

Objektyp: **Issue**

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

Band (Jahr): **28 (1986)**

Heft 147

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

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

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

filmbulletin

Kino in Augenhöhe

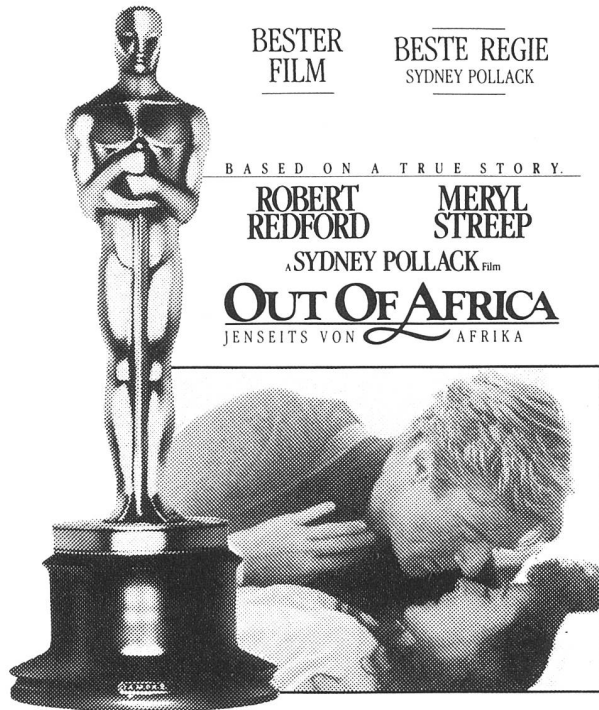


7 OSCARS 1986

UNTER ANDERN

BESTER
FILM

BESTE REGIE
SYDNEY POLLACK



BASED ON A TRUE STORY.

ROBERT
REDFORD

MERYL
STREEP

„SYDNEY POLLACK Film

OUT OF AFRICA
JENSEITS VON AFRIKA

A MIRAGE Production "OUT OF AFRICA"

KLAUS MARIA BRANDAUER

Co-Starring: TERRY CLEGG, KIM JØRGENSEN, JUDITH THURMAN, ANNA CATALDI, JOHN BARRY
Produced by SYDNEY POLLACK
Screenplay by KURT LUEDTKE
Directed by SYDNEY POLLACK
A UNIVERSAL PICTURE
Based on the books "Out of Africa" by Isak Dinesen, "Shadows on the Grass" and "Letters from Africa" by Isak Dinesen, "The Life of a Servant" by Judith Thurman, "Never Will Speak" by Errol Freuchen
Original soundtrack available on RCA records and cassettes

FERNANDO REY FRANCISCO RABAL
VICTORIA ABRIL

PADRE NUESTRO

Director: FRANCISCO REGUEIRO



RAFAELA APARICIO • AMELIA DE LA TORRE • JOSE VIVO • FRANCISCO VIDAL
LINA CANALEJAS • LUIS BARBERO • YOLANDA CARDAMA
Guión: Angel Fernández Santos y Francisco Regueiro
Producción subvencionada por el Ministerio de Cultura
EMMA PENELLA
en "Mara"

Neu im Kino

☎ 251 80 30



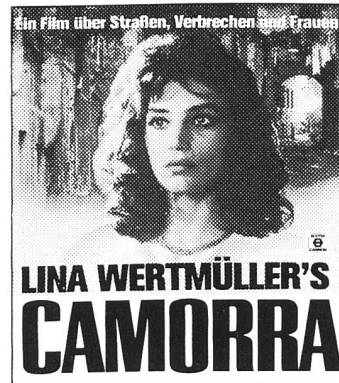
Rex Reed:
**** «Der erste Vierstern-Film des Jahres»



Twice in a Lifetime

ZWEIMAL IM LEBEN

A Bud Yorkin Film
Gene Hackman, Ann-Margret,
Ellen Burstyn, Amy Madigan, Ally Sheedy
Ab Mitte April im Kino



Ein Film über Straßen, Verbrechen und Frauen

LINA WERTMÜLLER'S CAMORRA

ANGELA MOLINA · HARVEY KEITEL · FRANCISCO RABAL

MOVIE 2

im Nägelihof beim Rüdtenplatz, Tel. 01-69 14 60

Unsterblicher Don Luis

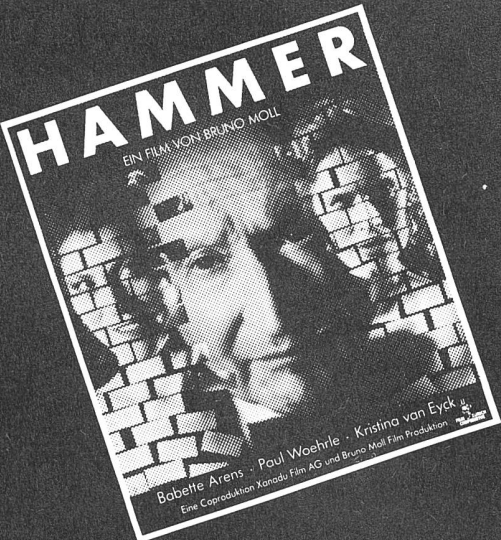
Luis Bunuel mit Angela Molina Fernando Rey



*Ich finde alle Gedenkfeiern und alle
Denkmäler für grosse Männer falsch
und gefährlich. Wozu sollen sie gut
sein? Es lebe das Vergessen! Nur im
Nichts sehe ich Würde.*

Luis Bunuel in «Der letzte Seufzer»


HAMMER
EIN FILM VON BRUNO MOLL



Babette Arens · Paul Woehrlé · Kristina von Eyck
Eine Coproduktion Kinodu Film AG und Bruno Moll Film Produktion

DEMNÄCHST


MÄNNER
DER EINE KANN'S, DER ANDERE AUCH.



EIN FILM VON DORIS DÖRRIE
MIT UWE OCHSENWECHEIT · ULRIKE KRIEGER · HEINER LAUTERBACH

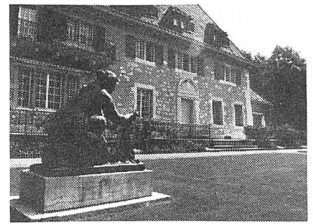
IM KINO

Ein Film von Richard Dindo
el suizo
in amour en Espagne
mit Aurore Clément · Jürg Löw · Silvia Muntz



Museen in Winterthur

Bedeutende Kunstsammlung
alter Meister und französischer Kunst
des 19. Jahrhunderts.



Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

Öffnungszeiten: täglich von 10–16 Uhr
(Montag geschlossen)

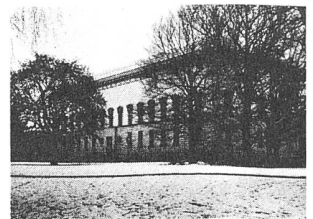
Werke von Winterthurer Malern
sowie internationale Kunst.
Temporärausstellungen:
6.4.86 bis 25.5.86
Urs Lüthi: Sehn-Sucht
1.3. bis 4.5.86
Camille Graeser



Kunstmuseum

Öffnungszeiten: täglich 10–12 Uhr
und 14–17 Uhr, zusätzlich
Dienstag 19.30–21.30 Uhr
(Montag geschlossen)

600 Werke schweizerischer,
deutscher und österreichischer
Künstler des 18., 19. und
20. Jahrhunderts.



Stiftung Oskar Reinhart

Öffnungszeiten: täglich 10–12 Uhr und 14–17 Uhr
(Montagsvormittag geschlossen)

Sonderausstellung
bis 16. August 1986:
Ungarn – 1000 Jahre Geschichte
in Münzen und Medaillen



Münzkabinett

Öffnungszeiten: Dienstag, Mittwoch, Donnerstag
und Samstag von 14–17 Uhr

Uhrensammlung
von weltweitem Ruf



Uhrensammlung Kellenberger im Rathaus

Öffnungszeiten: täglich 14–17 Uhr,
zusätzlich Sonntag 10–12 Uhr
(Montag geschlossen)

Wissenschaft und Technik
in einer lebendigen Schau
Bild: Eine Peroquette,
ein mechanischer Musikapparat,
mit dem man Papageien
das Singen beibrachte



Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr,
zusätzlich Dienstag bis 21 Uhr

filmbulletin

Kino in Augenhöhe

2/86

28. Jahrgang

Heft Nummer 147: April, Mai 1986

Erfolg

Das Zürcher Filmpodiumskino war bis auf ein paar letzte Sitzplätze voll und die Stimmung war grossartig, als das Dia «filmbulletin presents» auf der Leinwand erschien und Ginger Rogers und Fred Astaire die Zuschauer in ihren Bann zu ziehen begannen. Nach ihrer ersten Tanznummer gab es bereits offenen Szenen-Applaus, der sich im Laufe des vergnüglichen Abends noch mehrfach wiederholen sollte. In der Pause war das Foyer gerammelt voll, und es gab eher zu wenig Gläser - die Stimmung aber konnte dadurch nicht beeinträchtigt werden. Kurz: Unser «filmbulletin presents: Ginger and Fred» war ein voller Erfolg. So macht Kino wirklich Spass. Und weil's so schön war, werden wir uns bestimmt - gelegentlich mal - wieder etwas einfallen lassen.

Abstimmung

Für viele ist das Filmpodiumskino mit seinen täglichen Vorstellungen mittlerweile zu einer Selbstverständlichkeit geworden; eher wenigen dürfte aber bewusst sein, dass es sich dabei nach wie vor um einen zeitlich begrenzten Versuchsbetrieb handelt. Diese für die Filmkultur der Stadt Zürich (und ihrer Umgebung) so wesentliche Einrichtung muss noch durch eine Volksabstimmung bestätigt werden.

Am 8. Juni 1986 wird der Soverän der Stadt Zürich darüber zu entscheiden haben, ob das Filmpodiumskino definitiv weitergeführt werden kann - und es wäre fatal, wenn die Vorlage nicht angenommen werden sollte.

Gerne hoffen wir, dass die Stimmberechtigten Leserinnen und Leser von filmbulletin am 8. Juni ein «Ja» für das Filmpodium in die Urne legen werden und empfehlen allen, sich im Vorfeld der Abstimmung nach Kräften für die Vorlage einzusetzen.

Es ist offenkundig, dass filmbulletin ideell und materiell immer wieder von einer angenehmen und konstruktiven Zusammenarbeit mit dem Filmpodium profitiert hat. Eine Ablehnung der Vorlage würde somit auch filmbulletin einen ziemlichen Dämpfer aufsetzen.

Dank

Die «Gesellschaft Schweizerisches Filmzentrum» hat an ihrer Generalversammlung vom 11. März 1986 einstimmig beschlossen, filmbulletin mit einem einmaligen Beitrag von Franken 2'000 zu unterstützen. Nach all den Absagen, die wir schon einstecken mussten, war diese unumstrittene Entscheidung ein echter Aufsteller für uns - wir danken von Herzen.

In diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnenswert ist, dass die Verwaltung für Kulturelles der Stadt Winterthur sich dazu entschliessen konnte, mit einem festen sechsmaligen Inserateauftrag, in filmbulletin für die kulturellen Einrichtungen der Stadt zu werben. Auch dies ist eine Form der Unterstützung, die uns willkommen ist.

Walt R. Vian

kurz belichtet 6

Kino der Gefühle

UN COMPLICATO INTRIGO DI DONNE, VICOLI E DELITTI von Lina Wertmüller

Die Mütter der Gassen Neapels 9

Kleine Filmografie: Lina Wertmüller 14

New Hollywood Stars

Sie lieben die Identifikation mit einer Rolle



Ein Werkporträt von Christopher Walken 15

Augenblicke in denen der Schauspieler mit seiner Figur identisch wird

Ein Gespräch mit Mickey Rourke 23

«Bei Regisseuren, die genau wissen, wie ihr Film aussehen soll, sind gar keine Schauspieler nötig»

Kleine Filmografie: Christopher Walken, Mickey Rourke

filmbulletin

MÄNNER von Doris Dörrie 30

NOAH UND DER COWBOY von Felix Tissi 32

ELENI von Peter Yates 33

AT CLOSE RANGE von James Foley 35

NINE AND A HALF WEEKS von Adrian Lyne 35

Hollywood erzählt:

Gespräch mit Sydney Pollak

«Kreativ sein ist ein intimer Akt» 37

Kleine Filmografie Sydney Pollak 45

filmbulletin Kolumne


Von Anne Cuneo 46

Titelbild: Angela Molina als Annunziata in UN COMPLICATO INTRIGO DI DONNE, VICOLI E DELITTI

letzte Umschlagseite: Christopher Walken in PENNIES FROM HEAVEN
Heftmitte: Mickey Rourke, Kim Basinger in NINE AND A HALF WEEKS

FILMBULLETIN**Postfach 6887****CH-8023 Zürich**

ISSN 0257-7852

Redaktion:
Walt R. VianRedaktioneller Mitarbeiter:
Walter RuggleMitarbeiter dieser Nummer: Anke
Sterneborg, Peter Schneider,
Jeannine Horni, Peter Kremski,
Gerhard Midding, Lars-Olav
Beier, Anne Cuneo.Gestaltung:
Leo Rinderer-BeelerCOBRA-Lichtsatz
Copyproof:
Intermedia AG, Winterthur
Druck und Fertigung:
Unionsdruckerei AG, LuzernFotos wurden uns freundlicher-
weise zur Verfügung gestellt von:
Filmbüro SKFK, Monopole Pathé
Films, Rialto Film, Filmcoopera-
tive, Rex Film, Archiv Dr. Felix
Berger, Peter Schneider, UIP,
Warner Bros. Zürich; Sammlung
Manfred Thurow, Basel; Citel
Films, 20th Fox, Genf;
Cinémathèque Suisse, Lausanne;
Rainer Rosenow, Köln; SDK,
Berlin.Abonnemente:
FILMBULLETIN erscheint
sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 26.- / DM. 35.- / öS. 260
Solidaritätsabonnement:
sFr. 40.- / DM. 50.- / öS. 400Vertrieb:
Leo Rinderer
☎ 052 / 27 45 58Vertrieb in Berlin:
Ulrich von Berg / Kaiser Fried-
richstr.35 / D-1000 Berlin 30
☎(30) 312 80 58Vertrieb in Norddeutschland:
Rolf Aurich / Uhdestr.2
D-3000 Hannover 1
☎ 0511 / 85 35 40Kontoverbindung in der BRD:
filmbulletin
Kto.Nr. 120 333-805
Postgiroamt, München
Vertrieb in Wien:
Susanne & Reinhard Pyrker
Columbusgasse 2 / A-1100
Wien
☎ (0222) 64 01 26Kontoverbindung in Österreich:
filmbulletin
Scheckkontonummer 7488.546
bei P.S.K. Österreichische
PostsparkasseHerausgeber:
 Katholischer Filmkreis Zürich
Postcheck-Konto 80-49249**FILMKUNST IN MÖDLING**20 Kilometer von Wien entfernt
liegt Mödling, eine halbe Stunde
weg von den Programmkinos.
Damit nicht nur Didi Hallervor-
den und Konsorten in eines der
beiden lokalen Kinos Eingang
finden, organisieren ein paar
Filmfanatiker einmal monatlich
die «filmbühne»-Nachtvorstel-
lung im Kino Bühne. Wer sich
für Programm und Aktivitäten
interessiert, kontaktiert am be-
sten Ralph Wieser unter ☎
0222-847 21 95.**EXPERIMENTALFILM
WORKSHOP**Vom 29. Mai bis zum 1. Juni
1986 findet in Osnabrück der 6.
Internationale Experimentalfilm-
Workshop statt. Der konse-
quente Ausbau des Programm-
angebotes mit Filmen, Video,
Performances, Multimedia, Se-
minarien, Retros, Symposien
und parallelen Ausstellungen hat
auf der einen Seite dazu geführt,
dass der Experimentalfilm
Workshop zur inzwischen grös-
sten Veranstaltung seiner Art ge-
worden ist. Andererseits wurden
aber auch die Grenzen einer sol-
chen Veranstaltung klar. Die Or-
ganisatoren haben deshalb für
1986 neben den zahlreichen
Programmen die Vermittlerar-
beit, das heisst, die Diskussionen
und Aussprachen, das
Feedback in den Mittelpunkt des
Programmkonzepts gestellt.
Eingeladen wurden alle experi-
mentellen Arbeiten in den gän-
gigen Film- und Videoformaten,
sowie Performances, Installati-
onen, Mixed-Media-Projekte, die
nach dem 1. April 1985 reali-
siert worden sind. Neben dem
Hauptprogramm mit Filmen aus
der BRD und Westberlin werden
in der internationalen Sektion
Beiträge aus Australien, Frank-
reich, England, Japan, den Nie-
derlanden und Oesterreich ge-
zeigt. Die USA und Italien wer-
den sich als Gastländer vorstel-
len, während die Retro dem
deutschen Experimentalfilm der
70er Jahre gewidmet ist.
Das Seminar steht unter dem
Titel «Filmanalyse und Psycho-
logie, Teil 2: Freud-Revision und
Screen-Theory».
Kontaktadresse für den Experi-
mentalfilm-Workshop ist: Hase-
strasse 71, D-4500 Osnabrück.**ZÜRICH FÜR DEN FILM**Die Zürcher Stimmberechtigten
hatten im Herbst 1984 eine Ini-
tiative zur Schaffung eines städ-
tischen Filmfonds abgelehnt.

ZUM BEISPIEL: SONJA W. von J. Helbling - handelt und spielt in Zürich

Dieser hätte dem Filmschaffen
rund zwei Millionen Franken
jährlich an Produktionsbeiträgen
gebracht. Der damals gegrün-
dete Verein «Zürich für den
Film» hat den Abstimmungs-
kampf geführt und nach dem
Verdauern der Niederlage sich
mit Filmförderungsmodellen
auseinandergesetzt. Im Februar
ist der aktive harte Kern nun mit
einem konkreten Projekt an die
Öffentlichkeit getreten. Dieses
basiert auf den folgenden Über-
legungen der Modellschöpfer:„Der Schweizer Film, und da-
durch auch der in Zürich behei-
matete Film, erlebte in der Ver-
gangenheit bereits mehrmals ein
starkes Aufkommen, aber auch
ein plötzliches Absinken und
Verschwinden, das den voran-
gegangenen Aufbau zum Teil
völlig zerstörte. Eine solche Ent-
wicklung in der Retrospektive zu
analysieren ist einfach; die rich-
tigen Weichen für die Zukunft zu
stellen, ist jedoch bedeutend
schwieriger.Primär gilt es, sich vor Augen zu
halten, dass der Film als Kunst-
gattung aufgrund seiner bald
einhundertjährigen Geschichte
zwar anerkannt ist, jedoch nur
selten an seinem kulturellen
Stellenwert gemessen wird. Sel-
ten deshalb, weil der Zeitgeist
und die allgemeine politische
Lage eines Staates die aus-
schlaggebenden Faktoren sind,
die diese Bewertung beeinflus-
sen. Deshalb erklärt sich, warum
der Schweizer Film vor und
während des 2. Weltkrieges ein-
nen allgemein anerkannten
Stellenwert besass.Diese extremen Bedingungen
haben sich zum Glück verändert.
Nach dem Niedergang des so-
genannten «Alten Schweizer-
films» entstand langsam aber
sicher der «Neue Schweizer
Film», unterstützt durch das
1963 inkraft getretene Eidge-
nössische Filmgesetz.

Der kulturelle Stellenwert war

damals nur wenigen ein echtes
Anliegen, zumal auch in diesem
Fall der Zeitgeist und die politi-
sche Lage nach 1968 diesen
«Neuen Schweizer Film» ins
Ghetto der «Roten» und «Lin-
ken» verbannte. Selbstver-
ständlich war es sachlich richtig,
diesem Film dieses Etikett anzu-
hängen, da die Macher auch
dieses Anliegen vertraten. Die
Gegner übersahen, dass diese
Neuentwicklung einen wichtigen
kulturellen Impuls bewirkte, der
heute nicht mehr wegzudenken
ist. Ende der 70er und anfangs
der 80er Jahre entstanden Fil-
me, die nicht nur ein breites Pu-
blikumsinteresse weckten, son-
dern auch als wertvolles Export-
gut benutzt werden konnten. Mit
grossem Echo bestreitet bis
heute die Pro Helvetia in vielen
Ländern «Schweizer Filmwo-
chen», wo das kleine Filmwun-
der Schweiz gefeiert wird.Heute darf man sagen, dass der
Schweizer Film nicht nur seine
Sprache wieder gefunden son-
dern auch die Anfangsschwie-
rigkeiten überwunden hat.
Demgegenüber stehen jedoch
die wirtschaftlichen Schwierig-
keiten, die aus folgenden Grün-
den zu überdenken sind:- der einheimische Markt für die
Verbreitung von Filmwerken ist
begrenzt und klein.
- das ausländische Angebot,
hergestellt in gross ausgebauten
Filmindustrien, überflutet das
Angebot in der Schweiz und
wird zu Recht oder zu Unrecht
als Massstab verwendet.- die Veränderung der Medien-
landschaft zum Guten oder
Schlechten hinterlässt auch in
der Schweiz seine Spuren.”
Aufgrund dieser Analyse erstell-
te «Zürich für den Film» ein
Filmförderungs-Modell, das auf
die Zürcher Situation massge-
schneidert ist und auch die wirt-
schaftlichen Aspekte berück-
sichtigt, denn «Zürich ist nicht
nur die Finanzmetropole der

Schweiz, sondern auch für den Schweizer Film die wichtigste Drehscheibe». Über fünfzig Prozent der Filmszene Schweiz ist hier ansässig, die Kinowirtschaft zu grossen Teilen hier konzentriert. Aber während andere, kleinere, finanzschwächere Kantone wie Solothurn, Aargau, Genf und Bern ihre Filmproduktion unterstützen, stellen Stadt und Kanton Zürich verhältnismässig äusserst bescheidene Mittel zur Verfügung. Bei 80 Millionen Kulturretat jährlich erhält die Filmproduktion 120'000 Franken (da ist keine Null vergessengegangen!).

FILMFÖRDERUNGSMODELL

Das vom Verein Zürich für den Film präsentierte kommunale Filmförderungsmodell umfasst nicht nur Produktion, sondern sinnvollerweise auch Vertrieb und Auswertung der Filme. Es sieht eine fünfteilige Unterstützung des Zürcher Filmschaffens vor, wobei noch immer von einem Bedarf von zweieinhalb Millionen Franken die Rede ist. Vorgeschlagen sind:

- Eine Produktionsförderung, bei der von der Tatsache ausgegangen wird, dass die Bundesfilmförderung seit jeher als subsidiär verstanden wurde. Das in Zürich erhaltene Geld soll auch in Zürich wieder ausgegeben werden. In den Genuss einer Produktionsförderung würden Zürcher Filmschaffende und Produzenten gelangen sowie auswärtige Projekte, die einen Bezug zu Zürich aufweisen. Man rechnet mit Beiträgen in einer Gesamthöhe von 1,8 Millionen Franken.

- Die Nachwuchsförderung ist eng mit der Produktionsförderung verknüpft und würde Projekte bis zu 300'000 Franken unterstützen.

