

Objekttyp: **Issue**

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

Band (Jahr): **27 (1985)**

Heft 143

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.

filmbulletin

Kino in Augenhöhe



Fr. 5.- / DM. 6.- / öS. 50.-

Heft Nummer 4/85

Der sichere Kinotip für hervorragende Filme:

CAMERA 1

CAMERA 2

ATELIER
KINO

Wir zeigen Filme, die uns gefallen. Aber wir sind durchaus nicht die einzigen, die diese Werke gut finden:

Vater ist auf Dienstreise (Emir Kusturica, Jugoslawien): Von der Int. Jury in Cannes 1985 einstimmig mit der Palme d'Or ausgezeichnet.

Höhenfeuer (Fred M. Murer, Schweiz): Von der Int. Jury in Locarno 1985 einstimmig mit dem Goldenen Leoparden ausgezeichnet.

Wetherby (David Hare, Grossbritannien): Von der Int. Jury in Berlin 1985 mit einem Goldenen Bären ausgezeichnet.

Les favoris de la lune (Otar Iosseliani, Frankreich): Von der Int. Jury in Venedig 1984 mit einem Goldenen Löwen (Spezialpreis der Jury) ausgezeichnet.

P.S. (damit wir nicht missverstanden werden): Auch Filme ohne goldene, silberne oder ähnliche Tiere und Pflanzen stehen bei uns auf dem Programm und lohnen einen Gang ins Kino!

Die Basler Studiokinos mit dem vielseitigen Programm

STADTKINO BASEL

zeigt vom 30. September bis 28. Oktober 1985 jeweils montags im Kino CAMERA:

Filme aus Jugoslawien

Montag 30. September, 19 Uhr
Der Mensch ist kein Vogel
von Dušan Makavejev (1965)

Montag 7. Oktober, 19 Uhr
Szenen aus dem Leben eines Rekordarbeiters von Bata Čengić (1972)

Montag 14. Oktober, 19 Uhr
Man liebt nur einmal
von Rajko Grlić (1981)

Montag 21. Oktober, 19 Uhr
Weder Fisch noch Vogel
von Srdjan Karanović (1982)

Montag 28. Oktober, 19 Uhr
Der Hinterhalt
von Zivojin Pavlović (1969)

Montag 28. Oktober, 21.15 Uhr
Der rote Boogie
von Karpo Godina (1982)

Filme aus Nicaragua

Montag 30. September, 21.15 Uhr
Alsino und der Kondor
von Miguel Littin

Montag 7. Oktober, 21.15 Uhr
Teotecacinte '83 - der Angriff kommt aus dem Norden + weitere Kurzfilme

Montag 14. Oktober, 21.15 Uhr
Unsere Agrarreform
von Rafael Vargas + weitere Kurzfilme

Montag 21. Oktober, 21.15 Uhr
Absender Nicaragua... Offener Brief an die ganze Welt von Fernando Birri
+ weitere Kurzfilme

Öffentliche Vorstellungen, organisiert von Le Bon Film, Postfach, 4005 Basel.
Programmänderungen vorbehalten.

In memoriam Lulu



Louise Brooks, 1906 - 1985

BERN

Das Kino im Kunstmuseum zeigt im Oktober als Begleitprogramm zur Ausstellung «Hanni Bay: Karl Valentin und die Stars der Bonbonnière» eine Retrospektive mit Filmen von *Karl Valentin*, in der folgende Filme zu sehen sein werden: DIE VERKAUFTE BRAUT von Max Ophüls, DER SONDERLING von Walter Jerven, ORCHESTERPROBE, DER THEATERBESUCH, IM SCHALLPLATTENLADEN, DER FIRMLING, MYSTERIEN EINES FRISIERSALONS, SO EIN THEATER, BEIM NERVENARZT, MUSIK ZU ZWEIEN, IN DER APOTHEKE, ES KNALLT, DER VERHEXTE SCHEINWERFER, DAS VERHÄNGNISVOLLE GEIGENSOLO, DER ANTENNENDRAHT.

Was für ein Programm! Braucht Karl Valentin noch eine Empfehlung? *Liebe Freunde: nix wie hin!*

Programm bei: Kunstmuseum Bern, (Hodlerstrasse 8, 3011 Bern / ☎ 031 22 09 44)

WOHLEN

Der Filmklub Wohlen zeigt im Programm 85/86 jeweils am Mittwoch im Kino Rex um 18.15 und 20.30 Uhr: LES NUITS DE LA PLEINE LUNE von Eric Rohmer (23.10); HANNA K. von Costa Gavras (13.11); TO BE OR NOT TO BE von Ernst Lubitsch (11.12) sowie 1986 nach STOP MAKING SENSE, EDUCATING RITA, MEPHISTO und STRANGER THAN PARADISE.

WINTERTHUR

Erstmals wurden während den Winterthurer Musikfestwochen auch Filme in einem Freiluft-Kino auf dem Neumarktplatz gezeigt. Die Initianten, Marcel Strassburger und Markus Holdel, hatten dabei mit ihrem Experiment einen Riesenerfolg, besuchten doch dank guter Witterungsverhältnisse durchschnittlich 1500 Personen jede der Vorstellungen. Da soll sogar der örtliche Kinomanager Manfred Werren derart begeistert gewesen sein, dass er spontan erklärte, nächstes Jahr müssten im Freiluft-Kino auf dem Neumarkt mindestens drei Schweizer Premieren zu sehen sein.

Es wäre in der Tat erfreulich, wenn die Sache Schule machte, der Trend zu immer kleineren Kinos, mit immer kleineren Leinwänden, endlich wieder umgekehrt würde!

ST.GALLEN

Unabhängiges Kino: Im März 1985 wurde der Verein K 59 gegründet. Dieser Verein möchte die Interessen des nicht kommerziellen Kinos wahrnehmen und regelmässig über das Filmschaffen orientieren. Zentrales Anliegen ist die Errichtung und der Betrieb eines selbstverwalteten Kinos. Vorgesehen sind zwei- bis dreimal wöchentlich Aufführungen von Filmen aus den Sparten: Schweizer Filme, die nie oder schon lange nicht mehr im Kino gezeigt wurden / Filme von ethnischen Minderheiten und aus anderen Kulturkreisen / Experimental- und Dokumentarfilme.

Zudem will der Verein das regionale Filmschaffen anregen und diesen Filmern und Filmrinnen Abspielmöglichkeiten bieten. Ein selbstverwaltetes Kino soll Raum bieten für Gespräche mit Medienleuten, Diskussionen und Begleitprogramme zum Filmschaffen und offen bleiben für Aktivitäten anderer filminteressierter Gruppen.

FESTIVALS

7.-12. Oktober: **34. Internationale Filmwoche Mannheim.** Die Filmwoche legt den Schwerpunkt wiederum auf die Präsentation von Erstlings-Spielfilmen junger Regisseure aus aller Welt. Die Filmwoche wird von einem Seminar mit Filmschulen aus der dritten Welt begleitet. Für das Begleitprogramm wurden einige Filme unter dem Titel «Der sowjetische Film im Spiegel der Internationalen Filmwoche» zusammengestellt.

12.-19. Oktober: **17. Internationales Dokumentarfilm Festival Nyon.** Nach einigen Jahren der Abwesenheit ist das Festival an seinen Geburtsort zurückgezogen und wird wiederum in der «Aula de Nyon» durchgeführt werden.

15.-20. Oktober: **Österreichische Filmtage in Wels.** Diese Filmtage sind eine umfassende Werkschau zur jährlichen Standortbestimmung des österreichischen Filmschaffens. Nach ihrem überaus erfolgreichen Neubeginn im Jahre 1984, der bestätigt hat, wie wichtig die Existenz eines eigenen Festivals für das heimische Filmschaffen ist, finden die Filmtage in der bewährten Art wiederum in Wels statt.

27.11.-1.12.: **Film Video Performance Tage in Luzern.** Die «Krienser Filmtage» sind nach Luzern ins «Kulturzentrum Panorama» am Löwenplatz umgezogen. Die präsentierten Filme werden Ende Oktober durch eine Jury vorvisioniert und ausgewählt.

14.-17. May 1986: **Rotterdam Film Festival «Films on Art»** Das Festival wird in einer breiten Übersicht neuere Film- und Video-Produktionen vorstellen, die sich mit der visuellen Kunst befassen.

14.-24. Dezember: **Una Citta in Cinema, L'Aquila** das erste und einzige Festival zur Technik des Filmschaffens. Das Festival bietet die Workshops: Schauspiel, Kamera und Filmschnitt, an. Professionelle Filmschaffende dieser Sparten aus Europa und Amerika werden bei der Veranstaltung anwesend sein. (Information: La Laterna Magica Coop. Cinematografica, via P. Colagrande 1, 67100 L'Aquila, Italien)

TAGUNGEN, KURSE

Die *Arbeitsgemeinschaft Jugend und Massenmedien* wird am 2./3. November in Lützelzflüh den Kurs, **Sounds Musik als Massenmedium** durchführen, der von Valérie Blöchlinger und Peter Figlestahler geleitet werden wird. «Nicht Musikgeschichte oder Stilkunde sollen hier vermittelt werden, vielmehr wird versucht, die Wirkung von Rock- und Popmusik aus ihren verschiedenen Funktionen, ihrer Machart, ihrer medialen Aufbereitung zu erklären.» Anmeldung: AJM, ☎ 01 / 242 18 96

Die *Landesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienziehung in Bayern* veranstaltet vom 29.11.-1.12. in Würzburg ein Seminar zum Thema: **Das «erotische» Kino zwischen Kunst und Kommerz.** Veranschaulicht werden soll, wie sich die Einstellung des Films zur Sexualität im Laufe der Jahre immer wieder verändert hat. Unterthemen: Darstellung von Sexualität zwischen Moral und menschlichem Bedürfnis - Der anspruchsvolle Film im Zwiespalt zwischen Kunst und Pornografie. (Info: Postfach 1144, D-8723 Geroldshofen)

FILMBULLETIN Postfach 6887 CH-8023 Zürich

Redaktion:
Walt R. Vian

redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggie

Korrespondenten:
Norbert Grob, Berlin
Michael Esser, Berlin
Reinhard Pyrker, Wien

Gestaltung:
Leo Rinderer-Beeler

COBRA-Lichtsatz:
Heidi Rinderer-Beeler und
Unionsdruckerei AG

Druck und Fertigung:
Unionsdruckerei AG, Luzern

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Monopole Pathé Films, Rialto Film, Fredi Murer, Rex Film, Take Two Publicity, Dr. Viktor Sidler, Zürich; Filmfestival von Locarno, Europa Film, Locarno; Cinémathèque Suisse, Lausanne; SDK, Berlin; Österreichisches Filmmuseum, Wien.

Abonnemente:
FILMBULLETIN erscheint:
sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 26.- / DM. 35.- / öS. 260
Solidaritätsabonnement:
sFr. 40.- / DM. 50.- / öS. 400
übrige Länder Inlandpreis
zuzüglich Porto und Versand

Einzelnummer:
sFr. 5.- / DM. 6.- / öS. 50.-

Vertrieb:
Leo Rinderer
☎ 052 / 27 45 58

Vertrieb in Berlin:
Ulrich von Berg / Kaiser Friedrich Str.35 D-1000 Berlin 30
☎(30) 312 80 58
Vertrieb in Norddeutschland:
Rolf Aurich / Uhdestr.2
D-3000 Hannover 1
Vertrieb in Wien:
Susanne & Reinhard Pyrker
Columbusgasse 2 A-1100 Wien
☎(0222) 64 01 26

Preise für Anzeigen auf Anfrage.
Manuskripte sind erwünscht, es kann jedoch keine Haftung für sie übernommen werden.

Herausgeber:
 Katholischer Filmkreis Zürich
Postcheck-Konto 80-49249

filmbulletin

Kino in Augenhöhe
27. Jahrgang

4/85
Heft Nummer 143: Oktober 1985

Bei Erich von Stroheim, so schreibt Viktor Sidler in dieser Nummer «öffnet sich wie auf einer Bühne das Bild zur realistischen Inszenierung eines Monte Carlo wie es das Kameraauge in Wirklichkeit niemals hätte vorfinden können: ein Monte Carlo, das nur in der Vorstellung und durch die Macht der Vorstellung an komprimierter Gegenwärtigkeit zu existieren vermag». Jean Renoir musste seinerzeit FOOLISH WIVES mehrere Male sehen, bis er verstand, dass das Monte Carlo, das auf der Leinwand erschien, sozusagen das kleine Städtchen darstellen sollte, das er so gut kannte. Dann aber zog Jean Renoir den Schluss, dass: «das echte Monte Carlo im Unrecht war».

Dokumentarische Realität kann durch verdichtete Realität überwunden, ins Unrecht versetzt werden, wenn Kino grösser als das Leben wird. Der Film hat zwar, wie Fredi Murer bemerkt «durch seine fotografische Technik immer diesen hohen Wirklichkeitsgrad: er zeigt zum Beispiel wirkliches Gras - der Zuschauer kann sagen: diesen Berg da kenne ich, der ist dort und dort», aber der der Wirklichkeit innewohnende Inhalt wird durch sein Beziehungssystem bestimmt. Ein und dasselbe Fläschchen kann bei Stroheim innerhalb einer einzigen Szene sowohl Parfum, Schnaps wie Milch für einen Säugling enthalten - je nach dem Spielgestus, der dem Gegenstand Sinn verleiht. Stroheim, «dieser Fanatiker des Abbildrealismus demontiert (gerade) aus der Genauigkeit der Beschreibung heraus die Vieldeutigkeit der Figuren, der Gegenstände und des Dekors» (Sidler). Murer selbst hat in HÖHENFEUER alles geographisch Definierte ausgeklammert: «Das ist meine Art von Abstraktion, und ich mache sie, damit jede Übertragung auf andere Verhältnisse und in andere 'innere Landschaften' möglich ist.»

Kino, das bigger than life ist, stand plötzlich einmal in Verruf, einer Flucht aus der Realität Vorschub zu leisten - deklarierte, leichter erkennbare Verfremdungseffekte waren gefragt. Dieser Fluch hat einiges verschüttet, was erst mühsam wieder freigelegt werden muss. Fredi Murer bestätigt: «Es war bei mir ein langer Prozess bis zum Entschluss, einen Film zu machen, der über Identifikation läuft, wo sich die filmischen Formen, wo sich vor allem die Kamera dieser Identifikation nicht in den Weg stellen.» Was ihm an vielen, vor allem auch an amerikanischen, Spielfilmen gefällt, «das ist die Tatsache, dass die Macher keine Angst vor Brecht haben, dass sie Filme machen, die Identifikation zulassen». Deshalb wollte er dann «in die Richtung 'Kino' nicht 'Film' arbeiten.»

Obwohl unsere Zeitschrift den Untertitel «Kino in Augenhöhe» führt, haben wir bislang auf eine explizite Klärung des Begriffs verzichtet. Wir werden diese Erklärung auch weiterhin vermeiden, denn jedes Heft soll - im besten Fall - selbst eine Annäherung an den Begriff leisten. Schärfer, präziser als in dieser redaktionellen Politik, scheint uns «Kino in Augenhöhe» eben sinnvoll nicht zu fassen.

Walt R. Vian

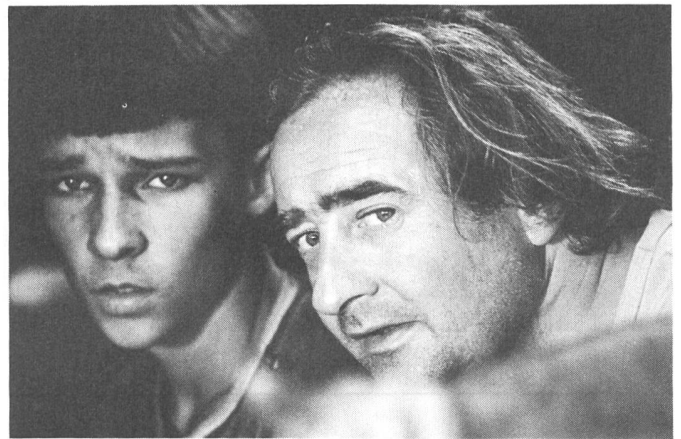
Rückblende I: Locarno '85	7
Rückblende II: Frühe Kinematografie in Avignon	8
Meinung: Anne Cuneo, Zürich	10

Kino in Augenhöhe

THE PURPLE ROSE OF CAIRO von Woody Allen	11
Schein oder Nichtsein	

Kino: Spiegel von Heimat

HÖHENFEUER von Fredi M. Murer	16
-------------------------------	----



Den Sinnen vertrauen

Die Liebe am Berg - ein Vergleich	24
-----------------------------------	----

Reprise

ONE, TWO, THREE von Billy Wilder	28
Das Ernste vor dem Lächerlichen	

filmbulletin

THE YEAR OF THE DRAGON von Michael Cimino	30
PRIZZI'S HONOR von John Huston	32
LA HISTORIA OFICIAL von Luis Puenzo	33
Ausserdem im Kino	35
Hintergrund: Jugoslawischer Filmerfolg	36

Kino par excellence

Erich Osswald Hans Carl Maria Stroheim von Nordenwald	39
---	----

Wirklichkeit als Verführung und Fälschung

filmbulletin Kolumne

Von Hansjörg Schertenleib	50
----------------------------------	----

Titelbild: Ariane in THE YEAR OF THE DRAGON

letzte Umschlagseite: Erich von Stroheim in FOOLISH WIVES

Heftmitte: Thomas Nock, Johanna Lier in HÖHENFEUER

Ferien vom Alltag:

Kino

in Luzern

****AKTUELL****
JETZT + DEMNÄCHST:

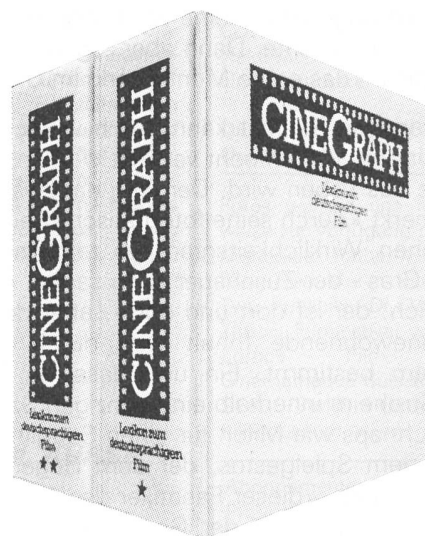
"HÖHENFEUER" - "RAN"
 "PAPA IST AUF DIENSTREISE"
 "MISHIMA" - "MARTHA DUBRONSKI"
 "KISS OF THE SPIDER WOMAN"
 "OBERST REDL" - "DETECTIVE"
 "GINGER AND FRED" - "HENRY IV."
 "ANGEL" - "VERGESST MOZART"
 "RENDEZ-VOUS" - "MRS. SOFFEL" ...

kino moderne
ATELIERKINO
da läuft was.



Das Lexikon zum deutschsprachigen Film

CINEGRAPH



CINEGRAPH
Lexikon zum deutschsprachigen Film

Herausgegeben von
Hans-Michael Bock

Redaktion:
Frank Arnold, Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen, Jörg Schöning; Gerke Dunkhase, Danièle Krüger, Barbara Nix Lübbert, Corinna Müll, Herdis Pabst.

Loseblattwerk
1300 Seiten, DM 118, --
einschließlich Register und zwei Ordnern
ISBN 3-88377-191-0
Best-Nr. 018030027

Dieses Werk berücksichtigt das Filmschaffen im Deutschen Reich, der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen

Republik ebenso wie das in Österreich und in der Schweiz; berücksichtigt wird auch das wichtige Kapitel der Film-Emigration.

CINEGRAPH ist gleichermaßen Nachschlagewerk, aktuelles Handbuch und wissenschaftliches Kompendium, dessen Loseblattform gerade in den detaillierten Filmografien die laufende Berücksichtigung der neuesten Filmproduktion und der filmhistorischen Forschung ermöglicht.

CINEGRAPH bietet neben sorgfältig recherchierten Daten und Fakten zum deutschsprachigen Film zahlreiche Essays, die oft kontrovers – zur Auseinandersetzung mit dem Film in Vergangenheit und Gegenwart anregen.

edition text + kritik GmbH
Levelingstraße 6a
8000 München 80

edition text + kritik

STEVEN SPIELBERG Presents

BACK TO THE FUTURE

A ROBERT ZEMECKIS Film



He was never in time for his classes ...
 He wasn't in time for his dinner ...
 Then one day ... he wasn't in his time at all.

"BACK TO THE FUTURE" starring MICHAEL J. FOX
 CHRISTOPHER LLOYD · LEA THOMPSON · CRISPIN GLOVER
 Directed by ROBERT ZEMECKIS & BOB GALE
 Music by ALAN SILVESTRI
 Produced by STEVEN SPIELBERG · KATHLEEN KENNEDY · FRANK MARSHALL
 Executive Producer ROBERT ZEMECKIS
 A UNIVERSAL PICTURE
 PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED (R) SOME MATERIAL MAY NOT BE SUITABLE FOR CHILDREN

UIP

Locarno

Das 38. Internationale Filmfestival von Locarno ging mit einem kleinen Höhenfeuer für den Schweizer Film bei der Preisverleihung zu Ende: Der «Goldene Leopard» ging an den Schweizer Film **HÖHENFEUER** von Fredi M. Murer, der zweite Preis der Stadt Locarno an **TAGEDIEBE** des jungen ostschweizer Regisseurs Marcel Gisler und eine besondere Erwähnung an **FETISH AND DREAMS** von Steff Gruber, Schweiz. Und das sind nur die von der internationalen Jury des Festivals - die insgesamt acht Preise vergab - gesprochenen Auszeichnungen für das einheimische Filmschaffen.

War es demzufolge ein erfolgreiches Festival? Wie immer kommt es auf den Standpunkt an. Sicherlich wird der Erfolg bei der Preisverleihung dem inländischen Filmschaffen eine Genugtuung sein, war doch im Jahr zuvor noch hauptsächlich von der «Krise der Schweizer Films» die Rede. Das Festival selbst, das noch einmal grösser geworden ist und einen neuen Besucherrekord verzeichnen konnte - rund 60'000 Zuschauer sollen es gewesen sein -, dürfte ebenfalls zufrieden sein. Der einzelne Zuschauer, die 1'300 akkreditierten Journalisten, Film-er, Gäste (400 mehr als im Vorjahr), waren auch sie zufrieden? Locarno bietet mittlerweile ein so breites Programm und in seinen verschiedenen Sektionen so viele Filme an, dass sich eben - wie dies bei den grossen drei, Cannes, Venedig und Berlin der Fall ist - eigentlich ein jeder sein «eigenes Festival» gestalten kann. Im übrigen sind die Filme gewissermassen nur die wichtigste Nebensache und machen die Qualität eines Festivals immer nur zum Teil aus. Die Filmvorführungen sind der Anlass, dass so viele Filminteressierte überhaupt zusammenkommen, und noch ist Locarno, auch wenn es Charme und Atmosphäre verloren hat, klein und übersichtlich genug, dass Begegnungen auch zustandekommen.

Was die gesehene - oder wiedergesehene - Filme betrifft: die meisten sind, in den acht Wochen bis diese Rückblende geschrieben wird, verflacht, ver-

gessen, längst durch neue Eindrücke überdeckt und bedeutungslos geworden. Das hat die Zeit so an sich: sie selektioniert. Sicherlich ist es richtig, dass ein Festival vieles präsentiert. Lauter Meisterwerke vorgeführt zu erhalten, das würde wohl keiner ertragen. Dennoch gilt es, glaube ich, nicht um den Eindruck des Tages die Massstäbe zu verlieren, obwohl die Zeit ohnehin das ihre tun wird. Tief angesetzte Erwartungen helfen auch dem jungen Regisseur, der sein erstes oder zweites Werk vorstellt - das ja noch nicht unbedingt ein Meisterwerk zu sein braucht - kaum etwas. In Erinnerung geblieben sind halt vorwiegend Filme, welche die Zeit schon vorselektioniert hatte. Aus der

Zusammengestellt hat sie der Schriftsteller und führende italienische Filmtheoretiker Umberto Eco («Der Name der Rose»), der im Gegensatz zu seinen Vorgängern in früheren Jahren, welche im wesentlichen eine Liste mit Filmtiteln eingereicht hatten, auch persönlich anwesend war und sich die von ihm ausgewählten Filme auch tatsächlich anschaute. Aber eine Liste, der von ihm selektionierten Filme sagt schon das Wesentliche: **YANKEE DOODLE DANDY** von Michael Curtiz, **YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU** von Frank Capra, **STAGECOACH** von John Ford, **WAY OUT WEST** mit Laurel und Hardy, **BAD DAY AT BLACK ROCK** von John Sturges, **PAISA** von Roberto Rossellini und **INVASION OF THE BODY SNATCHERS** von Don Siegel. Auf Meisterwerke von bleibendem künstlerischem Wert, wollte sich Umberto Eco nicht festlegen lassen. Frei nach einem Motto von Proust im Loblied über die schlechte Musik, meint Eco: «So gibt es unabhängig vom künstlerischen Wert im Leben eines jeden einige Geschichten, einige Bilder, die eine moralische Gewissheit bestätigen, einen Mythos geschaffen oder zerstört zu haben.» Die von ihm gewählten Filme haben nichts gemeinsam - «nichts, wenn nicht die Tatsache, dass jeder von uns *im grossen Urwald der kollektiven Fantasie* seinen Weg herauschneidet.» Ein Stück Weg in diesen Dschungel zu schneiden, vermochte - das hat er mit einigen von «Ecos»-Filmen gemeinsam - Fredi Murers **HÖHENFEUER**. Ist das nicht schon genug für ein Festival?

Walt R. Vian



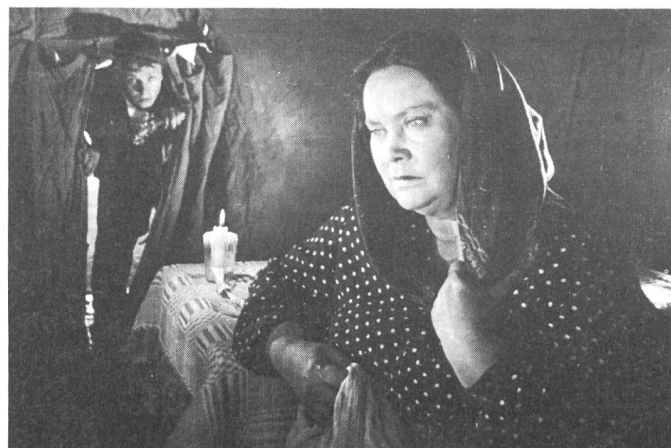
WINDY CITY von Arman Bernstein



LA SONATA A KREUZER von Gabriella Rosaleva



HUANG TUDI von Chen Kaige




ALIENKA von Boris Barnet

Jetzt in
den Schweizer Kinos

SERGE SILBERMAN
zeigt

乱 RAN



Regie:
AKIRA KUROSAWA

im Verleih der Challenger Films SA Lausanne

Cecilia's finally met
the Man of her Dreams.
... He's fictional.
but you can't have Everything.



A Jack Rollins and Charles H. Joffe PRODUCTION

THE PURPLE ROSE OF CAIRO

A Very Moving Picture

Mia Farrow Jeff Daniels Danny Aiello

MUSIC BY Dick Hyman ASSOCIATE PRODUCER Michael Feyser EDITOR Susan E. Morse, A.C.E.
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY Gordon Willis, A.S.C. EXECUTIVE PRODUCER Charles H. Joffe PRODUCED BY Robert Greenhut WRITTEN AND DIRECTED BY Woody Allen

ORION PICTURES PRESENTS

*Wir sind
das Salz
im Getriebe
der Kultur.*



ZYTGLOGGE † ZYTIG

10 x jährlich Fr. 30.—

Im 10. Jahrgang: unsere spartenübergreifende Monatszeitung für und gegen Kultur.

Mit Spielplan Schweiz, Kulturtäterservice, Galerispiegel, Poesieblatt und neu mit Kleinanzeiger.

Die neue Schweizerische Musikzeitschrift für zeitgenössische E-Musik.

disso/disso
nanz/nance

4 x jährlich Fr. 30.—

Die neue Schweizerische Musikzeitschrift für zeitgenössische E-Musik.

Rohrstock

2 x jährlich Fr. 30.—

pädagogisch-philosophisch-satirische Zeitschrift als Halbjahresbuch, mit Zeichnungen von Klaus Pitter, die das ganze nicht netter machen.

Wir schicken Ihnen
gerne eine
Probenummer

Falls Sie sich entschliessen,
eine der Zeitschriften zu abonnieren,
schenken wir Ihnen eines der drei
abgebildeten Filmbücher.

