fassung fertig geschnitten und vertont (vorgesehen ist auch die Herstellung einer zweistündigen Kino-Version).

ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE ist kein Dokumentarfilm im üblichen, (TV-)gewohnten Sinne. Pilz versuchte bereits in seinen TV-Features für den Oesterreichischen Rundfunk (die er bis 1978 laufend fertigte), sich von der herkömmlichen 'literarischen', also beschreibenden Erzähltechnik zu lösen. Er tritt für die Aufhebung der Trennung zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Spielfilm und Dokumentarfilm ein. "Inneres und Aeusseres fliessen ineinander und - so wie es im Kino immer war und sein wird - das Wesentliche geschieht zwischen Leinwand und Zuschauer, in der Projektion." (Pilz) Durch spezifische Montage von Bildern und Tönen entstand mit ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE ein Film, der nicht simpel die Wirklichkeit abbildet, sondern jedem Zuschauer die Möglichkeit zur subjektiven Annäherung an das Thema des Films offenlassen soll.

Reinhard Pyrker (Wien)

HOCH UND TIEF IM SCHWEIZER VERLEIH

Unter diesem Titel meldet 'kino-film' Fachzeitschrift für Filmwirtschaft Nr.2/82, Rorschach, nach einer Konkurs Eröffnung vom 6.2. gegen die Verleihfirma Majestic Films S.A. Distribution, Lausanne: Im Gegensatz zu diesem unerfreulichen Ende der Majestic Films S.A. soll sich nach ihren Angaben die Starfilm GmbH, Zürich, auf einem Erfolgskurs befinden, welche auf ein Rekordjahr hinweist. Einer Pressemitteilung ist zu entnehmen: 'Innerhalb nur eines Jahres nach Aufgabe der Paramount-Generalvertretung verdoppelte sich der Umsatz beinahe von 3,8 auf über 7 Mio Franken, die zweithöchste je in der Schweiz von einem Verleih realisierte Summe. Keine andere Company hatte letztes Jahr so viele Erfolge

aufzuweisen wie die STAR-FILM: "Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo", "Die Klapperschlange" von J. Carpenter, "The Postman always rings twice" mit Jack Nicholson und Belmondos "Profi"; vier Filme, vier Hits.

Bereits hat sich auch das neue Jahr gut angelassen.' Aber am 22.3. meldet sda: 'Starfilm GmbH am Ende - ... ist der provisorische Konkurs eröffnet worden. Nach Angaben des Konkursamtes stehen gegenwärtig 3,5 Millionen Franken an Passiven praktisch keine Aktiven gegenüber. Vom Konkurs sind rund ein Dutzend Mitarbeiter betroffen, welche vom Sachverhalt völlig überrascht wurden. Die Starfilm habe aus einem früheren Vertrag verschiedene Auflagen übernehmen müssen, die zu den heutigen Verlusten geführt hätten. Während die Anzahlungen für Lizenzen immer mehr stiegen, sei das Unternehmen an zu kleine Margen gebunden gewesen.'

PS: Inzwischen beziehen die Kinobesitzer, die noch Filme mit der Starfilm abgeschlossen haben, Einzahlungsscheine vom Konkursamt um die Einnahmen der Starfilm-Hits abzurechnen.

filmbulletin

März 1982 / 24.Jahrgang/Nummer 124

Heftpreis sFr. 3.-

RUND UM DIE AUSWAHLSCHAU SOLOTHURNER FILMTAGE '82.....	3
Film des Monats:	
THE FRENCH LIEUTENANTS WOMAN von Karel Reisz.....	5
Insert: Das Buch zum Film.....	13
REISENDER KRIEGER von Christian Schocher:	
AUF DER SUCHE NACH EINER VERLORENEN HEIMAT.....	15
ANDRE BAZINS "JEAN RENOIR".....	25
BEFRAGUNG ANDRE BAZINS ZU NEUN FILMEN VON RENOIR.....	27
Kleine Filografie: Jean Renoir.....	26
Neu in den Kinos:	
ABSENCE OF MALICE von Sydney Pollack.....	39
BODY HEAT von Lawrence Kasdan.....	45
DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS von R.W.Fassbinder.....	48
O WIE OBLOMOV von Sebastian C.Schroeder.....	50
Insert: "Oblomow" von Iwan A.Gontscharow.....	53
BERLINALE '82.....	55
IMPULSE FÜR DEN OESTERREICHISCHEN DOKUMENTARFILM.....	58
"HOCH UND TIEF IM SCHWEIZER VERLEIH".....	59



Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Filmbüro SKVV, Unartisco SA, Cactusfilm, Zürich; Christian Schocher, Pontresina; 20th Century Fox, Genf; Cinematheque Suisse, Lausanne; Oesterreichischer Filmmuseum, Wien.

Umschlagfotos: THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN und LA BETE HUMAINE

FILMBULLETIN erscheint ca. sechsmal jährlich, die Einzelnummer kostet in der Regel sFr.3.-, das Abonnement im Jahr sFr.15.- (Ausland zuzüglich Porto und Versand), Preise für Anzeigen auf Anfrage.

FILMBULLETIN, Postfach 6887, CH-8023 Zürich

Impressum: Redaktion: Walt R. Vian; redaktionelle Mitarbeit: Walter Ruggle; Gestaltung: Leo Rinderer-Beeler, Satz: +COBRA-Satz / Silvia Fröhlich; Druck: Rotag AG, Langstr.94,Zürich; Umschlag und Bildseiten: Rohner+Spiller, Winterthur; Endfertigung: Werkstatt für Behinderte Bülach.

Abonnemente, Vertrieb: Filmbulletin/Filmkreis, Postfach, Zürich;

Herausgeber: Katholischer Filmkreis Zürich.

SEHR GEEHRTE ABONNENTEN, LIEBE LESERINNEN UND LESER,

gut die Hälfte unserer Abonnenten hat den grünen Schein, der ganz diskret der letzten Nummer beilag, beachtet, rausgenommen, ausgefüllt und zur Post getragen. Ich will heute für einmal nicht zuerst über diejenigen stöhnen, die das leider noch nicht getan haben, sondern allen, die es getan haben, danken.

Erfreulich war, feststellen zu dürfen, dass gut 20 Prozent der Zahlungen, die einstweilen bei uns für das Abonnement 1982 eingegangen sind, den ordentlichen Betrag überschritten: jede fünfte Zahlung entsprach einem Solidaritäts-Abonnement und/oder wurde (auch noch) durch eine Spende aufgestockt, die in einem Fall sogar den Betrag von 100 Franken erreichte.

Es liegt mir fern, das für selbstverständlich zu halten; es ist ausserordentlich erfreulich, und ich möchte mich entsprechend dafür bedanken: ganz herzlichen Dank - allen und jedem einzelnen.

(Man hat, das scheint mir natürlich, manchmal Lust, den ganzen Bettel einfach hinzuwerfen - soviel Solidarität unter den Abonnenten lässt mich solche Stimmungen leichter überwinden.)

Zu danken ist bei dieser Gelegenheit aber auch einmal dem Herausgeber, dem Katholischen Filmkreis Zürich, ohne dessen tatkräftige und finanzielle Unterstützung die Herausgabe von "Filmbulletin" ausgeschlossen wäre - und damit auch Stadt und Kanton Zürich sowie der Katholischen Kirche von Stadt und Kanton Zürich, ohne deren finanzielle Unterstützung wiederum der Filmkreis nicht in gewohnter Art und Weise arbeiten könnte.

Soweit die moralische Seite. Oekonomisch gesehen, soviel haben wir mit dem Schweizer Film immerhin gemeinsam, ist die Herausgabe unserer Hefte überhaupt nicht sinnvoll. Einstweilen machen wir - solange wir können und dürfen - weiter, weil wir's (vom Oekonomischen abgesehen) schon sinnvoll finden; bitten aber die Abonnenten, die ihre Zahlung noch nicht vorgenommen haben, uns unnötige Unkosten und Umtriebe zu ersparen. Ihnen wenigstens dafür: Besten Dank.

Mit freundlichen Grüßen und
einem weiteren herzlichen Dankeschön

Walt R.Vian