Eine Vertriebsförderung geht davon aus, dass Filme, die produziert werden, auch ein Publikum erreichen sollen. Aufgrund der Marktsituation drängt sich aber eine Unterstützung von Kinos und Verleihern auf, die Zürcher Filme präsentieren. Das Modell bezieht sich dabei auf die Besucherzahlen, und eine Unterstützung tritt in abgestufter Form in Kraft bei Filmen, die ihre Auswertung nicht selber tragen können. Man rechnet hier mit einem Zustupf von 375'000 Franken.

- Als Qualitätsprämie soll weiterhin ein Zürcher Filmpreis verliehen werden, allerdings inskünftig alljährlich und mit einem Preisbetrag von 150'000 Franken.

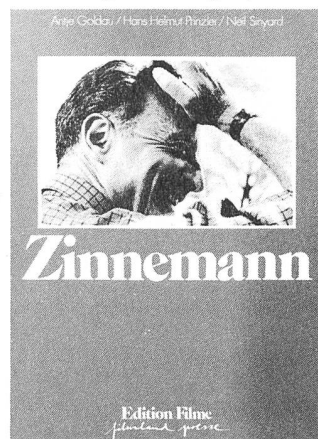
- Bleibt last but not least die all-

gemeine Filmkultur-Förderung, in deren Rahmen das städtische Filmpodium nach dem Filmförderungsmodell des Vereins «Zürich für den Film» gehören würde.

Die intensive Arbeit, die in dieses Modell investiert wurde, soll bald einmal in einer neuen Initiative münden. Der Verein hat nicht nur die Medien informiert, sämtliche Behördenmitglieder wurden in den letzten Monaten einerseits zur Premiere von Zürcher Filmen eingeladen, andererseits wurden sie mit den ausführlichen Informationen zum Zürcher Filmförderungsmodell versorgt. Bleibt nur zu hoffen, dass die Erkenntnis sich bald einmal durchsetzt, dass dieser Vorschlag so konkret ist, dass ernsthaft diskutiert werden sollte. Es wird nicht einfach nur Geld gefordert, es wird auch klar aufgeschlüsselt, wie dieses zu verwenden wäre und vor allem, wieweit es als wirtschaftliche Investition wieder abgebucht werden könnte.

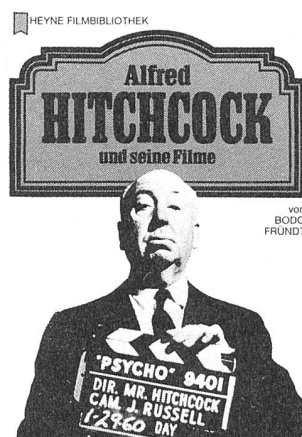
BUCHERSCHEINUNGEN

Wie gewohnt haben die Berliner Filmfestspiele aus Anlass ihrer Retrospektive wieder begleitende Publikationen ermöglicht. Dieses Jahr sind das zwei Buchbände, deren einer sich dem ersten Star des deutschen Kinos, der Schauspielerin Henny Porten, widmet (Haude & Spener'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1986). Herausgegeben von Helga Belach enthält der reich illustrierte Band Beiträge von Hans Feld, Knut Hickethier, Corinna Müller und Helmut Regel. Autobiographische Notizen von Henny Porten runden das Buch, das auch einen schönen Einblick in die frühe deutsche Filmgeschichte gibt, ab.



Der zweite Retroband ist dem gebürtigen Oesterreicher Fred Zinnemann gewidmet (Edition Filme, Band 4, Verlag film und presse, München 86). Heraus-

gegeben von Antje Goldau und filmbulletin-Mitarbeiter Norbert Grob zeichnet das Buch Leben und Werk Zinnemanns nach, beginnend mit der fotografischen Dokumentation einer Filmminute (aus HIGH NOON), über ein längeres Interview, das Antje Goldau und Hans Helmut Prinzler während zwei Novembertagen im vergangenen Jahr mit Zinnemann geführt hatten, bis hin zur Betrachtung der Filme jenes Regisseurs, von dem Billy Wilder sagt, er sei ein Mann, der nur die Wahrheit filmt.



In der Heyne-Filmbibliothek schliesslich sind drei neue Bände herausgekommen: Die Nummer 48 der umfangreichen Serie widmet sich Clark Gable, Band 92 Clint Eastwood und Band 91 Sir Alfred Hitchcock und seinen Filmen. Dieser Band wurde von Bodo Fürndt verfasst und ist damit, im Gegensatz zum Grossteil der Bücher in der Heyne-Filmbibliothek, eine Originalausgabe.

«Die grossen Stars des deutschen Kinos» ist sodann ein grosszügig illustrierter Band von Adolf Heinzlmeier, Jürgen Menningen und Bernd Schulz betitelt (Verlag Busse & Seewald, Herford, 1985). Auf zumeist zwei grossformatigen Seiten werden die Stars deutscher Zunge portraitiert, zuerst ganz empfindungsbetont und im Anhang mit der nachgetragenen Sachlichkeit. Paul Wegener macht den Anfang der Betrachtungen, Nastassja Kinski den Schluss. Ein grosser Bogen also.

KUNSTFILM-FESTIVAL

Vom 14. bis zum 17. Mai 1986 wird erstmals in Rotterdam/NL ein internationales Festival des Kunstfilms durchgeführt. Veranstaltungenort ist das Museum Boymans - van Beuningen, und zur Aufführung sollen mehr als 80 in letzter Zeit produzierte Fil-

me und Videos gelangen, die die visuellen Künste zum Thema haben und aus Europa und den USA stammen. Zusätzlich wird am 15. Mai ein Symposium zum Thema des Festivals abgehalten. Informationen sind erhältlich bei: Stichting Kunstprojecten, Westersingel 30, 3014 GR Rotterdam.

CINESUISSE GEGRÜNDET

Zu einer neuen Dachorganisation haben sich in Bern der Schweizerische Verband für Auftragsfilm, die Association Cinématographique Suisse Romand, der Verband Filmtechnischer Betriebe, der Interverband für Film- und Audiovision, der Verband für Spiel- und Dokumentarfilm, der Filmtechnikerverband, der Verband Schweizerischer Filmgestalter, der Filmverleihverband und der Schweizerische Lichtspieltheater-Verband zusammengeslossen. «Cinésuisse» nennt sich die neue Organisation, und sie soll in erster Linie die gemeinsamen filmpolitischen Interessen dieser verschiedenen Verbände wahrnehmen. Das Filmzentrum, das in früheren Jahren unter anderem mit dieser Aufgabe betraut war, konnte den Ansprüchen aus Gründen der Überlastung immer weniger gerecht werden, so dass die Gründung von «Cinésuisse» auch ein Stückweit mit den Problemen dieser Selbsthilfeorganisation zu tun hat. Das Sekretariat von Cinésuisse befindet sich in Bern (Postfach 2190, 3001 Bern), und es soll sich um all das kümmern müssen, was die Filmbranche in ihrer ganzen Spannweite in der Schweiz interessiert.

Als erste Verlautbarung wandte sich Cinésuisse gegen die Aufrechterhaltung der Kulturinitiative. Man will sie zugunsten des bundesrätlichen Gegenvorschlages zurückziehen, damit es nicht zu einem verhängnisvollen doppelten Nein in der bevorstehenden Abstimmung kommt, was von gewissen Kreisen als Hinweis auf eine Verringerung des Bundesengagements in kulturellen Angelegenheiten gedeutet werden könnte. Zu dieser Haltung sehen sich einzelne Filmverbände vor allem deshalb gezwungen, weil ihre ursprünglichen Vertreter im Komitee der Kulturinitiative mittlerweile als Verbands- oder Institutionsvertreter ausgeschieden sind, als Erstunterzeichner aber immer noch mitbestimmen und vor allem: gegen ihre einstigen Auftraggeber gestimmt haben.



BUNUEL SEUFZT WIEDER

Die Bunuel Filme LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE, LA VOIE LACTEE, LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE, CET OBSCUR OBJET DU DESIR, TRISTANA und LE FANTOME DE LA LIBERTE werden in den nächsten Wochen und Monaten wieder in den Schweizerischen Kinos zu sehen sein. Die Filme, die zum Teil seit Jahren nicht mehr im Kino gezeigt wurden, kommen mit neuen Kopien in Umlauf. In Zürich wurde die Reihe am 4. April im Kino Radium gestartet, wo jeder der Filme mindestens eine Woche gespielt und bei entsprechendem Publikumerfolg prolongiert werden soll.



OBERHAUSEN KURZFILM

Die 32. Westdeutschen Kurzfilmtage finden vom 21. bis 26. April 1986 in Oberhausen statt. Zum ersten Mal steht die Veranstaltung unter der neuen Leitung von Karola Gramann, die zum 1. Juli 1985 als Nachfolgerin von Wolfgang Ruf auf diesen Posten berufen wurde. Ein neuer Akzent soll durch den Einbezug von künstlerischen Videos gesetzt werden. Dieses Programm wird von Vera Body zusammengestellt und während dem internationalen Wettbewerb präsentiert. Zusätzliche Informationen sind zu beziehen bei: Filmtage Oberhausen, Grillostrasse 34, D-4200 Oberhausen 1.

FILMTON IN BASEL

Vom 22. - 25. Mai 1986 wird in der Kulturwerkstatt Kaserne eine von den Kantonen Baselstadt und Baselland unterstützte Veranstaltung zur Thematik *Filmtone* durchgeführt werden. Dargestellt werden soll mit Filmen, Konzerten und Live-Musik zu Filmen insbesondere die Wechselwirkung zwischen Film und Musik. Die Spannweite der Beispiele reicht von den 20er Jahren bis heute

3-D FILMER WORKSHOP

Am Samstag, den 31. Mai 1986 veranstaltet die Schweizerische Gesellschaft für Stereoskopie eine Zusammenkunft, um den 3-D-Filmern in ihren Reihen Gelegenheit zum Erfahrungsaustausch und für Vorführungen zu bieten.

Der Anlass findet am Samstag nachmittag in der Aula der gewerbl.-ind. Berufsschule in *Langenthal* statt. Interessenten sind herzlich willkommen. Nähere Angaben erteilt die Schweizerische Gesellschaft für Stereoskopie, Postfach 2319, 3001 Bern

ÄSTHETIK DES BÖSEN

Die Arnoldshainer Filmgespräche haben bereits Tradition. 1986 wird die vom 30. Mai bis 1. Juni an der Evangelischen Akademie Hofgeismar (bei Kassel, BRD) durchgeführte Tagung unter dem Motto «Die Ästhetik des Bösen im Film» stehen. Dabei wird zu untersuchen sein, in welchem Mass und in welchen historischen Zusammenhängen der Film nicht nur Mittler relevanter Entwürfe zur Illustration des Bösen ist, sondern diese Entwürfe erst im Zuschauer produziert. Die Untersuchung soll sich auf filmwissenschaftliche, psychoanalytische und theologische Aspekte in ihrer wechselseitigen Beziehung konzentrieren.

Tagungsprogramm bei: Evang. Akademie Arnoldshain, D-6384 Schmitten / Ts. 1

FILMCLUB BALZERS

«Das Jahr 1985 hat uns alle filmkulturell etwas ärmer gemacht», ist im Programmheft des Schlosskinos Balzers zu lesen, «das Kino in Vaduz hat den Betrieb eingestellt, das Filmforum ist in eine Ruhepause getreten, und auch im Schlosskino haben wir unsere Probleme mit dem Studioprogramm.» Deshalb wird ein neuer Anlauf versucht und auch sorgfältig und ansprechend dokumentiert. «Film am Donnerstag» heisst der Versuch, und gezeigt werden in diesem Rahmen «Filme für Filmverrückte». Zwei Zyklen werden jährlich angeboten mit je acht Filmen (im Abonnement 50.-Fr.). Und so verrückt muss man eigentlich gar nicht sein, um an Filmen wie LES FAVORIS DE LA LUNE, LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE, KLASSENFEIND (10. April), LA VOIE LACTEE (1. Mai), ELEMENT OF CRIME (15. Mai), TRISTANA (29. Mai), LES ENFANTS (12. Juni) oder LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE (26. Juni) seine Freude zu haben.

FILMZENTRUM

Ab 1. April 1986 ist das Büro des Schweizerischen Filmzentrums nur noch halbtags für die Vermittlung von Kontakten mit der Filmbranche besetzt. Die Hauptaktivität des Filmzentrums wird vollständig eingestellt und mit einer allfälligen Neueröffnung dürfte kaum von Anfang 1987 zu rechnen sein.

Huges Quester in LA VILLE DES PIRATES von Raul Ruiz



RAUL RUIZ-FILME IN DER SCHWEIZ

Im Zürcher Barackenkino Xenix und im Berner Kino im Kunstmuseum werden im April Filme des in Frankreich arbeitenden Exilchilenen Raul Ruiz gezeigt, von denen auch das Filmpodium einzelne Werke ins Programm aufnimmt. Nach einer Reihe von Dokumentarfilmen wurde der 1941 geborene Ruiz 1968 mit seinem ersten Spielfilm TRES TIGRES TRISTES über die Grenzen seiner Heimat hinaus bekannt. Nach dem gewaltsamen Sturz der Allende-Regierung 1973 emigrierte Ruiz nach

Berlin, von wo aus er nach Paris weiterzog und daselbst eine neue Heimat fand. Zu sehen sind unter anderem TRES TIGRES TRISTES (Chile, 68), LA VOCATION SUSPENDUE (F, 77), L'HYPOTHESE DU TABLEAU VOLE (F, 78), LA VILLE DES PIRATES (F/P, 83), LES TROIS COURONNES DU MATELOT (F, 82), BERENICE (F, 83), LA PRESENCE REELLE (F, 84), MENSCH UND WELT VERKEHRT (Honduras/BRD 76), LE TOIT DE LA BALLEINE (NL, 82) und POINTE DE FUITE (F/P, 84). Die genauen Spieldaten und Anfangszeiten entnehmen man den lokalen Tageszeitungen.

ACHTERNBUSCH

«Du hast keine Chance aber nutze sie»: unter diesem Leitittel hat der Suhrkamp Verlag nun die Schriften des streitbaren Schriftstellers und Filmemachers Herbert Achternbusch auch als Taschenbücher (st 1231, 1232, 1233) herausgebracht. Der erste Band «1969» vereinigt «Schriften 1968-69», Band 2 «Die Alexanderschlacht» solche von 1963-71 und Band 3 «Die Atlantikschwimmer» jene von 1973-79.

Achternbusch schreibt und filmt mit derselben, ihm eigenen Fantasie: Ähnlichkeiten zwischen seinen Büchern und seinen Filmen sind daher nicht zufällig sondern unvermeidlich. Andererseits handelt es sich aber bei seinen Büchern weder um Drehbuchentwürfe im engeren Sinne, noch um Transkripte seiner Film.

Ebenfalls als «suhrkamp taschenbuch» (st 1212) ist ZABRISKIE POINT von Michelangelo Antonioni erschienen. Das Bändchen enthält das Transkript des gleichnamigen Films, ein Essay von Alberto Moravia «Auch die Kunst Antonionis ist explodiert» und ein Nachwort des Übersetzers Peter Rosei. Illustriert ist die Ausgabe mit spärlichen sechs Abbildungen aus dem Film.



Die Mütter der Gassen Neapels

Lina Wertmüller



UN COMPLICATO INTRIGO DI DONNE, VICOLI E DELITTI

«Kurzum», sagte der Butt abschliessend, «Sie, meine Damen, setzen mich wieder frei; und ich berate Sie in jeder Lebenslage, aber auch grundsätzlich. Hier, heute gilt es, die Zeitenwende zu datieren. Auf dem Machtwechsel der Geschlechter beruht mein Prinzip. Die Frauen sind aufgerufen. Nur so können wir der Welt, unserer armen, weil aller Hoffnung entfallenen Welt, dem Spielball nur noch ohnmächtiger Männlichkeit einen neuen, sagen wir ruhig femininen Sinn geben. Es ist ja noch nichts verloren.»

Günter Grass, «Der Butt»

In Neapel stimmt die Welt nicht mehr, die eben noch von den federführenden Unter- und Halbweltsfiguren in der von ihnen bestimmten Ordnung gehalten wurde. Auf den Dächern der Stadt hängen Frauen die weissgewaschene Bettwäsche auf, und eine ganze Reihe von ihnen ist dabei, sich unverzüglich auch an den Schmutz der zu Stadt machen. Carmela, Baumeisters Frau und begabte Cantatrice, trällert ein Lied in die Gassen hinab, währenddem sich Babà, einer der Söhne des alten, erblindeten Camorra-Bosses Guaglione Rocco, in die Pensione Broadway schleicht, wo er sich mit der schönen Annunziata vergnügen will. Sie, ansonsten weder besonders wählerisch noch zimperlich, hat auf das Söhnchen aber gerade keine Lust.

Die Schüsse, die dann plötzlich fallen, erlösen Babà vom Dasein und Annunziata von seiner Zudringlichkeit und ihrem Bewusstsein. Von dem, was geschah, will sie, wenig später vom untersuchenden Kommissaren darauf angesprochen, nichts mehr wissen, denn, wie sagte schon die Grossmutter: Bei Mord und Ehekrach fährst du am besten, wenn du gar nichts weisst.

Diese Grundregel süditalienischen Überlebens drängt sich in einer Stadt, in der die mit der sizilianischen Mafia vergleichbare Camorra mehr Mitglieder hat als die Polizei Personal, geradezu auf. Auch der Tänzer Toto, der im unteren Teil des schmuddeligen Hotels Broadway seine Tanzschule führt, will aus demselben Grund nichts gesehen haben.

Ein Toter wäre in einer Stadt wie Neapel an sich ja noch nichts besonderes, aber die Leiche Babàs war an einer nicht unbedeutenden Stelle mit einem recht klaren Zeichen markiert: In seinen Hoden steckte eine Spritze - was zuerst einfach auf ein Drogendelikt schliessen lässt. Als wenig später eine weitere Leiche das Stadtbild befleckt, bekommt der erste Anschlag bereits System, und der Verdacht nach einer Bandenfehde macht sich breit. Wer steckt dahinter, mit welchem Grund und zu welchem Zweck? Der Kommissar, der sich den Fällen annimmt, ist nicht zu bemitleiden; undurchsichtig sind diese Milieugeschichten für die Staatsgewalt ja immer,

doch hier verstehen selbst die Hauptexponenten des Schmuggel- und Drogengewerbes «ihre» Welt nicht mehr.

Der Männerwelt den Kampf angesagt

Die Ausgangslage ist rasch einmal klar, zu den beiden Leichen gesellen sich weitere, und alle tragen sie unübersehbar ihre Spritze dort, wo sie lebenderweise mit ihrer Männlichkeit anzugeben beliebten. Vielleicht muss man blind sein, um zu erkennen, dass da Kräfte mitspielen, die nicht im herrschenden System einkalkuliert sind. Der einzige jedenfalls, der neben den Verantwortlichen für das grassierende Männersterben, eine Ahnung verspürt, ist Don Rocco.

Lina Wertmüller pirscht vom Grossen ins Detail vor. In einigen Einstiegseinstellungen gibt sie neapolitanische Ansichten, bevor sie eindringt in die verwinkelte, ebenso faszinierende wie beunruhigende Welt der Gassen im spanischen Viertel der Stadt. Hier inszeniert sie in der Folge ihren Krimi, der gleichzeitig Züge verschiedenster anderer Genres aufweist. Dies wiederum kommt nicht zuletzt daher, dass Wertmüller einmal mehr ausgesprochen spielerisch mit ihrer Geschichte umspringt. Da mag rein faktisch die eine oder andere Einzelheit nicht stimmen - alles halb so schlimm, denn was für sie zählt, das ist die Summe des Ganzen, die Wirkung, die ihre Erzählung auf die Zuschauer ausübt. Und da ist es schon phänomenal, wie sie es immer wieder schafft, eine These in bestes Unterhaltungskino zu packen und schliesslich emotional auf den Nenner zu bringen. »*Die Ideologie*«, hat sie einmal gesagt, »*darf die Kunst nie überlagern, höchstens erleuchten*«. So, würde man meinen und durch einschlägige Beispiele verschiedenster Art belegt wissen, erreicht sie mehr.

Eine tänzerische Erzählweise

Die Musik, der Gesang, sie spielen von Anfang an eine bedeutsame Rolle. Hinzu gesellen sich bald einmal Tanzeinlagen, die ihren Grund in einer Figur der Erzählung haben, einer Figur, die eigens zur Präsentation der raumerfassenden Tanznummern eingeführt wird. Der amerikanische Tänzer Daniel Ezralow hatte es der Regisseurin bei einem Gastspiel in Bologna angetan (Wertmüllers Mann Enrico Job war bei dem Auftritt ebenfalls für die Ausstattung verantwortlich, wie auch hier für ihren Film). Sie engagierte ihn kurzerhand und übertrug ihm auch die Choreographie des Filmes, die Ezralow aufregend gestaltete, angefangen beim ersten Auftritt in seinem kirchenähnlichen Schulraum bis hin zum umwerfenden Teppich-Tanz zu Carmelas Gesang. In der Geschichte selbst mimt er den verkappten Liebhaber Annunzias, und mit seinem Filmmamen Toto erweist Lina Wertmüller wohl nicht zufällig dem alten meisterlichen italienischen Stoneface und Komiker Toto eine Referenz. Ihr Toto ist eine liebenswerte Figur, die



Mit Angela Molina als Annunziata wirft Lina Wertmüller einen Blick auf die Männerwelt





in jungen Jahren die Ehre der angehimmelten Annunziata retten wollte und dabei von deren Bruder und seinen Freunden sexuell missbraucht wurde. Die eingebaute kurze Rückblende erscheint etwas gar aufgesetzt; sie soll eine Beziehung zwischen Toto und Annunziata herstellen, eine Liebe heraufbeschwören, die tiefer greift als all die Affären, die sie sonst am Hals hat. Etwa jene mit Frankie, einem Schmuggler-Typen, der ihr immer wieder nachsteigt, und abgesehen davon mit zu den Verdächtigten gehört, die nach den Mordanschlägen in Betracht gezogen werden.

Verbrechen hilft zu überleben

Frankie wird derjenige sein, der gegen Ende des Filmes nicht nur den grossen Abgang in Neapels Galleria Umberto I. hat - er liefert wie der zweite Rocco-Sohn Tango Annunziata und den Zuschauern so etwas wie eine Moral des Verbrechens, eine Rechtfertigung des Unrechts. Zuerst schleicht er sich vor der Konfrontation mit den Tätern feige davon, denn er ist «lieber ein lebender Bastard denn ein toter Gentleman», und dann stellt er fest, dass durch die Unterweltsaktivitäten enorm viel Geld im Umlauf bleibt, dass Arbeit geschaffen wird und dass auf diese Art eben mehr Leute leben können als andere umgebracht werden: «Auf einen Toten können drei überleben.» Eine Männerlogik, die kalkulierend hinten beginnt, der die Frauen in Lina Wertmüllers Neapel nicht weiter ohne Wehr Folge leisten wollen. Sie beschliessen Rache, und dies nach dem Motto: vereint sind wir stark genug.