Fredi M. Murer



**Reni Mertens
Walter Marti**



Daniel Schmid



Pro Helvetia
Dossier
im Zytglogge
Verlag

Pro Helvetia
Dossier
im Zytglogge
Verlag

Zu bestellen bei:
Zytglogge Zytig,
Postfach 160,
CH-3000 Bern 9,
031 24 20 74



filmbulletin lanciert:
SAMMELORDNER

Ein schöner roter Sammelordner, welcher zwölf Hefte von filmbulletin - Kino in Augenhöhe aufnehmen kann, ist sofort durch uns zum Preis von Fr. 15.- lieferbar.

(Bestellungen werden nach Zahlungseingang in der Reihenfolge ihres Eintreffens erledigt. Bei Voreinzahlung auf das PC-Konto des Herausgebers: Kath. Filmkreis Zürich, 80-49249-3, Postcheckamt Zürich, Vermerk «Sammelordner», können wir zum Preis von Fr. 14.- liefern.)

(Kunden in der BRD können auch unsere Kontoverbindung Postgiroamt München (BLZ 700 100 80) Kto.Nr. 120 333 - 805 nutzen, wo dann allerdings DM 16.- bzw. DM 15.- einzuzahlen sind)



BRENT MADDOCK
DIE FILME VON JACQUES TATI
Mit zahlreichen Abbildungen
Aus dem Amerikanischen von
Karola Gramann und
York von Wittern
Nachwort von Gertrud Koch

Nicht zuletzt von den Altmeistern der „komischen“ Filmkunst, Charlie Chaplin und Buster Keaton, ist Tati beeinflusst worden, die sich wiederum von französischen Filmkomikern (Max Linder, Georges Méliès) haben inspirieren lassen. So schließt sich der Kreis.

Der Bildband enthält neben einer differenzierten Beschreibung und Kommentierung aller Filme Tatis („Schützenfest“, „Die Ferien des M. Hulot“, „Mein Onkel“, „Playtime“, „Trafic“) auch eine ausführliche Filmographie und Bibliographie.

DAS ERSTE BUCH ÜBER JACQUES TATI IN DEUTSCHER SPRACHE.

„Mit Maddocks Buch (amerikanische Erstausgabe 1977) erscheint in der sonst so rührigen deutschen Film-literatur-Szene erstmals eine Studie über den großen französischen Komiker und Regisseur, der, wie die Bibliographie beweist, auch in der internationalen Filmhistoriographie bislang wenig beachtet wurde.“
FILMFAUST

1984, 220 S., 30 s/w-Abb.
ISBN 3-922696-13-9

DM 26,-

RABEN VERLAG, Frohschammerstr. 14, 8000 München 40

Avignon

Im Rahmen des Theaterfestivals von Avignon finden regelmässig auch Filmveranstaltungen statt. Das offizielle Festivalprogramm bot dieses Jahr eine recht aussergewöhnliche Veranstaltung mit ganz alten Filmen an: vom 22. bis 29. Juli wurden die Anfänge der Kinematografie vorgestellt, überschrieben mit *Naissance du cinéma 1895 - 1915*. Es wurden Filme gezeigt aus der Zeit zwischen der legendären Vorführung des Louis Lumière im Grand Café am Pariser Boulevard des Capucines am 28. Dezember 1895, bis zu dem Jahr, als David Wark Griffith seinen *BIRTH OF A NATION* dem Publikum vorführte (1915). Freilich handelt es sich bei diesen beiden Marksteinen um mehr oder weniger willkürlich gewählte Daten. Schon vor 1890 hat zum Beispiel der Engländer William Friese-Green (neben Marey, LePrince, Edison/Dickson u.a.) kinematografische Aufnahmen gemacht, die aber nicht öffentlich gezeigt wurden. Und *BIRTH OF A NATION* war zwar ein künstlerisches und organisatorisches Ereignis, es ist aber fraglich, ob man ihm die «Erfindung» der filmischen Sprache zurechnen muss. Heute sind sich die Filmhistoriker einig, dass Griffith weniger erfand, als vielmehr mit sicherem Gespür und künstlerischem Empfinden die vor ihm gefundenen Elemente der Filmsprache (Grossaufnahme, Kamerafahrt, Schwenk, Parallelmontage usw.) verbindend einsetzte, so dass eine lebendige und einheitliche, auch formal reiche Erzählung entstand. Sicherlich war er nicht alleiniger Erfinder des Erzählkinos: andere Filmleute verstanden es, seit circa 1910, auch heute noch fesselnde Filmstories zu präsentieren. So etwa Thomas Ince, Cecil B. de Mille und der junge Raoul Walsh in den USA; Léonce Perret, Louis Feuillade, Ferdinand Zecca in Frankreich; Urban Gad, Victor Sjöström, Benjamin Christensen in Skandinavien - um nur einige der beeindruckendsten zu nennen.

Die Retrospektive in Avignon zeigte deutlich, wie jung die Kinematografie heute noch ist, wie nah ihren Anfängen. Ihre technischen Ausdrucksmittel sind freilich unverhältnismässig schneller gereift als das inhaltliche Ausdrucksvermögen. Die Film-Genres, die heute gängig sind, sind praktisch noch diesel-


ben wie 1910: Reportage (Lumière - *Cinéma vérité*); phantastischer Film (Méliès - *Science Fiction*); Komik (Chaplins Vorgänger Max Linder bis zurück zu Lumières *L'ARROSEUR ARROSE*); Western (seit Edwin Stratton Porters *THE GREAT TRAIN ROBBERY* von 1903); Horrorfilm (zum Beispiel Feuillades *LES VAMPIRES*, der praktisch das identische Bild eines Kopfes mit zu Berge stehen Haaren zeigt, das unlängst für *ERASERHEAD* warb); Krimi als eigentlicher Filmtopos (damals offensichtlicher auf Ausnützung von Filmticks angelegt); Psychodrama, in welchem seit je - in Ibsens und Strindbergs Tradition - die Skandinavier brillierten; der historische Grossfilm, den die USA schon früh von Italien übernommen haben.

Das damalige Erstaunen und die Begeisterung der Jahrhundertwende vor dem Kinematografen ist heute, da wir die Flut der laufenden Bilder eher beklagen, nicht einfach nachzuvollziehen. 1895 muss es etwas von einem Wunder gehabt haben: «C'est la vie même, c'est le mouvement pris sur le vif. (...) La mort cessera d'être absolue», schrieb die Presse zu Lumières öffentlicher Filmgeburt. Das Thema vom Kino als Lebensersatz, als menschengemachtem Leben kommt in verschiedener Form in den alten Filmen immer wieder vor: in Méliès' Leinwand-Zaubereien, nachdrücklich in den Animationsfilmen, abgewandelt in Stella Ryes und Paul Wegeners *DER STUDENT VON PRAG*.

Die Organisatoren der *Rencontres Cinématographiques*, Jacques Robert und Christian Belaygue, waren bemüht, die abendlichen Filmvorführungen in der offenen, romantischen *Cour de l'Archevêché* möglichst zeitgetreu zu arrangieren: Méliès' Filme wurden begleitet von einem «bruiteur», einem Pianisten und einem Kommentator (in anderen Vorstellungen begnügte man sich mit einer Klavierbegleitung). Oder aber man ging das Wagnis mit einer modernen Band ein - was wenigstens als Experiment wertvoll war.

Die Sicht auf die Kinematografie von ihrer Wiege her lässt in neuem Licht erscheinen, was sich in den ersten zwanzig Jahren filmkünstlerisch und filmökonomisch angebahnt hat, worüber wir noch nicht hinausgekommen sind, was wir zum Glück abgeschüttelt oder leider verloren haben, was dem Film notwendig und immanent zu sein scheint.

Julius Effenberger



FETISH & DREAMS
Ein Film von Steff Gruber

im Kino **MOVIE 1** in Zürich
und demnächst in allen andern CH-Städten!!!



BESTER KÜNSTLERISCHER BEITRAG
FILMFESTIVAL CANNES 1985

FRANCIS FORD COPPOLA & GEORGE LUCAS
zeigen einen Film von
PAUL SCHRADER

Am 25. November 1970
schockierte der
berühmte japanische Schriftsteller
Yukio Mishima die Welt.

Mishima

demnächst im Kino

MOVIE 2
im Nägelihof beim Rüdenschplatz, Tel. 01-69 14 60

Kritik

Ich habe immer geglaubt, dass die Kritik eines Werkes, Bildes, Buches oder eines Films damit beginnen müsse, das zu suchen was darin steckt und nicht jenes zu brandmarken was fehlt.

Filme verlangen dabei besondere Aufmerksamkeit, denn ein Buch lässt sich vielleicht in einigen Tagen schreiben, ein Bild in einigen Stunden malen, ein Musikstück in einem Anflug von Eingebung komponieren. Einen Film machen, ihn lebendig werden lassen, das hingegen verlangt soviel Arbeit von einer so grossen Anzahl Menschen, dass es nicht möglich ist, ihn mit ein paar Sätzen abzutun.

Gewiss kann man sich einer humoristischen Kritik bedienen und sagen: «Welch ein Meisterwerk!» oder «Welch ein Kitsch!» Dieses Recht hat jeder, aber das ist noch keine kritische Arbeit, keine Analyse, welche es dem Leser erlaubt, sich eingehend über den Inhalt eines Films zu orientieren.

Um meine Äusserungen zu veranschaulichen, möchte ich mich auf eine Kritik stützen, die in *filmbulletin* (Nummer 2/85) erschienen ist. Rudolf Jula lässt uns wissen, dass *FALLING IN LOVE* ihn in schlechte Laune versetzt habe.

Für mich wirft eine Kritik dieser Art die Frage auf nach der Rolle der Kritik.

Sicher kann man sagen: «Das Drehbuch, phantasievoll wie ein Ordner voll alter Rechnungen, lässt (Mollie und Frank) immer wieder zufällig zusammentreffen, bis sie schliesslich das tun, was uns der Titel schon offenbart. Sie verlieben sich... (Aber ...) das Hindernis steckt am Finger. Beide sind verheiratet - was nicht oft genug betont werden kann ...»

Man kann die Sache aber auch anders auslegen: Nach Jahrzehnten der Filme der weissen Telefone, nach Filmen mit Scarlett O'Hara, die nur zum Träumen verführen aber keine Lebenshilfe bieten, versuchen endlich einige Amerikaner - und es ist nicht die Mehrheit, die uns ja serienmässig mit Filmen zu Ausserirdischem und andern Supermännern eindeckt - Filme zu drehen, in denen von unsern alltäglichen Problemen die Rede ist: die zwei Hauptdarsteller in *FALLING IN LOVE* sind nicht im geringsten Helden. Sie leben ein gewöhnliches Leben.

Was in *FALLING IN LOVE* geschieht, ist sehr genau das Gegenteil von dem, was Jula sieht. Zwei Personen begegnen sich

und ihr Leben gerät aus den Fugen. Ihre Gefühle stellen ihr vernünftiges Handeln in Frage. Ob sie schliesslich miteinander leben werden oder nicht, ist nicht von Bedeutung. Ob sie sich wiedersehen werden oder nicht: Molly und Frank werden nie wieder ihr vorheriges Leben weiterführen.

Ulu Grosbard scheint mir zwar nicht die «Einbildungskraft eines alten Klassikers», wohl aber einen ausserordentlich systematischen Geist zu haben: der Film, das ist wahr, bietet keine Spannung. Schon der Titel sagt, was geschehen wird. Man legt die Karten offen auf den Tisch, damit sie für die folgenden Übungen verfügbar sind. Grosbard analysiert den Prozess mit Strenge: jeder hat sein Leben, einen Partner, ein Ziel. Man zeigt uns welche. Ebenso zeigt man uns, dass es in diesem Leben hier keinen Platz gibt für Unvorhergesehenes. Die Partner sind verheiratet. Wenn sie es nicht wären, würde sich das Problem nicht stellen - ungebunden könnten sie sich unmittelbar vereinen. Es gibt tausende von Filmen, worin ledige Paare sich begegnen. Hier jedoch ist die Rede von etwas viel Komplexerem: die «zweite» Begegnung, die nicht einfache, welche jedoch von Millionen von Amerikanern gelebt wird.

Molly und Frank sind bestimmt nicht unkonventionell. Die Trauung hat für sie Wichtigkeit. Sie respektieren ihren Partner. Ist dies ein Grund zu sagen: «Im lieblich daherkommenden Liebesfilmchen verbirgt sich reaktionärer Saubermannsgeist»? Wo? In der Tatsache, dass die Figuren, im Gegensatz zu Jula, an die Ehe glauben? Es scheint mir notwendig, im Moment der Analyse, zuzugeben, dass es ausser der eigenen auch noch andere Lebensformen gibt.

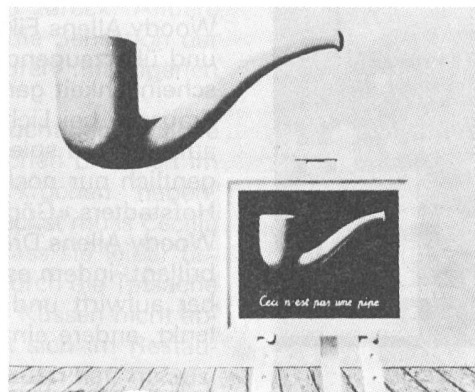
Nein, *FALLING IN LOVE* ist kein Sensations-Film. Es ist ein Film, der vom Leben spricht, wie wir es alle leben. Es ist auch ein Film voller Hoffnung. Mögen die Geleise noch so solide sein und gerade erscheinen, es können trotzdem unerwartete Dinge kommen, wenn wir es nur verstehen, sie zu sehen. Ich finde diesen Inhalt mindestens ebenso wichtig wie jenen, den Jula sieht.

Ich gehe mit ihm einig: das Schlussbild ist überflüssig. Es hat keine Bedeutung. Das Ende führt uns schnurgerade ins Kino, das unsere Träume nährt - und dies am Ende eines Films, welcher die Wirklichkeit so peinlich genau seziiert hat.

Box office verpflichtet, zweifellos.



von Woody Allen



René Magritte « Les Deux Mystères » (1966)

**Schein oder Nichtsein
das ist hier keine Frage**

»Was wäre, wenn?« ist einmal mehr die banale aber produktive Frage, die am Ausgangspunkt eines Films von Woody Allen steht. Wie schon bei ZELIG, wird sie zum Dreh- und Angelpunkt sowohl der Geschichte als auch der Thematik von THE PURPLE ROSE OF CAIRO. Was also wäre, wenn eine der Leinwandfiguren plötzlich zu wirklichem Leben erwachte? Diesen Grundgedanken galt es in eine ebenso einfache wie einleuchtende Fabel zu verpacken, welche die Konklusion zuspitzt, die Situation spiegelbildlich ergänzt, aber glaubwürdig bleiben lässt. Eine befriedigende Lösung fand sich, offensichtlich, im verbreiteten Klischee, dass Menschen gerade in schlechten Zeiten ins Kino drängen, um ihrem grauen Alltag zu entfliehen. Was also wäre, wenn: auch die Figuren auf der Leinwand ihrem zweidimensionalen



Dasein entfliehen wollten? Die Fliehenden von beiden Seiten zusammenkämen?

New Jersey in den dreissiger Jahren, während der schwärzesten Depression. Im Jewel, dem lokalen Kino, wechselt das Programm. Es werden gerade die neuen Bilder aufgehängt, die Lettern »The Purple Rose of Cairo« montiert, als Cecilia auf dem Weg zur Arbeit in der Schnellimbiss-Bude vorbeikommt. Dass Cecilia den Kopf mehr bei den Leinwandhelden und in Hollywood hat, als beim Service, und ihr ein Gedankenaustausch übers Kino näher liegt, als die Bestellungen der Kunden, macht sie zur unfähigsten Serviererin, welche New Jersey je gesehen hat. Monk, ihr arbeitsloser Ehemann, der tagsüber mit seinen Kumpels in den Strassen steht, ist schon zufrieden, wenn sie ihn abends mit ei-

nem Bierchen in Ruhe lässt und sich allein ins Kino verzieht. Ganz begeistert von »The Purple Rose of Cairo« lässt Cecilia bei der Arbeit ein paar Teller mehr fallen als gewöhnlich, verliert ihren Job, setzt sich ins Jewel, verliebt sich in den jungen, stürmischen Leinwandhelden, sitzt den schwarz/weiss Film immer noch einmal durch und dann, beim vierten Mal, passiert's: Tom Baxter, der junge Forscher, der in den Grabmälern der Pharaonen herumsteigt, sich aber von Touristen zu einem Ausflug überreden lässt und sich mit seinem Tropenhelm mutig ins Nachtleben am Broadway stürzt, spricht Cecilia direkt von der Leinwand herab an, tritt kurzentschlossen aus der Leinwand heraus und wird farbig wie die »Realität« - warum eigentlich soll er sich nicht ebenfalls verliebt haben?



Damit aber wären wir mitten in den Komplikationen. Auf der Leinwand und im Kino Jewel ist man verwirrt. Im Kino, wo THE PURPLE ROSE OF CAIRO gespielt wird, dürfte gelacht und der Gag geschluckt werden. Woody Allens Fiktion ist so zwanglos selbstverständlich und überzeugend, dass sich die Frage nach der Wahrscheinlichkeit gar nicht erst stellt. Bedenkt man später, draussen bei Licht, die Abgründe, welche Allens Fabel aufzeigt und spielerisch überbrückt, kann das Motto eigentlich nur noch lauten: Willkommen bei Douglas R. Hofstadters »Gödel, Escher, Bach«!

Woody Allens Drehbuch löst die anstehenden Probleme brillant, indem es einige der naheliegensten Fragen selber aufwirft und dann in die ihm genehme Richtung lenkt, andere einfach überspielt. Beim Tempo, das vor-



gegeben wird, bleibt dem Zuschauer gar keine Zeit, eigenen Gedanken nachzuhängen, bevor er vom nächsten Gag fasziniert und «geblendet» wird.

Fallen seine Fiktionsgefährten aus der Rolle, wenn Baxter seine Stichworte nicht mehr liefert? Nun, sie stehen plötzlich da wie auf einer Bühne und «suchen nach einem Autor», oder warten zwar nicht auf Godot, aber auf Baxter, der sie erlöst. Ein Statist von der sechsten Filmspule kommt bald schon vorbei und fragt, warum es nicht weitergehe. Die noch problematischere Frage aber, was mit Tom, mit dem Film, ja mit der Welt letztlich geschehen würde, wenn jetzt die Projektion unterbrochen würde, wagt schon gar niemand mehr ernsthaft zu stellen. Der Kinomanager telefoniert mit Hollywood. Der verständigte Produzent will wissen, wer für den



der (statt Tropenanzug) unterscheidet, war angereist, um seine Verkörperung zur Rückkehr auf die Leinwand und in die Geschichte von «The Purple Rose of Cairo» zu bewegen, hat sich aber - um das Mass der Dinge voll zu machen - natürlich ebenfalls sofort in Cecilia verliebt. Nun, nachdem seine Verkörperung sich wieder mit der Fiktion beschieden hat, der Film landesweit abgesetzt werden konnte, zog es ihn schnell in die Filmmetropole zurück, während Cecilia noch erwartungsfroh ihre Koffer packt. Zum Glück spielt das Jewel inzwischen TOP HAT mit Fred Astaire.

Dass Woody Allen früher oder später wieder einen grossen Wurf landen würde, hat sich in seinen letzten Filmen bereits abgezeichnet. Nun hat er auf einem spontanen Einfall beruhend, eine nette kleine Ge-

Vorfall verantwortlich zu machen sei: die Drehbuchautoren, welche die Figur erschaffen haben, oder der Darsteller, welcher sie verkörpert hat. Erste ungeduldige Zuschauer fordern im Jewel ihr Geld zurück. Andere wieder wollen unbedingt hinein, um die Sensation der von ihrer Handlung verlassenen Figuren mit eigenen Augen zu sehen.

Aber auch die beiden «Realitäts»-Flüchtigen, welche sich unbemerkt aus dem Saal geschlichen und sich im leerstehenden Vergnügungspark verkrochen haben, stossen auf ungeahnte Probleme. Zunächst muss Cecilia dem Held ihrer Träume entgegen, dass sie leider bereits verheiratet sei. Später wird Tom durch die Tatsache verblüfft, dass in der realen Welt beim Küssen nicht abgeblendet wird, und schliesslich stellt sich im Restaurant, wohin er *seine* Traumfrau eingeladen hat, heraus, dass da sein Leinwand-Geld nichts wert ist. Für Tom Baxter, für den sich das Leben bisher nur in einem Grab bei Kairo, in einem Nachtclub am Broadway und in einigen Kulissen-Appartements abgespielt hat, muss der Ausflug in die Realität immer mehr einer Reise von «Alice im Wunderland» gleichen.

Tom hilft sich schliesslich, indem er Cecilia in *seine* Welt einlädt und in den Nachtclub am Broadway zum Champagner bittet, der «in» der Leinwand allerdings nur nach Gingerale schmeckt. Bevor Cecilia ein Leinwand-Dasein aber tiefer ergründen kann, wird sie von Gil vor die Wahl gestellt, sich zwischen Realität und Fiktion, zwischen Hollywood und seiner Kulisse zu entscheiden. Gil Shepherd, als Darsteller von Baxter, Toms Ebenbild, das sich von diesem nur durch Strassenklei-





Mia Farrow als Cecilia mit Danny Aiello als Monk - wahre Liebe?

schichte realisiert, die allerdings nichts weniger als die «eigenartige Schlaufe» des 20. Jahrhunderts fürs Kino adaptiert. Gödels Unvollständigkeits-Theorem von 1931, welches nachweist, dass solche Schlaufen aus keinem hinreichend komplexen logischen System zu verbannen seien, wurde - obwohl er und sein Theorem in der breiten Öffentlichkeit noch wenig bekannt sind - inzwischen von unserer Kultur weitgehend verarbeitet. THE PURPLE ROSE OF CAIRO dürfte deshalb sehr viel eher zu einem unbeschwert vergnüglichen Kinoerlebnis als zu einem kulturellen Schock werden. Die einfallsreiche Darstellung einer verwirrenden Schlaufe ist dennoch gegeben, ihr Prinzip angesprochen.

Woody Allen braucht keine Sekunde an Gödel gedacht zu haben. Assoziationen ergeben sich fast beliebig viele. Anläufe, frühere Annäherungen und Variationen finden sich im kulturellen Schaffen gleichsam zuhauf. Einerseits wäre da etwa Pygmalion, dessen Wunsch sich erfüllte, seine in Stein gehauene «Schöne Galathee» möge zu Leben erwachen, andererseits ruft sich Luigi Pirandello, der sich vor den «Fallen der Illusion», die das Leben den Menschen durch sie selbst und ihre Wahrnehmungen stellt, fürchtete, fast schon selbst in Erinnerung: könnte das ganze Leben nicht nur ein Wahn sein, eine traumartige Vorstellung des unkontrollierbaren, unbeständigen Denkens des Menschen, das durch Wahrnehmungen aller Art und ihre Reflexe auf die Sinne hervorgerufen wird? Auf das Kino und *ein*

Beispiel beschränkt, hat etwa Buster Keaton bereits 1924 den Klassiker SHERLOCK JUNIOR realisiert, in welchem der Filmvorführer sich in seine Filme träumt - und René Clair soll das Werk als «Pirandello der Leinwand» bezeichnet haben.

Woody Allens Konstruktion aber ist komplexer. Es gibt die Leinwand, das zweidimensionale, fiktive Kino und die real-fiktiven Darsteller der Leinwandfiguren auf der Leinwand und Tom Baxter, der die alltäglichen Gesetzmässigkeiten der Fiktion in der Fiktion durchbricht. Als direkter visueller Vergleich bietet sich da fast nur noch M.C. Escher (1898-1972) und dessen Lithografie «Reptile» von 1943 an: Echsen, die sich aus einem Zeichnungspapier davon machen, dreidimensional werden, sich über Buch, Würfel und Papierkorb des gezeichneten Stillebens bewegen, um sich dann in die Zweidimensionalität zurückverwandeln wieder ins Zeichnungspapier zu legen. Eschers Litho könnte (in einer weiteren Schlaufe) seinerseits als Zeichnung in einem dreidimensional gezeichneten Stilleben liegen - das Spiel unendlich oft wiederholt werden: Gödel, Tarski, Karl R. Poppers «Objektive Erkenntnis» etwa, liegen gleich um die Ecke. (Die Mainzelmännchen, deren - phlosophisch und wahrnehmungstheoretisch oft abgründigen - Gags allabendlich das Werbefernsehen auflockern, gehen in Technik und Prinzip - Männchen zeichnet eine Tür auf die Wand, öffnet die Tür und verschwindet - weitgehend auf Escher zurück. So sind sol-



Mia Farrow als Cecilia mit Jeff Daniels als Gil Shepherd - wahre Liebe?

che Paradoxien und merkwürdigen Schlaufen derart alltäglich geworden, dass wir nun sogar einen Darsteller, der aus der Leinwand tritt, mit einem gelassenen Lächeln hinnehmen.)

Anzuführen bleibt noch das Werk des Belgischen Malers René Magritte (1898-1967). «La Condition Humaine» etwa, ein Bild von 1933, welches eine Staffelei vor einem Fenster zeigt, und damit die Frage nach der gemalten Realität auf der Leinwand, durch die auf die Leinwand auf der Leinwand gemalte Realität, aufwirft. Dann aber vor allem in Vollendung «Les deux Mystères» (1966): Eine dunkle Pfeife, scheinbar im Bildvordergrund schwebend, die tatsächlich aber gross auf die helle Wand gemalt ist, vor der eine Staffelei mit einer Wandtafel steht, welche eine kleinere, helle Pfeife auf schwarzem Grund zeigt, unter die der Satz «Ceci n'est pas une pipe» geschrieben steht. «Cela», stellt sich bei genauerem Betrachten und Nachdenken heraus, ist nicht mehr eine Pfeife als «ceci». Und da wär das Paradox dann wieder - die eigenartige Schlaufe des 20. Jahrhunderts.

Selbstverständlich - und zum Glück für THE PURPLE ROSE OF CAIRO - führt Woody Allen nichts von alledem aus, sondern geht spielerisch darüber hinweg. Eine Irritation wie seinerzeit das Auftauchen des Bildes «Les deux Mystères» von René Magritte, dürfte er bei den meisten Betrachtern hoffentlich aber doch auslösen.

Walt R. Vian

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie und Drehbuch: Woody Allen; Director of Photography: Gordon Willis, Kameraoperator: Dick Mingalone, KameraAssistent: Douglas C.Hart; Production Designer: Stuart Wurtzel; Costume Designer: Jeffrey Kurland; Schnitt: Susan E. Morse; Musik: Dick Hyman; Art Director: Edward Pisoni; Set Decorator: Carol Joffe; Chief Set Dresser: Dave Weinman; Ton Aufnahme: Frank Graziadei; Mischung: James Sabat. Songs: «Cheek to Cheek» von Irving Berlin (Musik), Fred Astaire (Text); «I Love My Baby, My Baby Loves Me» von Bud Green & Harry Warren; «Alabama Bound» von Ray Henderson, B.G. De Sylva & Bud Green.

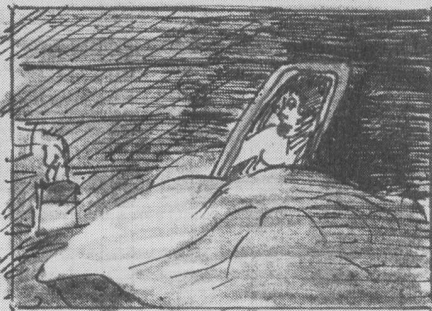
Darsteller (Rollen): Mia Farrow (Cecilia), Jeff Daniels (Tom Baxter und Gil Shepherd), Danny Aiello (Monk, Gatte der Cecilia), Stephanie Farrow (Cecilias Schwester), Ed Herrmann (Henry), John Wood (Jason), Deborah Rush (Rita), Zo Caldwell (Countess), Karen Akers (Kitty Haynes), Annie Joe Edwards (Delilah), Milo O'Shea (Donnelly, Priester), Peter McRobbie (Komunist), Alexander H.Cohen (Raoul Hirsh (Hollywood Filmzar), Dianne Wiest (Emma, Prostituierte), Sydney Blake (Variety Reporter), Irving Metzman (Kino-Manager), Loretta Tupper (Besitzerin des Musikladens) u.v.a.

Produktion: A Jack Rollins & Charles H. Joffe Production for Orion Pictures; Executive Producer: Charles H. Joffe; Ausführer Produzent: Robert Greenhut; Produktions Manager: Michael Peyser. USA 1985. Farbige und schwarz/ weiss. 82 min. CH-Verleih: Monopole Pathé.

Filmausschnitt aus: TOP HAT von Mark Sandrich mit Fred Astaire und Ginger Rodgers (1935).



HÖHENFEUER
von Fredi M. Murer



Den Sinnen vertrauen



Auf einem abgeschieden und steil gelegenen kleinen Hof leben seit Generationen die Jähzornigers, Nachbarn der Hinterbergler, mit denen sie notfalls mit Handzeichen auf Sichtweite Verbindung aufnehmen können. Die Mutter ist auf der gegenüberliegenden Talseite aufgewachsen, und es hat lange gedauert, bis sie den Sohn der Jähzornigers geheiratet hat. Inzwischen haben die beiden zwei Kinder, Belli, die Tochter, die vorübergehend zur Ausbildung als Lehrerin im Unterland gewesen ist, und Franz, der Sohn, den alle «Bub» nennen. Er existiert sprachlich nur in der dritten Person; taub geboren findet die Kommunikation mit ihm anders statt.

*Ursprünglich war die ganze Geschichte einmal als grosse Rückblende gedacht. Ich wollte mit der Belli anfangen, die einen 15jährigen Sohn hat und in der Stadt lebt, auf der Bank an einem Schalter arbeitet und ihrem Sohn am 15. Geburtstag einen Brief überreicht. In dem Couvert steckt die Geschichte, die sie in ihren fünf oder sechs Monaten Gefängnisaufenthalt geschrieben hat. Das habe ich aber relativ schnell aufgegeben, diesen Versuch, einen Bogen zu schlagen zwischen Gegenwart in der Stadt und irgendeiner Vergangenheit. Ich fand es bald falsch, den Film in eine entrückte Zeit zu versetzen. Ich wollte ihn in der Gegenwart erzählen, auf einer Gegenwartsbühne. *)*

HÖHENFEUER spielt heute, aber der Film kennt ausser den Jahreszeiten keine Zeit. Fredi Murer hat einen Stoff genommen - die Geschwisterliebe - und dazu eine Geschichte erdacht.

Es geht nicht um einen realistischen Raum, den man auf der Landkarte zeigen könnte. Diese Geschichte kann zwischen Island und Japan stattfinden, überall dort, wo es eine Balance zwischen Natur und Kultur gibt, wo es so viele Steine gibt wie Häuser. Ich wollte das Ur-Thema, die Liebe, die Geschwisterliebe, nicht abrücken in die Vergangenheit, sondern ganz bewusst ins Jahr 1984, in jenes Jahr, in dem ich den Film gedreht habe. Nicht um die Geschichte zu aktualisieren, in dem Sinne, dass ich von einem heute besonders dringendem Problem rede. Ich habe meine Geschichte ganz bewusst in einem historisch-geographischen Niemandsland angesiedelt.

Dieses Loslösen aus dem Raum erhält seine Kraft aber erst dadurch, dass Murers Film andersherum wieder sehr klare Wurzeln hat, ein Baum ist, dessen Krone fest im Wind steht. In HÖHENFEUER ist die Beziehungsgeschichte einer Familiengemeinschaft komponiert in vie-

len Facetten. Da ist die strenggläubige Mutter, die ihren Halt und Trost in den Gebeten findet, deren moralisches Gewissen dadurch auch bereits in Aufruhr gebracht ist, wenn der Bub sich nackt den Jauche-Dreck vom Leib badet. Die Taubheit ihres Sohnes ist für sie wohl eine göttliche Prüfung. Der Vater solidarisiert sich immer wieder auf die eine oder andere Art mit den Kindern, vor allem mit Belli, und lehnt sich damit nicht zuletzt unausgesprochen gegen seine Frau auf. Er traut weder den irdischen (ärztlichen) noch den überirdischen (göttlichen) Mächten ganz. Und er staut sehr viel in sich auf, an guten wie an bösen Gefühlen. Es kommt der Moment, da er sich seinem Buben, einer Wut reuig liebevoll nähert, ihn in Schutz, unter seinen Schirm nimmt, und es kommt auch der Augenblick, da er sich und der Situation nicht mehr gewachsen ist, gewalttätig wird.

Leben über die Gefühle

Neben dem Eltern- lebt das Kinderpaar. Belli ist die wichtige Bezugsperson für den Buben. Von und mit ihr lernt er, gemeinsam machen sie von Kindsbeinen auf Erfahrungen, deren letzte und äusserste jene der körperlichen Liebe ist. Da der Bub nicht reden kann, braucht er jemanden wie Belli, der für ihn spricht, der seine Wünsche, seine Bedürfnisse, seine Ängste auch spürt und gegenüber Vater und Mutter äussert. Diese sind es nicht gewohnt, ein gefühlsbetontes Leben zu führen, wie der taubstumme Bub dies verstärkt noch verlangt. Murer spricht nicht aus; alles ergibt sich aus den fein und sorgfältig gezeichneten Konturen seiner Figuren. Das gilt auch für das Umfeld, in dem sich die vier Personen bewegen. Also: ein verhaltener Realismus, bei dem das Charakteristische im Handeln übers Erkennen und Ergänzen sich vermittelt.

Ich will meine Personen in ihrem Kreis, auf ihrer Bühne möglichst wenig stören. Nicht sie haben sich abgekapselt; ich habe ihnen das eingebrockt, weil ich wollte, dass das Dorf (das man nicht sieht) irgendein Dorf bleibt. Das Dorf muss jenes Dorf bleiben, das der Zuschauer selber in seinem Kopf in seiner Erinnerung hat. Ich versuche etwas, was die erzählende Literatur immer wieder spielend schafft: nämlich durch Weglassen einen Raum für die Imagination, die Kreativität des Zuschauers zu schaffen.

Der Film hat ja durch seine fotografische Technik immer diesen hohen Wirklichkeitsgrad: er zeigt zum Beispiel wirkliches Gras. Der Zuschauer kann sagen: diesen Berg da kenne ich, der ist dort und dort. Ich habe diesen schönen Berg Bristen, ein Wahrzeichen des Kantons Uri wie der Fujiama für Japan, nie ganz gezeigt; ich habe alles geographisch Definierte ausgeklammert. Das Haus musste irgendein Haus sein. Das ist meine Art von Abstraktion, und ich mache sie, damit jede Übertragung auf andere Verhältnisse und in andere «innere Landschaften» möglich ist.

Der erste Satz in HÖHENFEUER, einem Film, wo wenig gesprochen wird und das einzelne Wort dadurch noch mehr Gewicht erhält, wird vom Vater ausgesprochen. Er sagt am Morgen beim Aufstehen: «I glaube hit isch Gil-

*) Die *Passagen* mit Zitaten von Fredi Murer sind Fragmente eines längeren Gespräches, das Martin Schaub mit dem Zürcher Filmmacher führte.

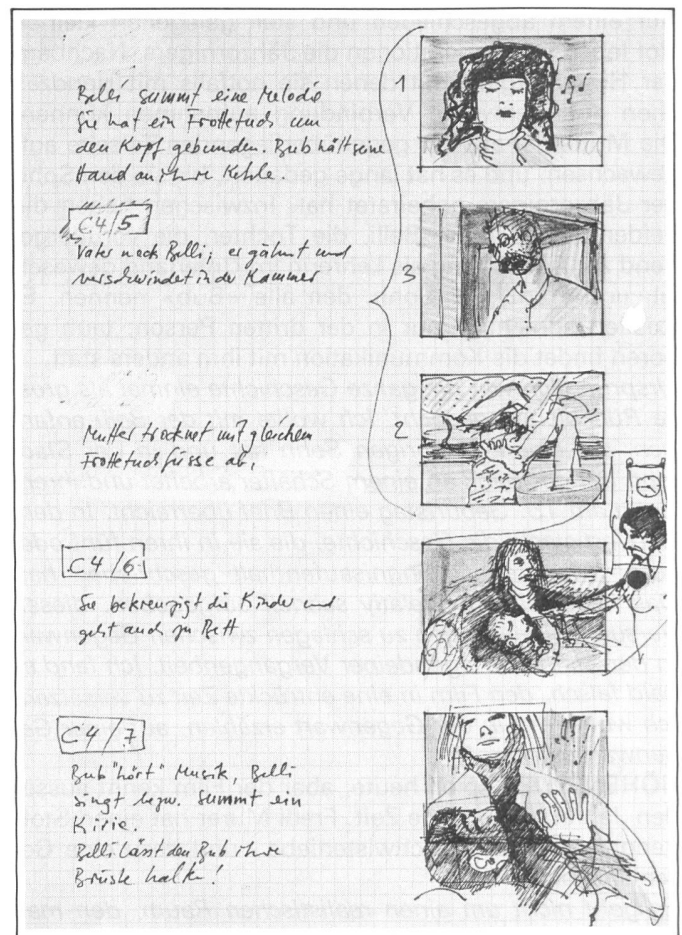
lewätter», was soviel heisst wie regnerisch. Noch ist es nicht das grosse Gewitter, das einen Baum entwurzeln kann, aber die Wolken ziehen sich am Berg zusammen. «Gillewätter» bleibt es, und eine kleine Spannung um den Buben bringt die andern zum erstenmal miteinander ins Gespräch oder besser: zu Äusserungen, die als solche im Raum bleiben. Es ist dies die Wiedergabe einer von unzähligen genauen Beobachtungen, die Murer in seinen Film einfliessen lässt. In den Zwischentönen der fiktiven Schilderung kommt der ethnographische Dokumentarist Murer wieder zum Vorschein. Die enge Welt, die er betrachtet, hat sich traditionell einer Moral der Verdrängung unterworfen, in der das Reden fast schon eine Sünde darstellt. Belli ist es, die sich immer wieder verhalten dagegen auflehnt.

Der Heimatfilm

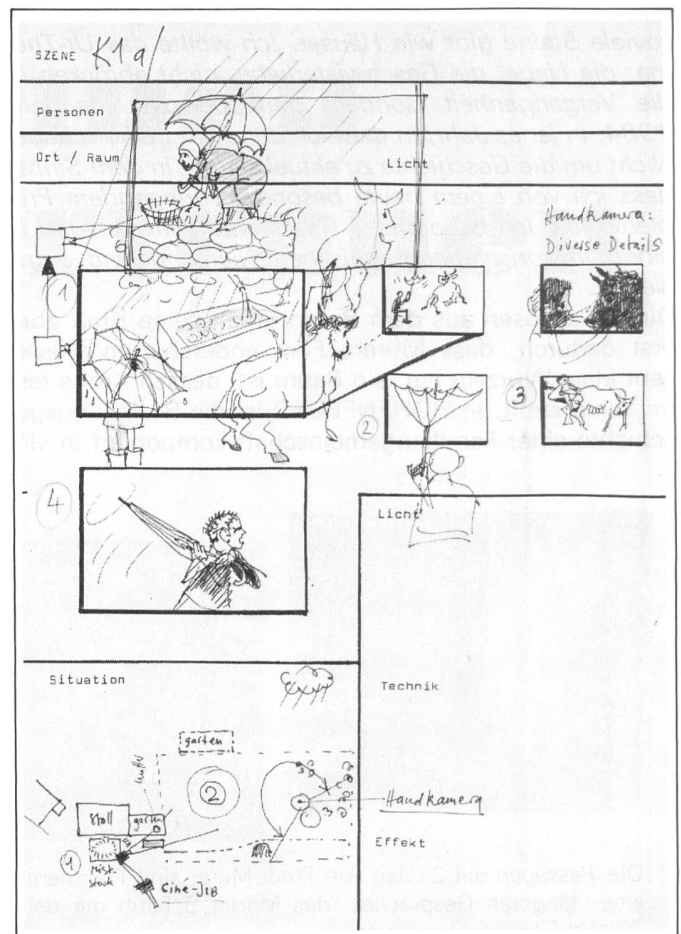
Es ist klar, weshalb der Begriff des «Heimatfilms» eher als Schimpfwort denn als Auszeichnung verstanden wird. Zu stark bringt man ihn mit Werken in Verbindung, die diese Charakterisierung genaugenommen gar nicht verdienen. Murer hat recht, wenn er sagt, dass GRAUZONE genauso ein «Heimatfilm» sei wie HÖHENFEUER, aber er vermischt dabei auch zwei Ebenen von «Heimat»: jene des tatsächlichen Lebens-Umfelds und die andere, die losgelöste, die mystische. War GRAUZONE ein Ausdruck der Angst, so ist sein neuer Film ein Rückgriff auf tiefere Wurzeln, erzählt er eine Geschichte, die unsere «Heimat» auf einer abstrakt gewordenen Ebene fasst. Und er weiss sehr genau, worauf es ankommt, wenn er den negativen Aspekt des Heimatfilms umgehen will.

Natürlich habe ich Angst vor einem Heimatfilm-Touch. Es bedurfte aller möglichen Stilisierungen und Abstraktionen. Es gibt da wohl Kühe, man sieht aber nie, wie sie gemolken werden. Die ganze bäuerliche Arbeit fehlt, das heisst: sie findet sozusagen im Off statt, wie sehr viel anderes auch.

Der alte «Heimatfilm» ist genau deshalb unglaublich geworden, weil er in seiner inszenierten Beschönigung das Wesen seiner Figuren, den Charakter seiner Landschaften, den Ursprung von Gefühlen ausser Acht liess. Murers Film ist das Gegenteil davon: er spürt genau die Zwischentöne dieser ursprünglichen Heimat auf, und eine kleine Schwachstelle, die der Film hat, ist denn auch dort, wo er die Einheit seines Ortes (das Gelände der Jähzornigers, Haus und Alp) verlässt. An Pfingsten begeben sich die beiden Kinder auf die Reise zu den Grosseltern auf die andere Talseite, und damit erhält der Film eine Zäsur und einen Bruch in der Erzählweise. Sind es vorher und danach die Bilder mit ihren inneren Abläufen und Montagen, die die Schilderung vollziehen, so wird jetzt plötzlich mit der Sprache sehr viel nachgeholt. In der veränderten Umgebung, die in den gleichen Gegebenheiten lebt, wie die gewohnte, gibt es wohl viel zu berichten, aber da sind auch eine Reihe von Informationen eingeflochten, die andersweitig schwer unterzubringen waren. Es ist der Punkt, wo die Dichte vorübergehend schwindet, szenisch aufgefangen dennoch durch den Grossvater, der mit Hilfe ei-

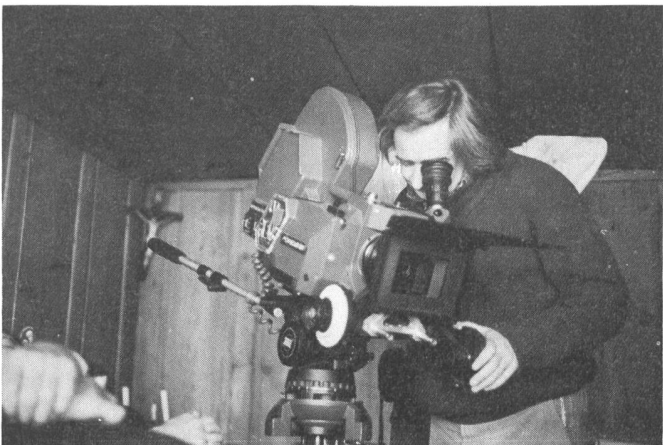
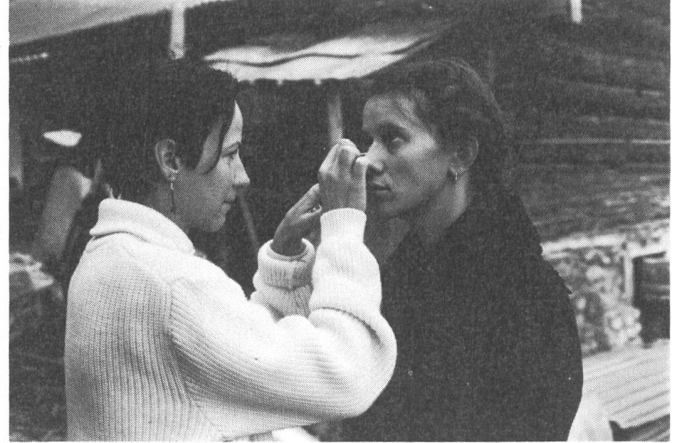
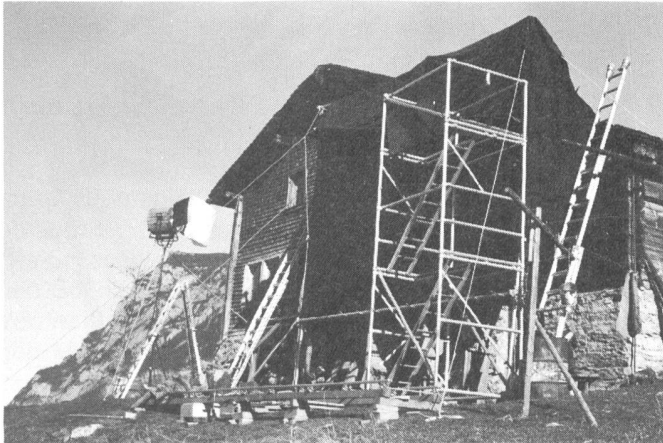


Drehbuchblätter zu HÖHENFEUER



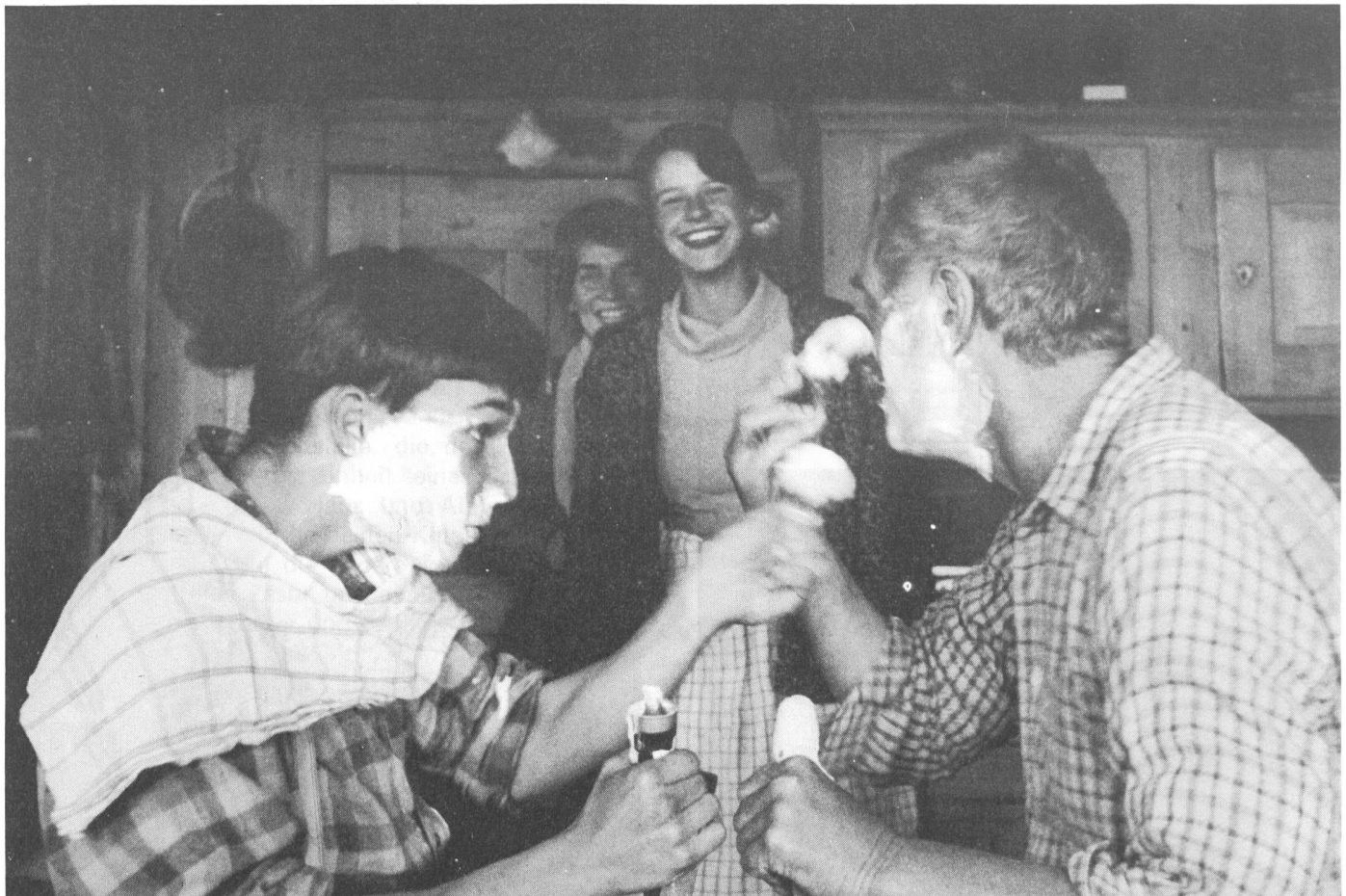


Dreharbeiten zu HÖHENFEUER





Mit dem Vater lässt sich eher spassen als mit der Mutter, deren Moral das (Zusammen)Leben einengt. Für Belli ist die Solidarisierung mit dem Vater immer auch ein stilles Auflehnen.



Die Zeichen mehren sich, dass der Bub erwachsen wird, immer intensiver werden die Reaktionen, die seine unbelastete Präsenz auslöst.

ner Lupe den Buben aus seiner Abkapselung lockt. *Ich wollte mich konzentrieren auf diese Familie, in der jeder seine Individualität entwickeln will, und jeder an die Grenzen des anderen stösst und seine Abhängigkeit erfährt, eine gegenseitige schicksalshafte Abhängigkeit. Es ist eine Art Affensippe, die der Naturbasis entlang lebt. Ich könnte mir die Geschichte auch in der Stadt vorstellen, aber die Konstruktion eines glaubwürdigen Umfeldes wäre äusserst kompliziert. Ich müsste zum Beispiel mit einer Ausländerfamilie operieren, die aus sprachlichen Gründen in die Isolation gerät. Hier sind es ganz einfache, geographische, ökonomische Gründe. Andersherum ist der Film nur dann gelungen, wenn auch der Mensch in der obersten Wohnung des städtischen Hochhauses spürt, dass diese Geschichte auch mit ihm zu schaffen hat.*

Kein schlechtes Gewissen

Der Bub lebt in einer gesteigerten Isolation; seine Kommunikation spielt sich zum grössten Teil non-verbal ab, obwohl er zusammen mit seiner Schwester die schriftliche Sprache erlernt. Verstehen zeitigt bei ihm immer einen Solidarierungsakt, Unverständnis treibt ihn in die Verzweigung, in die Abschottung auch. Wo Äusserungen nicht darauf angelegt sind, verstanden zu werden, kann eine Kommunikation nicht stattfinden. Das wird durch den fehlenden Sinn des Jungen lediglich verstärkt zum Ausdruck gebracht. Fredi Murer zeigt mit seiner Geschichte nicht zuletzt, dass Äusserungen auf sehr verschiedenen Ebenen gemacht werden und Worte oft die harmloseste Variante darstellen.

Der taubstumme «Bub» erlebt die Welt einfach sinnlicher. Wir machen ja immer diesen Unterschied zwischen «menschlich» und «tierisch» oder «animalisch». Ich nehme an, dass Kinder im Alter von drei bis vier Jahren, die noch in ihrem magisch-animistischen Weltbild leben, die mit dem Teddybär sprechen oder mit der Katze und dem Hund, diesen Unterschied nicht machen. Ich selber habe das Kind sein, das Kindsein in mir, nie aufgegeben. Filmmachen hat für mich noch immer etwas mit diesem Weltbild zu schaffen, zum Beispiel mit den Sandspielen. Da organisierst Du etwas auf einer rechteckigen Leinwand, und wenn Du den Stecker rausziehst, ist nichts mehr da.

Für mich hat der «Bub» eine ganz wichtige, ganz wesentliche Bedeutung. Der Vater sagt es einmal, nachdem der Bub den Radioapparat der Schwester zerstört hat und sich wieder schmeichelnd zwischen die beiden Frauen drängt und sich Belli zurückerobert: «Ich glaube, der Bub wird seiner Lebtag nie ein schlechtes Gewissen haben.»

Wie wird eigentlich Moral, das schlechte Gewissen und alles, was uns so belastet, die Erziehung und alles, was wir später Kultur nennen, wie wird das eigentlich vermittelt? Über die Sprache. Kommen alle Ängste über die Sprache in uns hinein? Der Bub hat für mich eine ganz grosse Chance: er muss den ganzen Sprachballast nicht mit sich herumtragen.

Als der Bub von seinem Exil auf der Alp zurückkehrt, begrüsst er zuerst die Schweine; zu ihnen hat er ein un-

gebrochenes Verhältnis, sie scheinen keine Kommunikationsformen zu pflegen, die er nicht versteht. Belli und er sind sich inzwischen sehr nahe gekommen, so nahe, dass sie sich am darauffolgenden Morgen mit Schamgefühlen wieder bekleidet haben. Murer hat ihre Beziehung so weit und so sorgsam entwickelt, dass man die letzte Konsequenz (oder ist es die zweitletzte) versteht, dass die Handlung der beiden auch in uns Erinnerungen wachzurufen vermag. Aber, die Verdrängung sitzt tief, ich ertappe mich dabei, wie ich mir mit jenem gedanklichen Sprung helfe, den ich von Murer später lese - «Incest-barrier» nennt die Psychologie das Phänomen, beim Auftreten von Inzest-Phantasien mit Schuldgefühlen zu reagieren und damit Zurückhaltung zu üben:

Nehmen wir einmal an, der Bub wäre ein adoptiertes Kind und das, was ich erzähle, eine ganz gewöhnliche Liebesgeschichte, allenfalls mit einem Romeo-und-Julia-Einschlag. Mich wundert es selber, dass die Tatsache, dass es sich um Geschwister handelt, der Geschichte eine ganz andere Substanz gibt. Das passiert irgendwo in unserem Kopf. Äusserlich würde die ganz gleiche Geschichte ablaufen mit einem Adoptiv-Sohn und der Tochter. Es muss etwas in uns drin sein: der Inzest ist eines der ältesten Tabus, das nirgends gebrochen wird. Irgendwie darf man die Folgen der Geschichte, die ich erzähle - sie wird ja Folgen haben, sobald der Frühling kommt - nicht in einen schematisch-christlichen Moral-Sumpf hinunterziehen. Und ich hoffe, dass die Art, in der ich die Geschichte erzähle, dies verunmöglicht. Man soll sich also nicht vorstellen, nun werden die bestraft, mit Zuchthaus und Erziehungsheim. Ich stelle mir lieber vor, dass, wenn die Gemeindebehörden kommen, der Bub flüchtet und sich zuoberst auf den Berg hinstellt und sich vom Blitz erschlagen lässt. Irgendetwas Radikales. Auf keinen Fall eine traurige Erziehungsheim-Geschichte, Adoptivkind-Geschichte. Für mich ist der Inzest nicht ein Thema, sondern ein Aspekt meiner Geschichte. Wenn sie vorbei ist, muss der Zuschauer sie in seinem Innern verarbeiten. Stellt man sie sich als eine alltägliche realistische Geschichte vor, dann wird sie bodenlos traurig, trostlos und aussichtslos. Die Geschichte interessiert mich nicht als soziales Drama - man weiss, wie eine solche Geschichte in den herrschenden Verhältnissen ablaufen würde. Mich interessieren nur die Gefühle und die Realität meiner Personen.

Steigerung des Sichtbaren

Aus diesem Interesse heraus wächst Fredi Murers Erzählweise, die sehr ausgeprägt mit dem Bild und der Steigerung der optischen Wahrnehmungen arbeitet. Mehrmals tauchen im Film Hilfsmittel auf, die Murer gezielt einsetzt. Die bereits erwähnte Lupe des Grossvaters ist eines. Der Bub hat keine Sprache, aber er hat einen ausdrucksstarken Gesichtssinn (Thomas Nock, sein Darsteller bietet auf der Ebene der mimischen und gestischen Kommunikation umwerfende Momente; seine Rolle ist mit Abstand die anspruchsvollste). Wenn er die Lupe bekommt, so beginnt er mit ihr sogleich eine Entdeckungsreise ins Land der Vergrösserungen. Er liest in

der Geschichte von Grossvaters Gesicht, und Murer lässt den Zuschauer an der Erfahrung teilhaben, am scharfen Blick zum Beispiel, der über dem vergrößerten Mund sticht und der gleichzeitig gemachten Bemerkung - die Mutter müsse mehr schaffen und weniger beten - das Gewicht lakonischer Erkenntnis verstärkt sich. Oder das zum Fernrohr erwählte Rohr, der Feldstecher auch, die Distanzen scheinbar kürzer machen und letztlich doch nur verdeutlichen, wie weit entfernt die nächsten Abgeschiedenen doch wohnen - diese Talseite-zu-Talseite-Beobachtung ist im übrigen sehr direkt dem Alltag entnommen. Es sind weitere optische Variationen eingesetzt, wie die Balkenritze, durch die der Bub späht als er nach Hause zurückkehrt, mit deren Hilfe Murer und sein hervorragender Kameramann Pio Corradi für einen Augen-Blick das Breitleinwand-Format simulieren, das Hervorlugen aus dem Boden über dem Ofen in Schwesters Zimmer und vom Ofen herab, hinein in die Stube.