UN COMPLICATO INTRIGO DI DONNE, VICOLI E DELITTI zielt, ganz wie man dies bei Lina Wertmüller gewohnt ist, emotional und punkto Farbgebung aufs Volle. Ein Grossteil ihrer Figuren ist ausgeprägt gezeichnet bis überzeichnet, der Film strotzt von mediterraner Lebensfülle und nicht zuletzt deshalb fällt der Amerikaner Harvey Keitel als Frankie wie ein Fremdkörper aus dem Rahmen. Im Gegensatz dazu die vitale Spanierin Angela Molina, die als Leitfigur durch die Handlung zieht, um die Männer wie Frauen sich scharen. Weil sie den ersten Anschlag aus nächster Nähe erlebt hat, den Täter gesehen haben könnte, wird sie vom Kommissaren, der mit all seinen Klischees einem Dreigroschenroman entsprungen sein könnte, verdächtig, erhält aber gleichzeitig auch seinen Schutz angeboten. Selbst wenn sie tatsächlich nichts wissen sollte, so werden die anderen an ihr interessiert sein und versuchen, die Wahrheit zu erfahren.

Aber Annunziata - was ja auch etwa soviel heisst wie die Angekündigte - will vom schmierigen Schutz des Polizisten nichts wissen: «Wir müssen alle irgendwie sterben», meint sie lakonisch beim Weggehen vom Kommissariat, wo gleichzeitig ein Lüstling vorgeführt wird, der sich an einem zehnjährigen Mädchen vergangen hat. Die Welt steckt voll von diesen Scheissmännern, und die beiden Hauptkontrahenten im Drogengeschäft der Stadt werden sich in Kürze um Annunziata bemühen. Der Handlungsablauf folgt ihr und wird an ihrem Beispiel auch dem effektiven Grund für die sich häufenden Injektions-Leichen herleiten.

Die Kinder verführt

Maria, eine Quartierbewohnerin, beobachtet zu einem späteren Zeitpunkt nämlich, wie zwei Typen der Drogenszene Annunziatas Sohn zu einem Botengang verlocken, und sie setzt Toto auf die beiden an. Dieser, behend und geschickt wie er sich längst schon erwiesen hat, verfolgt die beiden, die sich mit dem siebenjährigen Pumarurella auf einem Motorrad davonmachen. Das führt zu einer Jagd durch die Strassen Neapels, wie man sie seit Gene Hackmans Lauf durch Marseille in FRENCH CONNECTION II nicht mehr gesehen hat. Wie vom Affen gebissen sprintet Toto hinter den Dreien her, schafft es aber nur soweit, dass er erkennt, dass der Knabe als Drogenläufer eingesetzt wurde, eine Aufgabe, die in Neapel tagtäglich von Kindern übernommen werden muss.

Kurz danach stossen Toto und Annunziata auf Pumarurella, dem die beiden Dealer eine Spritze aufgezo-gen haben. Noch bevor er sie sich richtig in den Arm stecken kann, überraschen sie das Trio. Die Mutter kümmert sich um ihren Jungen, Toto um die beiden Verführer. Sie schlägt den Kleinen tadelnd und verzweifelt, der Tänzer prügelt sich mit den andern. Und während Annunziata sich auf den Weg zum Notfallarzt ins Spital macht, wird Toto niedergestochen.

In wenigen Strichen hat hier Lina Wertmüller ein Verhaltensmuster skizziert, das die mütterliche Sorge ums Kind zeigt, in der jegliche Relationen verloren gehen können. Wenn dies in letzter und in CAMORRA präsentierter Konsequenz zur Selbstjustiz führt, so macht sie gleichzeitig in der Ausführung klar, dass es um weit grundsätzlichere Dinge geht, als bloss die Rache, die ihre Frauen da geschworen haben. Die Anschläge richten sich unübersehbar auf die Männlichkeit und deren Wahn, dem Lina Wertmüller hier eine weibliche Solidarität entgegenstellt, die auch vor der eigenen Haustür nicht haltmachen darf. Es reicht halt nicht, wenn eine Carmela ihrem Gatten die frisch angesteckte Zigarette aus dem Mund nimmt mit der Bemerkung, das sei nichts für ihn - sie hätte ihn viel grundlegender zur Vernunft bringen müssen und hätte dabei selber wohl auch einiges zurückstecken dürfen. Bei Lina Wertmüller profitieren immer beide Seiten vom System - das hat nicht zuletzt dazu beigetragen, dass ihr Geschlechtsgenossinnen mit Vorwürfen begegneten.

Ein dreifaches Ende

Verzweiflung und Ohnmacht haben sich in Neapel breitgemacht; der Jugend wird das Leben genommen, den Müttern sterben die Kinder weg. Ihre Berichte am Ende liefern die Erklärung für die Taten und mitunter auch für Lina Wertmüllers Film. Pasqualino, der neun-jährige Sohn der singenden Carmela, starb am Heroin. Elena, Asunta, Evelina, Maria und wie die Mütter alle heissen - sie haben genug, sie mögen nicht mehr zusehen, wie die Väter sogar ihre eigenen Kinder in den Tod treiben, nur weil sich damit schnell ein bisschen Geld verdienen lässt.

Der Stoff dieses Filmes ist aus dem Leben, aus der neapolitanischen Wirklichkeit gegriffen - und nicht nur aus

jener. Das Faszinierende ist die Verarbeitung, die Lina Wertmüller hier einmal mehr gelingt. Sie schafft es, ein so ernstes Thema in einer Leichtigkeit aufzuarbeiten und dennoch nicht am Inhalt vorbeizuziehen. Der Film trifft den Kern der Sache über die Emotion, die Lina Wertmüller auf verschiedene Arten aufbaut und in insgesamt drei Enden von eigenständiger und ausdrucksstarker Qualität münden lässt. In einem theatralen zuerst, inmitten eines Theaterrunds, in dem sich die Vorkommnisse geradezu klassisch auflösen, in einem spektakulären, realen sodann, dessen dramatischer Verlauf ein weiteres Opfer fordert, und schliesslich überhöht in einem moralisierenden Schluss, da die Frauen vereint ins Gericht ziehen, um sich anklagen zu lassen dafür, dass sie sich zu wehren begannen.

Das Bild der Justitia mit der Waage bleibt als letztes stehen; es ist dem Zuschauer überlassen, sich ein Urteil zu bilden. Wenngleich Selbstjustiz nicht die Forderung sein kann: Lina Wertmüller plädiert für so etwas wie mehr Solitarität und nicht zuletzt ein gesellschaftliches Umdenken von dominanten männlichen auf weiblichere Prinzipien. Die Injektionsnadeln werden ja nicht von ungefähr in den Hoden der jeweiligen Leichen gesteckt haben. UN COMPLICATO INTRIGO DI DONNE, VICOLI E DELITTI - oder in der weniger ausschweifenden aber marktgerechteren Titelgebung einfach CAMORRA - zeigt die Tragik eines Systems auf, das den Bezug zum Leben verbaut, in dem alles kalkulierbar wird, selbst das Leben der eigenen Kinder. In dem alles opferbar wird, wann und wo immer ein Profit in Aussicht steht. Lina Wertmüller arbeitet ein Gefühl dafür heraus, dass es noch andere Werte in unserer Gesellschaft geben sollte, als jene des Profits.

Kino der Emotion

Sympathien bleiben nur für jene Männer offen, die sich aus dem Geschäften raushalten (es sind nicht die gesellschaftlich bedeutenden Figuren). Den Rest lässt Lina Wertmüller von den Frauen erledigen oder ganz einfach bei ihrem Gang ins Leere treten. Die Italienerin ist nicht nur die einzige Frau, die es bis heute neben 281 Männern geschafft hat, eine Oscar-Nomination in der Sparte Regie (neben drei weiteren, darunter jener fürs Drehbuch) zu ergattern, sie springt mit dem Geschlechterkampf auch nicht zimperlich um. Produziert wurde die tänzerisch kriminelle Tragödie mit komischem Einschlag und vor Emotionalität tiefend von den beiden fleissigen Cannonmännern Golan und Globus. Die Erfahrung scheint für Lina Wertmüller eine bessere gewesen zu sein, als jene vor gut zehn Jahren. Damals hatten die Warner Brothers aufgrund der Oscarnomination einen Vier-Filme-Vertrag mit ihr abgeschlossen, aber nach dem wenig erfolgreichen ersten Anlauf wurde das Experiment als gescheitert abgebrochen. Ob der neue Film nun in seiner schrecklich synchronisierten amerikanischen Version auch auf dem US-Markt Erfolg haben wird, bleibt abzuwarten. Italienisch jedenfalls, wie es sich für den Hintergrund Neapel gehört, lässt er sich sehen und geniessen.

Walter Ruggie

Lina Wertmüller

Geboren am 14. August 1928 in Rom. Eigentlich Arcangela Felice Assunta Wertmüller von Elgg Spanol von Braueich. 1947-51 Studium an der römischen Theaterakademie. 1951 Produzentin und Regisseurin avantgardistischer Theaterstücke. 1951/52 Mitglied des Puppentheaters von Maria Signorelli. 1952-62 Schauspielerin, Bühnenbildnerin und Kritikerin. Regieassistentin bei Federico Fellini (OTTO E MEZZO), mit dem sie immer mal wieder verglichen wird. Seit 1963 Filmemacherin. Lina Wertmüller ist die einzige Frau, die es je zu einer Regie-Oscar-Nomination gebracht hat (1976).

Ihre Filmarbeit:

- 1963 OTTO E MEZZO (Regieassistentin von Federico Fellini) I BASILISCHI (Buch, Regie)
- 1965 QUESTA VOLTA PARLIAMO DI UOMINI (Buch, Regie)
- 1966 RITA LA ZANZARA (Buch, Regie - unter dem Pseudonym George Brown)
- 1967 NON STUZZICATE LA ZANZARA (Buch, Regie)
- 1969 LES CHEMINS DE KATMANDOU (Buchmitarbeit; Regie: André Cayatte)
- 1970 CITTA VIOLENTA (Buchmitarbeit; Regie: S. Scavolini) QUANDO LE DONNE AVEVANO LA CODA (Buchmitarbeit; Regie: Pasquale Festa Campanile)
- 1972 MIMI METALLURGIO FERITO NELL'ONORE (Buch, Regie) FRATELLO SOLE SORELLA LUNA (Buch; Regie: Franco Zeffirelli)
- 1973 FILM D'AMORE E D'ANARCHIA, OVVERO STAMATTINA ALLE 10 IN VIA DEI FIORI NELLA NOTA CASA DI TOLERANZA (Buch, Regie) CARI GENITORI (Buchmitarbeit; Regie: Enrico Salerno)
- 1974 TUTTO A POSTO E NIENTE IN ORDINE (Buch, Regie) TRAVOLTI DA UN INSOLITO DESTINO NELL'AZZURRO MARE D'AGOSTO (Buch, Regie)
- 1976 PASQUALINO SETTEBELLEZZE (Buch, Regie)
- 1978 THE END OF THE WORLD IN OUR USUAL BED IN A NIGHT FULL OF RAIN (Buch, Regie) SHIMMY LAGANO TARANTELE E VINO (Buch, Regie)
- 1979 FATTO DI SANGUE FRA DUE UOMINI PER CAUSA DI UNA VEDOVA (SI SOSPETTA MOTIVI POLITICI) (Buch, Regie)
- 1983 SCHERZO DEL DESTINO IN AGGUATO DIETRO L'ANGOLO COME UN BRIGANTE DI STRADA (Buch, Regie)
- 1985 SOTTO...SOTTO, STRAPAZZATO DA ANOMALA PASIONE (Buch, Regie) UN COMPLICATO INTRIGO DI DONNE, VICOLI E DELITTI (Buch, Regie)

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie, Drehbuch: Lina Wertmüller; Drehbuchberatung: Elvio Porta; Kamera: Giuseppe Lanci; Ausstattung: Enrico Job; Musik: Tony Esposito; Schnitt: Luigi Zita; Tonmischung: Fabio Ancillai; Choreographie: Daniel Ezralow; Kostüme: Benito Persico. Darsteller (Rollen): Angela Molina (Annunziata), Francisco Rabal (Guaglione), Harvey Keitel (Frankie), Daniel Ezralow (Toto), Vittorio Squillante (Tony), Paolo Bonacelli (Tango), Tommaso Bianco (Babà), Raffaele Verita (Pummarurella), Elvio Porta (Kommissar), Mario Scarpetta (Rosa), Isa Danieli (Carmela), Loffredo Muzzi (Maria), Franco Angrisano (Terremoto), Roberto Marafante (Nicolino Cammel).

Produktion: Cannon/Italian International Film; Produzenten: Menahem Golan und Yoram Globus; Ausführender Produzent: Fulvio Lucisano. Italien 1985. Dauer: 118 Minuten. Verleih CH: Rialto; BRD: Scotia.



Ein Werkporträt von Christopher Walken
und ein Gespräch mit Mickey Rourke

**Sie lieben
die Identifikation
mit einer Rolle**



Augenblicke, in denen der Schauspieler mit seiner Figur identisch wird

In NIGHTFIGHTERS, einem etwas abstrusen IRA-Kämpfer-Film von Tay Garnett, tröstet Robert Mitchum Richard Harris, der durch einen Granatsplitter viel Blut verloren hat, mit den Worten: «Jetzt hast Du endlich die vornehme Blässe, die die Frauen so lieben.» Ein bisschen unglaubwürdig zwar, wo doch Frauen die grossen Helden lieben, die wettergegerbt und braungebrannt, eins mit der Natur, ihre grossen Abenteuer bestehen. (Marlboro, Camel und West bauen ihre Werbekampagnen darauf auf. Und Clint Eastwood seine Filme. Und Mitchum auch.) Die Gesichtstönung drückt das Verhältnis zum Leben und zum Handeln aus; die eher Blassen sind die, die das Leben mehr denkend als handelnd angehen, tendenziell mehr mit dem Verstand als mit den Fäusten. Und vielleicht ist - nun da sich die Zeiten geändert haben - doch etwas dran, am Satz von Mitchum.

Das Gefühl, das einen für Christopher Walken - auf der Leinwand - einnimmt, ist nicht ganz ungebrochen: Walken ist keiner, der von vornherein die Sympathien auf seiner Seite hat. Ein bisschen ist es, wie bei Richard Widmark, bei dem die speziellen, physiognomischen Besonderheiten zunächst eher Widerwillen auslösen. Doch die Art, wie Christopher Walken damit umgeht, die rattengesichtige Frechheit und Nonchalance lässt die Antipathie in umso grössere Faszination umschlagen. Und andererseits hat er bei aller Schrägheit doch eine Noblesse, die den Vergleich mit Widmark, dessen zynischer Kraft des Bösen und der Durchtriebenheit dessen, der sich immer auf niedrigster Ebene durchschlagen musste, geradezu verbietet.

1971: ANDERSON TAPES von Sidney Lumet. Mit Sean Connery, Martin Balsam, Ralph Meeker. And Introducing: Christopher Walken.

Walken ist 1971 noch «ein unbekannter Mann ende zwanzig, der ein Haus betritt»: alles wird aufgezeichnet und abgehört, was eine Gruppe gerade aus dem Gefängnis entlassener Einbrecher plant - nämlich ein ganzes Haus mit noblen Wohnungen systematisch auszuräumen. Walken ist Kid, zuständig für Schlösser und Alarmanlagen. Über seine Arbeit sagen die Polizei-Gutachter, er habe eine ganz schöne Sauerei hinterlassen. Die Jungen heute verstünden nichts mehr davon und wollten auch nichts lernen. Walken ist jung und gelassen draufgängerisch. Sein Gesicht ist schmal und spitz,

seine Erscheinung hager und schlacksig, er hat lange, zottelige Haare: die 70er lösen gerade die 60er Jahre ab. Seine Auftritte sind flüchtig und zum Schluss stirbt er seinen ersten Kino-Tod: Der Coup geht schief, die Polizei hat die Gegend abgeriegelt, der Wagen überschlägt sich, Kid liegt am Boden, mit jungem, blutverschmiertem Gesicht.

Aufgefallen ist eine kleine Szene, in der er, Connery und ein Dritter nach der Entlassung in einem Untergrundbahnhof erste Eindrücke der wiedergewonnenen Freiheit sammeln. Mit verschmitzter Geste sagt Kid voller Lebenslust: «Amerika! Mann ist das schön. Ich möcht's am liebsten fressen!»

Christopher Walkens Karriere begann am Theater. Wie kam er zum Film, wann entschied er sich dafür? *Ich habe mich nicht dazu entschieden. Ich denke, bei den meisten Leuten ergibt sich das, womit sie ihr Geld verdienen in gewisser Weise zufällig. Ich war Tänzer in Musicals, dann begann ich mit der Bühne, und dann mit dem Film.*

Fünf Jahre später in NEXT STOP GREENWICH VILLAGE, ist er schon der «echte» Walken: Er ist so etwas wie die intellektuelle Variante des Loners, er hat eine gewisse Glätte und Arroganz, Besonnenheit und Oberflächlichkeit. Er ist Robert, ein Dichter, Mitglied einer Gruppe ausgelassener Jugendlicher, die ihn bewundern, aber auch merken, dass Robert etwas hohl und herzlos ist: «Ich sehe vor mir den grössten Egoisten in der Geschichte der Menschheit. Er glaubt, er sei so unwiderstehlich, dass jede Frau ihn lieben muss. Ich sehe Charme, Arglist, Poesie und Schmerz», sagt eines der Mädchen zu ihm.

Er ist schon ein asshole. Aber toll.

Aufgefallen ist eine kleine Szene, in der Walken jenes Mädchen an einem verregneten Tag im Cafe fragt, ob sie nicht wieder zu ihm kommen wolle und «wir schlafen zusammen den Rest des Nachmittags». Seine Haltung drückt Selbstverständlichkeit, Gleichgültigkeit, beiläufiges, aber vorhandenes Interesse aus. - Man zahlt und geht.

In NEXT STOP GREENWICH VILLAGE kündigt er im Hinblick auf seine Zukunft an, dass es genug reiche, alte Damen gäbe, die etwas für einen jungen Dichter übrig hätten... In ROSELAND ist es dann soweit. Walken ist

der Beau und Star unter den alten Damen im Tanzpalast, von deren einer Gigolos. Er ist der, welcher einer von ihnen ein von ihr gekauftes Geburtstagsgeschenk überreicht, «mit einem Geburtstagskuss, als hätte er es sich selbst ausgedacht». Das Drehbuch schreibt ihm vor, sich in Geraldine Chaplin zu verlieben; er tut es unter den eifersüchtigen Augen der älteren Dame, ist aber, obwohl auch sie ihn aushalten würde, zu feige und zu weich, sich zu entscheiden. Er ist kein Gigolo wie Bowie, sondern eine weniger chargierende Variante, die zwischen eitlen Selbstbewusstsein, Melancholie und Unsicherheit schwankt. Er ist der Eintänzer, wie er im Buche steht - aber *wie* er es ist...

Aufgefallen ist eine kleine Szene, in der er auf Geraldine Chaplins Versuch, ihn zu klaren Entscheidungen zu zwingen, eine kleine Geste der Drohung mit dem Zeigefinger abdreht zum «Komm mit!».

Es ist nicht leicht, aus Christopher Walken ein Urteil über bestimmte Regisseure herauszuholen - abgesehen von oberflächlichem Lob. Was erwartet er von einem guten Regisseur? Ein fähiger Regisseur ist: *Jemand, der einem hilft, das Beste zu machen. Jemand, der es schafft, dass man sich wohl fühlt und einem hilft, den besten Weg zu finden.*

Michael Cimino antwortete einmal auf die Frage, wie er mit bekannten und berühmten Schauspielern auskomme: «Richtige First-Rate-Actors wie Robert de Niro, Christopher Walken und Mickey Rourke versuchen ihre Rolle zu erfahren, indem sie sie leben. Deshalb lieben sie die Proben, weil sie sie brauchen. Sie reden, sie diskutieren mit mir, vermitteln Eindrücke, geben Tips, verarbeiten Ratschläge. Ich gebe ihnen alles, was ich kann und habe es noch immer zurückgekriegt.»

Und Christopher Walken antwortet auf die Frage, ob er eine feste Regie bevorzuge oder lieber mit eigenen Interpretationen komme: *Ich denke, die besten Leistungen sind immer in Zusammenarbeit entstanden, und diese Arbeit beginnt sehr lose. Es ist wie bei einem Maler: man beginnt mit einer Zeichnung, mit der Zeit bekommt sie Farbe, dann kommen die Details. Aber niemand weiss, was genau es ist. Ich würde niemals einem Regisseur vertrauen, der mir sagt, was es ist. Ich traue keinem, der mir erzählt, was es ist, denn das kann niemand wissen.*

Walken ist bisher der einzige Schauspieler, der zweimal in führender Rolle in einem Film von Cimino auftrat.

1978: THE DEER HUNTER. Walken ist Nick, ein Stahlarbeiter in einer kleinen amerikanischen Stadt.

Man sieht ihn als ausgelassen blödelnden Kameraden, aber auch als besonnen gedankenvollen Freund (Robert de Niro gegenüber) und als gelassen liebevollen (von Meryl Streep). Dann kommt der Krieg. Zum sadistischen Vergnügen der Vietcong müssen jeweils zwei ihrer Gefangenen russisches Roulette um den «späteren» Tod spielen. Die verzweifelte Anspannung mündet nach dramatischem Entkommen in eine tranceartige Abhängigkeit Nicks/Walkens vom Spiel, das in Saigon als Glücksspiel betrieben wird. Nick wird zum Starspieler, wird «der berühmte Amerikaner». In seiner geistigen Abwesenheit - die kaum einer so gut spielen kann wie Walken - wird Nick unverletzlich. Erst als durch den

Freund, der ihn da rausholen will, ein Funke des Bewusstseins aufblitzt, trifft ihn die tödliche Kugel - einer der schmerzlichsten, berührendsten und aufregendsten Momente des Kinos. Es fällt schwer, Nick nicht heimkehren sehen zu können. Aber: die berührendsten Filme sind eben die, bei denen etwas bleibt, das man noch (oder anders) sehen möchte - das schafft den Raum für die Fantasie und die Träume.

Christopher Walken: *Ich habe mich in diese Rolle sehr stark hineingelebt und bin äusserlich, aber vor allem auch innerlich, Nick immer ähnlicher geworden. Ich glaube fest daran, dass es Augenblicke gibt, in denen der Schauspieler mit der Figur, die er spielt, identisch wird.*

THE DEER HUNTER legt die Frage nahe, was seine bisher härteste Arbeit war. *Für mich sind die schrecklichsten Jobs immer jene, welche die längste Zeit in Anspruch nehmen. Ich habe Filme gemacht, die dauerten fünf, sechs oder acht Monate. HEAVEN'S GATE hatte acht Monate Drehzeit. Ich mache einen Film lieber in acht Wochen, denn wenn es sich so hinauszieht, wird es sehr schwer und man vergisst, wer man selber ist.*

1979: HEAVEN'S GATE. Christopher Walken ist Nate Champion, ein Kopfgeldjäger im Johnson County War

- kein Schlächter, sondern, bei aller Brutalität, menschlich. Das erste Bild zeigt seine Silhouette als Westerner, mit Hut und Gewehr an einer Zeltwand. Er wird die Fronten wechseln, er liebt Isabelle Huppert, vergeblich, rührend, und stirbt im Kugelhagel der reichen Viehzüchter, durchlöchert wie ein Sieb. Schäbig, traurig und doch gross. «Es sieht nicht aus, als ob ich hier noch rauskomme; das ganze Haus steht in Flammen», schreibt er für seine Freunde auf einen Zettel, den er sich in die Tasche steckt.

Aufgefallen ist eine kleine Szene, in der Nate/Walken Ella/Huppert in sein Haus führt. Verlegen wischt er irgendetwas vom Tisch, setzt sich unruhig hin, dreht sich abrupt nach ihr um: interessiert, gespannt und vorsichtig.

Offensichtlich in der Folge von THE DEER HUNTER, für den Christopher Walken den Oscar für die beste Nebenrolle erhielt, entsteht zwei Jahre später DOGS OF WAR. Der Erfolg in einem scheinbaren Kriegsfilm bringt ihm die Rolle des James Shannon ein. «Jeder, der mit mir geht, kommt auch wieder zurück!», sagt er hier - in THE DEER HUNTER hiess es noch: «Nichts ist totsicher».

Shannon wird von der Regierung angeheuert, wenn Amerika irgendwo einen geheimen Krieg führen muss. Sechs Gehirnerschütterungen, zwei zerschmetterte Kniescheiben, unzählige Arm- und Beinbrüche, Quetschungen, Tropenkrankheiten, und, und, und, konstatiert sein Arzt als Bilanz der letzten zwei Jahre. Ein Hautdegen also, ein tough guy, der die Söldnertruppe organisiert und leitet. Ein Anführer. Elegant im Anzug, lässig in der Lederjacke, kriegerisch im Kampfanzug. Walken ist eigentlich kein tough guy und DOGS OF WAR zumindest nicht richtig gut. Aber schon toll. Walken verleiht einer Dimension Ausdruck, die eigentlich ausserhalb des Films liegt: ohne dass je darüber gesprochen



Christopher Walken als Tom in PENNIES FROM HEAVEN von Herbert Ross



Christopher Walken und Brook Adams in DEAD ZONE von David Cronenberg

würde, unterlegt er dem harten Helden eine Dimension des Haders und des Zweifels.

Aufgefallen ist eine Szene, in der Walken in einem Hinterzimmer aus einem kleinen Killer etwas herauskriegen will. Mit schwarz behandschuhten Händen steckt er ihm ein Stück Glas in den Mund und schlägt auf ihn ein: «Red', dann tut's weniger weh!» So kalt sah man ihn noch nie. Aber sein Gesicht bleibt ausserhalb des Blickfelds.

In A VIEW TO A KILL wird er dann die Reihe der klassischen, düster-schillernden 007-Gegenspieler um Max Zorin erweitern, der durch die Mikro-Elektronik Macht und Herrschaft über die Welt erlangen will: Walken mit blond gefärbten Haaren, hager-knochigen Gesichtszügen; an seiner Seite die schwarze, muskulöse Grace Jones, die für ihn die Handgreiflichkeiten erledigt; eine Aura weltmännischer Eleganz und kühler Gewalt umgeben ihn.

Doch gegen Bond kann er nicht siegen, nicht einmal gegen den von Roger Moore.

Christopher Walkens Erscheinung ist immer von einer mehr oder weniger ausgeprägten Verletzlichkeit bestimmt. Das äussert sich nicht zuletzt auch in den vielen Kino-Toden, die er sterben muss.

Gibt es etwas, was er nicht spielen würde? *Nein. Es gibt viele Leute, die die Rolle, die ich in AT CLOSE RANGE gespielt habe, ablehnen würden - man kann nicht mehr viel böser werden. Ich habe zwar Rollen abgelehnt - nichts was Sie kennen würden -, aber eigentlich nur dann, wenn ich dachte, ich würde nicht gut sein und niemand würde mir diese Figur glauben. Es ist zwar nur ein Gefühl, aber man hat immer Sachen, die nicht funktionieren.*

Er habe so schöne Augen, sagt in THE DEER HUNTER eine Hure zu ihm. Sie sind so riesig, dass er ihre Grösse dadurch zu mildern scheint, dass er die Lider meist nur halb geöffnet hat. Wenn er die Augen öffnet, unterlegt das seinem Blick sofort eine besondere Bedeutsamkeit. Sie haben ein helles, fast schon wässriges Blau, und eine Tendenz ganz fern sein zu können.

1983: DEAD ZONE. Walken ist Johnny Smith, ein biederer Lehrer, mit Freundin und absehbarer, geregelter Zukunft. Doch ein Unfall verändert den Blick und die Perspektive: nichts ist mehr wie vorher. Er liegt fünf Jahre im Koma, als er erwacht, wächsern, fahl und ausgezehrt, hat er das zweite Gesicht, kann die Zukunft sehen, den Tod, die Gefahr. Und er kann eingreifen, um das Unheil abzuwenden. Eine grosse Verantwortung. Doch jeder «Anfall» lässt ihn innerlich ein Stück sterben - das muss man erst einmal vermitteln können - so dass das Allerglaubwürdigste zum Selbstverständlichen wird. Entrückte Ruhe, traurige Überwältigung, schüchterne Liebe und harte Entschlossenheit wechseln einander ab. Manchmal geht sein Blick in die Ferne, in das Nichts in dem er noch sieht.

Aufgefallen ist eine kleine Szene: Seine mittlerweile verheiratete Freundin hat eine Nacht mit ihm verbracht. Er fragt: «Werden wir uns wiedersehen?» - «Nicht so.» - «Muss ja nicht so sein», antwortet er mit einem jugenhaften Lächeln, einem verlegenen Blick, auslotend,

entgegengehend, Gefühle verbergend, vorsichtig. Seine hilflose Verlegenheit hat einen unwiderstehlichen Charme - vielleicht, weil sie immer noch Souveränität beinhaltet.

Walken ist ein Meister der Mehrdeutigkeit. Immer wieder gibt es Nuancen, die dem vordergründig Sichtbaren unterlegt sind. Nie ist Christopher Walken *nur* böse oder *nur* glücklich oder nur unzufrieden oder nur ... Ich wüsste nicht, wer in diesem Masse wettstreitende Gefühle vermitteln kann. Robert Stack vielleicht, aber anders. Und konkreter. Walken spielt mit Ernsthaftigkeit und Bemühen, aber ohne je irgendetwas zu demonstrieren. Man möchte fast nicht glauben, dass er kontinuierlich am Theater arbeitet. Wie sieht er den Zusammenhang von Theater und Film für seine Arbeit? *Ich war viele Jahre am Theater, bevor ich zum Film kam. Das Beste ist, beides zu tun. Theater ist vor allem deshalb interessant, weil man sofort eine Reaktion bekommt. Wenn ich einen Witz mache, lachen die Leute oder sie lachen nicht. Beim Film kann man unter Umständen zwei Jahre darauf warten. Und dann natürlich die geregelte Arbeitszeit: Man kommt um acht und ist um elf Uhr fertig. Man macht seine Arbeit und geht. Der Film beansprucht einen die ganze Zeit, bis er abgedreht ist.*

Ähnlich transzendent und unirdisch wie in DEAD ZONE erscheint Walken in BRAINSTORM, einem geradezu schlechten Film. Doch auch ein schlechter Film mit Christopher Walken ist immer noch ein Film mit Walken.

Walken ist Michael Brace, ein Forscher, der die Möglichkeit hat, sich in die Gedanken- und Gefühlswelt anderer einzuschalten, bis hin zum Todeserlebnis. Er kann sehen, was nie zuvor ein Mensch gesehen hat. Ein leichtes, mit diesen Augen.

Aufgefallen sind zwei kleine Szenen: Walken ist aufgebracht, fast aggressiv, seine Frau versucht ihn wegzuziehen, zu beschwichtigen - wie sich die widerstreitenden Bewegungsrichtungen und Gefühle an Walken ausdrücken, das Reagieren auf das eine, und sich kurz, aber eben nur kurz vom andern abbringen lassen, das hat eine ganz besondere Qualität.

Später wird für die, die sie beschatten sollen, ein Streit inszeniert. Wieder will er etwas tun, wovon sie ihn abzuhalten versucht. Die Anpöbeleien der Gegner: «Wenn sie hören wollen, was bei uns geredet wird, kommen Sie doch an unseren Tisch!», wird gegeneinander gerichtet: «Geh' doch zur Hölle!» - «Geh' doch selbst zur Hölle!» - «Nein, geh' Du zur Hölle!» - «Schub's mich nicht!» - «Ach, geh' zur Hölle!» - da wissen zwei eigentlich gar nicht, warum und worüber sie sich streiten sollen.

«Ich hatte immer Schwierigkeiten mit den Menschen, mein Leben lang. Ich hab' sie nie gebraucht. Ich bin immer meinen eigenen Weg gegangen,» sagt Michael Brace. In BRAINSTORM hat Walken eine Frau - Nathalie Wood in ihrer letzten Rolle - und einen Sohn. Doch im allgemeinen sind seine Beziehungen zu Frauen eher diffus, ungreifbar oder gleich gescheitert. Das liegt nicht unbedingt daran, dass er nicht liebt, aber es kommt einfach immer etwas dazwischen: der Krieg bei Meryl



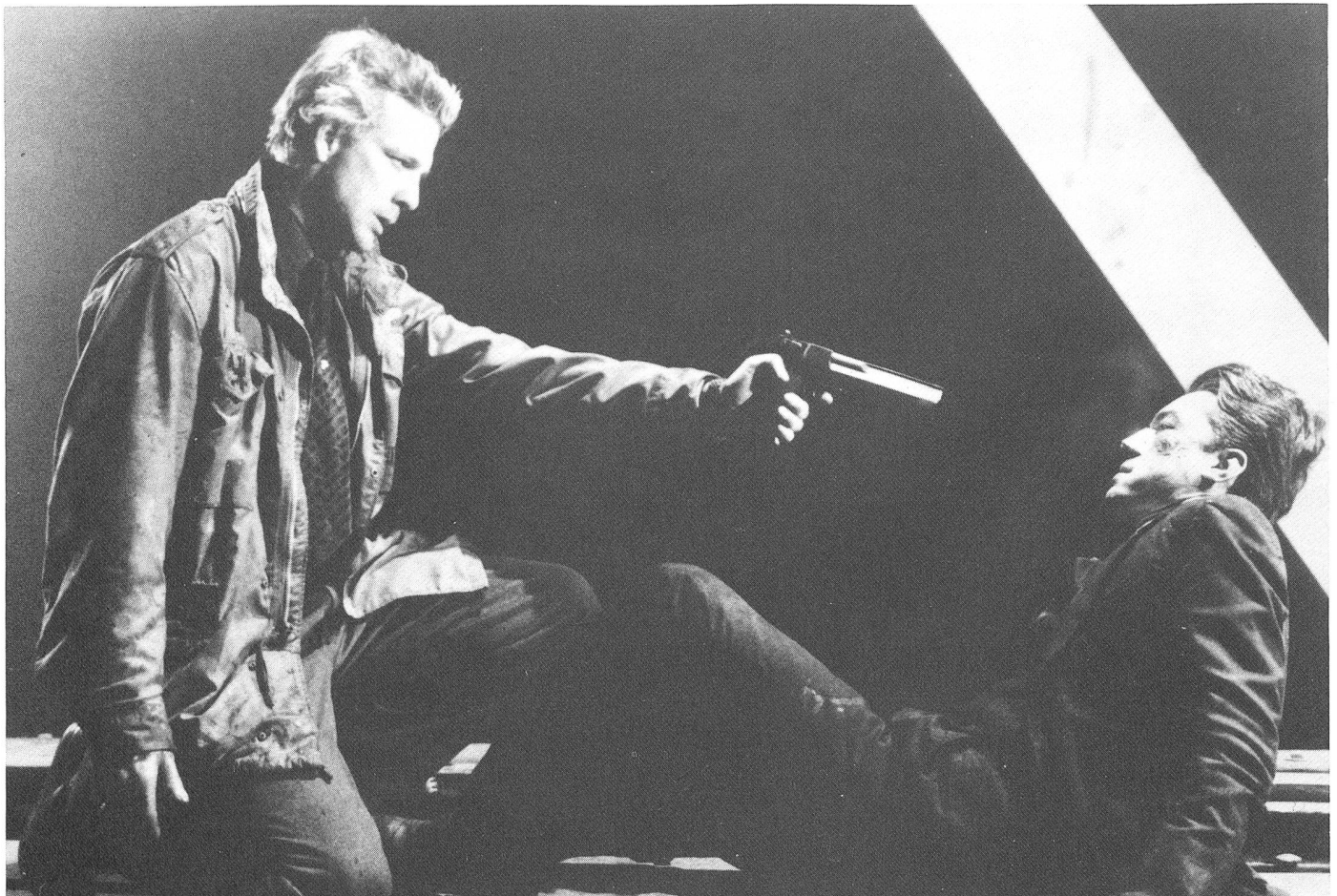
Christopher Walken als Max Zorin im Bondfilm A VIEW TO A KILL



Christopher Walken als Johnny in DEAD ZONE



Mickey Rourke als Motorcycle Boy in RUMBLE FISH von Francis Ford Coppola



Mickey Rourke als Stanley White in THE YEAR OF THE DRAGON von Michael Cimino

Streep, das Koma bei Brooke Adams, etwas Ungreifbares in DOGS OF WAR, ein anderer Mann in HEAVEN'S GATE. Und mit Grace Jones, das ist sowieso so synthetisch wie Ladd und Lake, nur 80er Jahre. Oder er sagt, wie in NEXT STOP GREENWICH VILLAGE: «Ich bin mit fünfzehn von zu Hause weg. Ich wusste, ich wollte schreiben, und ich wusste, ich würde viel in der Gegend herumschlafen. Pech, dass Menschen verletzbar sind.» Es gibt so etwas wie eine Distanz in seinem Ausdruck, die sich nicht nur, aber besonders auf Personen bezieht. Und so gut er mit seinem Körper Haltungen ausdrücken, seiner Stimmung und Meinung über kleine Regungen Ausdruck verleihen kann, so wenig hat er etwas wie eine konkrete Körperlichkeit. Das geht soweit, dass die Liebesszenen mit ihm ein äusserstes Mass an Keuschheit haben, das heisst meist schon beim Kuss abblenden.

Im allgemeinen fällt auf, dass trotz prägnantem Äusseren seine Erscheinung durch relativ geringfügige Veränderungen stark beeinflusst werden kann; ob er die Haare lang oder kurz, tief ins oder weit aus dem Gesicht hat, eng oder lose um den Kopf, hell oder dunkel trägt, macht schon fast einen anderen Menschen aus ihm: In THE LAST EMBRACE ist er mit Brille und schwarzen,

eng anliegenden, aus dem Gesicht gekämmten Haaren ein gönnerhafter, geschäftsmässiger Boss, der Roy Scheider abwimmeln will; in THE DEAD ZONE mit rund um den Kopf geschnittenen Haaren und Nickelbrille ein verklemmter Provinzlehrer...

In einem weitgesteckten Rahmen ist Walken flexibel. Projekte hat Christopher Walken zur Zeit keine. Auf die Frage, ob er Wünsche hat, lacht er und auf die Nachfrage, ob es jemanden gibt, mit dem er gerne einmal arbeiten würde, antwortet er: *Yeah, sure. Scorsese! Er ist einfach grossartig. Er holt aus jedem das Beste heraus. Ich kenne Leute, die für ihn gearbeitet haben, die keine Schauspieler waren. Mein Rechtsanwalt war in einem seiner Filme. Er ist ein interessanter Mann. Und Scorsese zeigt, wie interessant er ist, das ist alles.*

Schade, dass es jetzt wieder ein oder zwei Jahre dauern wird, bis es einen neuen Film mit Christopher Walken zu sehen gibt.

Anke Sterneborg

Die *Passagen* mit Zitaten von Christopher Walken sind Teile aus einem Gespräch, das Anke Sterneborg mit dem Schauspieler führte.

„Bei Regisseuren, die genau wissen, wie ihr Film aussehen soll, sind gar keine Schauspieler nötig“

FILMBULLETIN: Wir möchten ein wenig über deine Arbeit als Schauspieler reden - wo hat das alles angefangen?

MICKEY ROURKE: Aufgewachsen bin ich in New York, lebte dann aber während zehn Jahren in Miami, wo ich mit einer Theatergruppe zusammengearbeitet habe. Wir spielten Stücke von Leuten wie Jean Genet, und das machte mir Spass, ich liebte diese Wortarbeit, die Art von Freiheit auch, in der du dich selber verlieren kannst, wo du dich an einen anderen Platz versetzen kannst. Und da ich das ausserordentlich mochte, sagte ich mir, dass ich mich daran machen und mir hier einen Stoss geben müsste. Meine Theaterarbeit war Off-Off-Off-Broadway.

FILMBULLETIN: Vor dem Wechsel an die Westküste kam dann aber eine eigentliche Schauspieler-Ausbildung?

MICKEY ROURKE: Nun, ich verbrachte einige Jahre im Actors-Studio in New York, wo ich die Stanislawski-Methode perfektionierte, um das Theater besser zu verste-

hen. Mit dem Theater war ich an sich zufrieden und habe überhaupt nie daran gedacht, Filmschauspieler zu werden. Das kam erst durch die Tatsache, dass in jenen Tagen, da ich in New York arbeitete, der grösste Teil der Aufführungen Musicals waren - und ich singe und tanze nicht. Da sagten mir einige Leute, es wäre viel besser für mich, wenn ich nach Los Angeles gehen würde, um in Filme reinzukommen. Da gibt es viel mehr dramatische Arbeit, Filme, die näher bei Autoren von jenen Stücken lagen, die ich mochte - Tennessee Williams, Harold Pinter und ähnliche.

Ich ging hin, machte einen Screen-Test, und ich erinnere mich daran als eine ganz verrückte Erfahrung, denn die Art von Training, die ich für die Bühne vollzogen hatte, konnte ich hier gar nicht nutzen. Ich machte einen schlechten Test, blieb nur zwei Wochen in Los Angeles und reiste zurück nach New York. Ich schwor mir, nie wieder zurückzugehen.



FILMBULLETIN: Kannst du diesen Unterschied erläutern, wo liegt er, was war das Problem, das da auftauchte?

MICKEY ROURKE: Wenn Du mit der Stanislawski-Methode arbeitest wie ich das tue, so triffst du eine Wahl, du machst eine Personalisierung durch ein Ereignis in deiner Vergangenheit. Was du nun tust, ist eine Reproduktion des Ereignisses, Augenblick für Augenblick. Das ist eine persönliche Erfahrung oder die Personalisierung einer Erfahrung, eines Ereignisses, das dich sehr betroffen hat. Im Theater nun, da war ich fähig, auf einer bestimmten Situation zu arbeiten, und genau in dem Moment, da ich raus musste auf die Bühne, da war ich bereit und fähig, diese Stimmung zu halten bis zum Moment, da ich sie brauchte.

Beim Film merkte ich, dass du da raus gehst aufs Set, du bereitest dich vor, versetzt dich in die Situation, spielst die Stelle und dann sagen sie dir: ok, das machen wir jetzt noch von einem anderen Blickwinkel. Ich war aber gewohnt und darauf vorbereitet, es einmal zu tun. Was soll ich also tun? Niemand im Actors-Studio hatte mich darauf vorbereitet, die Methode gerät völlig durcheinander. Das muss nicht für jeden so sein, wenn du gewisse Erfahrungen in deinem Leben gemacht hast, so kann es aufgehen. Ich ging dann zurück nach New York und begann dort, meine Erkenntnisse auf Filme zu übertragen. Ich machte bei einigen Filmen von Film-Studenten der New Yorker Universität mit. Auf diese Art fand ich langsam zu einer Technik, die ich anwenden konnte auf meine Bedürfnisse, ausgehend von Stanislawskis Methode. Da gibt es nichts Festgeschriebenes, du musst sie nehmen und daraus brauchen, was du kannst.

FILMBULLETIN: Aber geben dir Regisseure wie Coppola oder Cimino Ideen solcher Personalifikationen, oder bist du da auf dich selber gestellt?

MICKEY ROURKE: Das ist eine wichtige Frage, denn sowohl Francis als auch Michael haben beide früh spezielle Trainings als Schauspieler genossen, vor allem Michael, und so verstehen sie die Schauspieler ausgesprochen gut. Sie definieren den Charakter so, wie sie ihn haben möchten, sie machen eine Art Portrait der Art von Charakter, den die Figur hat. Danach choreographieren sie die Situation, das, was sich in einem bestimmten Moment ereignet. Das ist ihre Arbeit als «directors».

Als «actor» aber muss ich nun die Wahl treffen. Um es auf unser Gespräch hier zu übertragen: Ich würde nun die Wahl treffen, wen von Euch beiden ich anschau. Ich könnte zu dir sprechen, wohlwissend, dass er es hört. Ich sehe vielleicht etwas in deinen Augen, ich mag dich interessant finden, und dann nimmt die Kamera das auf. Oder anders gesagt: Was Francis und Michael nicht machen, das ist, dir zu sagen, welche Wahl du treffen sollst. Sie geben dir eine grobe Idee, aber schlussendlich liegt es am Darsteller, die Details zu vollziehen. Das ist auch der Grund dafür, weshalb die beiden Schauspieler engagieren, denen sie nicht jede einzelne Bewegung erklären müssen.

FILMBULLETIN: Ist dies eine Arbeit, die während den Proben stattfindet?

MICKEY ROURKE: Vorher bereits, denn ich mache keinen Film, an dem ich nicht schon drei, vier Monate zum voraus arbeite. Normalerweise weiss ich also gar nicht,

wo ich anfangen soll, das ist etwa so, wie wenn du ein Rechenproblem hast, ein gigantisches Problem auf Papier. Der Mathematiker schaut sich das an, studiert es, wird einen Einstieg suchen und schliesslich irgendwie zur Lösung gelangen. Das ist genau das gleiche. Auch ich weiss am Anfang noch nicht, was ich tun soll. Der Regisseur kann dir eine generelle Anlage geben...

FILMBULLETIN: ...aber er muss doch schliesslich wissen, was seine Schauspieler tun, und sei's nur aus technischen Überlegungen...

MICKEY ROURKE: ...ja, aber solange meine Wahl mit dem übereinstimmt, was sich da abspielt, arbeiten wir auf der selben Ebene. Das entwickelt sich, und selbst dann, wenn er es genauer festgelegt hat, wer hindert ihn daran, seine Absicht zu ändern, wenn er auf dem Weg zum Klo ist. Gerade weil sie dir die Freiheit zum Experimentieren, zum Hinausspringen über dich selbst, geben, ist es gut, mit Regisseuren wie Cimino, Coppola oder Roeg zu arbeiten. Sie sind schliesslich auch immer dabei, sich selbst zu übertreffen. Bei Regisseuren, die genaustens wissen, wie eine Szene, wie ihr Film aussehen soll, sind gar keine Schauspieler nötig, das kann jeder.

FILMBULLETIN: Hast du nach der geschilderten Screen-Test-Erfahrung eine andere Art der Arbeit gesucht?