Der Spiegel und die eigene Wahrnehmung

Es sind schliesslich die Spiegel, die für die Geschichte selbst wie für die Funktion dieses Kinos schlechthin stehen, mit denen der Bub den Sonnenstrahl bricht, mit denen er seine Umgebung abbildet, sich eine kleine Leinwand schafft, dessen letzte Variante er am Ende entführt: den goldumrahmten Spiegel Bellis. Der wird für den Buben zu einem jener Objekte, die ihm die Schwester wegnehmen. Vor ihm verbringt sie mit dem eigenen Körper beschäftigt auch ihre Zeit. Als Belli dem verschwundenen Spiegel nachgeht, erreicht Murers filmischer Ausdruck einen absoluten Höhepunkt, konzentriert er in einer wunderbaren Einstellung seinen Stoff. Belli findet ihren Spiegel auf dem Heuboden. Sie sieht sich darin und nähert sich ihrem Spiegelbild, während langsam dahinter der Bub auftaucht. Wenn nun seine Hand im Spiegelbild der Schwester übers Gesicht streicht, so sieht dies für den Zuschauer aus der fixen, distanzierten Position heraus so aus, als ob Belli sich selber zärtlich berührte. Und wenn die beiden sich zum Schluss dieser Schlüssel-Einstellung fest in den Armen liegen, so steckt noch immer der grosse Wandspiegel zwischen ihren Körpern, und es ergibt sich ein Bild der Selbst-Umarmung. Belli und der Bub sind eins. - Worte braucht einer, der in Bildern derart packend und präzise erzählen kann, kaum.

Als Filmemacher habe ich vielleicht zwei Seelen oder doch zwei Seiten: auf der einen Seite der Experimentator - am extremsten in VISION OF A BLIND MAN - immer auf der Suche nach neuen filmischen Formen, immer darauf aus, eine filmische Wirklichkeit zu erschaffen, die in der wirklichen Wirklichkeit nicht abgelesen werden kann. Auf der anderen Seite der Geschichtenerzähler. Der eine Film schwenkt etwas mehr auf die eine, der andere etwas mehr auf die andere Seite. Ich versuche ja immer eine Synthese der beiden Tendenzen zu finden. Nach GRAUZONE, der eher auf die experimentierende Seite tendierte, habe ich Lust verspürt, Geschichten zu erzählen. Ich habe viele Geschichten geschrieben. Höhenfeuer war eine solche Geschichte, eine literarische Vorlage fast, und ich suchte nach einer filmischen Form,

die sich der Geschichte unterordnet. Ich wollte in die Richtung «Kino» nicht «Film» - wenn man einmal so pauschal kategorisieren will - arbeiten. Ich habe beschlossen, mit Schauspielern zu arbeiten, die Identifikationsmöglichkeiten anbieten; ich habe Gesichter gesucht, die man gerne anschaut. Ich wollte auf keinen Fall Gesichter, die der Zuschauer sofort als Bauerngesichter kategorisieren könnte.

HÖHENFEUER ist nicht nur ein Film, der einen stark spürbaren Ursprung, eine «Heimat» eben, hat, es ist auch ein Werk, das in enger Zusammenarbeit eines kleinen und ausgezeichneten Teams entstanden ist. Die Bilder Pio Corradis, seine sanfte, kaum spürbare Kameraführung, verdichten dieses kleine Welttheater. Da finden sich Einstellungen, die über zwei Minuten dauern, in denen sich die Kamera zurückgenommen hat, damit die Konzentration auf den Abläufen im Bild ruhen kann. Gleichzeitig vollzieht sie geradezu unmerklich die gewagtesten Bewegungen, wie jene, da sich die Familie auf den Weg zur Kirche macht. Das beginnt nah mit dem Buben in der Stube und endet draussen vor dem Haus mit einem Schwenk talwärts, den abmarschierenden Kindern und der Mutter folgend.

Das Bild hat eine Mehrfachfunktion: Murer braucht es objektiv, in dem er mit ihm die Erzählung gestaltet, und subjektiv, indem er den Zuschauer an Erfahrungsmomenten des Buben teilhaben lässt. Die beiden Varianten spielen auch ineinander hinein, wenn die Kamera etwa ganz im Sinne Kurosawas durch ihre Bewegung die entsprechende Wechselwirkung schafft. Dem Bild gesellen sich eine Musik und ein Ton bei, die die Abgeschnittenheit des Buben vermitteln (Musik Mario Berettas) oder aber dramaturgisch eingesetzt ankündigende Funktionen übernehmen (Ton Florian Eidenbenz). Bild und Ton/Musik ergänzen sich zum Gesamteindruck, verdeutlichen immer wieder die Isolation, in der der taubstumme Junge sich befindet.

Was mir an vielen Spielfilmen, vor allem auch an amerikanischen, gefällt, das ist die Tatsache, dass die Macher keine Angst vor Brecht haben, dass sie Filme machen, die Identifikation zulassen. Es war bei mir ein langer Prozess bis zum Entschluss, einen Film zu machen, der über Identifikation läuft, wo sich die filmischen Formen, wo sich vor allem die Kamera dieser Identifikation nicht in den Weg stellen. Was die Bilddramaturgie angeht, folge ich einer bewährten Kinotradition. Die Tonarbeit hingegen orientiert sich weniger an der Tradition. Wir versuchten, den Originalton in jeder Sekunde des Filmes zu überbieten, zu einer Art Hyperrealismus zu kommen. Die Isolation der Familie und ihres Dramas soll sich mehr über die Töne in das Empfinden des Zuschauers schleichen als über die visuellen Zeichen. Wir versuchten, die innere Spannung der Personen mit den Tönen - auch mit der Musik, die sozusagen für den Bub geschrieben ist - zu orchestrieren.

Die Lehre der Japaner

In meinem Exposé, das ich der Schweizer Bundes-Filmförderung eingereicht habe, habe ich geschrieben: Wenn ich entfernte Verwandte des künftigen Filmes



Die eigene Umgebung und damit die eigene Welt unter die Lupe nehmen. Nicht nur vom Fernen reden, alles dem Übersinnlichen unterordnen, und dabei die Erfahrung des Nächsten verpassen. Oder damit auch: eins sein mit sich selbst.





DERBORENCE



HÖHENFEUER

Die Liebe am Berg

Jetzt hat der Schweizer Film also wieder Werk hervorgebracht, an dem alle ihre Freude haben. Nicht ohne Grund, stehen in Fredi M. Murers *HÖHENFEUER* doch Inhalt und Form, Ausführung und Darstellung in einem seltenen Einklang. Ganz im Gegensatz zu Francis Reussers *DERBORENCE*, zu dem ein kleiner Quervergleich aus verschiedenen Gründen naheliegt. Die beiden Filme erzählen eine Liebesgeschichte, und beide erzählen sie vor einem alpinen Hintergrund. Murer erdachte sich seine Geschichte selber, Reusser übernahm sie vom

Schriftsteller Charles Ferdinand Ramuz, dessen kurzer gleichnamiger Roman 1934 herauskam. Was die Mittel für die Umsetzung anbelangt, so ging Murer von seinem Stoff aus und von finanziellen Gegebenheiten, die im Endeffekt keine wesentlichen Einschränkungen bedingten, während Reusser sich selber an den Ausgangspunkt und letztlich auch ins Zentrum setzte, Cinémascope und Dolby-Stereo als Mittel seines Ausdrucks benötigte. Mit dem Resultat: In *DERBORENCE* haben Form und Inhalt nichts miteinander zu tun, sie wären vermutlich erstaunt,

wenn ihnen jemand sagen würde, dass sie zusammengehörten. In *HÖHENFEUER* andererseits wachsen sie permanent auseinander hervor, ergeben sich gegenseitig und kommen sich so auch nicht permanent in die Quere.

Konkret, zum Beispiel: der Berg. Les Diablerets, die Teufelsberge, heissen jene gebirgigen Erhebungen, die die Alp von Derborence im Wallis dominieren. Der Bristen wäre jener Innerschweizer Gipfel, der über der Szenerie von *HÖHENFEUER* steht. Da Murer Fiktion so konsequent macht, dass die tatsächliche Geographie ihre Rolle verliert, das ganze Allgemeingültigkeit erlangt, existiert der Bristen nicht mehr als er selbst, sondern vielmehr als ein Ehrfurcht erheischender Berg, der immer wieder ein anderes Gesicht zeigt. Es ist ein Gesicht, das Murers Film mir unaufdringlich vermittelt - ich kann es sehen, so, wie der Bub in seiner Abgeschlossenheit auf der Alp es erfahren mag. Eine ganz einfache, fixe Einstellung mit langer Brennweite auf den Gipfel, den die Wolken, der Nebel ohne technischen Aufwand wirken lassen.

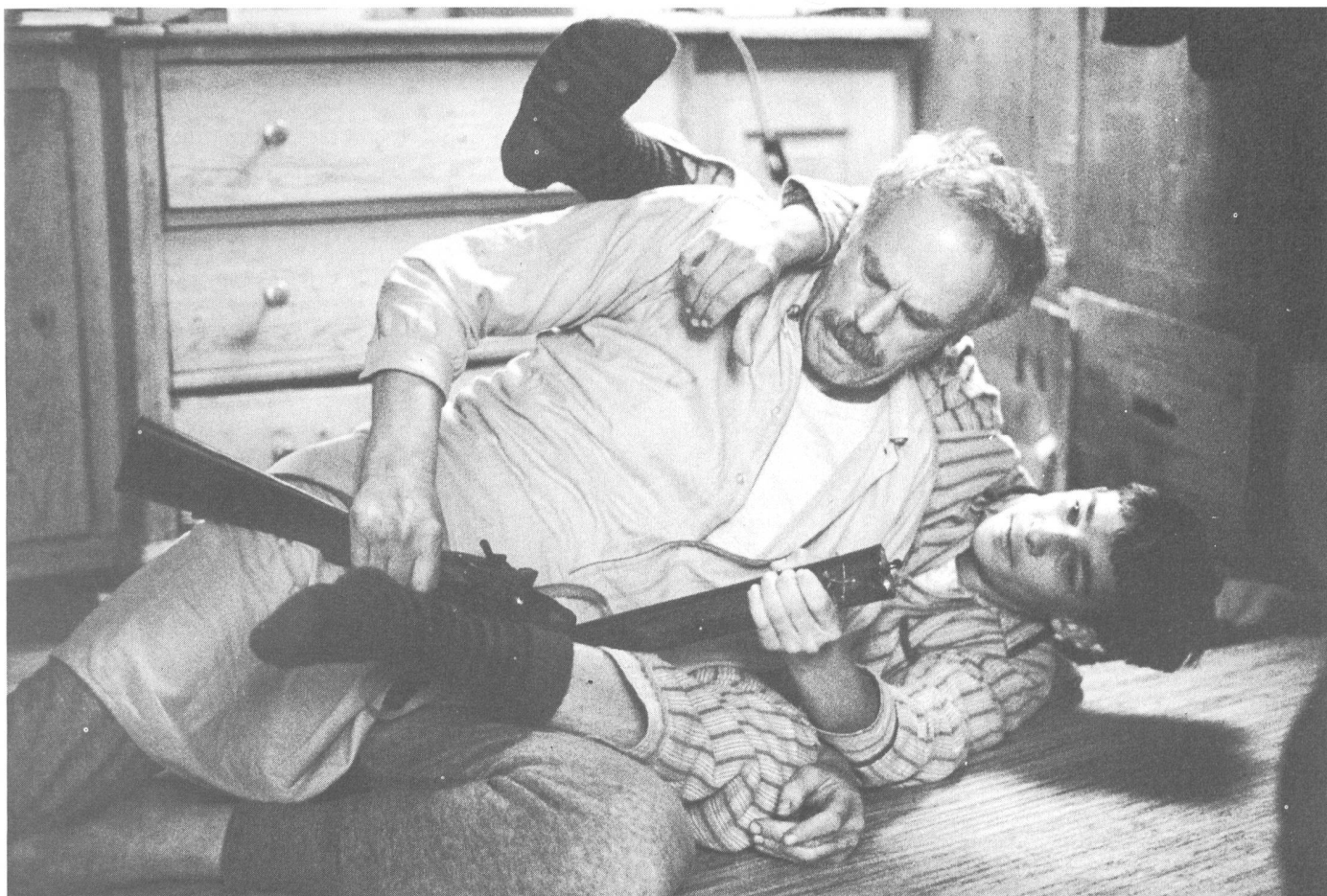
Reusser zeigt mir die Diablerets auch. Mit dem Helikopter, dessen Schatten mir den optischen Spass auf Anhieb zu dem macht, was er ist - eine unausgereifte, technische Spielerei -, fliegt der Stadtmensch ein in jenes Bergtal, das für seine Bild- und Tonorgie herhalten muss. Dass das ganz toll wirkt, hat bei uns Alain Tanner in *MESSIDOR* mit geringerem Aufwand auch schon bewiesen - hier nun fehlt der innere Zusammenhang, und das zieht sich durch. Ich erfahre den Berg in Reussers Film nie als sagenumwobene Erscheinung, die eine ganze Talschaft über Jahrhunderte hinweg in ihrem Bann hält. Genausowenig wie ich das Dorf, wie ich die Atmosphäre in den Häusern vermittelt bekomme.

Es gibt in *DERBORENCE* ein immer wieder auftauchendes Bild, das mir bezeichnend scheint für die Diskrepanz zwischen dem, was erzählt wird, und der Art, wie es erzählt wird. Jedesmal wenn jemand sich durch die niederen Türen der Häuser, seien es nun die Alphütte oder das Wohnhaus von Thérèse, schiebt, entlarvt sich die Technik des Cinémascope von selbst: die Kamera scheint sich nicht in einem engen Walliserhaus mit tiefer Decke zu befinden, sie steht in einer Halle, in die hinein sich die Personen bücken müssen. Das ist nur noch lächerlich, und die Frage taucht auf, ob

dieses Bildformat in unserer auch naturgemäss engen Schweizer Szenerie überhaupt eine Daseinsberechtigung haben kann. Reusser hat es ausprobiert, am falschen Ort und mit der falschen Geschichte. Er hat die Technik an den Anfang gestellt und ihr alles untergeordnet. Seine Aufnahmen stehen immer in Funktion zu ihrer Wirkung - das musste schiefgehen. Und so schön die Fotografie von *DERBORENCE* auch sein mag, so leer bleibt sie im Eindruck, den sie hinterlässt.

Bei *HÖHENFEUER* scheint mir der Prozess umgekehrt verlaufen zu sein. Murer und seine Equipe haben eine einfache Geschichte, und sie gehen daran, diese vor Ort und unter dessen Einbezug filmisch umzusetzen. Wenn Fredi Murer sagt, die «Geschichte von Narayama» habe ihm als literarische Vorlage besser gefallen als der Film, der danach entstand, so deutet er selber genau auf das hin, was auch mit Ramuz passierte. Da wurde ein Stoff der leisen Töne vergewaltigt, das heisst immer: zum einseitigen «Genuss» rücksichtslos missbraucht. Murer weiss um die Kraft, die in seiner Erzählung steckt. Auch er liebt schöne Bilder, die bei ihm (und Pio Corradi) eine andere Qualität, die Bestand haben. Reusser scheint seiner Vorlage überhaupt nicht zu vertrauen, und so inszeniert er seine Technik und eine Reihe von Tönen und Effekten, die überall nur nicht in der Geschichte ihren Ursprung haben. Der Vergleich der zwei aktuellen Filme aus der gegenwärtig gesteigert beachteten Schweizer Produktion mag wieder einmal illustrieren, wie wenig es nützt, die finanziellen Mittel zu haben, wenn die geistigen sie nicht einzusetzen verstehen. Reusser benimmt sich in seiner spekulativ auserkorenen Bergwelt wie der berühmte Elefant im Porzellanladen. In seiner Erzählweise wächst nur, was Lärm macht, und damit bleibt alles Leise auf der Strecke. Bei Murer bleibt im Gegensatz dazu immer das Gefühl, dass sich die Filmequipe möglichst diskret verhält, wie wenn das Leben, dessen Schattierungen sie zusammenträgt, ein reales wäre. Die Verbundenheit des Dokumentaristen, das Sich-Zurücknehmen für die betrachtete Sache, lässt den eigennützigsten Missbrauch nicht zu. Seine Fiktion nimmt Rücksicht auf die Wirklichkeit, auf der sie baut, aus der sie wächst. Das, scheint mir, müsste ein grundlegendes Kriterium überhaupt sein.

Walter Ruggle



Der Vater weiss mit der unschuldigen Existenz seines stummen Bubens auf die Dauer nicht umzugehen. Er greift zu Waffen, die eine Auseinandersetzung für immer verunmöglichen und wird ein Opfer seiner Gefühle, die er von jung auf verdrängen musste.

nennen müsste, so wären es DIE NACKTE INSEL, DIE FRAU IN DEN DÜNEN und auch der finnische Film DIE ERDE IST EIN SÜNDIG LIED. Das Animalische dieser Leute hat mich sehr berührt, und ich habe mir den «Bub» meines Filmes einmal auch viel gröber vorgestellt.

Was mich an den japanischen Filmen fasziniert hat, war die Radikalität. (Und übrigens kommt meine «Jähzorniger-Geschichte» ursprünglich aus der «Legende von Narayama», nicht aus der Verfilmung, die ich nicht so gut finde, sondern aus dem Buch.) Bevor ich WIR BERGLER IN DEN BERGEN gemacht habe, hatte mich bereits ein japanischer Episodenfilm, DIE SCHNEEFRAU, stark beeindruckt, und den Bergler-Film wollte ich ja zuerst ähnlich aufziehen, als Episodenfilm mit alten Urner Sagen. Die Japanerfilme geistern immer in meinem Hinterkopf herum. Ich fühle mich ihnen irgendwie verwandt.

HÖHENFEUER ist eine in sich geschlossene und abgerundete Liebesgeschichte. Die Tatsache, dass es eine inzestuöse Liebe ist, macht sie archaisch wie die Umgebung, aus der heraus sie sich entwickelt. Wenn Adam und Eva am Anfang standen, so muss die nächste, muss jede folgende Generation genau genommen sich inzestuös verhalten haben. Also begeben sich Belli und der Bub zurück zu jenen Anfängen, von denen die Bibel ihrer Mutter zu berichten weiss. Oder war das mit dem Anfang doch nicht ganz so einfach, was die Moral erst recht ins Zwielficht rückt? Wie dem auch sei: Murer hat

gezeigt, dass es auch bei uns immer noch Geschichten zu erzählen gibt, aufregende zudem und faszinierend gestaltete. Geschichten auch, die mit uns zu tun haben und uns berühren.

Walter Ruggie

Die wichtigsten Daten zum Film:

Buch und Regie: Fredi M. Murer; Regieassistent: Mathias von Gunten; Kamera: Pio Corradi; Kameraassistent: Patrick Lindenmaier, Yvonne Griss, Martin Witz; Script: Corinna Glaus; Ton: Florian Eidenbenz; Musik: Mario Beretta (Solo-Klarinette: Hans Koch, Gesang: Cornelia Melian, Meermuschel: Rene Krebs-Shapiro); Montage: Helena Gerber; Schnittassistent: Manuela Stingelin; Architekt: Bernhard Sauter; Ausstattung: Edith Peier; Kostüme: Greta Roderer; Maske: Iris Kettner; Bühne/Beleuchtung: Werner Santschi, Willy Kopp, Bruno Keller.

Darsteller (Rollen): Thomas Nock (Bub), Johanna Lier (Belli), Dorothea Moritz (Mutter), Rolf Illig (Vater), Tilli Breidenbach (Grossmutter), Joerg Odermatt (Grossvater).

Produktion: Bernard Lang AG. Produktionsleitung: Bernard Lang. Aufnahmeleitung: Kurt Widmer. Schweiz. 1984 / 1985. 120 min. CH-Verleih: Rex Film AG. .



ONE, TWO, THREE von Billy Wilder

Das Ernste

1.

Die grossen Meister, die das Kino erfunden haben: zuerst Méliès und dann all die Hollywood-Regisseure, die dem amerikanischen Tonfilm seine klassische Form gaben, leben inzwischen nicht mehr. Und von den grossen Regisseuren, die später das klassische Kino weitermachten und vollendeten, leben auch nur noch wenige. Otto Preminger und Vincente Minnelli, Phil Karlson und Robert Wise, Samuel Fuller und Don Siegel, Elia Kazan und Fred Zinneman. Und auch: Billy Wilder. Wilder drehte alles. Komödien (SOME LIKE IT HOT), Films Noirs (DOUBLE INDEMNITY) und böse Melodramen (THE APARTMENT). Filme über Alkoholismus (THE LOST WEEKEND) und Kriegsgefangene (STALAG 17), über Hollywood (SUNSET BOULEVARD) und einen weltmüden Playboy (LOVE IN THE AFTERNOON), über einen grössenwahnsinnigen Reporter (ACE IN THE HOLE) und einen obsessiven Flieger (THE SPIRIT OF ST. LOUIS). Er mache eben, so Wilder selbst, immer das, was ihn so reizte im Moment. 1961 reizte es ihn, einen Film zu drehen über Berlin und Coca Cola, über die Grenze zwischen Ost und West, über das Absurde von politischen Ideologien und das Grotteske von amerikanischen Egomanien: ONE, TWO, THREE.

2.

Billy Wilder, 1979: «Für jeden von uns, wenn er einen Film beginnt, ist es, als würde er in ein dunkles Zimmer treten. Es ist sehr leicht möglich oder sogar wahrscheinlich, dass jemand über ein Möbelstück, das da herumsteht, fällt und sich das Bein bricht. Manche sehen ein bisschen besser im Dunkeln, aber keiner sieht es genau.»

3.

ONE, TWO, THREE ist ein Film voller Klischees und Vorurteile, die wie Witze funktionieren, weil sie vorgeführt werden als Klischees und Vorurteile. Alles Falsche wird um so stärker blossgestellt, indem der Film den Anschein erweckt, er halte es für echt und wahr. Eigentlich will James Cagney nur den Berliner Coca-Umsatz steigern, um in

London Direktor für Gesamt-Europa zu werden. Dann aber muss er die Tochter seines Chefs betreuen. Darüber gerät seine Welt aus den Fugen. Die einfachsten Dinge kommen in totale Verwirrung. Selbst das Natürliche erscheint plötzlich verrückt, das Alltägliche fremd und bodenlos. Und nirgendwo ein Horizont, der dem Chaos noch seinen Sinn gäbe, nirgendwo «ein Augenblick des Mitgefühls».

Cagney intrigiert und betrügt, lügt, dass sich die Balken biegen, korrumpiert alles und jeden, lässt verhaften und lässt wieder befreien, arrangiert, inszeniert, bringt alles und jeden auf Trab. Und hat am Ende doch das Nachsehen.

In ONE, TWO, THREE geht es um die Liebe zwischen einer höheren Tochter aus den USA und einem kommunistischen Himmelsstürmer aus Ostberlin, um bunte Luftballons und Limonadenverkauf, um heisse Ideale, coole Karrieren und um die schnellste Bekehrung der Filmgeschichte.

4.

Wilder spielt mit den Rollen hinter den Rollen. Er gewährt nachhaltige Eindrücke von den Oberflächen, so dass diese immer wieder zerreißen. Wilder schaut hinter die bequeme Gewöhnung, so deckt er die Abgründe auf, die dahinter liegen.

Einen Ideologen kann man mit pragmatischem Tun nerven - und einfangen. Wieviele Anzüge und Hüte braucht Cagney, um den jungen Kommunisten (Horst Buchholz) eines Besseren zu belehren?

Andererseits kann man einen amerikanischen Top-Manager mit Phrasen nerven - und überzeugen. Man achte darauf, wie wenig Phrasen Buchholz braucht, um den Coca-Boss für sich zu gewinnen!

Wilder spielt mit den Rollen hinter den Rollen. Die amerikanische Ehefrau nennt ihren Mann: «Führer», aber es gibt eine Grenze, da geht sie dann ihren eigenen Weg. Ein deutscher Reporter empört sich über Cagneys Bestechungsversuch, da kommt der Sekretär herein, schlägt die Hacken zusammen und grüsst: «Gruppenführer, endlich!» Die ostdeutschen Grenzsoldaten überzeugen ein Sechserpack Coca davon, dass

Cagney tatsächlich der Repräsentant dieser Limonade ist; als Cagney später wieder nach Westberlin will, kriegt er die leeren Flaschen ordentlich zurück.

ONE, TWO, THREE ist ein Film mit antideutschen, antikommunistischen, antiamerikanischen Tendenzen aus Hollywood, gedreht von einem österreichischen Sozialisten, der früher längere Zeit in Berlin gelebt hat. Ein Film über den Alltag als Horror. Und den Horror als Witz. So geschmacklos wie amüsant, so bösartig wie hinreissend.

5.

Berlin, kurz vor dem Mauerbau: «ein Schauplatz, der Unsicherheit und Unruhe evoziert». Im kommunistischen Teil der Stadt liegt alles in Trümmern; ununterbrochen wird demonstriert: für Cuba und Chruschtschow, gegen die USA; auf Luftballons steht «Yankee, Go Home». Im Westen lässt sich niemand durch diese Demonstrationen provozieren; jeder ist damit beschäftigt, die Stadt wieder aufzubauen: mit amerikanischem Geld, grossem Fleiss und viel Coca Cola. Von Anfang an spielt Wilder mit den Klischees und treibt das Spiel auf die Spitze. Seine Devise lautet, dass man das Ernste nur vor dem Hintergrund des Lächerlichen begreifen kann. Die Deutschen sind servil, aber ordentlich. Sie stehen stramm, sobald ein Chef den Raum betritt, in Reih und Glied. Die Russen sind schwerfällig, aber pffiffig. Sie sind zu jedem Handel bereit und halten dabei immer noch eine List in der Hinterhand. Und die Amerikaner sind clever, aber naiv. Sie ermöglichen den Wiederaufbau, doch zwischen zwei Luftballons und einer nackten Frauenbrust können sie nicht unterscheiden. Im Kino ist's eben manchmal wie im Leben, nur ist alles noch wunderlicher, noch unwahrscheinlicher, noch monströser. Wie vor einem Spiegel, der verzerrt, um so das Wahre noch genauer vorzuzeigen.

6.

Vielleicht muss man in Berlin leben, um Wilders Film richtig zu verstehen. Dass alles verkehrt und unecht sein muss, damit dahinter das Authentische durchschimmern kann. Dass ein Ort des

vor dem Lächerlichen

Wahnsinns, wo die Atombombenwerfer face to face stehen, nur als Grotteske zu beschreiben ist. Das Grotteske ist ja nicht das Willkürliche, Falsche und Widerliche, sondern - wie Thomas Mann sagte - «das Überwahre, das überaus Wirkliche».

Wilder überschreitet bewusst die letzte Grenze des Witzes, um so direkt beim grellen Kalauer zu landen. Er ist nicht aufs Schmunzeln aus, sondern auf lautes Lachen. Im Grottesken zeigt sich, wie die Welt auseinanderfällt. Plötzlich sieht man, was man bisher bloss vermutete, ahnte, fühlte. Etwas geht da vor; doch es gibt keine Worte dafür, nur Geschichten, die keine zusammenhängende Geschichte mehr ergeben.

7.

Die Liebe zwischen einer höheren Tochter aus den USA und einem kommunistischen Himmelsstürmer verlangt, wenn sie von Hollywood erzählt ist, eine doppelte Verwandlung: nicht nur Abkehr, auch Hinwendung. Horst Buchholz muss ein Coca-Chef werden, am Ende, damit er eine Stunde lang als Commie brillieren darf: schwärmen von einem Leben ohne Bad, ohne Kühlschrank und sonstigen Komfort. Er muss auch schwach werden in seiner Stärke, um am Ende stark zu sein in seiner Schwäche. Wilders Kommentar, das ist zu unterstreichen, ist: Ein junger Spund, der nichts kann - ausser Phrasen zu dreschen, hat allemal mehr Erfolg, als der Allertüchtigste: Er muss sich nur die richtige Frau ausgeguckt haben. Auch in Amerika gibt es Antiamerikanismen.

8.

Wie in allen bösen comedies stehen im Vordergrund die Situationen und, wie ihre Gags, ihre Sprach- und Bewegungsspiele zum Lachen anhalten. Je verspielter die Situation, in der Komik und Alltag aufeinanderprallen, desto selbstverständlicher gliedert sich unser Lachen ein - als Reaktion, die die Pause zur nächsten Situation überbrückt. Nur in den unverschämtesten Grottesken lachen wir Zuschauer manchmal allzu befrei los, zunächst, damit es uns dann im Halse stecken bleibt.

»Sie sind entlassen«, schreit Cagney einmal seinen deutschen Sekretär (Hanns Lothar) an, als der bei jedem Eintritt seine Hacken akkurat zusammenschlägt. Lothar unterwirft sich danach noch stärker. Als Cagney ihn fragt, was er während des Krieges gemacht habe, antwortet er, er sei im Untergrund gewesen, in «the underground». Cagney: «Aha! Also wie alle im Widerstand?» Lothar, eher indigniert, fast peinlich berührt: «Nein, im Untergrund, Schaffner in der U-Bahn!» Er sei so beschäftigt gewesen, dass er nichts gehört und nichts gesehen habe von dem, was da oben passiert sei. «Nichts gehört und nichts gesehen von Adolfs Aktivitäten?» fragt Cagney hönisch. «Welcher Adolf?» meint Lothar daraufhin listig.

Wilder übertreibt seine Gags, bis sie am andern Ende als provokative Blödelei herauskommen. Er trifft, indem er das Nichteingestandene als Nichteingestandenes offenlegt.

»Sind denn alle in dieser Welt korrupt!« ruft Buchholz, der junge Kommunist, aus, als er sieht, dass ein sowjetischer Delegierter in den Westen übergelaufen ist. «Ich kenne nicht alle», antwortet der Russe, «unwillig, sich näher auf die Sache einzulassen, aber bereit, die Möglichkeit zuzugeben» (Sinyard/Turner).

9.

Unverkennbar ist der rasante Rhythmus, das Tempo. Wilders Film legt los, als wolle er Hawks' Meisterwerk BRINGING UP, BABY noch übertreffen. Die Dialoge sind schneller als Chatschaturjans «Säbeltanz». Die Handlung überschlägt sich, als Cagney gegen eine verkürzte Flugzeit ankämpfen muss. Man vergisst beinahe zu atmen, wenn Cagney seine Befehle so schnell ausspuckt, als wolle er W.C. Fields eine Lektion erteilen.

Neil Sinyard und Adrian Turner haben darauf hingewiesen, dass dieses Tempo zum Teil auch Wilders Reaktion auf die Vorliebe fürs Bedächtige in den Filmen der frühen sechziger Jahre und seine Antwort auf jene Kritiker sei, die, wie er sagt, Langsamkeit und Feierlichkeit mit Tiefe verwechseln.

10.

Wilders Kino zeichnet sich durch seine interessanten Helden aus und durch den Raum, den die Helden für ihre Entwicklung, für ihre Geschichte haben. «Das Wichtige», sagt er, «muss zum richtigen Zeitpunkt im Vordergrund sein.» ONE, TWO, THREE ist ein Film, der schnell, rasant, aber nie hektisch ist. Er zieht das Absonderliche in die Oberfläche, so dass sie reisst.

Einmal, als Cagney denkt, sein Patent sei ihm entglitten, setzt er alles in Bewegung, das er in Bewegung zu setzen sich vorstellen kann: Militär, Politiker, Polizei, Journalisten. Am Telefon fragt er nach dem amerikanischen Stadtkommandanten. Der halte gerade eine Parade ab, so die Antwort. Und Brandt, der Oberbürgermeister? Der schaue der Parade zu. Und der Polizeipräsident? Der schaue Brandt zu. Kurz danach taucht die Verschwundene wieder auf. Als dann die 'Stimme Amerikas' zurückruft, improvisiert Cagney: «Hallo, Thilo Koch? Ich wollte Ihnen nur sagen, wie gut ich Ihre letzte Sendung fand. Weiter so!»

Billy Wilder gibt in ONE, TWO, THREE ein Bild von der Welt, indem er sie so grotesk, so zynisch verzerrt, dass ein Verständnis sich offenbart: für eine Zukunft, die immer nur Vergangenheit sein wird.

11.

Im Kino ist's wie im Leben. Es dauert oft seine Zeit, bis ein schwarzer Klumpen zum Edelstein geschliffen ist. Manchmal erkennt man dann schnell den wahren Wert. Manchmal jedoch kostet es Jahre: Weil die Fachleute wie die Liebhaber nicht reif dafür sind. Wenn es dazu um geringstrahlendere Pretiosen geht (um die Wilderern, die Unreineren unter den Schönsten), kann die Entdeckung schon Jahrzehnte kosten.

ONE, TWO, THREE von Billy Wilder ist (wie in den letzten Jahren: WITNESS TO MURDER von Roy Rowland, LEAVE HER TO HEAVEN von John M. Stahl und PEEPING TOM von Michael Powell): eine schwarze Perle, die übersehen wurde, weil ihre Schönheit nicht von aussen, sondern von innen strahlt.

Norbert Grob

THE YEAR OF THE DRAGON

von Michael Cimino

Tzu), Leonard Termo (Angelo Rizzo), Ray Barry (Louis Bukowski), Caroline Kava (Connie White), Eddie Jones (William McKenna), Joey Chin (Ronnie Chang), Victor Wong (Harry Yung) u.v.a.

Produktion: Dino De Laurentis; Ausführender Produzent: Fred Caruso. USA 1985. Farbig. 136 min. CH-Verleih: Rialto Film.

Drehbuch: Oliver Stone, Michael Cimino nach dem Roman von Robert Daley; Kamera: Alex Thomson; Schnitt: Françoise Bonnot; Bauten: Wolf Kroeger; Ausstattung: Vicky Paul; Kostüme: Marietta Ciriello; Musik: David Mansfield.

Darsteller (Rollen): Mickey Rourke (Standley White), John Lone (Joey Tai), Ariane (Tracy

Ein Drachenkopf springt - wie ein optischer Paukenschlag - ins Bild, zeigt seine glühenden Augen, reißt den Kopf herum, entschwindet den Blicken und macht das Bild frei für eine Sicht auf einen Winkel von Chinatown, New York. Feuerwerkskörper explodieren, die

zahlreichen Zuschauer drängen sich dichter, der Tanz um den Drachen wird heftiger, die Atmosphäre erregter. Stille. Im Hinterraum eines Restaurants sitzen ein paar greise Chinesen schweigend beim Kartenspiel. Respektvoll nähert sich ein junger Mann, beugt sich über den Tisch, wie um einem der Spieler etwas ins Ohr zu flüstern, und stößt ihm blitzschnell die blanke Klinge ins Herz. Wo eben noch das Drachenfest tobte, schreitet nun der Trauerzug.

Im Gegensatz zum Theater, wo die Atmosphäre allmählich aufgebaut werden kann, meinte einst Orson Welles, sei bei Filmen die erste Einstellung die wichtigste, weil ein Film seine Zuschauer sofort in Bann schlagen müsse.

Tracy Tzu drängt sich mit ihrem Kamerateam in den Trauerzug. Sie will ein Statement, denn der zu Grabe Getragene war einer der ungekrönten Könige der Unterwelt, galt als Oberhaupt der «Chinesischen-Mafia». Da sie abgewimmelt, die Kamera abgedrängt wird, macht sie sich an Captain McKenna des Chinatown-Precinct heran, der hoch zu Ross das Geschehen im Auge behält und sich zu einigen ausweichenden Antworten und einigen Gemeinplätzen herablässt.

Auftritt von Stanley White: «Stanley White ist der Name, von dem noch zu hören sein wird». Als erstes teilt er McKenna mit, dass er an seiner Stelle die polizeiliche Gewalt im Revier übernommen habe und als zweites erklärt er den Gangsterbossen von Chinatown den Krieg. Denn so kaltblütig wie die jugendlichen das Drachenfest zu ihrer Deckung ausnutzten, so schamlos missbrauchten sie die Trauerfeierlichkeiten zu einer weiteren Bluttat, und - davon ist Stanley White, der Vietnam-Veteran und sture Polacke, überzeugt - das war nicht das Ende sondern erst der Anfang. Kniertief sieht er das Blut fließen in Chinatown - deshalb beginnt er seinen Kreuzzug, zieht in einen «heiligen Krieg», stellt sich als unerschrockener Kämpfer für ein freies und gerechtes Amerika, notfalls allein, einer tausendjährigen chinesischen Tradition.

Dass Stanleys Privatleben bei dieser Haltung im Eimer ist, erstaunt nicht weiter. Wer möchte bei einem Typen mit dieser Lebenseinstellung schon ausharren. Connie, seine Frau, die ihn zweifelsohne noch immer liebt, spielt endgültig nicht mehr mit. Zu lange schon hat sie durchgehalten, wieder und wieder seinen treuherzigen Versprechungen Glauben geschenkt und dabei mitangesehen, wie er sich selber ruiniert. Eines Nachts, als er seinen Wagen parkt, liegt seine bescheidene



Habe auf der Treppe vor seinem Haus. Aus. Aber so schnell und deutlich lässt sich eben nur äusserlich ein Strich unter lange Jahre eines gemeinsamen Lebens ziehen.

Mittlerweile hat sich ein weiteres Blutbad in Chinatown ereignet. Mit Maschinengewehren bewaffnet sind Jugendliche in ein Nobel-Restaurant eingedrungen haben ziemlich wahllos herumgeballert und ein furchtbares Massaker veranstaltet. Chinatown ist verunsichert. Die Geschäfte gehen schlecht. Die Bosse der Unterwelt wären an einem Arrangement mit Stanley interessiert, er hätte ihre Unterstützung - wirklich: «one hundred per cent» -, die jugendlichen Rowdies von der Strasse zu treiben. Doch der sture Pole hat sich in den Kopf gesetzt, die grossen, nicht die



kleinen Fische zu jagen. Mit Hilfe von Tracy Tzu - der er Insider-Informationen zuspült, die sie in brisanten Reportagen über den Sender an die Öffentlichkeit bringt - schürt er das Feuer. Die Leichen der beim Massaker verwundeten Banditen haben sich angefundnen. Sie waren nur Werkzeug. Der Zuschauer weiss längst mit Sicherheit, was Stanley White zwar dringend vermutet aber nicht beweisen kann: die Fäden führen zur Spitze. Urheber und Profiteur des Untertelkrieges ist der machtgierige Joey Tai, der seinen Schwiegervater ermorden liess, um selbst in dessen Fussstapfen zu treten. Nun sind ihm die bisherigen Geschäfte zu klein - er will mehr: mehr Macht, mehr Einfluss, mehr Geld. Um ruhiger seinen Geschäften nachgehen zu können, liesse es sich Tai sogar einiges kosten, wenn der eigensinnige Pole von seiner insistierenden Vermutung abrückte. Allein Polizeioffizier Captain White ist nicht käuflich.

Diese Eigenschaft hat er mit Kollegen wie Philip Marlowe oder Sam Spade gemein: korrumpierbar ist er nicht. Auch er hinkt mit seinen Ermittlungen meist einen Schritt hintendrein und ahnt mehr als er beweisen kann. Auch er ist verletzlich, meist übernachtigt und irgendwo bandagiert, steckt mehr ein, als er austeilen kann. Auch er legt sich leidenschaftlich gern mit Vorgesetzten an und gibt uneinsichtig seinen einsamen Kampf gegen die grossen Bösen dieser Welt niemals auf. Die Romantik aber, die seine Vorgänger noch auszeichnete, wurde ihm in Vietnam gründlich ausgetrieben. Stanleys Kampf, seine Unnachgiebigkeit hat Züge des Krankhaften. Er entscheidet sich nicht, wie Marlowe oder Spade, aus freiem Willen dazu. Stanley ist ein Getriebener: Ein Michael Kohlhaas der Grosstadt. Rächer für kollektives Unrecht - erkannt, erfahren und erlitten durch Vietnam. Chinatown ist ihm ein willkommener Tummelplatz.

Was Stanley White - und durch seine Zeichnung auch THE YEAR OF THE DRAGON - aber noch grundlegender von seinen Vorläufern aus einer romantischeren Periode unterscheidet: Ununterbrochen zieht Stanley andere Figuren in seine private Fehde, in seinen - wie er immer glaubt - einsamen Kampf hinein. Ständig produziert und provoziert er Opfer. Doch das sieht der noch unerschrockene Kämpfer, aber gebrochene Held einfach nicht ein. Der *Film Noir*, die Welt, ist schwärzer geworden. Im Western mochten sich zu Zeiten von RIO BRAVO einfache Bürger mit dem Mut und der Integrität der Tapferen, mit beherzten Taten noch gegen übermächtig erscheinende Banditen durchzusetzen. Ein durchs Fenster geschmissener Blumentopf und vier Bösewichte

hatten ihr kärgliches Leben ausgehaucht. So «billig» ist das nicht mehr zu haben. Connie zahlt mit ihrem Leben. Tracy wird vergewaltigt. Der Chinese, der Stanley ins Gesicht geschrien hat, für den Wahn eines verrückten Polen werde er sein Leben nicht riskieren, riskiert es doch, und stirbt. White zeigt sich zwar erschüttert, scheint aber nicht bereit Konsequenzen daraus zu ziehen. Exakt deshalb lagen eines Tages seine sieben Sachen auf der Treppe vor seiner Tür. Wer «Verbündete» braucht - und wer braucht sie nicht! -, müsste sie einbeziehen, sich nicht noch gegen sie stellen.

THE YEAR OF THE DRAGON hat viele Facetten, demonstriert brillantes Kino. Temporeich erzählt er seine Geschichte, die dennoch nichts in Bewegung bringt, und verharrt gleichzeitig auf mehreren statischen Geschichten, die zumindest sensible Herzen in Bewegung bringen sollten. (Der Film zeigt zwar Gewalt, schlachtet sie aber nie aus. Schockierend ist es schon, mitanzusehen, wie leichtfertig Minderjährige von der Waffe Gebrauch machen und mit menschlichem Leben - dessen Entfaltungsmöglichkeiten sie noch nicht einmal erahnen dürften - umspringen. Nicht minder schockierend allerdings ist, dass die Welt ihnen keine erstrebenswerten Ziele offeriert und sie als willfähige Werkzeuge missbraucht werden.) Das Drama des uneinsichtigen Helden. Daneben dann: die unerspielte Liebesgeschichte zwischen einer starken Frau und einem schwachen Mann, deren Wege sich trennen, und die sich anbahnende Liebesgeschichte zwischen der selbstbewussten, intellektuellen jungen Frau und dem noch unreflektiert dumpf sich treiben lassenden, archaischen Mann. Liebesgeschichten, die sich spiegeln und ergänzen. Ferner der Entwurf einer sarkastischen Komödie: Unterwelt contra Polizeiapparat. Systeme, die sich spiegeln - und ergänzen. Rundherum: die kinoträchtige Kulisse von Chinatown.

Showdown: Stanley White gegen Joey Tai, der Pole gegen den Chinesen, Einwanderer gegen Einwanderer. Der Kampf der «Giganten» findet seinen Abschluss im persönlichen Duell, Mann gegen Mann. Der Drache findet Ruhe. Das Jahr des Drachens ein Ende. Joey Tai ist tot und wird mit denselben Ehren wie sein Schwiegervater zu Grabe getragen. Stanley White lernt doch noch etwas und gesteht ein: «Du hattest recht. Ich hatte unrecht.» Möglicherweise: the beginning of a beautiful friendship. Am Arm von Tracy räumt er das Feld. Captain McKenna hat seinen Posten, hoch zu Ross, bereits wieder bezogen.

Walt R. Vian

PRIZZI'S HONOR von John Huston

Drehbuch: Richard Condon, Janet Roach nach dem Roman von Richard Condon; Kamera: Andrzej Bartkowiak; Schnitt: Rudi Fehr, Kaja Fehr; Kostüme: Donfeld; Musik: Alex North.

Darsteller (Rollen): Jack Nicholson (Charley Patanna), Kathleen Turner (Irene Walker), Robert Loggia (Eduardo Prizzi), John Randolph (Angelo «Pop» Patanna), William Hickey (Don Corrado Prizzi), Lee Richardson (Dominic Prizzi), Michael Lombard (Filargi «Finlay»), Anjelica Huston (Maerose Prizzi), George Santo-pietro, Lawrence Tierney, Ann Selepego, Vic Polizos u.v.a.

Produktion: ABC Motion Pictures; Produzent: John Foreman. USA 1985. Farbige. 126 min. CH-Verleih: Rialto Film.

»Ja mein Engel, ich werde dich ausliefern. Es besteht die Chance, dass Du mit lebenslänglich davonkommst. Das heisst, dass Du in zwanzig Jahren wieder draussen sein kannst, wenn Du ein braves Mädchen bist. Ich werde auf dich warten, und wenn sie dich hängen sollten, werde ich immer an dich denken.« So der wortreiche Sam Spade zu Brigid O'Shaughnessy in *THE MALTESE FALCON*, John Hustons Erstling von 1941. 1985 erledigt Charley Patanna das notwendig erscheinende gleich selber, schnell, stumm und schmerzlos mit einem gezielten Messerwurf. Irene Walker, die Patannas Frau geworden ist, wagte allerdings auch keinen Augenblick zu hoffen, dass Liebe irgendetwas ändern könnte. Sie weiss, dass die Mafia eher ihre eigenen Kinder frisst, als dass sie auf Geld verzichten würde. Charleys Zugeständnis, ihr das verlangte Geld auszuhändigen, ist das Signal zu Irenes Flucht. Brigid O'Shaughnessy hat Spade noch mit «Sag das nicht, Sam, nicht einmal zum Spass» geantwortet und es dann mit einem «You don't love me!» versucht. Spade war aber noch, wenn auch äusserlich etwas heruntergekommen, ein gewandter Ehrenmann; Patanna ist und bleibt ein durchtriebener Gauner, obwohl er das hinter einer Fassade bürgerlicher Wohlständigkeit und scheinbarer Begriffsstutzigkeit zu tarnen versucht.

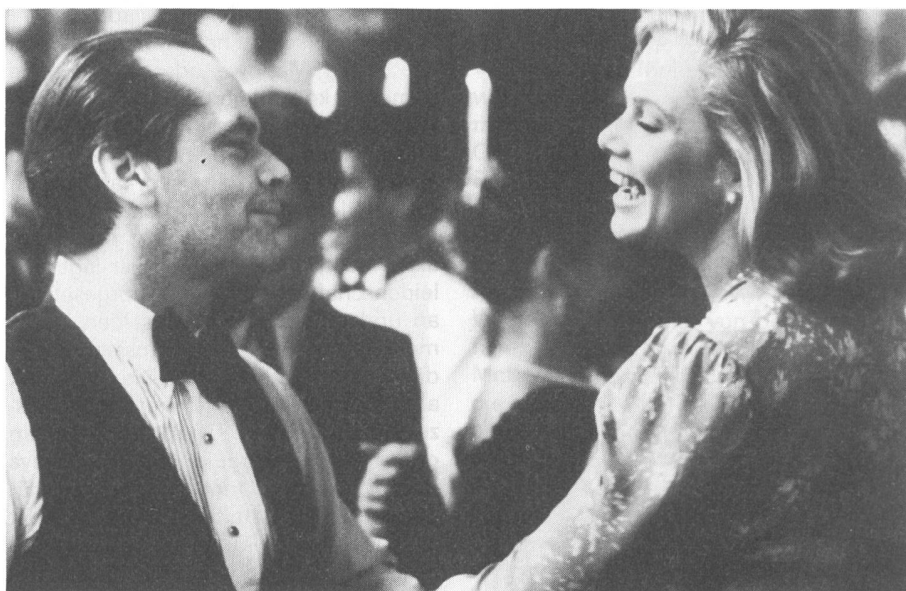
Charley wird geboren und Don Carlo Prizzi, das Oberhaupt eines Familienclans der sich in der Unterwelt einen unangefochtenen Rang erkämpft hat, streckt seine schützende Hand über ihm

aus. Später wird er durch Blutsbrüderschaft mit dem Don auf die Ehre der Prizzis verpflichtet, und als wir ihm wiederbegegnen, agiert er als der Killer des Clans.

Das - durch das Drehbuch bestimmte - Schicksal will es, das Charley sich in Irene verliebt, also ausgerechnet in jene Frau, die er bald schon einmal zur Strecke bringen soll. Nur zu gerne glaubt Charley aber Irenes Version der Geschichte, heiratet sie und stellt seinen Clan vor vollendete Tatsachen. Komplikationen können in dieser Konstellation natürlich nicht ausbleiben. Aber der Verliebte findet immer wieder eine passende Interpretation, und es ist der Zuschauer, der sich immerzu fragen muss, wie weit Charley Patanna der Berufskillerin - «zwei, drei Aufträge pro Jahr, was ist das schon gemessen an der Gesamtbevölkerungszahl» - trauen kann,

beziehungsweise umgekehrt, diese dem Clan.

Schliesslich entscheidet sich Patanna doch für die Ehre - und gegen die Liebe. Das hat er mit Spade gemeinsam. Spade zur O'Shaughnessy: «All we've got is that maybe you love me and maybe I love you. I'll have some rotten nights after I've sent you over, but that'll pass.» In *PRIZZI'S HONOR* braucht dies nicht ausgesprochen zu werden, es versteht sich auch so. Aber Charley Patanna ist der tragischere Held. Immerhin sprachen für Humphrey Bogart als Spade - «don't be too sure I'm as crooked as I'm supposed to be, that sort of reputation might be good business» - auch noch moralische Beweggründe, handelte er doch für die Ehre der Wohlständigkeit. Patanna bleibt nur Prizzi's Honor - und allenfalls the stuff that dreams are made of. Wie oft bei Huston



Jack Nicholson und Kathleen Turner in *PRIZZI'S HONOR*



Humphrey Bogart und Mary Astor in *THE MALTESE FALCON*

also: Reichtum, Einfluss, Macht, Silber, Gold und Edelsteine - die aber leicht auch wieder verloren gehen können, sich in alle Winde verstreuen, wie THE TREASURE OF THE SIERRA MADRE.

»Eigenartig«, meint Toulouse-Lautrec in MOULIN ROUGE, «wie der Mensch immer dasjenige zerstört, was er liebt», nachdem seine Plakate das Moulin-Rouge so populär und wohlstandig gemacht haben, dass die alte Atmosphäre verloren ging. Im übrigen stellt auch dieser John-Huston-Film von 1953 die Frage, wieweit lieben und vertrauen zusammen einhergehen. Der zwergwüchsige Toulouse-Lautrec verliebt sich und leidet unter der quälenden Frage, ob er der im, trotz seiner Behinderung, scheinbar entgegengebrachten Liebe trauen kann, trauen darf. Wird dann, nachdem er seine Zweifel niedrigerungen hat, bitter enttäuscht, flieht tiefer in den Alkohol und gibt sich in der Folge noch sarkastischer. Der Frau, die ihn, vor allem über seine Bilder, im Kern erkennt und trotz seiner zur Schau getragenen Widerborstigkeit liebt, vermag Toulouse-Lautrec dann zwar noch verstohlene Liebe, aber kein Vertrauen mehr entgegenzubringen, was wiederum diese Frau bitter enttäuscht. Sie entfremdet sich ihm und Toulouse-Lautrec verfällt noch tiefer dem Alkohol, säuft sich buchstäblich zu Tode. Das Auseinanderklaffen von Lieben und Vertrauen ist die vorwiegende Tragik auch dieses Huston-Helden, weshalb Huston das für seine Hauptfiguren so typische sarkastische Lachen auch seinem Toulouse-Lautrec mit auf den Lebensweg gab.

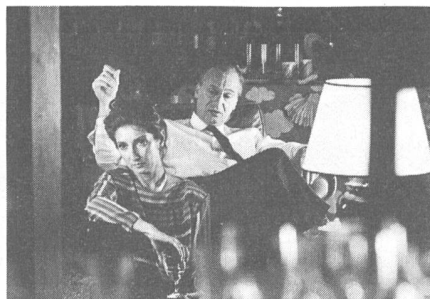
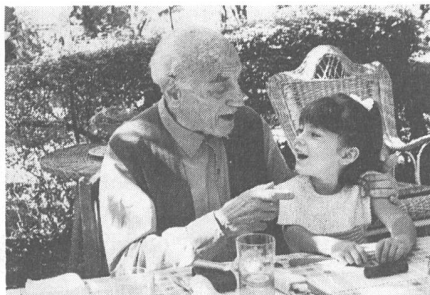
Sein vielleicht letzter Film - immerhin wird John Huston am 5. August des nächsten Jahres seinen achtzigsten Geburtstag feiern - kommt leichter, spielerischer, gewandter einher, als der doch ziemlich statische und geschwätzige THE MALTESE FALCON des Fünfunddreissigjährigen. Hustons Geschichten und ihre Gegenstände variieren zwar im Laufe der Jahre: die Themen aber, die über die Geschichten hinauszielen, sind im wesentlichen immer dieselben geblieben. Mit seinem grossartigen und äusserst amüsanten Alterswerk PRIZZI'S HONOR schlägt er noch einmal den Bogen zu seinem Erstlingsfilm und legt damit vielfältige Bezüge nahe. Mag dies zum Teil auch an den Zeitumständen liegen: Huston ist in seinem Film offener, deutlicher, geschliffener, witziger und böser, aber auch noch sarkastischer geworden, als er es ehemals immer schon war. Das grosse, nur langsam verhallende, schallende Gelächter eines alten Mannes, der gelebt hat und nur noch wenig verlieren kann - bei dem der Zuschauer mitlachen kann und darf.

Walt R. Vian

LA HISTORIA OFICIAL von Luis Puenzo

Drehbuch: Luis Puenzo, Aida Bortnik; Kamera: Félix Monti; Schnitt: Juan Carlos Macias; Art Director: Abel Facello; Kostüme: Tiky Garcia Estevez; Ton: Abelardo Kushnir; Musik: Atilio Stampone.

Darsteller (Rolle): Norma Aleandro (Alicia), Héctor Alterio (Roberto), Analia Castro (Gabi), Chela Ruiz (Sara), Chunchuna Villafane (Ana). Produktion: Historias Cinematograficas / Cinemanía. Argentinien 1984. 112 min. CH-Verleih: Europa Film SA, Locarno.



»Wer unbescholten ist, dem geschieht auch nichts. Wer ein gutes Gewissen hat, braucht nichts zu befürchten.« Mit übernommenen Leitsätzen rechtfertigt Alicia, Geschichtslehrerin an einem Gymnasium in Buenos Aires, das Regime der Generäle, die 1976 in Argentinien die Macht übernahmen. Alicia ist mit Roberto, einem erfolgreichen Geschäftsmann, verheiratet und Adoptivmutter eines fünfjährigen Mädchens. Sie glaubt an die offiziellen Darstellungen, wonach die Militärs einen Kampf gegen die subversive Unterwanderung des Vaterlandes führen, um Frieden und Freiheit zu verteidigen.

Doch 1983, nach dem Falkland-Desaster, sind die Tage der Diktatur gezählt. Offene Wahlen stehen in Aussicht und erstmals erscheinen in den Zeitungen Berichte über das Schicksal der «Desaparecidos», der Verschwundenen. Obwohl die Freiheitsrechte nach wie vor eingeschränkt sind und weiterhin Menschen verschwinden, eröffnet der Zusammenbruch des Militärregimes den Bewältigungsprozess eines düsteren Abschnitts argentinischer Geschichte.

Auch Alicia ist durch diese Entwicklung betroffen. In der Schule stellen die Schüler die offizielle Geschichtsschreibung in Frage. «Die Mörder schreiben die Geschichte», meint einer von Alicias Studenten. Ana, eine aus dem Exil zurückgekehrte Freundin, erzählt von den durchlittenen Folterungen und erweckt in Alicia die Vermutung, dass die Adoptivtochter, die Roberto vor fünf Jahren aus einem Spital nach Hause brachte, das Kind einer Verschwundenen sein könnte. Verunsichert stellt Alicia Nachforschungen an, obwohl Roberto sie immer wieder vor falscher und insbesondere vor Anas Beeinflussung warnt, die schliesslich ihren schrecklichen Verdacht bestätigen. Langsam beginnt die Idylle, in der ihr Leben abzufließen pflegte zu zerbröckeln.