MICKEY ROURKE: Ich wusste zuerst nicht weiter. Ich war etwa 24 Jahre alt - wenn heute ein Schauspieler 24 ist, so weiss er längst, was er zu tun hat. Ich aber musste mir einfach Zeit nehmen, das zu erlernen, was ich brauchte. Ich wollte die Basis, von der ich ausgehen sollte, richtig erlernen, ich wollte die Methode wirklich kennenlernen, ich wollte das echt verstehen. Ich sah so viele Leute, die älter waren als ich und die die Voraussetzungen nicht hatten, die schrecklich ausschauten. Ich hatte fünf, sechs Jahre lang kaum noch Zeit für mich selber, no social life. Was mir einzig und allein wichtig war, das war der Weg, an dem ich arbeiten musste. Als ich mich einmal dazu entschlossen hatte, Schauspieler zu werden, da wollte ich auch so gut wie möglich werden.

Ich kann nicht verstehen, dass jemand etwas tun will, und es nicht bestmöglich tut. Ich sah, dass die Methode am Actors-Studio sehr missbraucht wurde. Lee Strasberg war zu sehr zu einem Guru geworden. Als ich da war, war er älter und ungeduldiger geworden. Er nahm sich nie einen Schauspieler vor und lehrte ihn die ganze Weisheit - da waren schlicht zu viele. Es blieb dir nichts anderes übrig, als wirklich gut zuzuhören und dann eben nachzulesen. Es gibt ein Buch, das ich allen meinen Freunden empfehle, in dem ich selber immer wieder lese. Es beschreibt wirklich, wie man zu arbeiten hat, aufgezeichnet von einem Protegé von Strasberg, der das Buch im Gefängnis geschrieben hat. Ich habe viel Zeit dafür aufgewendet, daraus eine Technik zu erarbeiten, die für mich ganz persönlich nützlich war. - In sechs Monaten kann man so etwas nicht lernen, vielleicht in sechs Jahren. Ein Medizin-Student wird dir auch nicht so einfach einen chirurgischen Eingriff machen, weshalb sollte man das von einem Schauspieler erwarten.

FILMBULLETIN: Was war der Unterschied Bühne - Kamera nach diesen Studien?

MICKEY ROURKE: Für Filme musste ich mir mehr Zeit

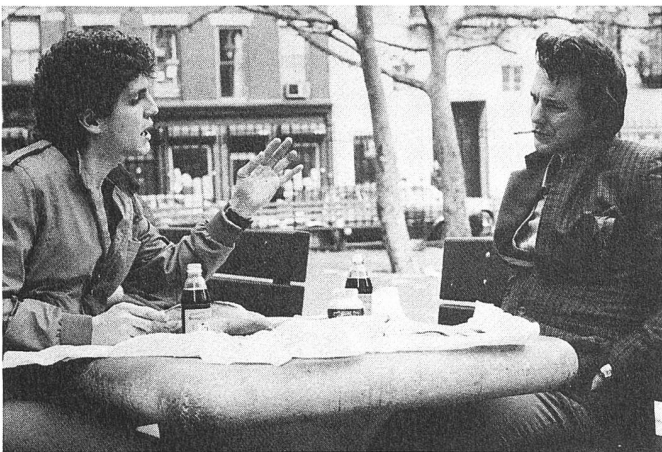




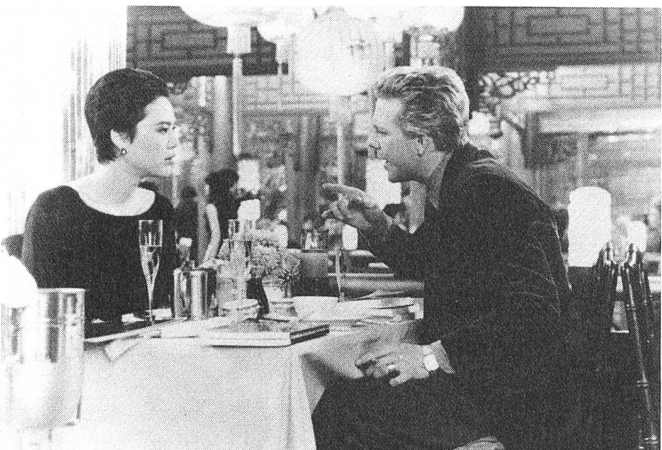
Christopher Walken und Robert De Niro in THE DEER HUNTER



NEXT STOP GREENWICH VILLAGE



VILLAGE DREAMS (THE POPE OF GREENWICH VILLAGE)



Mickey Rourke und Ariane in THE YEAR OF THE DRAGON

nehmen, um mich auf eine einzelne Situation, wie immer sie sein mochte, vorzubereiten. Wenn ich hier an einer Personalisierung arbeitete, musste ich in mich gehen und beispielsweise einen Onkel von mir herausgreifen, mit dem ich vielleicht einmal eine gute Zeit verbracht hatte, mit dem ich etwa auf die Jagd gegangen war, als ich ein Kind war. Da existieren also ganz verschiedene Gefühle über diesen Onkel. Er war ein netter Typ, hatte einen originellen Haarschnitt. Ich würde meine Personalisierung machen, ihn gefühlsmässig re-kreieren, so als ob ich seine Gegenwart fühlen könnte. Aber dann, eines Tages, wurde er krank und starb. Ich sagte zu meiner Tante, wo ist Onkel George? Sie sagte es mir nicht, sagte mir einfach immer wieder, er sei unterwegs. Ich höre also immer noch ihre Stimme, beginne zu reproduzieren, was sie für Haar hatte, wie sie angezogen war, wie ihr Zimmer aussah, was für Töne da waren, was für ein Tag es war. - Ich gab mir normalerweise Stunden, um dieses Vorgehen durchzuziehen, Stunden. Wenn ich meine Substitution gemacht hatte, dann war ich bereit zum Auftritt.

Beim Film hast du nicht soviel Zeit. Hinzu kommt, dass du es im Theater auf einen Schlag loslassen kannst. Wenn der Augenblick kommt, ist es da. Da ich beim Film aber nicht die zwei Stunden habe, es wieder zu tun, muss ich es an allen Enden verkürzen, zusammenpressen und eine Technik entwickeln, die mit einem schnelleren Rhythmus funktioniert. Da habe ich für das gleiche Resultat vielleicht nur zehn Minuten Zeit - das muss also schneller gehen. Ich muss zusammenrechnen und so etwas wie den Kern einer Empfindung zusammenkrüpfen, um auf eine Wahrheit zu gelangen, die immer noch gleich stark zum Ausdruck kommt, die aber gleichzeitig auch länger anhält.

Wie zum Teufel aber will man das im Actors-Studio einem jungen Kid erklären, das 19 ist? Wer will wirklich noch so arbeiten? Das kostet seinen Preis, du musst auf einiges verzichten, wenn du in einer bestimmten Art und Weise arbeiten willst.

FILMBULLETIN: Es gibt ja tausende von jungen Schauspielern, die gerne in Filmen spielen würden. Wie schwierig ist es, da unterzukommen?

MICKEY ROURKE: Als ich ein Kind war, da hatte ich keinen brennenden Wunsch, Schauspieler zu werden. Da gab es andere Dinge, die ich tun wollte. Bis ich etwa 26 war, hätte ich kein Etikett für mich verwenden können, das besagt hätte, was ich bin. Das begann für mich sehr spät, und ich hatte keine Richtung, die ich ansteuerte. Von dem Moment an aber, da ich mich entschieden hatte, Schauspieler zu werden, wollte ich das möglichst perfekt tun. Aus den Jahren, in denen ich Sport trieb, kannte ich noch das Gefühl des Wettbewerbs, das Gefühl, das man hat, wenn man ein Spiel, einen Lauf verliert. Das ist dasselbe Ding. Wenn man gegen einen Typen antreten muss, der sehr stark ist, so wird man sich bewegen und bewegen. Das ist dasselbe, wie wenn du vor einem Casting-Direktoren auftreten musst, der ein hochgradiges Arschloch ist. Da darfst du nicht einfach reinkommen, wie ich das während Jahren tat, da musst du reinkommen und jovial sagen: Hi, wie geht's dir, lange nicht gesehen, was hast du denn so getrieben. Du musst bereits spielen, wenn du noch nicht spielst.

FILMBULLETIN: In Michael Ciminos letztem Film THE

YEAR OF THE DRAGON spielst du die Rolle eines Polizei-offiziers, der doch einiges älter ist als du. Wo liegen bei einer solchen Aufgabe die Schwierigkeiten?

MICKEY ROURKE: Ich brauchte die gesamte Zeit, die Michael mir gab, ich brauchte die vier Monate Vorbereitung. Denn ein Mann, der sich in Opposition zu Verantwortung und Behörden stellt, der bewegt sich schon allein vom Physischen her in einer bestimmten Art, der schaut dich anders an, als ich das tun würde, er kleidet sich anders, denn er trägt ja das Kennzeichen des Gesetzes auf sich. Wenn er dich anspricht, so schwingt immer die Tatsache mit, dass er das Gesetz repräsentiert. Er kann dich also anschauen und in einer bestimmten Weise vor dir stehen. Hinzu kommt die Tatsache, dass ich mich bemühen musste, kräftiger zu sprechen, im Gegensatz etwa zu RUMBLE FISH. Selbst die Art, wie er dasitzt, all diese kleinen Dinge, die Details, das macht im Endeffekt viel aus.

Ich wollte zum Beispiel, dass sein Haar gräulich war, nicht so sehr, damit er älter ausschauen würde - er dürfte so um die 39, 40 Jahre alt sein -, aber die Tatsache, dass er soviel mit dem Tod zu tun hatte, das löst so etwas wie eine vorzeitige Reife aus. Hinzu kommt der Hintergrund seiner Vietnam-Erfahrungen, all das, was er gesehen hat.

Weil ich selber mit Stanley White, einem Polizisten in Los Angeles herumzog, wusste ich, was dieser Job bedeutet. Dieser White ist Chef des Morddezernats in LA, und er war der erste Polizist, der sich ins Milieu hineinbegab. Die Geschichte von CRUSING, jenem Film mit Al Pacino, ist ein wenig die Geschichte von White.

White nahm mich mit, und ich sah aus nächster Nähe 28 Mordfälle, Typen, die auf der Strasse lagen, denen die Lunge heraushing, Frauen in ihrem Bad mit aufgeschlitzten Armen und heraushängenden Augen. Michael sagte zu Stanley, er solle mich in die Autopsie-Abteilung mitnehmen. Da sah ich hundert Leichen in Reih und Glied, ich hoffte nur, ich würde keinen Körper entdecken, der mir bekannt war. Ich wusste nicht, dass sie Tote derart aufschlitzen, da waren zwei Schwarze, die zwei kleine Babies auseinandernahmen - ich glaube, wenn du laufend solche Szenen siehst, dann ist das genug, um dein Haar ergrauen zu lassen. Das war es, was man mir ansehen sollte, und nicht irgend ein hohes Alter.

FILMBULLETIN: Was mochte der Grund für Cimino sein, dich und nicht einen sagen wir 45jährigen Schauspieler für diesen Part zu wählen?

MICKEY ROURKE: Ich denke, er wollte jemanden, der noch so etwas wie hungrig war. Er wollte nicht einen Schauspieler, der schon ausgelaugt war. Was Cimino suchte, das war eine Art Enthusiasmus, den er bei mir zu finden glaubte. Es war auch eine sehr harte Arbeit. Keine der Szenen war dem Zufall überlassen. Michael wusste, wie er seine Charaktere haben wollte. Da er eineinhalb Jahre Recherchen gemacht hatte, wusste er, wie dieser Stanley White ist, und er wollte dieses Porträt möglichst genau. Er suchte also nicht einen Darsteller, der auf die Emotionen aus war, er suchte einen, der in der Rolle leben würde, jeden Tag.

Mit Mickey Rourke unterhielten sich Peter Schneider und Walter Ruggle, der auch die Übersetzung besorgte.



Christopher Walken, geboren am 31. März 1943

ME AND MY BROTHER (kleine Nebenrolle), Robert Frank, 1968;
 THE ANDERSON TAPES (The Kid), Sidney Lumet, 1971;
 THE HAPPINESS CAGE, Bernard Girard, 1972;
 NEXT STOP GREENWICH VILLAGE (Robert), Paul Mazursky, 1975;
 THE SENTINEL (Rizzo), Michael Winner, 1976;
 ROSELAND (Russel), James Ivory, 1977;
 ANNIE HALL (Duane Hall), Woody Allen, 1977;
 THE DEER HUNTER (Nikanor Chevotarevich bekannt als Nick), Michael Cimino, 1978;
 THE LAST EMBRACE, Jonathan Demme, 1979;
 HEAVEN'S GATE (Nathan D. Champion), Michael Cimino, 1980
 PENNIES FROM HEAVEN (Tom), Herbert Ross, 1981;
 DOGS OF WAR (James Shannon), J. Irvin, 1981;
 DEAD ZONE (Johnny Smith), David Cronenberg, 1983;
 BRAINSTORM (Michael Brace), Douglas Trumbull, 1983;
 A VIEW TO A KILL (Max Zorin), John Glen, 1985;
 AT CLOSE RANGE (Brad Whitewood sen.), James Foley, 1985.

Mickey Rourke

1941 (Reese, kleine Nebenrolle), Steven Spielberg, 1979;
 FADE TO BLACK (Richie), Vernon Zimmerman, 1980;
 HAEVENS GATE (Nick Ray), Michael Cimino, 1980;
 BODYHEAT (Profi Brandstifter), Lawrence Kasdan, 1981;
 DINER (Baltimore Boy), Barry Levinson, 1982;
 EUREKA (Aurelio D'Amato), Nicolas Roeg, 1983;
 RUMBLE FISH (Motorcycle Boy), Francis Ford Coppola, 1983;
 THE POPE OF GREENWICH VILLAGE (Chralie), Stuart Rosenberg, 1983;
 THE YEAR OF THE DRAGON (Stanley White), Michael Cimino, 1984;
 NINE AND A HALF WEEKS (John), Adriane Line, 1985.





MÄNNER von Doris Dörrie

Drehbuch: Doris Dörrie; Kamera: Helge Weindler; Schnitt: Raimund Barthelmes; Musik: Claus Bantzer; Ton: Michael Etz; Ausstattung: Jörg Neumann; Kostüme: Jörg Trees.

Darsteller (Rollen): Heiner Lauterbach (Julius), Uwe Ochsenknecht (Stefan), Ulrike Kriener (Paula), Janna Marangosoff (Angelika), Dietmar Bär (Lothar), Marie-Charlott Schüller (Marita Strass), Edith Volkman (Frau Lennert), Sabine Wegener (Stefans Ex-Freundin), Louis Kelz (Florian), Cornelia Schneider (Caro), Monika Schwarz (Nutte), Gabriel Pakleppa (Junge in der Wohnung), Björn Banhardt (Junge in der Badewanne)

Produktion: Olga Film / ZDF; Produktionsleitung: Harald Kügler; Aufnahmeleitung: Gerd Huber, Volker Wach. BRD 1985. 35mm, Farbe, 99min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Das erste, was man zu sehen bekommt, sind: Frauen. Ein Büroraum mit vier Sekretärinnen, an Einzeltischen hintereinandersitzend, drei junge, «knackige», poppige, dazwischen, die Einheitlichkeit des Bildes störend, eine ältere im grauen Kostüm, deren moralinsäuerlicher Miene man ansieht, dass sie nicht ein-

verstanden sein wird mit dem, was allsogleich passiert. Über Lautsprecher eine Stimme: der Mann, das heisst der Chef, meldet sich zu Wort, dringt stimmgewaltig ein in den weiblichen Raum, zitiert eine der Sekretärinnen (natürlich nicht die ältere) zum Diktat. Marita Strass (Straps wäre auch nicht schlecht) heisst der «Schatz», der sich erhebt, dem Befehl des Chefs Folge zu leisten. Sie kommt auf die Kamera zu, bis sie nur noch Hüfte ist. Die Tür zum Zimmer des Chefs geht auf, die Hüfte tritt ein, der Chef blickt ihr entgegen, Tür zu. Einen Augenblick später: Tür wieder auf, die Hüfte tritt heraus, und bevor die Kamera sie mit einem Schwenk zurück zu ihrem Platz begleitet, sieht man den Chef noch, der Hüfte nachblickend, sich die Krawatte binden.

Das Vorzimmer: ein Harem; der Mann ist nicht nur Chef, er ist auch Sultan. Nun kommentiert die Stimme der Moral: die ältere Sekretärin erinnert ihren Chef an seinen zwölften Hochzeitstag. Damit ist das Chef/Sekretärin-Klischee eingefügt in das Rollenspiel «Ehemann betrügt seine Frau»; eine Überkarikatur, denn er tut das quasi auch noch am Hochzeitstag. Der Mann - darüber informiert die Exposition - ist Chef und Sultan einerseits, ist Ehemann und, wie

wir als nächstes sehen werden, Vater andererseits.

Der Chef, Julius Armbrust heisst er, schwingt sich nun in seinen Maserati, um seine Fraum zum Hochzeitstag zu beglücken. Eine Frau im Golf hält neben ihm, reckt sich, zieht seinen Blick auf sich. Lieber als zur Frau nach Hause, verstehen wir, möchte der Mann im Maserati jetzt zur Frau im Golf (wäre er ihr Chef, müsste sie sicher in seinen Maserati).

Endlich aber sehen wir ihn dann doch im Bett mit seiner Frau - neben ihr liegend, schlafend, schnarchend, das muss so sein in dieser Konstruktion. Den Rosenkavalier spielt er am nächsten Morgen, am Hochzeitstag. Doch jetzt hört das Spiel auf - und ein neues fängt an. Seine Frau trägt zum Nachthemd ein Halstuch (Antwort auf die Krawatte), das beim Aufbinden einen Knutschfleck enthüllt. Nun ist der Mann empört. Er ist auch verlogen, denn er selbst hat doch eben noch ...

Die Exposition ist deutlich, überdeutlich. Doris Dörrie greift zurück auf sattsam bekannte Klischees; demzufolge charakterisiert sie nicht, sie karikiert. Doris Dörries «Männerfilm» fängt aus einem bestimmten Grund (möglicherweise aber auch unbeabsichtigt) an wie ein «Frauenfilm»: Die männliche Per-

spektive aus einer weiblichen Perspektive gesehen, liest sich wie ein Vorwurf. Der Blick der Frau auf einen Blick des Mannes, also Klischee: der Blick des Mannes auf die Hüfte der Frau. Ein blosser Vorwurf, ein weiblicher Zeigefinger, ohne satirische Schärfe, da im Grunde nur repetiert wird, wie Männer das selbst schon darstellen.

Marita Strass später, als ihr Chef sie als Geliebte nicht mehr will und von ihr wieder «gesiezt» zu werden wünscht: «Herr Armbrust, es hat mich gefreut, Sie nackt gesehen zu haben.» Der Blick der Frau auf einen nackten Mann? Das hätten wir gern gesehen. Gesehen haben wir: den Blick des Mannes auf die weibliche Hüfte, Tür zu, Tür auf, Krauwatte.

Angelika, das Mädchen aus der WG, auf die Frage von Julius, ob sie ihn unattraktiv finde, schildert den ersten Eindruck, den sie von ihm hatte: Sie dachte, «der Typ hat einen knackigen Hintern.» Der Blick der Frau auf den Hintern des Mannes? Haben wir nicht gesehen, hat Angelika nur behauptet. Gesehen haben wir nur den Blick des Mannes auf die weibliche Hüfte.

Doris Dörrie: «... mein Blick auf die Männer bleibt unweigerlich weiblich, mein Traum dabei war die Kinoerfindung einer männlichen Marilyn Monroe ... Meine Männer in diesem Film sind meine Marilyn Monroes.» Das muss wohl ihr Traum bleiben, denn im Film realisiert hat sie ihn nicht. Monroes sind ihre Männer keineswegs, dazu gehörte wirklich der Blick auf den männlichen Hintern. Der Blick der Frau aber bleibt eher keusch und dezent, nur der männliche Blick auf die ..., aber das hatten wir schon.

MÄNNER ist in der BRD ein grosser Lacherfolg, Doris Dörrie mit diesem, ihrem dritten Spielfilm (nach MITTEN INS HERZ und IM INNERN DES WALS) auf dem Weg zur Erfolgsregisseurin. Woran mag das liegen? Erst einmal wohl daran, dass hier die Erwartungshaltung des Publikums erfüllt wird. Der Zuschauer bekommt zu sehen, was er ohnehin schon weiss (das heisst: zu wissen glaubt). Die Bilder, die er im Kopf hat, werden schön gross auf die Leinwand projiziert. Das macht glücklich, denn es ist die Bestätigung. Er muss seine Seh- und Denkgewohnheiten nicht in Frage stellen, nicht revidieren, sie werden befriedigt. Die Exposition weist den Weg; was der Zuschauer aus unzähligen Witzblättern kennt - hier findet er es wieder: Es darf gelacht werden.

Doris Dörries MÄNNER ist eine Komödie: nett, niedlich, harmlos (MITTEN INS HERZ war da subversiver), abgesehen von der Exposition weitgehend männerlieb, zuweilen entsetzlich klischeehaft, ab und zu tatsächlich zum Schmunzeln - umwerfend komisch aber ist MÄNNER eigentlich nicht. Da scheint das Publikum eher dem Prinzip zu folgen: Es muss gelacht werden.

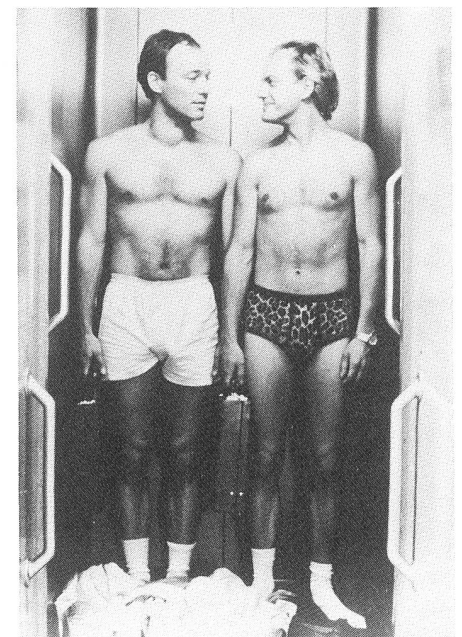
Das Rezept von Doris Dörrie ist nach ihren ersten drei Spielfilmen schon klar zu erkennen, funktioniert aber nur passagenweise: Situationskomik, die sich aus einer ungewöhnlichen Personenkonstellation ergibt. Personen, die extrem miteinander kontrastieren, die in verschiedenen Welten leben, augenscheinlich nicht zusammenpassen, aber aus experimenteller Neugier von Doris Dörrie aufeinander losgelassen werden. In MITTEN INS HERZ ist es Anna, Kas-

siererin in einem Supermarkt - ein Szene-Typ, jung, punkig -, die aus ihrer engen Behausung zu Armin, einem älteren Zahnarzt, steif, förmlich und im Unterschied zu Anna gesellschaftlich arriviert, in dessen Villa verpflanzt wird. Das ist eine plötzliche Veränderung des Lebensraumes, also eine abenteuerliche, spannende und auch komische Situation. In MÄNNER heisst Armin Julius, ist ein steifer Businessman mit Villa, Maserati, Familie, der vorübergehend aus seiner gesellschaftlichen Rolle aussteigt, vom Massanzug zum T-Shirt wechselt, um in einer WG Stefan, den Liebhaber seiner Frau, kennenzulernen (und auszutricksen), einen langmähigen Späthippie, Fahrradfahrer in Blue Jeans - ein Äquivalent zu Anna.