Nach NO HABRA MAS PENAS NI OLVIDO von Hector Olivera und PRA FRENTE, BRASIL von Roberto Farias ist LA HISTORIA OFICIAL der dritte Film, der innerhalb eines Jahres bei uns in die Kinos gelangt und sich mit der jüngeren südamerikanischen Geschichte befasst. Im Gegensatz zu den beiden andern Filmen (von denen vor allem PRA FRENTE, BRASIL zum Teil spekulative Folterszenen und wilde Schiessereien enthält), gibt es in LA HISTORIA OFICIAL keine Darstellungen von Gewalt. Diese spielt sich ab, für Unbetroffene wie Alicia kaum wahrnehmbar. Es sind die Aussagen verfolgter Personen, die erschüttern und spürbar machen, was es bedeutet, denunziert und misshandelt zu werden oder Angehörige durch Verschleppung und Mord zu verlieren.

Regisseur Luis Puenzo, der schon auf eine zwanzigjährige Erfahrung als Werbefilmer zurückblicken kann, legt einen ruhigen, perfekt inszenierten Spielfilm vor, der auch ohne spektakuläre Elemente seine Wirkung erzieht und nachdenklich stimmt. Während eines ganzen Jahres erarbeitete er zusammen mit Aida Bortnik ein Drehbuch, welches den Filmbetrachter den Wandel Alicias miterleben lässt. «Mein Film richtet sich an den gewöhnlichen Zuschauer, nicht an die Militanten», äusserte Puenzo. Alle, die nicht direkt unter den Repressalien der Militärs litten und durch eine gewissen Gleichgültigkeit zu Verbündeten der Generäle wurden, sind durch den Film aufgefordert, Stellung zu beziehen und ihren Beitrag zur Bewältigung der Vergangenheit zu leisten. Bei Alicia geschieht das nicht ganz freiwillig. Lange akzeptiert sie die Haltung ihres Mannes, dass gewisse Dinge nicht diskutiert oder ganz einfach nicht in Frage gestellt werden. Doch im Verlaufe ihrer Nachforschungen sieht sich Alicia immer stärker mit Tatsachen konfrontiert, die keine Umkehr mehr erlauben, obwohl sie den Verlust des materiellen Wohlstands und der familiären Bindungen bedeuten können. Ihr wird klar, dass Roberto mitschuldig war an der Verhaftung ihrer besten Freundin und seine Position in der oberen Mittelschicht nicht zuletzt der Tatsache verdankt, dass er andere denunzierte und denunziert. Der Nutzniesser eines Wirtschaftssystems, welches auf die harte Hand der Diktatur angewiesen ist, sieht seine Stellung durch die Umwälzungen bedroht. Seine nordamerikanischen Geschäftspartner könnten ihn opfern, um den Schaden, den der anstehende Regierungswechsel mit sich bringen, wird zu mindern.

Noch lange wird die Vergangenheitsbewältigung in Argentinien andauern. Während den Generälen der Prozess gemacht wird, zeugen Veröffentlichungen geheimer Dokumente und immer neue Funde von Massengräbern, von der Grausamkeit, mit der während mehr als sieben Jahren kritische Stimmen abgewürgt wurden. Selten konnte so viel Belastungsmaterial gegen ein Gewaltregime zusammengetragen werden, und das müsste auch jene Leute nachdenklich stimmen, die in den lateinamerikanischen Militärdiktaturen vor allem die Verteidigung des «freien westlichen Gedankengutes» zu erkennen belieben. LA HISTORIA OFICIAL zeigt aber auch, wie leicht es sogar den Bewohnern von Diktaturen fällt, die Realität zu ignorieren, solange sie nicht selber von Repressalien oder wirtschaftlichen Verschlechterungen betroffen werden.

Georg Fietz



DIE NACHT von Hans-Jürgen Syberberg

Hans-Jürgen Syberberg, letzter Epigone der europäischen Kultur, der wahren, das heisst, der des 19. Jahrhunderts und davor, hat sich mit seinem Werk in die finstren Katakomben des Seins zurückgezogen, in die Nacht, um dort im Schutz der Dunkelheit zu brüten.

Was dabei herauskam, wundert - zumindest in Deutschland - längst keinen mehr: ein Schwanengesang auf, für oder gegen Europa. Satte sechs Stunden bergen sich unter dem Gefieder. Wenig, wenn man bedenkt, dass es bei Syberberg um Endgültigkeit geht. Besser gesagt: um den Beweis der Endgültigkeit. Die Oper war, so sagt man, das zentrale Gesamtkunstwerk der aristokratischen und bürgerlichen Epoche. Der Film ist das der Moderne und der postindustriellen Dämmerung. Syberberg schafft aus dem Geist des ersten die Form des zweiten. Für DIE NACHT wollte er die reinste, klarste Form. Keine Farbe, keine Décors, nur asketische Schmucklosigkeit und nur ein Gesicht, nur eine Stimme, die die ganze Nicht-Handlung trägt: Edith Clever.

Von Xaver Schwarzenberger berückend fotografiert spricht sie sechs Stunden lang Texte. Sie zelebriert jedes Wort, Goethe, Hölderlin, Novalis entfliessen ihrem Mund wie warme Butter, dazu das wohltemperierte Klavier im Hintergrund. Das ist alles was sie tut. Dann kommen Wagners Einkaufslisten - im gleichen Ton der Bedeutung - und leiser Mief zieht sich ein. Wenn's dann schliesslich ranzig wird, weiss der Zuschauer -hörer, dass Syberberg noch aus den eigenen Pfründen dazugebuttert hat. Doch das muss er, denn schliesslich soll hier alles, was Reclam und Namen hat seine Idee vom endgültig untergehenden Guten, Wahren und Europäischen stützen. Um diese monomanische Botschaft aus soviel unterschiedlichen, brillanten Geistern zusammenzukleistern, bedarf es schon einiger verbindender Worte. Und jedem, der merkt, dass es hier nicht um vergeistigte Schönheit, sondern um den Beweis eines grossen endgültigen Untergangs (und danach?) geht - verkleidet in geistiger Schönheit, wird es unwohl. Letztlich ist die verlorene Kultur nicht mehr, als ein verlorener Bauernhof in Pommern. Proust hatte seine Zeit verloren und versuchte sie in stiller Trauer für

sich selbst wiederzufinden. Syberberg hat seine Zeit auch verloren und will nun global beweisen, dass die Welt ihre Seele verloren hat.

Syberberg hat aus dem Geist der Oper eine geniale Form geschaffen. Doch beim Inhalt ist er in der sentimental Operette steckengeblieben.

Rudolf Jula

CRIMES OF PASSION von Ken Russel

Ken Russels neuen Film goutiert nicht jeder. Aber das war noch bei keinem seiner Filme der Fall und ist auch gut so.

Sie scheinen schon ein recht abgekautes Thema zu sein, diese Frauen mit dem Doppelleben, die nachts im geheimen vertikaler Geschäftigkeit frönen. Hier ist nun Kathleen Turner die Dame, die bei Tag eine erfolgreiche Modedesignerin und bei Nacht eine ebenso erfolgreiche Nutte ist.

Bevor man das Maul aufreisst, um zu kritisieren, dass diese Idee nur eine Ausgeburt männlicher Phantasmen sei, sollte überlegt werden, inwiefern diese Spaltung der Frau (synthetisch denkende Menschen können sich das natürlich auch für den Mann überlegen) in Tag- und Nachtbereich real existiert, zumal Träume stets transformierte Realitäten sind.

Anders formuliert: Kann ein Mann sich vorstellen, dass eine Frau Sexualität hat, während sie die Teller spült, oder muss sie zuerst spülen und dann (geistige) Reizwäsche überstreifen, um ein Lustobjekt sein zu dürfen?

Es stimmt, dass sich das Drehbuch nicht zum Ziel gesetzt hat besonders differenziert auf diesen Aspekt einzugehen, aber es stimmt nicht, dass der Film deshalb besonders dumm ist (was vielerorts behauptet wird). Die Dialoge sind brillant, Kathleen Turner spielt erstklassig, und wer Anthony Perkins in seiner Dauerrolle als Psychot gerne mag, kriegt noch ein Zückerchen extra. Allerdings sind Zuschauer, die feinste Töne seelischer Schwingungen erwarten bei Ken Russell am falschen Platz - in seine menschlichen Abgründe fällt alles mit einem lauten Schrei.

Rudolf Jula

THE TIMES OF HARVEY MILK von Robert Epstein & Richard Schmiechen

Der Dokumentarfilm hat im Kino eigentlich nicht mehr viel zu melden. Trotzdem ist er gerade da gut aufgehoben, weil das Kino nicht mit der diffusen Vorstellung von *Ausgewogenheit* herumwurstelt, wie es das Fernsehen und seine medienpolitischen Kämpfer so gerne tun (und dabei immer *Ausgewogenheit in einer Sache* fordern statt *zwischen zwei*).

Obwohl THE TIMES OF HARVEY MILK 1985 den Oskar für den besten Dokumentarfilm bekam, würde er am Fernsehen höchstens zu nachtschlafener Stunde (wenn überhaupt) gesendet, denn sein Thema ist brisant.

Mit Harvey Milk wurde Mitte der siebziger Jahre bestimmt nicht der erste homosexuelle Mann in ein politisches Amt gewählt, aber der erste, der daraus kein Geheimnis machte. Mit Zeitzeugen und Fernsehausschnitten zeigt der Film Harvey Milks Werdegang vom Fotohändler zum populären Kommunalpolitiker in San Fransisco. Die Darstellung bleibt menschlich - ein Mann mit Courage und Ehrgeiz, mit starkem Engagement für Minderheiten. Es wird kein Heiligenschein gepinselt.

Das Ende kommt abrupt: Am 27. November 1978 werden der Bürgermeister von San Fransisco und Harvey Milk von einem Stadtratsmitglied in ihren Büros erschossen. Und bei diesem Ende beginnt der kritische Ansatz und das eigentliche Thema des Films: wie geht die Justiz mit dem Doppelmord um? Ein Doppelmord, bei dem zumindest ein Opfer sowieso nie so recht ins offizielle Bild passte. Das Strafmass für den Mörder fiel in ungewöhnlicher Milde aus.

Die Bevölkerung verstand dies als Provokation. Es kam zu heftigen Ausschreitungen. Die Regisseure bleiben im ruhigen Ton. Dass sich hier ein «Fall» entwickelt hat, der Justizwillkür und gesellschaftliche Restauration nach versuchter Toleranz aufzeigt, wird klar, ohne dass sie mit Fingern darauf zeigen müssen. Sie inszenieren kein Melodram, um den Zuschauer zu erschüttern - weil die Realität bei weitem reicht.

Rudolf Jula



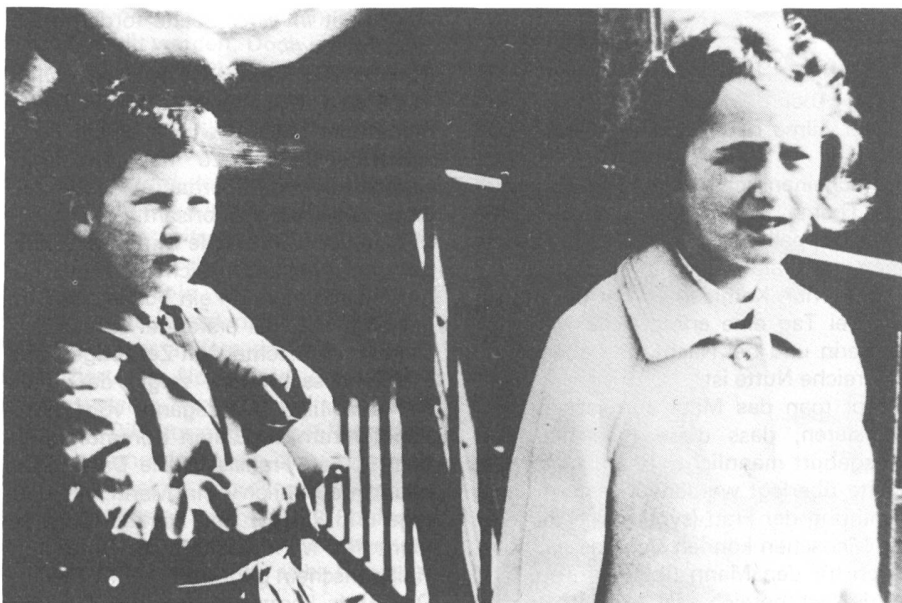
PAPA IST AUF DIENSTREISE

wal. Die fünfziger Jahre sind für den Vielvölkerstaat Jugoslawien die Zeit der Selbstfindung nach der Loslösung vom grossen Bruder Sowjetrußland. Für Malik, einen sechsjährigen Jungen, ist es die Zeit der Kindheit, die Phase, in der er viele - schöne wie trübe - Erfahrungen zum ersten Mal macht. Der Knabe lebt zusammen mit seinem grösseren Bruder und den Eltern in Sarajewo, diesem mit einer geschichtlichen Episode belasteten Flecken Südost-Europas. Sein Vater ist als Angestellter des Arbeitsministeriums oft unterwegs, und eine «Dienstreise» wird den Kindern auch als Grund für seine plötzliche und sich länger dahinziehende Abwesenheit angegeben. In Tat und Wahrheit wurde der Vater in ein Arbeitslager deportiert, ohne dass er und seine Familie vorerst wissen, weshalb.

Der noch junge Staat reagierte damit, das wird allmählich deutlich, ausgesprochen ängstlich auf eine im Spass angebrachte «antititoische» Äusserung, die der Papa während einer Zugfahrt gegenüber seiner Mätresse gemacht hatte. Zu verletzlich ist das junge Staatsgebilde noch, als dass es Selbstkritik auch in Form harmloser Spässe ertragen würde.

Emir Kusturica, der Regisseur von OTAC NA SLUZBENOM PUTU, gehört zu jenen jugoslawischen Filmemachern, die durch die Prager Schule gegangen sind. Das spürt man seinem Werk denn auch im besten Sinne an. Es wird getragen von einer zarten Ironie, wie man sie aus älteren tschechischen Filmen kennt und gern hat. Die einzelnen Szenarien der Geschichte fügen sich zu einem Lebensbild zusammen und bringen Menschen näher. Die Erfahrungen des Knaben laufen parallel mit den Erfahrungen der jungen, sozialistischen Gesellschaft, die ihren eigenen Weg sucht. Während Jahren hat sich der jugoslawische Film mehr oder anfänglich weniger differenziert mit der Zeit des Krieges und der darauf folgenden Periode beschäftigt. Der Befreiung von den Faschisten (in Filmen wie ZASEDA) folgte die Abspaltung von den Sowjet-Kommunisten, die Kusturica ins Blickfeld rückt. Selbstherrlichkeit zum einen, Angst und Unsicherheit zum andern, prägen da den Alltag.

OTAC NA SLUZBENOM PUTU lebt von den kleinen Details, die zum Gesamtbild wachsen. Seine Stärke ist die augenzwinkernde Zurückhaltung, die ironische Distanz, die er nicht zuletzt durch die Perspektive des Knaben erreichen kann.





Jugoslawischer Filmerfolg

Man sollte sich der Tatsache bewusst sein, dass es hier eher um eine Nebenerscheinung als um die natürliche Leistung einer gesunden Kinemathographie geht. Den Film OTAC NA SLUZBENOM PUTU (PAPA IST AUF DIENSTREISE) könnte man durch das in der Praxis des einheimischen Films bereits bestätigte Paradox erklären: gute Filme entstehen nicht *dank*, sondern *trotz* den Bedingungen, unter denen der jugoslawische Film zu existieren hat.

NIN (Belgrader Wochenzeitschrift, 26. 5. 85)

Die *Goldene Palme* hat den Regisseur Emir Kusturica zur unbestrittenen Nummer eins des jugoslawischen Films gemacht. Nach dem Erfolg in Cannes kassierte sein PAPA IST AUF DIENSTREISE auch fünf grosse Preise am Festival von Pula, der wichtigsten jugoslawischen Filmmanifestation: Die *Grosse Goldene Arena* für den besten Film, sowie je eine *Goldene Arena* für die Regie, Drehbuch, für die Hauptdarstellerin und den Hauptdarsteller. Auch das Internationale Filmfestival von Locarno 1985 wurde mit dem jugoslawischen Preisträger von Cannes eröffnet, der seit kurzem auch in unseren Kinos zu sehen ist.

Allein die Bescheidenheit, mit der der

Träger der Goldenen Palme hiezulande angekündigt worden ist, bedeutet eine Leistung für sich, und ein Vergleich mit der Publizität, die etwa für amerikanische Produkte betrieben wird, wäre einer Analyse wert. Kusturica, der erst 30 Jahre alt ist, hat bereits vor vier Jahren in Venedig den *Goldenen Löwen* für seinen ersten Spielfilm SJECAS LI SE DOLLY BELL (ERINNERST DU DICH AN DOLLY BELL?, 1981) erhalten - und ich frage mich, wie die Medien auf einen westlichen Jungfilmer reagieren würden, der für seine beiden ersten Filme gleich mit zwei der bedeutendsten Filmpreise ausgezeichnet worden ist.

Die Jugoslawen selbst sind ihren Teil an schlechter Propaganda aber auch nicht schuldig geblieben. Als die Goldene Palme aus den Händen des legendären James Stewart zu übernehmen war, stieg nicht etwa Emir Kusturica auf die Bühne, sondern Mirza Pasic, der Direktor des Filmhauses «Forum» aus Sarajevo, welches das Geld für die Produktion von PAPA IST AUF DIENSTREISE bereitgestellt hatte. Kusturica war bereits drei Tage vorher abgereist: «Mein Freund hatte Probleme mit der Installation von Heizungsrohren», war die Erklärung, welche er am jugoslawischen Fernsehen abgab. «Ich habe ihm auch

noch beim Parkettlegen geholfen und konnte deshalb nicht nach Cannes zurückkehren.»

Was war geschehen? Sollten Devisen gespart werden, verhinderte ein Machtwort den Abflug des bereitgestellten Sonderflugzeugs oder ereilte Kusturica plötzlich die Angst, er könnte nach Cannes zurückeilen ohne die Auszeichnung zu erhalten (die Entscheide der Jury blieben bis zur letzten Minute geheim) und deshalb ausgelacht werden? Was auch immer die Gründe gewesen sein mögen: ein grosser Moment für das jugoslawische Filmschaffen wurde leichtsinnig verpasst, und die Franzosen sind mit gutem Grund verärgert, denn dies war das erste Mal in der langen Geschichte des renommierten Festivals, dass der Sieger bei der Preisverleihung nicht anwesend war.

»Ich denke«, meinte dazu erbittert der Hauptdarsteller des Films, Miki Manojlovic, der aus ebenso profanen Gründen in Cannes nicht dabei sein konnte, «dass dieser Film, wenn er schon einmal in Cannes war, die Angelegenheit von ganz Jugoslawien sein müsste.» Immerhin brachte diese Goldene Palme die Diskussion über das einheimische Filmschaffen in Jugoslawien wieder so richtig in Gang. Die

Kommentare reichen zwar von schmeichelnder Anerkennung bis zu vernichtender Kritik, aber der Film wurde zum Kulturthema Nummer eins, und die angesehenste Belgrader Wochenzeitschrift NIN startete eine Umfrage über «den jugoslawischen Film heute». Daraus seien ein paar charakteristische Sätze des Regisseurs Alexander Petrovic (DER MEISTER UND DIE MARGERITE, 1982) zitiert:

○ «Unsere Kinematographie beginnt nicht erst heute. Wir haben längst eine Reihe bedeutender internationaler Preise und Auszeichnungen erworben.»

○ «Ich hoffe, der Preis an Kusturica wird uns helfen, die im jugoslawischen Film begangenen Dummheiten zu bereinigen.»

○ «Der Film WR - DAS MYSTERIUM DES ORGANISMUS von Dusan Makiavejev konnte bei uns nicht gezeigt werden, aber wir verkaufen ihn in die ganze Welt und kassieren Dollars dafür!»

○ «Nicht nur das geistige Klima, auch die wirtschaftliche Organisation muss geändert werden. Alle Filme, die ich in Jugoslawien gedreht habe, haben ihre Kosten schon im Inland eingespielt. Aus dem Ausland kam ein Reingewinn von cirka einer Million Dollar hinzu. Über diese Million verfügt jedoch jemand Dritter - kein Zweiter, ein Dritter.»

Damit sind eigentlich alle wichtigen Fragen des gegenwärtigen jugoslawischen Films berührt: Finanzierungsschwierigkeiten, Themen, künstlerische Freiheit, internationale Auszeichnungen.

Es dauerte mehr als zwanzig Jahre, bis sich die sogenannten aktuellen Themen auch im jugoslawischen Film durchsetzen konnten. Der Weg führte von der Glorifizierung der Kriegsgeschichte und der Apologie des Bestehenden über die Vermeidung kritischer Themen zu übertriebener Konzentration auf schmerzhaft soziale Situationen (Schwarze Welle).

Das jugoslawische Filmschaffen ist im wesentlichen auf die Zentren der Republiken konzentriert, und die Unterschiede von Republik zu Republik sind erheblich. Slowenien etwa hat dieses Jahr in Pula fünf Filme gezeigt und kündigte für das nächste mindestens ebenso viele neue an. In einer Zeit der schwierigen Wirtschaftslage, wo der Film in andern Republiken unter dem Existenzminimum bleibt, gelingt es Slowenien also, ihre beträchtliche Filmproduktion finanziell abzusichern.

Anlässlich der «Jugoslawischen Filmwoche» im Rahmen des internationalen Filmfestivals von Locarno, nutzten wir die Gelegenheit, Vertreter der jugoslawischen Filmdelegation auf die angeschnittenen Themen anzusprechen.

Herr Konjar, Sie sind Filmkritiker in Ljubljana. Erklären Sie uns bitte, wie das slowenische Modell funktioniert.

Die Gemeinschaft für die Kultur der Republik vergibt jedes Jahr Gelder für fünf abendfüllende Spiel- und für zehn Kurz- oder Dokumentarfilme. Die Summe wird jährlich neu indexiert. Das Geld dazu kommt aus den Kulturbeiträgen, welche die Bürger, prozentual zu ihrem Einkommen, mit den Steuern entrichten, von denen die gesamte Kulturtätigkeit - also auch der Film - profitiert. Über die Weiterverwendung der zugeleiteten Summe entscheidet die Filmunternehmung (es gibt in Slowenien nur einen Filmproduzenten) allein. Falls grössere Projekte in Betracht gezogen werden, geht dies auf Kosten der übrigen Vorhaben.

Wer hat Einsitz in dieser Gemeinschaft für die Kultur?

Das Gremium ist aus Delegierten von Kulturschaffenden und Kulturkonsumenten zusammengesetzt, welche aus den Gemeinden entsandt werden. Bei der Vorbereitung der Vorschläge und der Entscheidungen stehen ihnen verschiedene Fachdienste zur Seite. Auf diesem Wege wurde auch die garantierte Jahresproduktion festgelegt, die zur Sicherung einer kontinuierlichen Filmarbeit in Slowenien, also einer eigenen Filmproduktion, notwendig ist. Soweit die Theorie. In der Praxis gibt es natürlich immer wieder Reibereien um diesen oder jenen Entscheid.

Herr Pavlovic, Sie sind Professor an der Akademie für Film und Theater in Belgrad und haben dadurch Kontakt zur jungen Generation. Wo liegt Ihrer Erfahrung nach das thematische Interesse dieser künftigen Filmemacher?

Meine Generation befasste sich hauptsächlich mit gesellschaftlichen Turbulenzen und ihren Auswirkungen auf individuelle Lebensgeschichten. Die Jugend interessiert sich mehr für innere Konflikte von Einzelpersonen, als für die globalen gesellschaftlichen Geschehnisse. Jedenfalls erhält man diesen Eindruck, wenn man die szenarischen Arbeiten meiner Studenten liest, die grösstenteils Intimsphäre und tiefenpsychologische Probleme des Individuums behandeln.

Ihr Film ZASEDA (DER HINTERHALT, 1969) war Gegenstand harter politischer Diskussionen; Ihr Buch «Blut in der Spucke» wurde verboten. Was können Sie uns über das Verhältnis zwischen politischer Macht und Film sagen?

Die Machthaber leiden immer unter der Droge der bekannten Fabel «Spieglein, Spieglein an der Wand», und sie erwarten immer die Antwort: «Du bist der Schönste im ganzen Land». Zum Glück

für die Kunst, aber zum Unglück für die Machthaber, kann Kunst diese Verpflichtung der Verherrlichung und des Gefallens nicht eingehen. Kunst muss den Impulsen der Wahrheit folgen, wenn sie Kunst bleiben will. Es bleibt also die Tatsache - und zwar nicht nur in Jugoslawien -, dass Filme, die an Illusionen rütteln, von jenen, die für das Profil der Gesellschaft verantwortlich sind, mit Vorsicht und Abwehr aufgenommen werden.

Herr Marinovic, Sie sind Filmkritiker und bei «Jugoslavijafilm» zuständig für die Festivals. Wie bewerten Sie die diesjährige Filmproduktion die in Pula vorgestellt wurde?

Ich muss vorausschicken, dass meine Massstäbe dem jugoslawischen Film gegenüber freundlicher sind, als jene meiner jugoslawischen Kollegen. Unsere Filmkritik nimmt dem jugoslawischen Film gegenüber allgemein eine Haltung ein, die ziemlich an das Prokustus-Bett erinnert: unsere Kinematographie wird an einem steifen, unveränderlichen Schema gemessen, ohne Rücksicht darauf, ob bei diesem Verfahren der Kopf oder die Beine abgeschnitten werden.

Wir produzieren jährlich zwischen zwanzig und dreissig Filme. In den letzten Jahren waren immer zwei gute und noch drei bis vier interessante Filme dabei. Weitere zehn erreichten die Qualität des jugoslawischen Kinodurchschnitts. In diesem Sinn würde ich sagen, dass 1985 in Pula - auch ohne Kusturicas PAPA IST AUF DIENSTREISE - eine interessante Produktion gezeigt wurde, welche die Kontinuität des jugoslawischen Filmschaffens garantiert. Wenn es dabei eine Bewegung gibt, so ist es jene, die vor allem als Streben zu mehr Professionalität, als Trend vom handwerklichen Niveau zum industriellen Image zu bezeichnen wäre. Die Träger dieser Tendenz sind hauptsächlich unter der neuen Generation zu finden, wozu die Vertreter der famosen «tschechischen Schule» (jugoslawische Filmschaffende die in Prag studiert haben) und ihnen nahestehende Kreise gehören.

Was ferner auf dem diesjährigen Festival von Pula zu bemerken war und was sich wahrscheinlich in den kommenden Jahren noch deutlicher abzeichnen wird, ist eine Rückkehr zu Tendenzen ernsthafter gesellschaftlicher Kritik, die den jugoslawischen Film gegen Ende der sechziger Jahre in das europäische Rampenlicht gebracht hatte - und wieder bringen wird.

Boris Madjeric, der auch die Gespräche führte und die Übersetzung besorgte.



Erich Osswald Hans Carl Maria Stroheim von Nordenwald

«Der erste Film, den ich von ihm sah, war FOOLISH WIVES. Ich habe ihn gesehen, aber ich brauchte mehrere Male, bis ich verstand, dass das Monte Carlo, das auf der Leinwand erschien, sozusagen das kleine Städtchen darstellen sollte, das ich so gut kannte und das einige Kilometer östlich von Nizza lag: eine hässliche Stadt mit einem lächerlichen Park, den die Einwohner »den Camembert« nennen, und einem Casino im Zuckerbäckerstil. Stroheims Monte Carlo hingegen war faszinierend. Ich zog den Schluss, dass das echte Monte Carlo im Unrecht war.»

Jean Renoir (zitiert nach Bessy «Erich von Stroheim»)

**Wirklichkeit als
Verführung und Fälschung
Bigger than Life!**

Gemäss «Who's Who», dem Werk publizistischer Selbstdarstellung, war Erich von Stroheims Vater Oberst beim 6. Dragonerregiment und seine Mutter Hofdame der Kaiserin Elisabeth von Österreich. Erich von Stroheim selbst soll sieben Jahre als Offizier bei der Kavallerie gedient, und sein Name soll ursprünglich Erich Osswald Hans Carl Maria Stroheim von Nordenwald gelaute haben.

In *BLIND HUSBANDS* (1919) heisst der von Stroheim mit bübischem Charme gespielte Verführer: Leutnant Erich von Steuben. In *FOOLISH WIVES* (1921) legt sich Stroheim in der Gestalt eines falschen Husaren-Offiziers den Namen Graf Wladislas Sergej Karamzin zu, und in *THE WEDDING MARCH* (1926) nennt sich Stroheim, in der Rolle des Liebhabers «Nicki», Prinz Nicholas Erhart Hans Karl Maria von Wildeliebrauffenburg, erster Leutnant in der Leibgarde seiner kaiserlichen Hoheit.

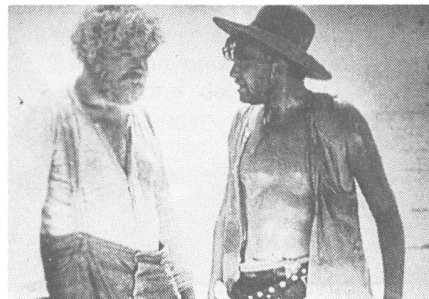
In Wirklichkeit hiess - oder ist auch dies eine weitere Fiktion filmhistorischer Mythenbildung - sein Vater Benno Stroheim und stammte aus Gleiwitz in Schlesien. Die Mutter hiess Johanna Bondy und stammte aus Prag. Sie waren Juden und betrieben eine Hutmacherei in Wien. Ihr Sohn, Erich Oswald Stroheim (später wird Oswald mit zwei «s» geschrieben), wurde am 22. September 1885 als zweites Kind geboren. Der vier Jahre ältere Sohn Bruno starb 1958 in einem Irrenhaus.

Erich Oswald Stroheim leistete zwar freiwillig Militärdienst - als Soldat -, verliess jedoch vorzeitig die kaiserliche Armee und verlor sich nach Amerika. Nach angeblich acht Jahren dunkler Biografie taucht Stroheim als «von Stroheim» in Hollywood auf: Statist, Stuntman, Regieassistent und «militärischer Berater» bei Griffith. Fassbar und sichtbar wird er auch als Darsteller des zackigen deutschen Offiziertyps, so in Griffiths antideutschem Propagandafilm *HEARTS OF THE WORLD* (1918). Über Statistenrollen wird er zum besessenen Darsteller von Negativfiguren, Gestalten dämonischer Verführung und hintergründiger Bosheit. Schädel und körperliche Haltung prädestinieren ihn zur Projektionsfigur sowohl von Feindbildern des ersten Weltkrieges als auch von puritanischen Fantasien eines «Hollywood Babylon», wie es von Presse und Frauenvereinen beschworen wurde. «Der dreckige Hunne» wird er genannt werden, und Paramount wird ihn als Schauspieler unter dem Slogan «Der Mann, den Sie gern hassen würden» lancieren.

In seinem ersten Film *BLIND HUSBANDS* (1919) verfilmt er nicht nur



Szenenfolge aus *GREED*



seinen eigenen Heimatroman «The Pinnacle» - eine bitterböse Dreiecks-geschichte ohne Ehebruch -, sondern er inszeniert sich auch selbst: Mit allen entsprechenden Attributen versehen, stilisiert er sich zum österreichischen Verführer Leutnant Erich von Streuben im Dienst seiner Majestät, Offizier der Kavallerie. Da ist sie wieder, die biografische Legende: die heroische Dreigroschenroman-Mystifikation einer kinogenen Vergangenheit. Vielleicht ist Erich von Streuben ebenso wenig ein österreichischer Leutnant wie Wladislas Sergej Karamzin in *FOOLISH WIVES* ein russischer Graf ist, sondern einfach ein Hochstapler, ein Schau-Spieler, der vordemonstriert, wie ein russischer Graf in Monte Carlo auszusehen habe, damit er in seinem Schein ein russischer Graf ist.

Und schon frage ich mich, ob die in «Sight and Sound» (Vol. 31, No. 1, Winter 1961/62) unter dem Titel «Stroheim: The Legend and the Fact» publizierte biografische Wahrheit nicht zu einer neuen Fiktion gereicht, die ebenso sehr wie die übrigen von Stroheim und den Filmhistorikern gepflegten Mystifikationen eine gute «Biografie» abgeben könnte: der Jude aus ärmlichen Verhältnissen im antisemitischen Wien wird dank seines germanischen Aussehens Darsteller arischer, indogermanischer, zaristischer Herrenmenschen, die sich jedoch bei näherem Hinsehen als Fälschung entpuppen.

Die filmische Montage eines «von»

In *BLIND HUSBANDS* inszeniert und montiert sich Stroheim zu einem jugendlichen, spritzigen, übermütigen Verführer, der galant mit unzähligen Aufmerksamkeiten, gestischen und verbalen Zuwendungen die von einem amerikanischen Arzt vernachlässigte Gattin umgarnt. Bereits in seinem ersten Film wird die Figur moduliert, die in Variationen immer wieder neu erscheinen wird: Stroheim als Verführer, der in der Wiederholbarkeit der Worte und der Gesten und in der Präsentation einer sozial überhöhten Figur um den illusionären Charakter jeglicher Verführung weiss. Die Verführung ist zugleich die perfekt durchdachte Stroheimsche Selbstinszenierung, die entweder von ihm selbst dargestellt, oder auf andere Schauspieler übertragen wird - so zum

Beispiel auf den charmanten Hollywood-Beau Walter Byron in QUEEN KELLY (1928).

Der Verführer erscheint als ein aus Gesten, Haltungen, Kostümen und fetischistischen Accessoires wie Uniform, Degen, Federbusch, Orden, Zigaretten zusammengesetzte Figur, welche sich in ihrer sado-masochistischen und autoritären Grundstruktur kaum verändert. Austauschbar ist das Objekt der Verführung: Mädchen aus dem Volke, Waisen, Klosternovizinnen, Debile, Haushälterinnen, Serviertöchter und mit besonderer Vorliebe Gattinnen von amerikanischen Ärzten oder Erfolgsdiplomaten.

Mit der Präsentation des Verführers inszeniert Stroheim zugleich sein als Schau-Spieler gewonnenes «von». Aus Stroheim wird Erich von Stroheim: In der Gestalt Erich von Streubens findet Stroheims Stiernacken seine Fortsetzung in einem kerzengeraden Offiziershut. Der Schädel selbst ist gleich dem eines Sträflings oder eines Jungrekruten kahl und brutal geschoren. Wenige Auszeichnungen zieren die Schwärze der Uniform. Während in den späteren Filmen FOOLISH WIVES und THE WEDDING MARCH die Montage der Figur von den Accessoires narzistischer Selbstbestätigung lebt, wird in BLIND HUSBANDS zunächst ein Gesicht - eine Visage - montiert, als liesse sich zum gewonnenen «von» nicht nur die Uniform und eine geschichtliche Vergangenheit finden, sondern auch die sinnlich prägende Körperlichkeit.

Der ungestüm fiebrige Kettenraucher mit den perfekten Manieren wird im Traumbild der in erotische Gefahr gebrachten amerikanischen Ehefrau zu einer Collage, die auf schwarzem Hintergrund traumatisch zwingend auf die Frau und auf den Zuschauer zufährt. Jeder Teil des Gesichtes erscheint wie montiert: die abstehenden Ohren, die genau beobachtenden Augen, der strichartige Mund und die Hiebwunde über die Stirne gezogen, eine männlicherbe Vergangenheit signalisierend. Ob Degenhieb, Studentenuk oder simpler Unfall, gehört nicht zur Wahrheitsfindung. Das Zeichen genügt. Aus dem Munde ragt, fast schon abgebrannt, die Zigarette an ihrem Halter. In der Grossaufnahme verzieht sich das Gesicht Stroheims zum Grinsen: die Zähne blitzen kurz, haifischartig und geil auf.

Das war der Anfang. Doch was als Kennzeichen realistischer Genauigkeit und möglicher Überprüfbarkeit erscheint, trägt gerade wegen der naturalistischen Akribie die Möglichkeit einer Fälschung in sich.

In FOOLISH WIVES baut sich Stroheim die Figur des Grafen Wladislaw Sergej



QUEEN KELLY



WALKING DOWN BROADWAY



THE WEDDING MARCH



BLIND HUSBANDS

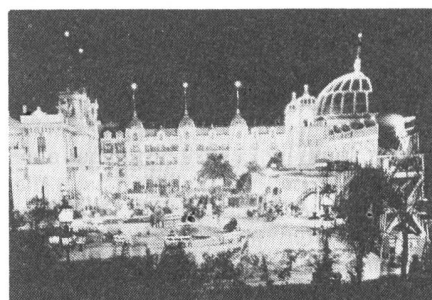
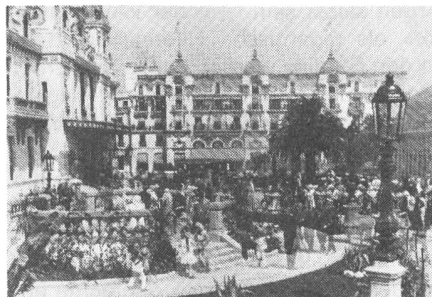
Karamzin, Hauptmann des 3. Husarenregimentes der zaristisch russischen Armee, aus einer Ansammlung von Gesten, Haltungen, Ritualen und Kostümen auf, die an sich schon eine Geschichte ergeben. Diese Geschichte, so realistisch und überzeugend sie in ihrer Veräusserlichung erscheint, ist eine Fälschung. Denn Karamzin ist ein Hochstapler, der weiss, mit welchen Accessoires man sich eine soziale Wirklichkeit schafft: weisse Uniform - angeblich russisch -, Auszeichnungen, schwarze Armbinde, breite Gürtel und Schnallen, glänzende Stiefel, glattrasierte Gesichtshaut, Handschuhe, die jedoch die Armbanduhr - als Statussymbol - nicht verdecken.

Die Attribute machen den gesellschaftsfähigen Offizier aus: Monokel, die nach oben ragende, ungeduldig wippende, lange weisse Zigarette, der reich geschmückte Fantasie-Degen, und in der Attitüde, die Selbstsicherheit des Auftritts.

All diese Attribute sind beobachteter Wirklichkeit abgeschaut und erscheinen in totaler, artifizieller Stimmigkeit zur perfekten Figurine montiert - eine Figurine im ebenso realistisch perfekt inszenierten Monte Carlo.

Doch bei Karamzin ist alles Maske. Nichts ist echt. Die Accessoires des Offiziers und Grafen in zaristischen Diensten sind ästhetisch berückende Stücke, die eine soziale Wirklichkeit nur vortäuschen. Dahinter steht das Gaunerstück: die Inszenierung einer körperlichen Realität, die als visuelle Illusion die Magie der Verführung in sich einschliesst. Die Verführung ist jedoch bei Karamzin nicht mehr Mittel zu persönlichem Lustgewinn, sondern das Instrument, sich und seinen beiden Begleiterinnen - den «Prinzessinnen» Olga und Vera Petschnikoff - Geld zu verschaffen, das dem Gaunertrio ermöglichen sollte, in Monte Carlo standesgemäss zu leben.

Stroheim inszeniert sich «biografisch» und in der Künstlichkeit seiner montierten Figuren sein »von«. Seine eigene Vergangenheit ist Spiegelung einer Geschichte, die es nie gab, sondern die als Legende und Mystifikation von der Macht der Imagination lebt. Mit diesem arroganten «von» wollte Stroheim Hollywood erobern. Denn dieses «von» legt jene Fantasie bloss, die es in den Filmen zu inszenieren galt. Die Inszenierungen selbst sollten aber in Figur, Dekor und Geschichte Apotheosen eines naturalistischen Nachvollzugs der Wirklichkeit werden: grandiose Gebilde monstruöser Kino-Illusionen - gigantische Karamzins - präzise konstruierte Täuschungen und filmisch-visuelle Verführungsrituale.



Stroheims Monte Carlo (FOOLISH WIVES)

Von der Vieldeutigkeit des Sichtbaren

In THE PAWNSHOP (1916) zerlegt Charly Chaplin einen Wecker. Dabei verwandelt sich der klar determinierte Gegenstand «Wecker» in eine Konservenbüchse, die kunstgerecht geöffnet wird und deren Inhalt jämmerlich stinkt, in einen Mund, aus dem Chaplin einen Zahn zieht, dann in eine Bauchhöhle, der Chaplin die Eingeweide entnimmt, und schliesslich tanzen die lebendig gewordenen Einzelteilchen des Uhrwerks einen Animationsspuk, den Chaplin mit einer kleinen Ölpumpe - einem Feuerlöscher gleich - beruhigt. Chaplins Kampf mit der Tücke des Objekts führt zur Verwandlung des Objekts. Die Handhabung des Gegenstandes und die Spielweise des Komikers verändern den toten Gegenstand in die Vielfalt der Möglichkeiten, die als Projektion der Fantasie in einem Gegenstand angelegt sind.

Auch Stroheim verwandelt Gegenstände, aber nicht um die Tücke des Objekts zu überwinden, gleichsam zu überlisten, sondern um die Vielfalt der Realitätsmöglichkeiten zu entlarven, und um auf diese Weise den Fälschungscharakter jeglicher Wirklichkeit aufzuzeigen. Denn bei Stroheim charakterisieren die Objekte als Fetische die Person.

In FOOLISH WIVES (1922) zieht Stroheim - als falscher russischer Graf - ein Parfümfläschchen aus seiner Hosentasche und betupft sich hinter den Ohren, damit er für die geplante Verführung der debilen Tochter des Falschmünzers Ventucci gut rieche. Anschliessend nimmt er aus dem Parfümfläschchen einen kräftigen Schluck und reicht es dem debilen Mädchen, damit es sich parfümiere. Doch das Mädchen legt das Fläschchen der Puppe an den Mund, die es in seinen Armen wiegt. Und das Parfümfläschchen wird, kaum hat es die Vorstellung einer Schnapsflasche evoziert, zum Milchfläschchen.

Stroheim ist ein Fanatiker des Abbildrealismus, und gerade dieser Fanatiker des Abbildrealismus demontiert aus der Genauigkeit der Beschreibung heraus die Vieldeutigkeit der Figuren, der Gegenstände und des Dekors. Denn der der Wirklichkeit innewohnende Inhalt wird durch das Beziehungssystem bestimmt. Das Fläschchen kann Parfüm, Schnaps oder Milch für einen Säugling beinhalten, je nachdem wie der Spielgestus dem Gegenstand Sinn verleiht. In FOOLISH WIVES findet sich auch folgende Szene: der Geldfälscher Ventucci (auch hier das Motiv der Täuschung: Falschgeld schafft Reichtum)

tritt mit seiner debilen Tochter in die Villa Amorosa des falschen russischen Adligen Karamzin ein. Das Mädchen bekreuzigt sich, weil es den pompösen Eingang mit den Marmorsäulen für eine Kirche hält. Ihre Täuschung ist insofern verständlich, als Kirchen den gleichen pompösen Eindruck erwecken wie die Villa Amorosa. Die Debile geht vom Sichtbaren aus und weist, gerade weil sie sich täuscht, auf den Imaginationscharakter der Wirklichkeit hin.

Kino-Imagination: Abbildrealismus dokumentarischer und fiktiver Wirklichkeit

Der den Dingen, Figuren und Dekors innewohnende Imaginationscharakter führt den Fanaktiker des Abbildrealismus dazu, die Wirklichkeit nicht in der dokumentarisch nachvollziehbaren Realität zu suchen, sondern sie in fiktive Imaginationen konstruierter Wirklichkeit umzusetzen. So baut Stroheim für den Film *FOOLISH WIVES* in den Studios von Hollywood ein Monte Carlo auf, wie es weder durch die dokumentarische Abbildung der Wirklichkeit noch durch die Montage ausgewählter Einstellungen filmisch möglich gewesen wäre. Bezeichnenderweise liebt es Stroheim, den dokumentarischen Realismus eines Ortes zugleich mit dem fiktiven Realismus einer filmischen Imagination zu verbinden. Auf einem realen Schiff verabschieden sich der amerikanische Diplomat und seine Frau vom Kapitän und der Besatzung. Die Kamera gleitet über das dokumentarisch fixierbare Monte Carlo: ein gewöhnlicher Schwenk gibt die Bestandesaufnahme eines grauen, nichtssagenden Ortes wieder. Nach einer kurzen Zwischenszene auf der Terrasse der Villa Amorosa beschwört ein Zwischentitel die literarische Vorstellung von «Monte Carlo»:

Monte Carlo
Prince of the Mediterranean -
Breeze of the Alpine Snows -
Roulette - Trente-et-Quarante -
Ecarte - Mondaine - Cocotta -
Kings and Crooks - Amoral
Amoral And Suicides - And
Waves - and Waves - and Waves

Nach diesem Zwischentitel öffnet sich wie auf einer Bühne das Bild zur realistischen Inszenierung eines Monte Carlo

wie es das Kameraauge in Wirklichkeit niemals hätte vorfinden können: ein Monte Carlo, das nur in der Vorstellung und durch die Macht der Vorstellung an komprimierter Gegenwärtigkeit zu existieren vermag. Die Fiktion Monte Carlo - im Gegensatz zur grauen dokumentarischen Bestandesaufnahme - erstrahlt im Licht der Scheinwerfer als ein sonnendurchfluteter, menschengesättigter Tummelplatz von flanierenden Bürgern, spielenden Kindern, dekorierten Offizieren, Soldaten und Kriegsverehrten und von Touristen aus aller Welt. Hineininszeniert in den Kulissen-Realismus eines minutiösen Dekors erscheinen in superrealistischer Manier die Details eines filmischen Bewegungsballettes: Soldaten in Rollstühlen, eine Reitergruppe sprengt visuell aggressiv ins Bild, Ballone entschweben und eine Trambahn mit der Aufschrift Nice - Monte Carlo fährt durch. Dieses vollgestopfte inszenierte Leben wird nicht etwa montagegebunden in einzelne Einstellungen zerlegt, sondern als ein Kolossalgemälde voller pointillistischer Details - als Totale voller Einzelheiten - über die Leinwand gebreitet.

Superrealistische Künstlichkeit gibt das Klima für Stroheims minutiöse Lebensinszenierungen ab. Doch ebenso sehr kann es der Realismus der filmischen Arbeit selbst sein, welcher «Authentizität» als gigantische Fiktion vermittelt: In den Studios werden ganze Szenen in prasselnde, sturmgepeitschte Regengüsse getaucht (*FOOLISH WIVES*, *GREED*, *THE WEDDING MARCH*). Orgien, angeblich hinter verschlossenen Türen inszeniert und gefilmt, erscheinen nicht wie bei Cecil B. de Mille als schöne dekorative Körperarrangements, sondern sind ausser sich gebrachte anarchische Menschenknäuel (*THE WEDDING MARCH*, *THE MERRY WIDOW*), die in Totalen zur «Show» angeboten werden.

Der Realismus filmischer Arbeit weist sich jedoch besonders in den Inszenierungen ausserhalb der Studios aus. Schon in *BLIND HUSBANDS* steigt die Kamera über Schneefelder in die Felswand ein, um eine authentische Gegenwärtigkeit zu erlangen, die in diesem Falle selbst in der realistischen Künstlichkeit einer Studioinszenierung kaum zu erreichen gewesen wäre. So umkreisen schwarze Vögel - geiergleich - auf der Bergspitze den zu Tode geängstigten Erich von Streuben. Für die Endszene in *GREED* zieht Stroheim mit seinem Produktionsstab und seinen Schauspielern in das Tal des Todes - zu Füßen der Panamint Mountains -, um unter sengender Sonne in der glimmenden Hitze eines aufgebrochenen Salzsees die Endstation eines Leidens-

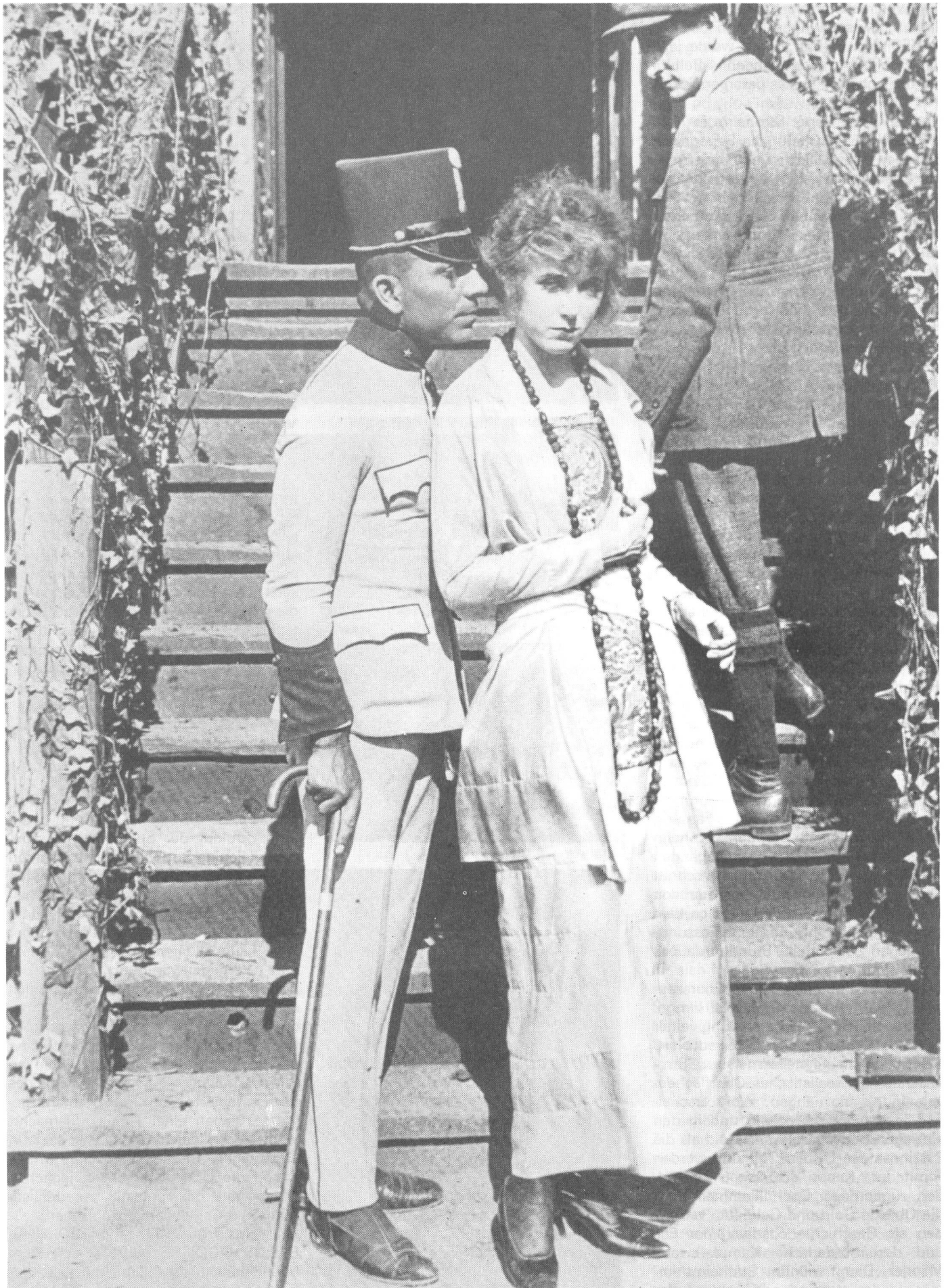
weges ohne Läuterung gnadenlos zu drehen. Selbst die Gebrüder Brennan, welche mit ihrer Stimmungsmusik die Dreharbeiten zu begleiten hatten, zogen mit Geige und Hammond Orgel in die «naturalistische» Wüste des Todestales mit.

Maskierung und Entlarvung

1958, ein Jahr nach seinem Tod, erscheint in Bruxelles ein Aufsatz von Erich von Stroheim mit dem bezeichnenden Titel *Dreams of Realism*. Darin bekennt Stroheim: «Ich wusste, das alles durch den Film ausgedrückt werden konnte. Der Film ist das einzige Mittel, das fähig ist, das Leben wiederzugeben wie es ist.» Stellen wir dieser Äusserung Stroheims André Bazins Analyse von Stroheims Inszenierungsweise gegenüber: «Bei Stroheim bekennt die Wirklichkeit ihren Sinn wie der Verdächtige unter der unablässigen Befragung des Kommissars. Das Prinzip seiner Inszenierungsweise ist einfach: die Welt aus genügender Nähe und mit ausreichender Beharrlichkeit zu betrachten, damit sie schliesslich ihre Grausamkeit und Abscheulichkeit enthülle. Als Extremfall könnte man sich sehr gut einen Film von Stroheim vorstellen, der aus einer einzigen Einstellung komponiert ist, die beliebig lang und gross ist.»

Unter dem intransigenten Blick der Kamera gibt sich die Wirklichkeit selbst preis. Diese Wirklichkeit besteht in einzelnen Szenen aus realen Orten, die durch Landschaftsszenarien wegen ihrer Exklusivität bestimmt, wieder wie Landschaftsinszenierungen anmuten. In erster Linie ist jedoch die von Stroheim befragte Wirklichkeit eine der Realität nachgebildete inszenierte Imagination. Bazins Hinweis liefert auch die Erklärung zu Stroheims Vorliebe, seine Dekors und Inszenierungen in Totalen zu zeigen, die angefüllt von Details das Bild geradezu in sich selbst «kribblig» - im Sinne einer inneren Montage voller Beziehungen - erscheinen lassen.

Nach dem Misserfolg der Verfilmung von Frank Norris' naturalistischem Roman *Mc Teague* (*GREED*), bemerkte Stroheim bitter, wenn die Leute das Leben nicht sehen möchten, wie es ist, müsse man es ihnen eben in einer vergoldeten Version vorsetzen. Und bevor er daran ging *THE WEDDING MARCH* zu realisieren, erklärte er: «Ich habe ge-



BLIND HUSBANDS

nug von schwarzen Katzen und Kloaken.» (Anspielungen auf FOOLISH WIVES und GREED.) «Ich werde jetzt das Publikum mit duftenden Apfelblüten überschütten, bis es daran erstickt.»

Und so inszenierte Stroheim in THE WEDDING MARCH für die Begegnung zwischen Prinz «Nicki» und dem süßen Mädchen Mitzi einen «vergoldeten» Verführungsort, der eingebettet in künstlichen Bäumen, weissflimmernd von Apfelblüten aus Wachs, untergeht. Selbst die abschliessende Geste nach der Verführung gilt zufällig weggeschwungenen Apfelblüten, und in der letzten Einstellung des Films begleitet ein Hochzeitsstrauss aus Apfelblüten das auf Geld und Adel getraute Paar in die institutionalisierte Lieblosigkeit.

In WEDDING MARCH werden Apfelblüten, die als Kulissenraum das Paar umschliessen, dramaturgisches Zeichen für Verrat und Zerstörung einer Liebe. Was zunächst als realistische Dekoration einer Verzauberung erscheint, erhält eine inhaltliche Bedeutung. Die realistische Oberfläche wird Ausdruck heilloser Zerstörung. Deshalb sind Stroheims Filme, auch wenn sie noch so naturalistisch und realistisch vom Autor gedacht waren, einem materialistischen Oberflächenverständnis zu entziehen.

In diesem Zusammenhang ist GREED bezeichnend. Stroheims GREED (1924) gilt - so will es die filmhistorische Mythenbildung - als eines der grössten und gewaltigsten Filmwerke der Filmgeschichte. Stroheim selbst sieht dies so: «I consider I have made only one real picture in my life and nobody ever saw that. The poor, mangled, mutilated remains were shown as GREED.»

Die erste von Stroheim erstellte Fassung dauerte neunehnhalf Stunden. Stroheim selbst reduzierte in drei Arbeitsgängen den Film auf vier Stunden. Dann schnitt Rex Ingram den Film auf eine Dauer von drei Stunden um, und schliesslich kam die von June Mathis montierte Fassung, die gegen zweieinhalf Stunden dauert, in die Kinos.

Dieser verstümmelte, auf Kinorezeptionslänge gebrachte Film wird filmgeschichtlich auf die Darstellung einer «Gier» - nämlich des Geizes - reduziert. GREED so zu verstehen, heisst, Stroheim auf ein realistisches Oberflächenverständnis einzuengen. Wohl erscheinen in den Zwischentiteln und in den einzelnen Bildern Gold und Geld als die Faszinosa des Lasters Geiz und werden somit dem Kanon der sieben Todsünden zugeordnet. Doch klammert man die Objekte Gold und Geld aus, verbleiben als Geschichte *Szenen einer Ehe* und der mörderische Kampf zweier Männer. Damit mündet Stroheims immer wieder stattfindende Analyse des

Puritanismus, die sich auch in der Vorliebe für Hollywood-Babylon-Sodom- und Gomorrha-Szenen ausweist, in die Darstellung von nichtgelebtem Leben, unterdrückter Liebe und perverser Sexualität in Form von Obsessionen ein. In den Filmen Stroheims hängt nicht umsonst im widersinnigsten Kontext Jesus Christus am Kreuz und schaut mit blutenden Malen in sich selbst versunken zu.