Das Rezept ist natürlich nicht neu, es ist ein Rezept der Boulevardkomödie, ein Genre, zu dem MÄNNER zweifelsohne gehört. Der Abstecher ins andere Milieu (und natürlich wieder zurück), den Doris Dörrie in MÄNNER beschreibt - Hollywoods George Cukor hat ihn bereits in seiner Marilyn-Monroe-Komödie LET'S MAKE LOVE (mit Yves Montand sozusagen in der Julius-Rolle) exemplarisch vorexerziert.

Den Boulevard-Stil beherrscht Doris Dörrie - als Autorin. Die Konstellationstechnik, der Wortwitz, die Lakonie der Dialoge sind die handwerklichen Pluspunkte ihrer Filme. Bei der Inszenierung scheint sie sich allerdings in erster Linie auf ihre Schauspieler zu verlassen; bei der visuellen Umsetzung wirkt vieles noch unfilmisch, unbeholfen oder beliebig und dramaturgisch funktionslos. Das Handicap der Filme von Doris Dörrie ist das Fehlen eines visuellen Stils.

Peter Kremski





NOAH UND DER COWBOY von Felix Tissi

Drehbuch: Felix Tissi; Kamera: Hansueli Schenkel; Schnitt: Remo Legnazzi, Felix Tissi; Ton: Patrick Boillat; Ausstattung: Katrin Zimmermann; Musik: Andreas Litmanowitsch; Beleuchtung: Andreas Schneuwly, Dieter Fahrer.

Darsteller (Rollen): Frank Demenga (Bede), Yves Progin (Luki), Claude-Inga Barbey, Felix Rellstab, Marion Widmer, Philipp Engelmänn, Hansjörg Iseli, Beatrice Boillat, u.a.m.

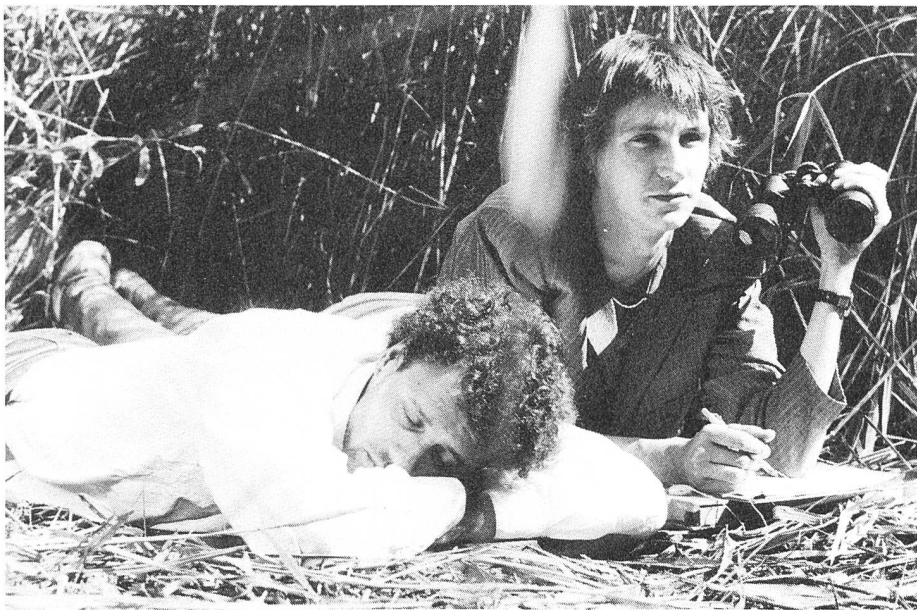
Produktion: Felix Tissi, Res Balzli; Format: 16mm; 85 min. Schweiz, 1985. CH-Verleih: Filmcooperative Zürich.

Die Tatsache, dass sich der allgemein verständliche Humor auch im Schweizer Film in letzter Zeit vermehrt bemerkbar macht, erscheint erfreulich. Sieht man vom wohl im Film eingeholten aber dennoch unglücklich gewählten Titel von Felix Tissis erstem Langspielfilm ab, so steht NOAH UND DER COWBOY durchwegs als Beispiel einer gelungenen Low-Budget-Comedy der Marke Eigenbau zum vertieften Genuss frei. Was dabei für hiesige Verhältnisse fast schon überrascht, das ist das Unverkrampte, das den Verlauf der kleinen Fluchtgeschichte dominiert. Es ist eine Skizze mit Fluchtpunkten, die die beiden Hauptfiguren - zwei Männer - zu sich selber zurückführen.

Luki und Bede sind zwei Berner Typen, die beide den Hals voll Verdross geschnappt haben und sich auf eine befreiende Erholungs-Odyssee begeben. Der eine wurde wegen einer Frauengeschichte aus seiner Band geschmissen, den anderen hat die Freundin in einem

spektakulären Abgang im Treppenhaus verlassen, und leise Melancholie sucht ihn in seiner plötzlichen Einsamkeit heim. Luki und Bede finden sich auf den knarrenden Stiegen, rafften sich auf und hauen bald einmal ab in Richtung Westschweiz, auf eine Reise, die sie in eine Reihe von mehr oder weniger alltägliche, komische Situationen verwickeln soll. Das zufällige einander Näherkommen entwickelt sich zu einer Männerfreundschaft wie sie nur eine Frau wieder spalten kann. Der eine braucht sie wirklich, der andere ist zufrieden mit sich selbst.

Felix Tissi hat bereits in seinen früheren Filmen wie dem 1980 entstandenen LEBTAGE gezeigt, dass er ein starkes Gespür für die feinen, leisen Töne des Alltags entwickelt hat. Er nimmt seine Stoffe aus dem ihm Naheliegenden. Da menschelt es und bleibt doch nicht im privaten Sumpf vergleichbarer filmischer Versuche stecken. Berner Szenenfilme neigten immer wieder zu Hapenings, die über sich kaum hinauszuweisen vermögen, den allfälligen Un-



ELENI von Peter Yates

Drehbuch: Steve Tesich, nach dem Roman von Nicolas Gage; Director of Photography: Billy Williams, Camera Operator: Chic Anstiss, 2nd Camera Operator: Neil Gemmell; Schärfeneinstellung: Ted Deason, Jamie Harcourt; Production Designer: Roy Walker; Art Director: Steve Spence; Set Decorator: Martin Atkinson; Costume Designer: Tom Rand; Sound Mixer: Ivan Sharrock; Editor: Ray Lovejoy. Darsteller (Rollen): Kate Nelligan (Eleni), John Malkovich (Nick), Linda Hunt (Katina), Ronald Pickup (Spiro), Oliver Cotton (Katis), Rosalie Crutchley, Peter Woodthorpe, John Rumney, Alison King, Steve Plytas u.v.a. Produktion: CBS Produktions; Produzenten: Nick Vanoff, Mark Pick, Nicholas Gage; Associate Producer: Nigel Wooll; Location Manager: Rachel Neale (in Spanien), Jill Gutterdige (in London). USA 1986. CH-Verleih: Citel Films, Genf.

In den USA lässt die Verfilmung von Bestsellern meist nicht lange auf sich warten und auch «Eleni», dem in vierzehn Sprachen übersetzten Griechinnenepos des ehemaligen New York Times Journalisten Nicolas Gage, ist dieses Schicksal zuteil geworden. Mehr als dreissig Jahre nach dem griechischen Bürgerkrieg von 1947-49 hat Nicolas Gage, damals als Neunjähriger zu seinem Vater in die USA geflüchtet, die Hintergründe der Ermordung seiner Mutter Eleni aufgerollt, hat Zeugen befragt und sich auf die Spur der Täter gesetzt. Geboren und aufgewachsen in Lia, einem kleinen Gebirgsort der nördlichen Provinz Epirus, unweit der albanischen Grenze, wurde der kleine Nicolas Gatzoyiannis Zeuge der Kämpfe zwischen der monarchistischen Miliz und den Partisanen der ELAS, der bewaffneten Verbände der kommunistischen EAM. Eleni, Tochter eines überzeugten Monarchisten, Mutter von vier Kindern und Ehefrau eines Mannes, der vor Jahren allein in die USA ausgewanderte, um dort seiner Familie eine neue Existenz aufzubauen, bezahlte ihre Ablehnung gegen die «roten» Besetzer ihres Dorfes mit dem Tod.

Diesen Romanstoff hat der englische Regisseur Peter Yates nun rührselig und mit wenig Sinn für Zwischentöne in Szene gesetzt. Mit historischen Filmen hat es eine eigene Bewandnis, und wie das halt meist so ist, wenn Geschichte personifiziert wird, ergibt sich ein holzschnittartiger, undifferenzierter Eindruck von deren komplexen Zusammenhängen.

terhaltungswert wohl im Bekanntheitsgrad einzelner Darsteller(innen) finden mögen, aber letztendlich sich im eignen Kreis beliebig drehen. Nun ist dies ein Vorbehalt, den man bei TISSIS NOAH UND DER COWBOY rasch vergisst und fallen lässt. Luki und Bede haben ihren Ausgangspunkt sehr wohl und unverkennbar in Bern, aber die Fahrt, zu der sie ansetzen, ist eine Reise die sich abhebt von der lokalen Enge und allgemeinen Zielen, Träumen, Wünschen oder Hoffnungen entgegenschwebt, getragen von einer Leichtigkeit und sanften Ironie, die den beiden freundschaftlich zur Seite stehen.

Die zwei Figuren, die in TISSIS Film zur gemeinsamen Flucht zusammenfinden, sind verschieden, und unterschiedlich war auch der Ausgangspunkt ihrer Gestaltung. Auf Ives Progin, den Tissi aus den Filmen von Bruno Nick kannte, ist die Rolle des Luki förmlich zugeschrieben, während Bede als sein Partner feststand, bevor der passende Darsteller gefunden war. Und was neben der lebensnahen Darstellung mit auffällt ist

die Sorgfalt, die in die Wahl der Dekors, in die Bildausschnitte und die Kamerabewegungen gesteckt wurde. Immer wieder findet der Film in einem passenden Umfeld einen Ruhepol, vor dem sich die Geschichte abhebt, in dem die ungewohnt präzise und treffsicher ausgearbeiteten Dialoge für sich stehen und wirken können, ohne aufgesetzt zu sein.

In der Erzählweise TISSIS, in der doppelten Konzentration auf optische wie auf sprachliche Momente, steckt eine Lakonie, die den Reiz und Charme von NOAH UND DER COWBOY ausmacht. Alles ergibt sich wie von selbst, aus der Entwicklung der einzelnen Szenen heraus. Der Film wirkt damit frei von einem Grundgerüst, das er als Konstruktion mit klarem Ziel und einer schönen Auflösung, abgehoben auf Alp und Arche anstrebt, in sich trägt. Tissi hat damit auf Anhieb eine quirlige kleine Komödie geschaffen, die uns aus der Nähe berührt.

Walter Ruggle



Peter Yates hat sich nicht viel Mühe gegeben; in seinem Film operiert er mit den einfachsten Versatzstücken aus der Zeit des griechischen Bürgerkriegs, welche mehr zur Verwirrung als zur Klärung beitragen. Da zieht am Anfang ein Flugzeug der Royal Air Force seine Runden über dem abgelegenen Bergort Lia und wirft Flugblätter ab, die vor den heranrückenden Partisanen warnen. Ein Trupp braununiformierter Reiter sprengt durch das Dorf auf der Suche nach versteckten Kommunisten. Eine Fahne der ELAS wird vor dem grössten Haus des Dorfes, von den Partisanen als Unterkunft beschlagnahmt, aufgepflanzt. Vor einer malerischen Runde echter Bauernstatisten wird ein Volksgericht abgehalten. Überhaupt wirkt alles sehr malerisch in dieser südspanischen Landschaft, wo Production Designer Roy Walker stilecht ein griechisches Dorf hingepflanzt hat, vor dessen Hintergrund sich die einer Theaterinszenierung gleichende Filmhandlung abspielt.

Kein Wort aber wird verloren über die extensiven Bemühungen der Engländer, später der Amerikaner, in Zusammenarbeit mit den Monarchisten die EAM/ELAS - in der Volksgunst hoch-

stehender Hauptträger des griechischen Widerstands gegen die Nazis - an der Machtübernahme zu hindern und aufzureiben. Keine Szene über den «Weissen Terror» der Monarchisten sowie ihrer Verbündeten, der unzähligen, aufgrund des Bürgerkriegs freigelassenen Nazi-Kollaborateure, deren ungestraft ausgeübte Kriegsverbrechen jene des «Roten Terrors» an Zahl und Brutalität um ein Vielfaches übertrafen. Die kriegerischen Auseinandersetzungen in der Welt rund um das Bergdorf Lia reduzieren sich in Yates' Film auf eine plumpe Aneinanderreihung von Szenen über die Untaten, welche ELAS-Partisanen in Lia begangen hatten: Zwangsrekrutierung von Jugendlichen, Beschlagnahmung der raren Nahrungsmittel, Zwangsarbeitskommandos, Kinderverschleppung und unbarmherzige Hinrichtung renitenter Dorfbewohner. Dominierend sind dabei, ganz in der Manier amerikanischer Soap-Operas, Grossaufnahmen von Gesichtern, auf denen sich die ganze Bandbreite der Gefühlsskala spiegelt. Der mangelnden Einsichtigkeit des Drehbuchs - die Romanvorlage soll besser sein - versucht Yates mit bedeutungsschweren Blicken, Worten und Gesten zwischen den vier Protag-

onisten beizukommen. Da sind neben Eleni, genannt «Americana», deren todesmutige Freundin Katina, der mit den kommunistischen Partisanen zurückgekehrte Dorfschulmeister Spiros sowie der steinharte EAM-Funktionär Katis, dessen Anblick allein schon Terror verbreitet. Ihnen allen ist, trotz der hübschen Zöpfe der Frauen, die amerikanische Herkunft meilenweit anzusehen.

Gibt man nun den Anspruch auf, etwas über die Hintergründe des griechischen Bürgerkrieges zu erfahren, wird der auf zwei Zeitebenen spielende ELENI zur Geschichte einer heldenhaften Mutter, die sich aus den Zwängen einer konservativen bäuerlichen Gesellschaft, welche Frauen zum bedingungslosen Gehorsam erzieht, befreit und in eigener Verantwortung zu handeln beginnt, indem sie ihre Kinder vor den Partisanen in Sicherheit bringt. Zur Geschichte auch ihres Sohnes, der Jahrzehnte später auszog, ihre Ermordung zu rächen und vor allem mit seiner Vergangenheit fertigzuwerden. Aus den dabei gemachten Erfahrungen hat Nicolas Gatzoyannis/Gage Lehren für sein ganzes künftiges Leben gezogen.

Jeannine Horni

Drehbuch: Nicholas Kazan, nach einer Geschichte von Elliott Lewitt und Nicholas Kazan; Kamera: Juan Ruiz Anchia.

Darsteller (Rollen): Christopher Walken (Brad Whitewood sen.), Sean Penn (Brad Whitewood jun.), Mary Stuart Masterson (Terry), Christopher Penn (Tommy Whitewood)

Produktion: Elliott Lewitt für Orion Film. USA 1986. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; BRD: 20th Fox.

Ein Artikel im Philadelphia Enquirer, eine reale Geschichte: Pennsylvania 1978. Ein Vater, der für eine lokale Verbrecherorganisation arbeitet, zieht seine Söhne mit hinein und geht soweit, Ungehorsam mit dem Tod zu ahnden, auch seinen Kindern gegenüber: Eiskalt und bösartig, heisst es. Die Betroffenen sind noch heute im Gefängnis.

Ein Familiendrama, aber auch eine Verbrechergeschichte: ein Kino-Stoff.

Schon immer haben die Regeln des organisierten Verbrechens die Bande der Liebe gebrochen, oder sie erhoben zumindest diesen Anspruch. Aber da ging es um grössere Kategorien, um mehr Geld, um mehr Macht, als es AT CLOSE RANGE vermitteln kann. Wenn die Verhältnismässigkeit nicht mehr stimmt, wird das Getriebe von Ursache und Wirkung fragwürdig. Der Mord an den eigenen Söhnen gegen ein paar gestohlene Traktoren - das ist seltsam.

Ein bisschen so ist das mit dem ganzen Film.

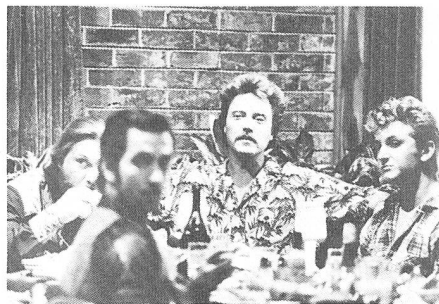
Dabei waren die Voraussetzungen nicht schlecht, eine gute Geschichte, ein junger amerikanischer Regisseur, gute Schauspieler: die virile Kraft von Sean Penn erinnert in diesem Film an amerikanische Schauspieler der fünfziger und sechziger Jahre, an die Zeit der Jugendbanden, an Zeiten von romantischer Liebe und grossen Träumen, an Zeiten von Gewalt und Draufgängertum. Erinnert ohne zu zitieren.

Christopher Walken wird langsam älter. Doch gerade in einer Rolle wie dieser, als verbrecherischer Vater, in der alles möglich gewesen wäre, wirkt sein Spiel flach, als hätte einer die Nuancen unterdrückt.

Auffallend ist gleich am Anfang eine Szene: Walken betritt ein Haus, als wohne er darin, und man merkt doch gleich, dass er das nicht mehr tut. Wie ein Kumpel begrüsst er die zwei Jungen auf der Couch, liegt richtig mit der Annahme, der eine sei Brad, irrt sich mit der Annahme, der andere sei Tommy. Es mischen sich die Gefühle von Stolz und verlorenem Glück. Nach Jahren hat dieser Mann seine Familie verlassen, und er will auch jetzt nicht zurückkehren.

Das ist sie, die eine Szene, die den Film immer lohnen wird.

Anke Sterneborg



AT CLOSE RANGE von James Foley

Drehbuch: Patricia Knop, Zalman King, Sarah Kernochan, nach einem Roman von Elizabeth McNeill; Kamera: Peter Biziou (B.S.C.), Kameraoperator: Craig Haagenson, Chef Beleuchter: Jonathan Lumley; Production Designer: Ken Davis; Costume Designer: Bobbie Read; Art Director: Linda Conaway-Parsloe; Set Decorator: Christian Kelly; Ton Mischung: Bill Daly; Musik: Jack Nitzsche; Schnitt: Tom Rolf, Caroline Biggerstaff

Darsteller (Rollen): Mickey Rourke (John), Kim Basinger (Elizabeth), Margaret Whitton (Molly), David Margulies (Harvey), Christine Baranski (Thea), Karen Young (Sue), William De Acutis (Ted), Dwight Weist (Farnsworth), Roderick Cook (Kunstkritiker Sinclair), Victor Truro (Kunde der Galerie), Olek Krupa (Bruce) u.a.

Produktion: Keit Barish Production für Jonesfilm; Produzent: Antony Rufus Isaacs, Zalman King; Executive Producers: Keith Barish, Frank Konigsberg; Production Manager: Roger Paradiso. USA 1985, ca 120 min. Panavision, Technicolor; gefilmt on location in New York City, Long Island und New Jersey. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.

Morgendämmerung. Wieder erwacht ein Tag über New York. Eine junge Frau schlendert auf dem Fussgängersteig über den Harlem River, geht durch menschenleere Strassen, nur die Männer von der Müllabfuhr drehen sich nach ihr um. Elizabeth setzt sich auf die Treppenstufen und wartet, bis Bruce die Tür zur Kunstgalerie aufschliesst. Die Strassen werden belebter und unter den extrem langen Brennweiten verdichten sich Verkehrs- und Menschenströme zu nervös flirrenden Bildern voller Betriebsamkeit.

Songs wie «The Best Is Yet To Come» von Luba und «This City Never Sleeps» von den Eurythmics wurden den Bildern unterlegt, oder besser: sie *überlagern* diese Bilder.

Für den Abend gilt es eine kleine Party vorzubereiten, zu der auch der Kunstkritiker Sinclair erwartet wird. Molly und Elizabeth machen die dazu notwendigen Einkäufe in Chinatown. Ein aufgeregter Kunde ärgert sich - auf chinesisches - furchtbar über seinen Fisch. Und dann steht er plötzlich da, schaut sie an und lächelt. Neugierig, interessiert versucht sie seinem Blick standzuhalten, wendet sich irritiert ihrer Freundin zu und wird doch wieder von seinem Blick angezogen. Schuss und Gegenschuss. Sie wird leicht von oben, er leicht von unten ins Bild gerückt - obwohl er keineswegs grösser ist als sie. John und Elizabeth. Dann ist er wieder wie vom Erdboden verschwunden. «The Best Is Yet To Come», hoffentlich.

Ein neuer Tag, eine erneute Begegnung. Auf dem Canal Street Flohmarkt erkundigt sich Elizabeth nach einem Schal. Dreihundert Dollar. Und das ist ihr dann doch etwas zu teuer. Sie

NINE AND A HALF WEEKS von Adrian Lyne



schlendert weiter. Winston Grennan und die Black-Sage-Reggae-Band unterhalten mit «Saviour». Ein Blechhuhn, das Eier legen kann, hat es Elizabeth nun angetan. Sie handelt über den Preis, John tritt hinzu, steht einfach da und lächelt - schon wieder.

John und Elizabeth schlendern gemeinsam weiter. Er hat den Dreihundert-Dollar-Schal erworben und legt ihn ihr um die Schultern. So ein netter Kerl. Ergo: Sie geht mit ihm mit. In der mondänen Wohnung eines Freundes holt John ein frisches Leintuch hervor und bezieht mit einem spitzbübischen Lächeln - wie man's von Mickey Rourke erwarten darf - das Bett. Selbstsicher meint Elizabeth aber: «Entweder trainierst du für einen Job im Holiday Inn, oder du hältst zuviel für gegeben.» John macht ruhig lächelnd weiter: es gibt niemanden, der sie hören könnte im Haus, keine Telefonzelle draussen vor der Tür und keinen Taxistand an der nächsten Strassenecke. Fast panisch will sie plötzlich raus aus der Wohnung. John zuckt die Schultern. Die Kamera blendet ab.

Und wieder ein neuer Tag, den die Stadt gelassen entgegen nimmt. Elizabeth ist eher unkonzentriert bei der Arbeit. Dann werden Blumen für sie in der Galery abgegeben und ein aufatmendes Lächeln huscht über ihr Gesicht. Später essen sie gemeinsam; dann nimmt sie ihn mit in ihre Wohnung; er verbindet ihr die Augen mit einem Schal und verführt sie: hungrig lechzend antwortet ihr Körper auf seine Zärtlichkeiten. Abblende. Wieder: ein neuer Tag. Nun treffen sich John und Elizabeth in seiner Wohnung. Er schenkt ihr eine Uhr und bittet sie jeden Tag um zwölf auf diese Uhr zu sehen und an ihn zu denken: «Will you do that? Will you do that for me?» Später sagt er, dass er für sie kochen, für sie das Geschirr spülen, sie verwöhnen will. Der Tag soll ihr und ihren Freunden gehören, die Nacht aber ihm und nur ihm. Wird sie das für ihn tun?

John und Elizabeth. Sie tummeln sich wie Kinder in den Strassen, Little Italy, Coney Island; sie leben wie Grandseigneurs, Cafe Des Artistes, Algonquin Hotel, und sie lieben sich wie Besessene auf einem alten Glockentrum, bei Bloomingdale's oder im Chelsea Hotel. An Musik wird unter anderem noch eingespielt: «Slave To Love», Bryan Ferry, «Let It Go», Luba, «Love and Happiness», Al Green, «Strange Fruit», Billie Holiday, «Bread and Butter», NuBeats, und «The Strayaway Child», Andy Narell. Als John schliesslich Banknoten auf dem Fussboden seiner Wohnung austreut und von Elizabeth erst bittend - Will you do that for me? -, dann drohend verlangt, sie solle sie vor ihm krie-

chend einsammeln, reisst sie sich von ihm los - und die Geschichte findet ein Ende.

Handlung lässt sich bei NINE AND A HALF WEEKS also so gut wie keine ausmachen. Die zeitliche Abfolge bestimmt sich jeweils durch einen neuen Schauplatz oder einen neuen Tag. Eine Verbindung zwischen den fast beliebigen Episoden wird nur durch die Hauptfiguren John und Elizabeth hergestellt. Vermittelt werden - mit viel Musik und möglichst wenig Worten - bestenfalls Stimmungen aber keine Inhalte. (Eine Synchronisation oder Untertitelung von NINE AND A HALF WEEKS dürfte deshalb auch nur knapp die Hälfte der üblichen Kosten betragen.)

Alte Stummfilme haben zwar auch nur mit Bildern, Zwischentiteln und allenfalls Lifemusik im Kino gearbeitet, aber sie haben eben mit Bildern *erzählt*. NINE AND A HALF WEEKS ist sogar optisch ziemlich sprachlos. Die bevorzugten Techniken sind: Gegenlicht und lange Brennweiten, die Hauptdarsteller: auserlesene Dekors und schöne Leute.

«Andere Männer», sagt Elizabeth zu ihrer Freundin Molly, als sie John wohl gerade etwa drei, vier Wochen kennt, «lassen sich irgendwie einordnen», etwa nach den Büchern, die sie lesen, den Bildern, die sie aufhängen, der Kleidung, die sie tragen, der Beschäftigung, der sie nachgehen. John dagegen bleibe ihr ein Rätsel. Mysteriös, geheimnisvoll - oder charakterlos - bleibt er auch für den Zuschauer. Doch auch von Elizabeth erfährt man kaum mehr. Die Figuren haben keine Konturen, keine Geschichte, nur ihre augenblickliche Erscheinung zählt, und eine Entwicklung findet nicht statt: man muss sie - wenn man darauf nicht verzichten will - schon in die ausgelegten Handlungsfetzen hinein interpretieren. NINE AND A HALF WEEKS gleicht einem unproportional lang geratenen Video-Clip, einem uferlosen Werbeblock bei dem die Produktennennungen ausgespart blieben. Zeitlich darf man immerhin davon ausgehen, dass sich die Beziehung von John und Elizabeth über genau neuneinhalb Wochen hinzieht - wenn der Titel einen Sinn machen soll.

Adrian Lyne wünscht sich, «dass die Leute, die aus dem Film kommen, sich fragen, wie es sein würde, wenn sie John oder Elizabeth begegneten - und was dann sein würde.» Möglich, dass der eine oder die andere davon träumt. Lyne hat sich alle Mühe gegeben, die Beziehung zwischen John und Elizabeth leidenschaftlich erscheinen zu lassen und ihr die Kennzeichen einer «amour fou» zu unterlegen: das übermütige Liebespärcchen hat in den nächtlichen

Strassen ein paar Schlägertypen ausgelacht, die Flucht führt in eine Sackgasse, aber die panische Angst verleiht ungeahnte Kräfte, und es gelingt den beiden den Kampf für sich zu entscheiden; auf die Anspannung folgt das unheimliche Bedürfnis zur Entladung - John und Elizabeth veranstalten eine mittelprächtige Orgie, natürlich im Gegenlicht, so dass die erigierten Brustwarzen von Kim Basinger sich besonders prominent gegen den blauen Himmel abheben und die «sinnlich» niederperlenden Wassertröpfchen glitzernde Gegensätze zum Rattenloch, in dem sich die beiden aufhalten, bilden. (Das wäre dann wohl die perfekte Werbung für Leidenschaft - wenn es dieses «Produkt» tatsächlich zu kaufen gäbe.) Sollte Lyne mit seinem Konzept scheitern, so liegt dies eben daran, dass er bei oberflächlichen Kennzeichnungen bleibt: Farbe, Dekor (Gegen-)Licht - und «grosses» Mysterium.

Es kann in diesem Zusammenhang nur noch wenig erstaunen, das die Biografien der meisten Hauptbeteiligten eng mit der Werbung verknüpft waren und sind: Regisseur Adrian Lyne machte sich zuerst einen Namen als Schöpfer von *innovativen* TV-Spots, blieb auch zwischen seinen Spielfilmen FOXES und FLASHDANCE Regisseur von Werbefilmen und betreibt in London weiterhin eine Produktionsfirma dazu. Kim Basinger warb für Clairol, Mabelline und Revlon, verdient als Modell tausend Dollar am Tag und zierte ungezählte Titelblätter auflagestarker Zeitschriften. Kameramann Peter Biziou diente sich bei Werbefilmen vom Beleuchter über den Kameraoperateur zum Chefkameramann hoch, die Kostümentwerferin Bobbie Read stylte und entwarf Commercials die von Coca Cola bis Maybelline reichten und Produzent Antony Rufus Isaacs, der in Oxford studiert und eine Bank-Karriere an den Nagel gehängt hat, lernte das Filmhandwerk ebenfalls bei einer Werbefirma. Für Adrian Lyne sind Werbefilme keine Arbeit sondern Vergügen: «Bei Filmen sind so viele Zusammenkünfte und Diskussionen erforderlich; Commercials dagegen sind nur Freude.»

NINE AND A HALF WEEKS mag durchaus im Trend liegen, von Gestaltung verstehen die Beteiligten etwas, den einzelnen Schauplatz, die kurze Episode haben sie durchaus im Griff. Die Techniken und Tricks allerdings, sind weniger *innovativ* als sie uns glauben machen: bloss knalliger und dick aufgetragen - in subtileren Formen kannte sie das Kino längst. Von «neuer Filmsprache» kann nicht die Rede sein, höchstens von - hoffentlich vorüberziehender - neuer Sprachlosigkeit.

Walt R. Vian

Gespräch mit dem Hollywood-Regisseur Sydney Pollack

**”Kreativ sein
ist ein
intimer Akt”**





Meryl Streep und Klaus Maria Brandauer in OUT OF AFRICA

Meryl Streep ist eine der Schauspielerinnen, die einfach nur am Drehort auftauchen müssen und alles ist da, alles ist präsent. Wir haben nicht geprobt, kaum miteinander gesprochen. Sie hatte ihre Hausarbeiten gemacht, und wir konnten einfach mit dem Drehen beginnen.

FILMBULLETIN: Sie sind nicht der erste Regisseur, den Tania Blixens Buch gereizt hat. In den vergangenen Jahren haben sich bereits so unterschiedliche Filmemacher wie Orson Welles, Nicholas Roeg und David Lean an den Stoff herangewagt, sind jedoch immer gescheitert. Was waren die besonderen Schwierigkeiten bei der Adaption des Buches?

SYDNEY POLLACK: Tania Blixens Buch ist aussergewöhnlich, aber sehr feingliedrig und delikates. Es ist fast unmöglich, die Geschichte zu erzählen: Sie finden in ihrem Buch alles, nur keine Handlung. Was ich versuchte, war, ihren einmaligen Erzählrhythmus in den Film zu übertragen. Das war fast das Einzige, was wir in Händen hielten, denn über die Tatsachen und Geschehnisse damals in Afrika erzählt sie überhaupt nichts.

Was wir im Gegensatz zu allen andern Filmemachern aber hatten, war die Biografie von Judith Thurman: «Isak Dinesen: The Life of a Storyteller». Dort fanden wir Fakten aus ihrem Leben, die Tania Blixen selbst mit keinem Wort erwähnte: ihre Beziehung zum schwedischen Adeligen Baron Bror Blixen, die Geschlechtskrankheit, mit der sie ihr Gatte infizierte, und die Tatsache, dass Finch Hatton, der 1931 bei einem Flugzeugabsturz tödlich verunfallte, ihr Liebhaber war.

Das Buch von Karen Blixen, welches sie unter dem Pseudonym Isak Dinesen veröffentlichte, lebt aus der Atmosphäre heraus, aus den Stimmungen, der Beziehungen der Figuren untereinander. Für so etwas lässt sich normalerweise nur ein sehr begrenztes Publikum fin-

den. Aber ein Film, der so teuer ist wie OUT OF AFRICA, muss ein enorm grosses Publikum erreichen. Wir wussten, dass das ein Risiko war. Darüberhinaus ist er mit zwei Stunden und einundvierzig Minuten sehr lang. Ein Film von dieser Länge stellt, ohne eine strenge Erzählstruktur, das Publikum auf eine harte Probe.

FILMBULLETIN: Wie schwierig ist es heutzutage, in Hollywood einen solchen Film zu machen?

SYDNEY POLLACK: Das hängt von der Position ab, die man sich in diesem Geschäft erarbeitet hat. Leider hängt es davon und nur davon ab. Wenn TOOTSIE nicht sehr erfolgreich (aktuell: Platz zehn in der «Liste der erfolgreichsten Filme aller Zeiten» red.) gewesen wäre, hätte mir sicher niemand dreissig Millionen Dollar für diesen Film gegeben. Aber der Chef von Columbia, die OUT OF AFRICA zuerst produzieren sollte, war sehr offen und mutig. Der Drehbuchautor Kurt Luedke und ich hatten für Columbia ABSENCE OF MALICE gemacht, der auch sehr erfolgreich war. So waren wir beide ein Team, auf das er wieder setzen wollte. Als er dann als Studiochef zu Universal überwechselte, befand sich das Projekt in der Schwebe, aber schliesslich konnten wir auch Universal überzeugen. Nicht, dass es den Leuten nicht gefallen hätte, aber auf dem Papier sah es nicht besonders kommerziell aus.

FILMBULLETIN: Da Sie bei OUT OF AFRICA Regisseur und Produzent in einer Person waren, haben Sie wahrscheinlich viel Bewegungsfreiheit gehabt.

SYDNEY POLLACK: Ich bin nicht gern

Produzent, aber ich bin es doch noch lieber, als ständig mit einem Produzenten verhandeln zu müssen. Auf diese Weise stört mich niemand: das Studio gibt mir dreissig Millionen, ich fahre nach Afrika - zehntausend Meilen von Hollywood entfernt! -, und mir kann niemand in meine Arbeit hineinreden.

Natürlich bedeutet ein solches Budget auch eine ungeheure Verantwortung, es übt starken Druck aus. Was würden Sie machen, wenn jetzt jemand mit einem Scheck über dreissig Millionen hereinkäme und sagte: «Hier nimm! Ich will das Geld aber später garantiert zurückerhalten.» Glauben Sie mir, als nächstes würde ich sehr gerne einen «kleinen» Film machen. Auch das Budget von TOOTSIE hatte am Ende die schwindelerregende Höhe von zweiundzwanzig Millionen Dollar erreicht.

FILMBULLETIN: Wurde viel improvisiert, als sie erst einmal in Afrika waren? Wurde das Drehbuch oft umgeschrieben?

SYDNEY POLLACK: Improvisiert haben wir nicht, aber die Dialoge und Szenen wurden sehr oft umgeschrieben.

FILMBULLETIN: An TOOTSIE haben mindestens ein halbes Dutzend Drehbuchautoren gearbeitet. Wie war es bei OUT OF AFRICA?

SYDNEY POLLACK: Eigentlich gab es nur einen Autor, Kurt Luedtke. Aber dann habe ich doch noch einen Mann engagiert, den ich immer zur Hilfe hole.

FILMBULLETIN: David Rayfiel?

SYDNEY POLLACK: Sie kennen ihn also. Normalerweise wird sein Name im Vorspann nicht genannt, aber er ist inzwischen in Europa etwas bekannter geworden. Er arbeitet mit Bertrand Taver-

Ich wusste nicht viel über Afrika, meine Vorstellung von diesem Kontinent stammt hauptsächlich aus alten Filmen - Tarzanfilmen und ähnlichen.



Meryl Streep und Robert Redford in OUT OF AFRICA

nier zusammen, mit Joseph Losey hat er bis kurz vor dessen Tod an einem Buch gearbeitet. Aber ich war der Einzige, der in Amerika mit ihm zusammen gearbeitet hat - man wirft mir immer vor, dass ich ihn vor aller Welt versteckt halte, denn er ist ein phantastischer Autor. Aber das Drehbuch zu OUT OF AFRICA stammt doch in der Hauptsache von Kurt Luedtke. Kurt schickte mir seinen ersten Entwurf im Januar 1983. Es war bei weitem die beste Drehbuch-Adaption dieses Stoffes, die ich gelesen hatte. Und dennoch war ich immer noch etwas unsicher, ob es als Film auch funktionieren würde. Wir haben ohne feste Zusage eines Studios daran gearbeitet, um zu sehen, wie wir näher an den Kern des Buches herankommen konnten. 1983 haben wir zwei weitere Drehbuchentwürfe geschrieben und 1984, als wir eine Zusage für den Film hatten, haben wir noch einmal sechs komplette Entwürfe zusammen geschrieben. Es war wirklich ein schwieriges Drehbuch, denn wir hatten kaum eine Handlung, an die wir uns halten konnten, nur Charaktere, Beziehungen und Stimmungen, Atmosphäre. Uns fehlte die Vorgabe einer klaren Erzählstruktur.

FILMBULLETIN: Ihre Beziehung zu Drehbuchautoren ist - vorsichtig ausgedrückt - kompliziert. Man denke an die vielen Autoren, die Sie bei TOOTSIE «verbraucht» haben, und viele, die mit Ihnen zusammengearbeitet haben, äuserten sich später sehr kritisch.

SYDNEY POLLACK: Meist wird vergessen, dass bereits etliche Leute am Drehbuch zu TOOTSIE mitgeschrieben hatten, bevor ich den Film übernahm. Dustin

Hoffman versuchte schon seit drei Jahren, das Projekt auf die Beine zu stellen.

Es war ein komplizierter Stoff, aber ich habe nur *eine* Autorin neu engagiert: Elaine May. Mein Verhältnis zu den Autoren ist nur insofern kompliziert, als ich nie mit der Drehbucharbeit fertig werde - selbst wenn die Dreharbeiten begonnen haben. Ich schreibe immer bis zum letzten Drehtag. Das macht manche Autoren wütend, denn sie sind müde oder arbeiten schon wieder an einem neuen Film - und wenn ich sie nicht mehr bekommen kann, dann hole ich mir eben andere Autoren. (lacht)

FILMBULLETIN: Ansonsten ist Ihre Zusammenarbeit mit bestimmten Kameramännern, Cuttern ect. sehr langlebig. Viermal hat Owen Roizman als Kameramann für Sie gearbeitet, fünfmal hat Dave Grusin Filmmusik für Sie geschrieben, sechsmal haben Sie mit Frederic Steinkamp als Cutter und mit Stephen Grimes als Ausstatter gearbeitet. So eine enge Verbindung zu Mitarbeitern findet man heute in Hollywood nur noch selten. Andere Regisseure, die einem in diesem Zusammenhang einfallen, sind höchstens noch Robert Altman, Woody Allen oder Blake Edwards.

SYDNEY POLLACK: Es erspart Zeit. (lacht) Mein Freund, der Drehbuchautor und Regisseur Robert Towne, sagte einmal etwas sehr Aufschlussreiches zu diesem Thema: «Kreativ zu sein ist ein sehr intimer Akt. Mit Fremden kann man nicht intim sein.» Es ist einfach leichter, wenn man unter Freunden ist. Man muss sich nicht erst lange kennenlernen. Manchmal funktioniert es auch nicht, weil ein Komponist oder Schau-

spieler für den speziellen Film nicht geeignet ist. Aber wenn es eben geht, greife ich gern auf die gleichen Leute zurück.

FILMBULLETIN: Mit Robert Redford verbinden Sie nicht nur die sechs gemeinsamen Filme, sondern Sie gehören auch zum Stab seines «Sundance Institute», einer Art Workshop für unabhängige Filmemacher. Existiert dieses Institut noch?

SYDNEY POLLACK: Ja, jedes Jahr im Juni findet ein Workshop statt. Ich werde gerade rechtzeitig aus Cannes heimkehren, um dort wieder mitzumachen. Ich versuche mein möglichstes, um jedes Jahr mit dabei zu sein.

FILMBULLETIN: Ist es schwer, heutzutage Redford vor die Kamera zu bekommen? Nach seinem Regiedebüt ORDINARY PEOPLE hatte er angekündigt, dass er keine Filmrollen mehr spielen will.

SYDNEY POLLACK: In gewissen Phasen beginnt Robert seine Arbeit als Darsteller zu langweilen. Er ist unzufrieden mit dem, was er von sich auf der Leinwand wiederfindet. Er hat für eine Weile das Gefühl, nicht mehr arbeiten zu können, aber dann kann er es irgendwann nicht mehr aushalten. Er dreht jetzt gerade den dritten Film nach der langen Pause. Und danach, glaube ich, wird er wieder für längere Zeit nicht mehr arbeiten.

FILMBULLETIN: Ich fand seine Rolle aufregend, aber manchmal hatte ich doch stark den Eindruck, sie sei ihm allzusehr auf den Leib geschrieben. Ich glaube nicht, dass Denys Finch Hatton wirklich so war.

SYDNEY POLLACK: Denys Finch Hatton war für mich eine sehr mysteriöse, verschlossene und sehr romantische Figur.



Mit fast jeder Szene werden bestimmte Voraussetzungen geschaffen, erreichen die Beziehungen der Figuren zu einander einen bestimmten Status. Danach aber kann ich nicht noch einmal eine Szene bringen, die die gleiche Information enthält.



Dustin Hoffman und Jessica Lang in TOOTSIE

Niemand konnte von ihm Besitz ergreifen, und das gilt in jeder Hinsicht. Das wollten wir auch mit Redford versuchen. Er ist ein symbolischer Charakter, die am wenigsten dreidimensionale Figur.

Wir wussten überhaupt nichts über Finch Hatton. All unsere Nachforschungen waren ergebnislos: Wir konnten nicht herausfinden, woher er kam, wovon er lebte, wer seine Freunde waren. So erschien es uns nur folgerichtig zu sein, ihn als eine Art Symbol zu behandeln.

FILMBULLETIN: Ich sehe ihn stark im Kontext von andern Rollen, die Robert Redford für Sie gespielt hat, etwa die Rolle des Hubbell Gardner in THE WAY WE WERE.

SYDNEY POLLACK: Seltsamerweise kommt er auch mir vor wie eine Kombination aus dieser Figur und seinem Part in JEREMIAH JOHNSON. Er ist ein bisschen so wie Johnson, der vor der Zivilisation in die Berge flüchtet, um sich selbst nicht aufgeben zu müssen und dann aber feststellt, dass dies unmöglich ist. Und er ist wie Hubbell Gardner, der sich von der Liebe dieser - von Barbra Streisand dargestellten - Frau nicht vereinnahmen lassen will, der sich nicht binden will. Darauf habe ich auch die Autoren aufmerksam gemacht und es erleichterte uns die Arbeit an dieser Figur.

FILMBULLETIN: Sprechen wir ein wenig über Meryl Streep. Inwiefern hat diese Besetzung die Hauptrolle verändert? Hat sie die Konzeption der Figur, wie sie im Drehbuch stand, beeinflusst?

SYDNEY POLLACK: Keineswegs. Ich weiss nicht, was ich über sie sagen soll, aus-

ser dass sie in der Hauptrolle wunderbar war.

Meryl Streep ist eine der Schauspielerinnen, die einfach nur am Drehort auftauchen müssen und alles ist da, alles ist präsent. Wir haben nicht geprobt, kaum miteinander gesprochen. Sie hatte ihre Hausarbeiten gemacht, und wir konnten einfach mit dem Drehen beginnen. Auch vorher haben wir uns nur ein paarmal getroffen, und sie stellte mir ein paar Fragen zur Rolle.

FILMBULLETIN: Was für Fragen waren das?

SYDNEY POLLACK: Die üblichen, technischen Fragen. Ihr Aussehen musste sich, zum Beispiel, im Verlauf des Films viermal ändern: vier verschiedene Arten des Makeups, vier verschiedene Haarstile, vier verschiedene Arten, sich zu kleiden. Vor der Begegnung mit Finch Hatton sollte sie anders aussehen als danach.

FILMBULLETIN: Wie war es mit dem Akzent?

SYDNEY POLLACK: Den hat sie selbst ausgearbeitet. Ich wollte nicht, dass er zu dänisch klang. Er sollte nicht schwer und befremdlich klingen. Wir wollten den Unterschied zwischen ihrer älteren Erzählstimme und der jüngeren Stimme herausarbeiten, um ein starkes Gefühl für die zeitliche und emotionale Distanz zu schaffen.

FILMBULLETIN: Für gewöhnlich ist sie eine sehr fahrigere, nervöse Schauspielerin. Nun beschreibt Tania Blixen Afrika aber in einem sehr getragenen, langsamen Rhythmus. Wollten Sie bei der Besetzung der Hauptrolle auf diesen Kontrast hinaus?

SYDNEY POLLACK: Nun, sie verändert

sich im Laufe des Films. Sie erscheint zuerst nervös, energiegeladener und hastig. Aber im Verlauf der weiteren Handlung wird sie ruhiger, langsamer - sogar ihre Stimme wird tiefer. All dies geschieht aber sehr subtil, kaum spürbar. Am Ende hat sie sich dem Rhythmus Afrikas angepasst. Auf diese Weise wollten wir das Altern der Figur nachvollziehbar machen, denn schliesslich umfasst der Film einen Zeitraum von mehr als zehn Jahren.

FILMBULLETIN: Wie gut kannten Sie Afrika, bevor Sie mit dem Film begannen?

SYDNEY POLLACK: Ich wusste nicht viel über Afrika, meine Vorstellung von diesem Kontinent stammt hauptsächlich aus alten Filmen - Tarzanfilmen und ähnlichen. Aber während der Dreharbeiten habe ich Afrika dann sehr gut kennengelernt. Bereits während den Vorbereitungen, der Pre-Production, flog ich einmal monatlich nach Afrika.

FILMBULLETIN: Wieviel wurde tatsächlich in Afrika gedreht?