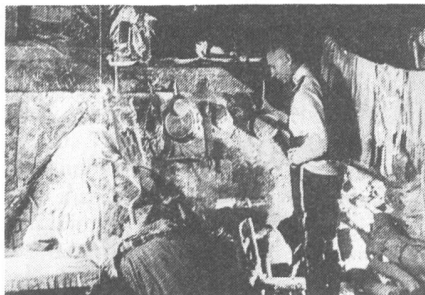
Die Befragung inszenierter Wirklichkeit (siehe Zitat Bazin) wird zur Selbstdarstellung einer nihilistischen Erfahrung der Welt.

Stroheims Filmästhetik zwischen Abbild-Realismus und visualisierten Dialogen

In den Filmen Stroheims werden im Sinne eines fotografischen Abbildrealismus unzählige Gross- und Detailaufnahmen in den Totalen zu einem pointillistischen Ganzen zusammengesetzt. Desgleichen verarbeitet Stroheim die vorgegebene Wirklichkeit zu Montagen von Gesichtern, Körpern und Dekors. Seine Drehorte werden aus realistisch dokumentarischen Schauplätzen und Kulissenarrangements konstruiert, die in ihrem fiktiven Abbildcharakter einer pointierten potenzierten Authentizität gleichkommen. Die dokumentarische Wirklichkeit kann gar nie so authentisch sein wie das durch die Vorstellungskraft gesättigte Dekor. Desgleichen ist die körperliche und gestische Struktur der Spielweise - besonders diejenige Stroheims - eine Addition von präzise gesetzten, vordemonstrierten Bewegungs-, Mimik- und Ausdrucksteilen. In der filmischen Präsenz entsteht auf der Leinwand eine wegen seiner Fülle kaum mehr rezeptiv nachvollziehbare Vergegenwärtigung all dessen, was Stroheim als realistischer Illusionist an Spielweise, Gestik, Dekor, Lichtmodulation und wuchernder materieller Gegenständlichkeit einsetzt, um für ihn die unabdingbare chaotische Fülle an Bildinformationen zu vermitteln, die das nachinszenierte, von der Kamera gehortete Leben einer Fiktion ausmacht. «Das Leben darzustellen, wie es ist», bedeutet für Stroheim, über die Imagination die Ungeheuerlichkeit jeglichen Lebens und die Fantastik superrealistischer Bild-Gegenwart einzubringen. Für seine frühen Filme (BLIND HUSBANDS, FOOLISH WIVES) ist zudem bezeichnend, dass die Montage der Einstellungen atemlos erfolgt. Die Filme



Szenenfolge aus FOOLISH WIVES





THE WEDDING MARCH



THE WEDDING MARCH



THE MERRY WIDOW

können in ihrer episch erzählerischen und beobachtenden Anlage nicht lange genug sein - stets zwischen fünf und neun Stunden - und dennoch ist jede Einstellung mit Details vollgeprofft, berstend von Einzelrealitäten.

Doch nicht nur im Einzelbild soll möglichst viel ausgesagt sein, sondern ebenso sehr hastet die Geschichte selbst von Ereignis zu Ereignis. Besonders wiederum in den frühen Filmen wirft Stroheim die Erzählmateriale nur so hin, skizzenhaft, jedoch von letzter Akribie. Eine Totale von Monte Carlo voller Einzelereignisse - das Ergebnis tagelanger Inszenierung - dauert wenige Sekunden. Eine Spazierterrasse, montiert aus Einzelteilen, weht wie ein Videoclip des Moments, in wenigen Strichen hingezeichnet, durch. Später glättet sich das Tempo der Erzählung, so in THE WEDDING MARCH. Dafür wird die Abfolge der Einstellungen umso dialektischer und in der Gegenüberstellung gewalttätiger, wenn etwa Mitzi in THE WEDDING MARCH im prasselnden Regen aufgelöst in Weichzeichnung erscheint und der Gegenschnitt hart auf Schani geht, der in einer bildlich gestochenen Fotografie inmitten seiner von Fleischleibern dekorierten Metzgerei steht. Dieser Gegenüberstellung zwischen dem weich zerfließenden Bild von Mitzi und dem brutalen, fotorealistisch sachlichen Bild des Schlächters entspricht die Abfolge der Gesten. Schani hält die Beine des Schweines so in der Hand wie er gleich nachher Mitzi anfassen wird, während das Schwein grunzt. Der herbeieilende Vater stürzt auch noch gleich in den Schmutz aus Blut und Kot, so dass die realistische Zeichnung in eine Grosz'sche Grotteske umkippt.

Was bei Stroheim die Dialektik filmischer Erzählung ausmacht, wird am deutlichsten in den Dialogstrukturen sichtbar, welche die Handlung vorantreiben, als wartete Stroheims Stummfilm nur noch darauf, Tonfilm, respektive Sprachfilm zu werden.

In sich geschlossene Sequenzen, die dem dramaturgischen Muster des Stummfilms angehören, beinhalten ein Netz von Blicken, Gesten, Bezügen und Beziehungen, wobei Dialoge als Inserts - als Zwischentitel - widerstandslos zwischen die Einstellungen geschnitten sind, so dass der Zuschauer glaubt, Sprache und Dialoge zu hören.

Zu den Meisterstücken stroheimscher visueller Dialogstruktur gehört in THE WEDDING MARCH die erotisch knisternde Verführungsbegegnung zwischen Prinz Nicki Erhart Hans Karl Maria von Wildeliebe-Rauffenburg und dem süßen Wiener Maderl Mitzi:

Hoch zu Pferd, mit allen glanzvollen Attributen der alten Donaumonarchie ver-

sehen, mit Federbusch und gezücktem blitzendem Degen in Uniformenpracht und mit gestischer Unverschämtheit thront Erich von Stroheim. Ihm gegenüber räkelte sich an der Seite ihres Bräutigams Schani, der als Metzgergeselle genussvoll schmatzend seine Würste frisst, die zierliche Fay Wray - welche vier Jahre später in Schoedsacks KING KONG die hilflose Beute des grossen Affen sein wird. Gesten und Blicke evokieren zwischen Prinz Nicki und Mitzi ein Spiel gegenseitiger Annäherung und Verführung. Während Zwischentitel ein grobschlächtiges Gespräch zwischen den Figuren der Umgebung - Schani und sein elterlicher Anhang - charakterisieren, vermitteln kleinste Bewegungen zwischen Nicki und Mitzi kaum erkennbare Emotionen, seismografische Regungen und selbst Gegenstände einen genau nachvollziehbaren, in seiner Stummheit beredten Dialog. Dabei spielt sich, einverwoben im Handlungsgefüge von Andeutungen, Beziehungen und Möglichkeiten, die eigentliche, von der Umwelt unbemerkte, geheime Geschichte ab. Ein Veilchensträusschen findet den Weg von Mitzi in Nickis blankpolierten Stiefel. An diesem Sträusschen riecht Stroheim vieldeutig und zugleich eindeutig, als gälte es in assoziativer Ahnung all den Apfelduft vorwegzunehmen, der den Film in tragischer Konsequenz erfüllen wird.

Beobachtung als Obsession sinnlicher Wahrnehmung

Die Dinge haben bei Stroheim nicht Symbolcharakter, sondern stehen für das ein, was sie wirklich sind. Mit der gleichen Obsession, über den Abbildcharakter des Fotorealismus an die Dinge heranzukommen und damit die Visualität als eine platte Sinneserfahrung zu begreifen, setzt Stroheim visuell die sinnliche Erfahrung «Riechen» ein. Am direktesten wohl in QUEEN KELLY: Wie in THE WEDDING MARCH baut Stroheim in einer gross angelegten optischen Dialogsequenz die Begegnung zwischen dem von Walter Byron in Stroheimscher Manier gegebenen Prinzen Wolfram von Hohenberg-Falsenstein - genannt der «Wilde Wolfram» - und der von Gloria Swanson verschämt gespielten Klosterschülerin Patrizia Kelly auf. Auf einer saftigen Naturwiese, umgeben von Bäumen und Kühen, be-

gegennen sich Wolframs Kavallerie Schwadron und eine flatternde Schar Klosternovizinnen, die mit Mühe von ihren mütterlichen Nonnen gebändigt werden. Unter dem frechen Blick des «Wilden Wolfram» verliert Patrizia Kelly ihr Höschen. Voller Wut über den unverschämten «Blick» des Helden wirft sie ihm das Höschen ins Gesicht. Und, als wären es die Veilchen aus THE WEDDING MARCH, riecht Wolfram an diesem unverhofften Geschenk. Im Sinne einer Gegenbewegung inhaliert am Ende der gleichen Sequenz Patrizia das duftende Heu, als läge sie mit Wolfram bereits auf dem bäuerlichen Heufuder, das eben vorbeifährt. Stroheims filmische Erzählform beruht somit neben der additiven, auf genauester Beobachtung gründender Montage von Personen, Situationen und Dekors auf einem sinnlichen Bilddialog, der bis ins Detail verarbeitet und, in früheres und späteres Geschehen (Erinnerung und Antizipation) eingebaut, von visuellen Leitmotiven getragen wird.

Bis in die kleinste filmische Einheit lässt sich die Stroheimsche Art des Bilddialogs verfolgen, der den vordemonstrierten Superrealismus als eine Form vermittelt, welche einen zerstörerischen Inhalt aufzudecken hat. Hinter der Inszenierung genauester Fiktion einer gesellschaftlichen und menschlichen Wirklichkeit droht jener Abgrund, der die Zensur erschreckte. Sie schnitt weg, was man nicht zeigen durfte. Umso vertrackter wirkt das Verbliebene und auch in der Verstümmelung nicht Auszulöschende.

Als Beispiel eine kleine Szene, die in ihrer Struktur und in ihrer auf sinnliche Vordergründigkeit angelegte Hintergründigkeit bezeichnend ist und sich in Variationen in den Filmen Stroheims finden lässt:

In FOOLISH WIVES bringt Karamzin nach einem sintflutartigen Gewitter die regendurchnässte Gattin des amerikanischen Diplomaten in eine Hütte, die von einer alten Hexe bewohnt wird. Dort soll endlich die von langer Hand geplante Verführung stattfinden. Die Szene wird zum direkten unverblühten Angriff auf den amerikanischen Puritanismus. Visuell-intellektuelle Unverschämtheiten an Gesten, Blicken und Beziehungen schaffen ein Klima von Diabolik und Erniedrigung.

Das vom Regen durchnässte Kleid zeichnet die Formen der Amerikanerin nach, so dass die naive Unschuld aus den Vereinigten Staaten von Amerika in ihrer Nacktheit erscheint. Wie Stroheim, alias Karamzin, in seiner zaristischen Ausstattung mit der völlig aufgelösten Diplomategattin in die Hütte eintritt,

empfängt ihn die Alte mit einem verständnisvollen Grinsen und schlägt ihm konspirierend auf den Bauch. Der Ziegenbock ragt mit seinem Schwanz widerlich ins Bild.

Wie sich die Amerikanerin der nassen Kleider entledigen will, zieht sich Karamzin als Gentleman der alten Schule zurück, um hinterhältig über einen Spiegel die Frau zu beobachten.

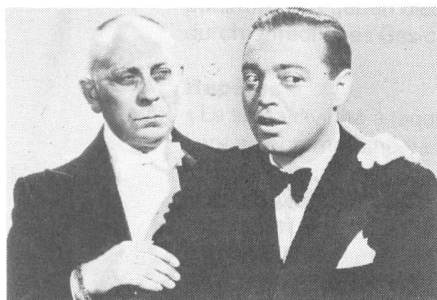
In der ersten Einstellung sieht man Stroheim von vorne mit Spiegel. Die nächste Einstellung zeigt ihn im Spiegel, wie er sich wohlgefällig narzistisch betrachtet. Im Gegenschnitt dazu sieht man Stroheim wiederum von vorne, rechts ist der Spiegel angeschnitten. Die Bildschärfe ist auf das Voyeurauge von Stroheim eingestellt. Dann wird die Bildschärfe nach hinten verschoben, und links in der Tiefe des Raumes erscheint der nackte Rücken der Amerikanerin.

Drei Bilder, in dialogische Beziehung gesetzt, umreissen haargenau auch im Kleinen den moralistischen Anspruch, um den sich Stroheim mit obsessiver Akribie bemüht.

In die grossflächigen Gemälde realistischer Historienmalerei skizziert Stroheim die präzisen Details hinein. Das nur zu stimmige Bild wird zu einer brüchigen Decke.

Epilog

Erich von Stroheim drehte zwischen 1919 und 1928 neun Stummfilme. Nur einen einzigen Film konnte er selbst beenden, nämlich seinen ersten: BLIND HUSBANDS. Alle andern Filme bestehen nur aus Teilen des ursprünglich gedachten und realisierten Films. Stroheim drehte die Szenen, lieferte ein ungeheures filmisches Material, bearbeitete es selbst, schnitt vielfach eine erste Fassung, manchmal noch eine zweite, und dann wurde ihm der Film entzogen. Andere schnitten die Filme um, zerschnitten sie, zensurierten sie und versuchten sie auf jenes kommerzielle Normalmass zu reduzieren, das den damaligen und heutigen Kino-Bedingungen entsprach und noch entspricht. Das Ende von Stroheims Möglichkeit als Filmregisseur zu arbeiten, brachte der



I WAS AN ADVENTURESS von Gregory Ratoff



SUNSET BOULEVARD von Billy Wilder



FIVE GRAVES TO CAIRO von Billy Wilder

1928 von Gloria Swanson weitgehend finanzierte Film QUEEN KELLY. Joseph Kennedy, der Vater des späteren amerikanischen Präsidenten, war zusammen mit Gloria Swanson Produzent des Films. Er liess den Film abbrechen, und die Studios verpflichteten sich, nie mehr Stroheim mit einer Regieaufgabe zu betrauen. Wohl drehte Stroheim 1932 noch einen Tonfilm «Walking Down Broadway». Der Film wurde jedoch in der Originalfassung nie gezeigt und kam dann schliesslich von Alfred Werker vollkommen umgearbeitet unter dem Titel HELLO SISTER in den Verleih.

Stroheim fand nur noch als Schauspieler Arbeit. Neue Wahlheimat wurde Frankreich. Stroheim schrieb jedoch weiter an Romanen, die als Grundlage für Filmdrehbücher dienen sollten, schrieb Drehbücher, zeichnete Figuren und Szenen für Filme, die nie mehr entstehen sollten, nahm Kontakte auf, bis nach Russland zu Eisenstein. Und beinahe wäre 1939 noch ein Film zustande gekommen. Aber vielleicht ist dies auch schon wieder eine Mystifikation. Der Titel des Films wäre «La dame blanche» gewesen. Regie und Drehbuch: Erich von Stroheim. Dialog: Jean Renoir. Darsteller: Stroheim, Louis Jouvet, Jean Louis Barrault.

1957 stirbt Erich von Stroheim und wird in Maurepas zu Grabe getragen, so - wie Maurice Bessy schreibt - als wäre es eine Inszenierung Stroheims: «An der Spitze trug Jacques Becker auf einem Samtkissen das Kreuz der Ehrenlegion, das ihm wenige Tage zuvor in extremis auf seinem Krankenbett verliehen worden war: Es war die einzige Auszeichnung, die er nie zwischen die Ordensspangen der Medaillen gehängt hatte, mit denen er seine Dolmane schmückte.

Ein Zigeunerorchester, von einem berühmten Kabarett abgeordnet, spielte seine Lieblingsmelodien.

Und ein ganz in Schwarz gekleideter, langer, hagerer Zeremonienmeister schwirrte mit der Grazie und den ruckartigen Bewegungen einer Libelle von einem zum anderen.

Da kam in den von Butterblumen übersäten Frühlingswiesen plötzlich eine dumpfe Bewegung auf. Als stumme und unerwartete, schwerfällige Besucher, die das Schauspiel angelockt hatte, als unverhofftes Ehrenspalier, reglos dann wie das erstarrte Bild, das abrupt den Ablauf eines Filmes unterbricht, schauten alle Kühe der Nachbarschaft zu, wie der Leichenwagen vorbeifuhr.»

Viktor Sidler

Erich von Stroheim 1885–1957

Filme als Regisseur:

- 1919 BLIND HUSBANDS
- 1920 THE DEVIL'S PASSEY
- 1921 FOOLISH WIVES
- 1922 MERRY-GO-ROUND
- 1923 GREED
- 1926 THE MERRY WIDOW
THE WEDDING MARCH
- 1928 QUEEN KELLY (unvollendet)
- 1932 WALKING DOWN BROADWAY (nie aufgeführt)

Filme als Darsteller (Auswahl):

- 1929 THE GREAT GABBO von James Cruze
- 1931 THREE FACES EAST von Roy del Ruth
- 1932 AS YOU DESIRE ME von George Fitzmaurice
- 1937 LA GRANDE ILLUSION von Jean Renoir
- 1938 LES PIRATES DU RAIL von Christian Jacque
LES DISPARUS DE SAINT-AGIL von Christian Jacque
ULTIMATUM von Robert Wiene
GIBRALTER von Fedor Ozep
DERRIERE LA FACADE von Georges Lacombe
- 1939 MENACES von Edmond T. Grville
PIEGES von Robert Siodmak
- 1943 FIVE GRAVES TO CAIRO von Billy Wilder
- 1944 THE LADY AND THE MONSTER von George Sherman
THE GREAT FLAMARION von Anthony Mann
- 1945 THE MASK OF DIJON von Lew Landers
- 1949 SUNSET BOULEVARD von Billy Wilder
- 1954 NAPOLEON von Sacha Guitry
- 1955 LA MADONE DES SLEEPINGS von Henri Diamant-Berger

Buchhinweis:

Maurice Bessy. Erich von Stroheim. Eine Bildmonografie.

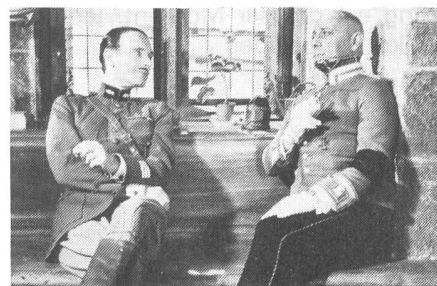
212 Seiten, 378 Abbildungen. Verlag: Schirmer/Mosel, München. DM 58.-

»Von Stro« ist der Titel des Essay von Maurice Bessy, das aufgrund persönlicher Freundschaft mit Stroheim verfasst wurde, aber nur zum Teil überzeugt. Der Hauptteil des Bildbandes gliedert sich in die drei Teile: «Ein Leben» mit einer Zeittafel, «Stroheim als Regisseur» mit Kurzbeschreibungen seiner Filme und «Stroheim als Schauspieler». Ergänzt wird der ansprechend gestaltete, gut illustrierte Band nebst Filmografie und spärlicher Bibliografie durch einen Text von Erich von Stroheim über Jean Renoir, bzw. zwei Texte von Renoir über Stroheim.

Erich von Stroheim Doppelnummer der Zeitschrift Cinema:

Das im Dezember 1973 erscheinene, mit Fotos ab Leinwand illustrierte Heft, ist vollumfänglich Stroheim gewidmet und weiterhin durch die Filmbuchhandlung Rohr (Oberdorfstrasse 3, 8024 Zürich) lieferbar. Es enthält neben einer Filmografie mit umfangreichen Daten insbesondere die «Analyse einer Sequenz von QUEEN KELLY» und gibt «Einblicke in das filmische Universum Erich von Stroheims».

LA GRANDE ILLUSION von Jean Renoir





Hansjörg Schertenleib, Schriftsteller **Televisionen**

People like to put television down
But we are just good friends
(I'm a television man)

Talking Heads

Geschafft, genervt und erledigt von meinem Temporärjob als Chauffeur hänge ich momentan Abend für Abend vor dem Fernseher. Abgenabelt von der Welt und doch dabei, voll dabei, auf jedem Kanal. Werbung ist / Nach dem dritten Spot legt sich mein Puls und in meinem Kopf summen Bilder. Schöne Bilder schöne Zeiten? Schokoriegel und Waschpulver. Voll gute Komik, besser als Otto und Emil zusammen: Glückliche Hunde, gescheite Kinder, doofe Hausfrauen und dämliche Monteure. Meine Batterie lädt sich auf. Die bunten Bilder setzen sich im Stollwerk meiner Fantasie. Das Kämpfen hat Pause. Die Zeit weht still, wärmt Herz und Hirn. Mein Körper, ein blutbetankter Motor, läuft regelmässig. Endlich stimmt die Tourenzahl. Bin ich am Arsch, ist das Fernsehen mein Freund. Dann will ich keine Gespräche, auch keine Berührungen. Die ändern und ich. Will ich Kontakt, dann höchstens durch das gewölbte Glas des Bildschirms. In solchen Augenblicken bin ich bei mir. Die Fernsehbilder hängen mich rasch in fremde Geschichten. Hallo Fremder. Es braucht keine Worte, ich kenne meinen Part. Mit der Fernbedienung beame ich mich (wie in einer dieser fließbandmässig abgedrehten Sience-Fiction-Klamotten) in neue Zeiten und neue Welten.

This is the place for me
I'm the king and you're the queen

Talking Heads

Zackzack. Snacks in der Hand und Bier, sitze ich vor dem Fernseher, als habe die Kulturgeschichte der Menschheit nie stattgefunden. Das Fernsehen, das Lagerfeuer des 20. Jahrhunderts. Nie bin ich als Mensch der Siliziumzeit dem Neandertaler näher: Beide kauern wir, selbstvergessen Nahrung schaukelnd und starren in das magische Flackern. Hypnotisiert. Geborgen. Geschichten nehmen ihren Anfang

- vor dem Ende eines Films wechsele ich den Kanal. Den Schluss will ich jeweils mir überlassen. Nachrichten sind / «Das Geiseldrama beendet». «Schnee bis in die Niederungen». «Im Nordatlantik ist das Wrack der 'Titanic' entdeckt worden». Worte wie "Tiefdruckauslöser", "Bundesgericht" oder "Massenhysterie" verkommen zu Depeschen, die mich Exterrestrischen ratlos lassen. Wer sind denn die letzten wahren Erzähler, wenn nicht die Nachrichtensprecher? Perfekte Illusionisten, die uns glauben machen, alles sei machbar, die ganze Welt überschaubar.

Zielt ein Film in meine Augen, bin ich rettungslos verloren. Neunzig Minuten unbekannt verzogen. Aus den schönsten Filmszenen habe ich mir eine Endloschleife geschnipselt, die, jederzeit abspielbar, hinter meiner Netzhaut eingelegt ist. Hätte ich mehr Zeit momentan, ich sässe häufig im Kino wie sonst. Ich zöge die Beine an, rutschte tief in den geplüschten Sessel, presste die Knie gegen den Vordersitz. Nix sehen nix hören nix riechen? Alles sehen alles hören alles riechen alles fühlen alles spüren. So bleiben bis zum Schluss. Und wenn ich dann aus dem Kinosaal in die Nacht oder noch besser den gleissendhellen Tag trete, sehe ich die Wahrheit wie eine in den Tiefschnee gestapfte Fussspur auftauchen. Der ganze Bildungsschutt, die Emotionstrümmen sind beiseitegeschafft, und die Wahrheit steht vor mir wie das Matterhorn an einem glasklaren Wintersonntag. Dann ist meine Aufmerksamkeit ausgespannt bis unter die Himmelswölbung, meine Wahrnehmung scharfgestellt bis ins Herz der Dinge. Dann ist eine feierliche Stimmung - alles ist zum Platzen aufgelaufen und Mensch und Dinge rücken zusammen. Die Welt leuchtet und es ergibt sich der nötige Schwung zwischen Staunen und Ironie.

Jetzt ist jede Berührung ein grosser Moment, jeder Ort die Mitte der Erde. Ich bin geladen /

Watching everything ... and I gotta say
That's how the story ends.

Talking Heads

THE END

Weltwoche

» Grossformatige Fotos und Texte mit Schwerpunktthemen geben diesem Magazin ein durch und durch erfreuliches Gesicht. »

Repères

» La seule divinité à laquelle ses rédacteurs sacrifient se nomme Cinéma. »

Tagesanzeiger

» Viel Wert legt die Zeitschrift auf die Arbeit mit Bildern und lässt damit das Kino mit den eigenen Mitteln für sich sprechen. »

filméchange (Paris)

» filmbulletin enrichit chacun des ses numéros soit d'un entretien, soit en développant un thème. »

Der Tagesspiegel (Berlin)

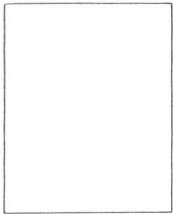
» Was aber nicht zuletzt auffällt, das ist die ruhige graphische Gestaltung der Zeitschrift und deren wirkungsvolle, grosszügige Illustrierung mit gut ausgewählten Szenefotos. »

International Filmguide

» filmbulletin covers old and new films, also contains interviews and plenty of high-quality stills. »

Basler Zeitung

» filmbulletin ist leserfreundlich ohne sich anzubiedern, direkt ohne Aufdringlichkeit, kompetent, aber in keiner Weise elitär. Kurz: Wer Freude hat am Kino, greife zu. »



**Wer
filmbulletin
liest,**

**hat mehr vom
Kino!**

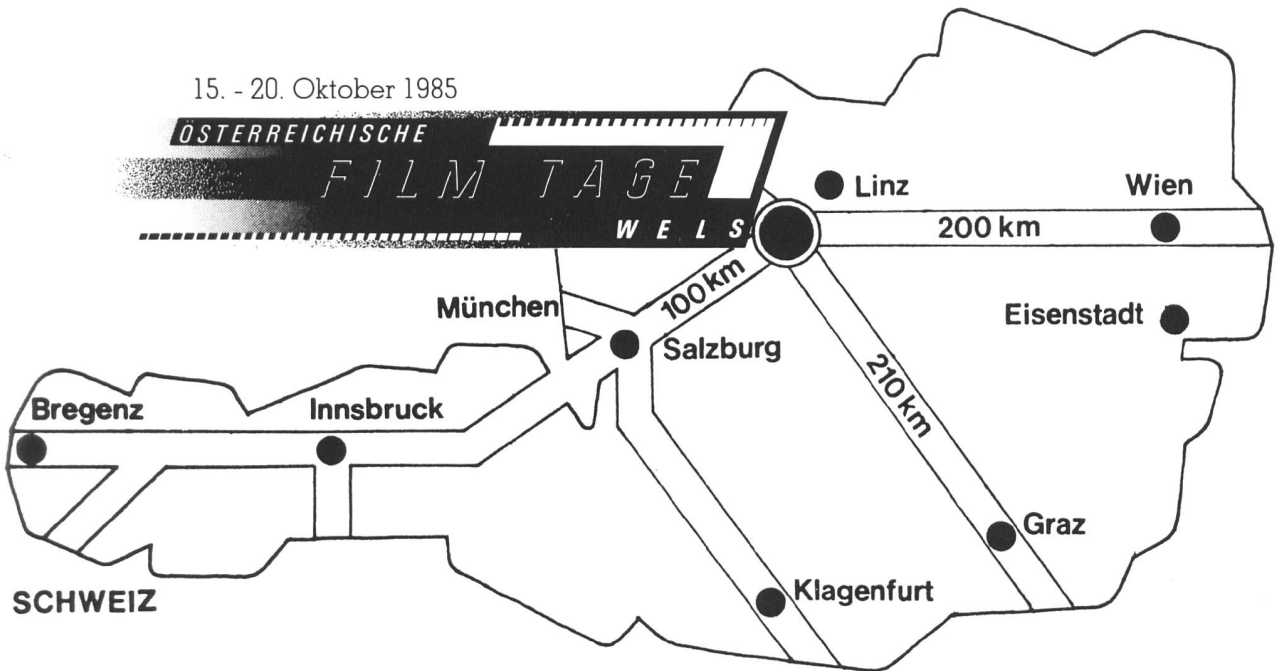


15. - 20. Oktober 1985

ÖSTERREICHISCHE

FILM TAGE

W E L S



ein Film von Luis Puenzo mit
Héctor Alterio & Norma Aleandro
Preis für die beste Darstellerin - Cannes '85

LA
HISTORIA
OFICIAL

(die Verschwundenen) (Desaparecidos)

**DIE OFFIZIELLE
GESCHICHTE**

Die meisten von uns
Argentinern glaubten, weder
Opfer noch Henker zu sein.

Jetzt wissen wir,
dass wir beides waren.

Europa Film Locarno

MICHAEL CIMINO'S

**YEAR OF
THE DRAGON**



Ab 25. Oktober neu im Kino