SYDNEY POLLACK: Alles - oder um ganz ehrlich zu sein: fast alles. Die Dänemark-Szenen entstanden in England. Die nächtlichen Safari-Szenen mit Redford und Streep mussten wir im Studio drehen, da ich den Drehplan schon erheblich überschritten hatte. Insgesamt haben wir 101 Tage an den Schauplätzen gedreht und neun Tage im Studio.

FILMBULLETIN: Hatten Sie beim Beginn der Dreharbeiten schon eine bestimmte Struktur für den Film im Auge? OUT OF AFRICA beginnt ja mit einer sehr abstrakten Rückblende, die dennoch deutlich erkennbar ist. Da im Vorspann vier Cutter genannt werden, frage ich

mich, ob Sie etwas mit der Erzählebene herumgespielt haben und erst beim Schnitt auf diese Lösung gekommen sind.

SYDNEY POLLACK: Kurts erster Drehbuchentwurf sah zwar noch keine Rückblende vor, aber mir wurde sehr schnell klar, dass ich die Geschichte leichter in den Griff bekäme, wenn ich sie als Erinnerung erzählen könnte.

Der Grund, weshalb ich vier Cutter - besser gesagt: vier Teams - verpflichten musste, lag einfach daran, dass ich während der Dreharbeiten noch nicht mit dem Schnitt begonnen hatte. Das war ein schwerer Fehler! So kamen wir unter grossen Zeitdruck.

FILMBULLETIN: Dieser Zeitdruck während des Schnittes ist bei einer solchen teuren Produktion wahrscheinlich besonders gross.

SYDNEY POLLACK: Der Film war schon für Weihnachten gebucht, ich war aber erst Mitte Juni mit den Dreharbeiten fertig und hatte nur knappe sieben Wochen Zeit für den Schnitt. Wir hatten vier Schneideräume und ich rannte ständig von einem Team zum andern. Vom Ende der Dreharbeiten bis zur Premiere mussten wir sieben Tage in der Woche durcharbeiten. Nach dem Schnitt mussten Musik und Toneffekte eingespielt, Kopien gezogen werden und so weiter und so fort.

FILMBULLETIN: Beim Vergleich zwischen dem Film und Tania Blixens Buch fiel mir auf, dass der Grundton der literarischen Vorlage viel rauher und zynischer ist; es gibt sehr viel gewalttätige und auch blutige Momente.

SYDNEY POLLACK: Da haben Sie, glaub' ich recht. Sie mag etwas rauher, hart-

gesottener geschrieben haben. In einem Kapitel beschreibt sie nur das gewaltige Gefühl nach dem Erlegen eines Löwen.

FILMBULLETIN: Ich könnte mir eine Verfilmung des Buches auch nach einem Drehbuch von John Milius sehr gut vorstellen.

SYDNEY POLLACK: So überraschend es auch klingen mag: der Mann, der sich am meisten in den Film verliebt hat, ist tatsächlich Milius. Er rief mich an, und wir sprachen mehr als eine Stunde über den Film. Er meinte, das sei genau die Art von Film, die er gerne machen würde. Aber die einzige Art Filme, die man ihn machen lässt, sind Sachen wie APOCALYPSE NOW, sehr gewalttätig, richtig «macho».

Das ist eine Schablone, aus der er heraus will. Er mag epische, romantische Filme. Er kann auch sehr sentimental sein. Niemand kann sich das vorstellen, aber er würde sehr gern auch einmal eine Liebesgeschichte drehen. (lacht)

FILMBULLETIN: Sie haben aus OUT OF AFRICA keine Biografie einer Schriftstellerin gemacht. Wir sehen zwar, wie sie abends Geschichten erzählt, aber sobald sie anhebt, blenden Sie aus und überbrücken ihre Erzählung mit einer Ellipse bis zum Ende der Geschichte.

SYDNEY POLLACK: Das wäre sonst langweilig geworden. Wer im Publikum möchte schon eine halbe Stunde dasitzen und ihr zuhören. Mit den Ellipsen konnte ich den Eindruck erwecken, dass sie ihre Zuhörer den ganzen Abend unterhält.

Es ist immer sehr schwierig, Künstler im Film darzustellen. Man muss immer etwas Stellvertretendes finden, um sie auf der Leinwand darzustellen. Aber ich

glaube unsere Lösung funktioniert.

FILMBULLETIN: Man merkt, dass sie eine talentierte Geschichtenerzählerin ist, die ihre Zuhörer verzaubert.

SYDNEY POLLACK: Wissen Sie, wenn Schriftsteller sonst in Filmen gezeigt werden, ist das wenig überzeugend: man sieht sie nachts am Tisch schreiben, man «sieht» wie sie nachdenken, aber all das vermittelt keinen visuellen Eindruck, der überzeugt.

Allerdings hat Tania Blixen damals in Afrika auch so gut wie gar nichts geschrieben.

FILMBULLETIN: OUT OF AFRICA stellt wie alle Filme, die Sie seit Mitte der siebziger Jahre gedreht haben, eine schwierige Liebesgeschichte in den Mittelpunkt. Besonders in Ihren frühen Filmen finden sich auch sehr interessante und komplizierte Beziehungen zwischen Männern, ich denke da an YAKUZA oder CASTLE KEEP. Wollen Sie sich irgendwann einmal wieder an einen solchen Stoff heranwagen?

SYDNEY POLLACK: Das hängt immer vom Material ab, von der Qualität des Drehbuchs. Das ist der schwierigste Punkt, und das gilt für alle Regisseure: etwas zu finden, für das man seine nächsten zwei Lebensjahre opfern will.

FILMBULLETIN: Sehen Sie sich als Traditionalisten?

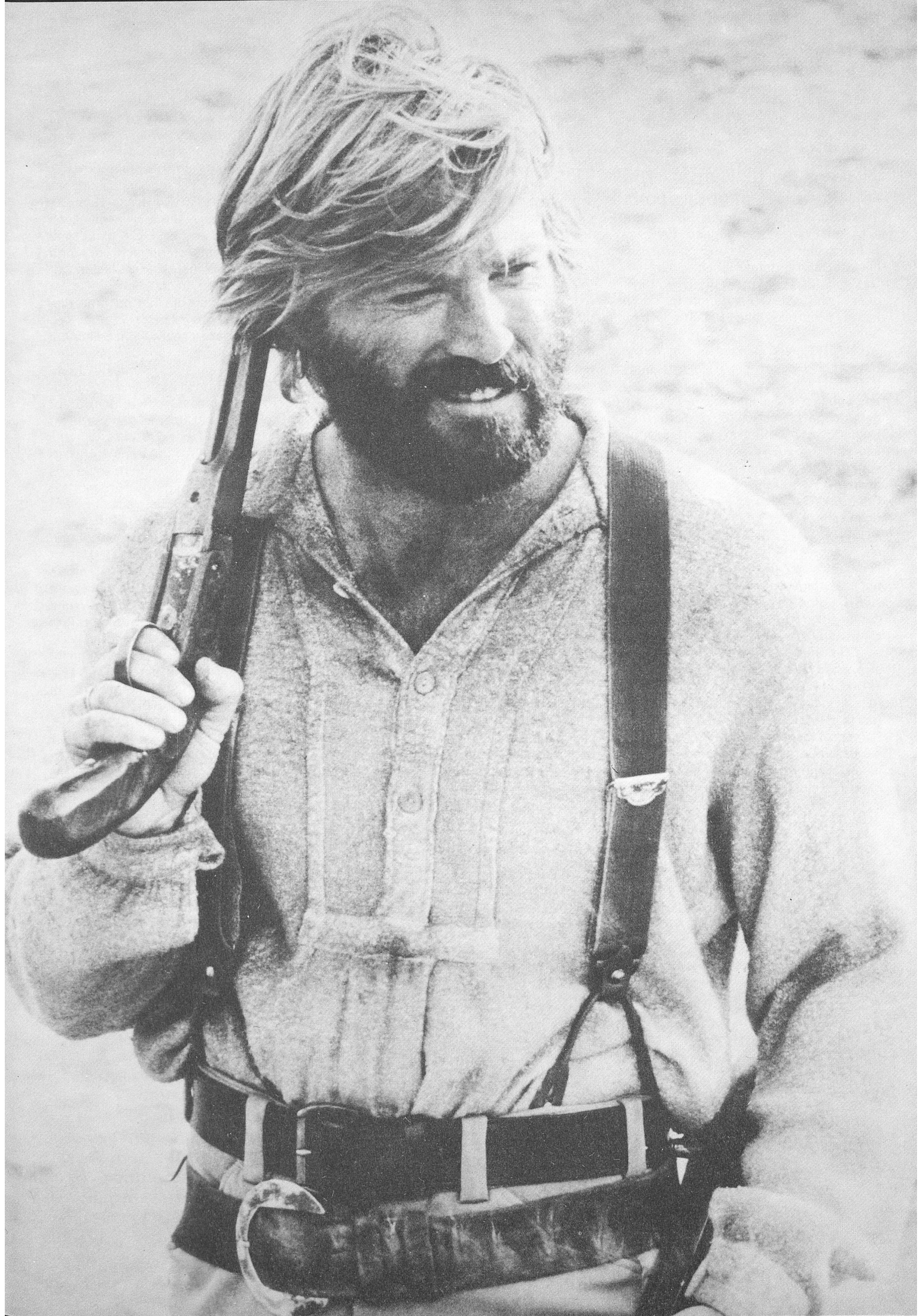
SYDNEY POLLACK: Ich bin mit den Filmen von Kazan, Stevens, Wyler, Wilder und Zinnemann aufgewachsen. Das war ein sehr humanistisches Kino, voller packender Beziehungen, in denen sehr gute Schauspieler mitwirkten. Und in dieser Tradition versuche ich weiterzuarbeiten.

FILMBULLETIN: Sehen Sie sich selbst als

Robert Redford und Barbra Streisand in THE WAY WE WERE



Das ist ein wenig wie die Arbeit eines Bildhauers: manchmal braucht man erst ein Drahtgerüst, um das herum man dann die Skulptur modelliert; man darf das Gerüst nicht mehr sehen, aber es hält alles zusammen.



einen «actor's director», einen Regisseur, dessen Stärke in der Schauspielereführung liegt?

SYDNEY POLLACK: In gewisser Weise schon.

FILMBULLETIN: Wenn man sich einen Film wie THEY SHOOT HORSES DON'T THEY? anschaut, ist man überrascht, wie gut und überzeugend gewisse Schauspieler sind, die man zuvor nur als farblos und uninteressant erlebt hat. Das gilt für Gig Young, Red Buttons, aber auch für Jane Fonda, die bis dahin kaum anspruchsvolle Rollen gespielt hatte.

SYDNEY POLLACK: Besonders Gig Young hat mir in diesem Film sehr gut gefallen.

Ich habe ja als Schauspieler angefangen, lange bevor ich beim Fernsehen Regie führte. Die Schauspielerei war alles, was ich zu Anfang hatte. Ich verstand nichts von Kameras, ich verstand nichts von Drehbüchern - aber meine Erfahrung als Schauspieler hat mir dann doch sehr geholfen.

FILMBULLETIN: Ihre Art des Filmemachens tendiert dazu, sehr locker und ellipsenreich zu sein. Sie erzählen sehr oft mit Montagesequenzen. In OUT OF AFRICA sind es gerade die Momente in denen Sie den Alltag von Tania und ihrem Liebhaber zeigen, die sehr stark zum Gefühl des Verlustes beitragen, das sich am Ende des Films einstellt.

SYDNEY POLLACK: Das ist für mich immer wieder die Lösung eines Dilemmas. Mit fast jeder Szene werden bestimmte Voraussetzungen geschaffen, erreichen die Beziehungen der Figuren zueinander einen bestimmten Status. Danach aber kann ich nicht noch einmal eine Szene

bringen, die die gleiche Information enthält. Andererseits brauche ich eine solche Szene unbedingt um zu verdeutlichen, dass inzwischen Zeit vergangen ist. Zum Beispiel: Finch Hatton zieht auf die Farm, er und Tania werden zusammenleben. Ihre Beziehung hat einem bestimmten Status erreicht. Was zeige ich nun als nächstes? Die Zuschauer wissen bereits, dass er bei ihr wohnt. Wenn ich nun, in einer Montagesequenz, kurze Augenblicke aus ihrem gemeinsamen Alltag zeige, verdeutliche ich, dass inzwischen Zeit vergeht, ohne dass ich eine lange, umständliche Szene daraus machen muss. Ich überbrücke die Zeit bis zum nächsten wichtigen Punkt im «plot» und vermittele dabei trotzdem weitere Informationen und Stimmungen - in unserem Beispiel: dass die beiden während ihres Zusammenlebens auf der Farm glücklich sind.

FILMBULLETIN: Diese Montagesequenzen haben bei Ihnen aber auch noch eine andere Funktion. In JEREMIAH JOHNSON benutzen Sie sie etwa um zu zeigen, wie aus dem Helden eine legendäre Figur wird.

SYDNEY POLLACK: Und in TOOTSIE zeige ich wie aus dem unbeachteten Schauspieler ein Star wird.

Seltsam genug, aber ich mache so etwas wohl in jedem meiner Filme.

FILMBULLETIN: Für mich handelt OUT OF AFRICA vor allem von Unabhängigkeit.

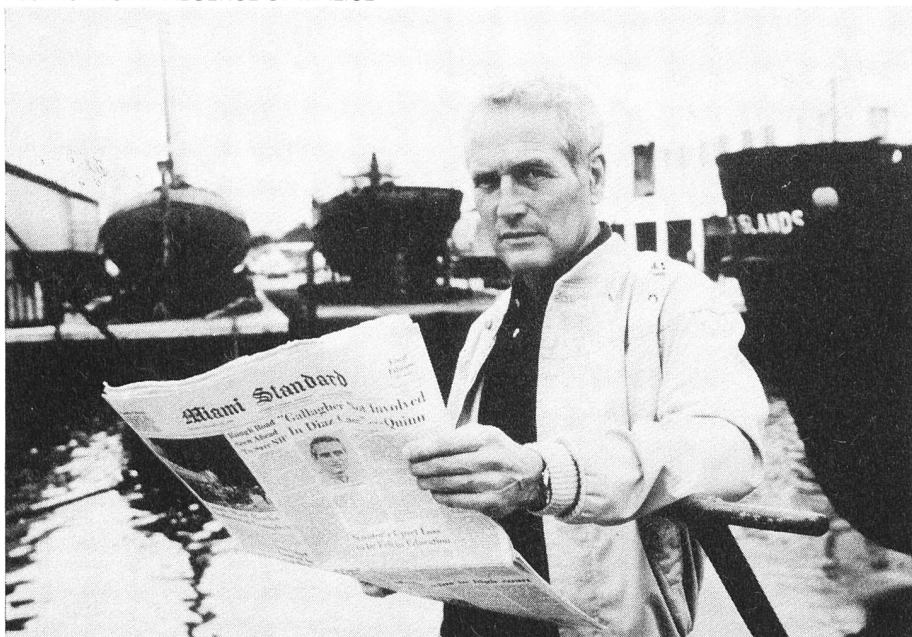
SYDNEY POLLACK: Für mich ging es vor allem um Besitz und Verlust, und um das Gleichgewicht zwischen Freiheit und Verpflichtung. Wenn ich sage: «Ich liebe Dich!», wieviel von meiner Unab-

hängigkeit gebe ich dabei auf? Ist es möglich, eine Beziehung zu haben, wie sie Finch Hatton anstrebte?» Er sagt im Grunde zu Tania: «Ich möchte mit Dir zusammen sein. Ich möchte aber dafür kein Stück meiner Individualität als Preis bezahlen. Ich will keine Kompromisse eingehen. Und ich will auch nicht, dass Du es tust.» Sie glaubt natürlich, dass das unmöglich ist - und vielleicht, aber eben nur vielleicht, hat sie damit sogar recht. Ich weiss es nicht, aber genau das hat mich an dieser Beziehung interessiert.

Genau das war es auch, wonach wir bei der Drehbucharbeit am längsten gesucht haben: ein Rückgrat, eine Struktur für die Geschichte. Unser Anhaltspunkt war Tanias Satz an seinem Grab: «Er gehörte nicht uns, er gehörte nicht mir.» Ich sagte zu Kurt, dass wir uns genau von diesem Punkt aus zurückarbeiten müssten. Alles im Film sollte uns zu diesem Satz am Ende führen. Wir wollten zeigen, wie sie versucht, von allem und jedem Besitz zu nehmen, der Farm und der ganzen Umgebung ihrem Stempel aufzudrücken. Finch Hatton lehrt sie, dass es eine Illusion ist, etwas zu besitzen, nur weil man dafür bezahlt hat. Sie sagt immer wieder: «Meine Farm in Afrika ...» Es ist nicht ihre Farm. Am Ende hat sie sie verloren.

All dies faszinierte mich und ermöglichte mir eine stärkere Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund. Im Vordergrund stand ihre Liebesgeschichte und im Hintergrund der Kolonialismus. Das eine wurde zur Metapher für das andere. Die Engländer fingen in Nairobi an, Denkmäler zu errichten, neue Strassen anzulegen und der Stadt

Paul Newman in ABSENCE OF MALICE



Ich bin mit den Filmen von Kazan, Stevens, Wyler, Wilder und Zinnemann aufgewachsen. Das war ein sehr humanistisches Kino, voller packender Beziehungen, in denen sehr gute Schauspieler mitwirkten.

ein durch und durch europäisches Aussehen zu geben.

Ich glaube aber, dass dies Dinge sind, die das Publikum nicht sieht - und nicht sehen muss. Sie sind nicht wirklich wichtig. Nur für mich sind sie, während ich arbeite, wichtig. Das ist ein wenig wie die Arbeit eines Bildhauers: manchmal braucht man erst ein Drahtgerüst, um das herum man dann die Skulptur modelliert; man darf das Gerüst nicht mehr sehen, aber es hält alles zusammen.

FILMBULLETIN: Bei dieser Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund fällt mir einmal mehr ein Parallele zu THE WAY WE WERE auf, wo sich die vordergründige Liebesgeschichte im Lauf der Jahre vor einem klar definierten zeitgeschichtlichen Hintergrund entwickelt: Spanischer Bürgerkrieg, McCarthy-Ära und Roosevelts Tod, der eine eminent wichtige Rolle spielt.

SYDNEY POLLACK: Alle meine frühen Filme spielten in der Vergangenheit. Mein erster Film mit einer zeitgenössischen Thematik war THREE DAYS OF THE CONDOR.

FILMBULLETIN: Und selbst dieser Film wird dem Zuschauer in zehn oder zwanzig Jahren ein relativ genaues Stimmungsbild seiner Entstehungszeit vermitteln.

Aber zurück zu OUT OF AFRICA: Wie sehen Sie das Dreiecksverhältnis Streep-Redford-Löwen? Wollten Sie dadurch ihre Beziehung zu Afrika verdeutlichen?

SYDNEY POLLACK: Es gab kein besseres Symbol als die Löwen. Auch Tania Blixen erzählt die Liebesgeschichte in ihrem Buch vermittels der Löwen - obwohl

dies nicht den Tatsachen entsprach, wie wir aus Judith Thurmans Blixen-Biografie wissen. Auch die Massai sind in diesem Zusammenhang wichtig. Das eigenhändige Erlegen eines Löwen ist bei den Massai ein Initiationsritus. Das lässt sich auch auf unsere Heldin anwenden, denn sie tötet ja auch einen Löwen. Finch Hatton bewunderte die völlige Unabhängigkeit der Massai und deshalb liessen wir bei seiner Beerdigung auch einen Massaikrieger auftauchen, der ihn sozusagen repräsentiert. Später sieht man dann die Löwen auf Hattons Grab. Das ist fast schon ein mythischer Augenblick.

Ausserdem verlieben sich Finch und Tania in gewisser Weise bei der Löwenjagd, als sie den Löwen erschießt. Das sind zwei Formen der Jagd. Es geht auch hier wieder um die Freiheit und ... Mein Gott, ich will nicht präntiös werden und meinen eigenen Film analysieren. (lacht)

Das kann ich gar nicht. Das ist Ihre Aufgabe als Kritiker - nicht das Präntiöswerden, aber das Analysieren.



Sydney Pollack

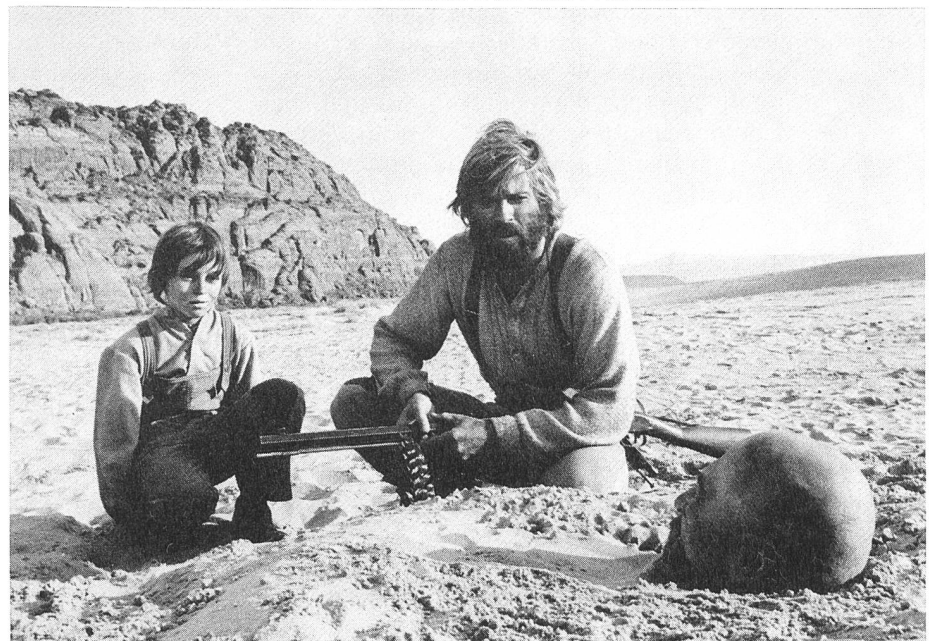
Geboren am 1. Juli 1934 in South Bend, Indiana. Nachdem er sich am «New York's Neighborhood Playhouse» zum Schauspieler ausgebildet hatte, arbeitete Pollack auf der Bühne und beim Fernsehen; wirkte dann als «Drama Instructor» an der New York University und als TV-Regisseur, bevor er in den sechziger Jahren eigene Spielfilme zu realisieren begann. Als Darsteller wirkte er noch 1962 in WAR HUNT von Terry Sanders (in dem übrigens Robert Redford sein Filmdebüt gab) und in seinem eigenen TOOTSIE mit. Bei THE YAKUZA übernahm er erstmals auch die Rolle des Produzenten.

Spielfilme als Regisseur:

- 1965 THE SLENDER THREAD
- 1966 THIS PROPERTY IS CONDEMNED
- 1968 THE SWIMMER (nur eine Sequenz)
THE SCALPHUNTERS
- 1969 CASTLE KEEP
THEY SHOOT HORSES DON'T THEY?
- 1972 JEREMIAH JOHNSON
- 1973 THE WAY WE WERE
- 1975 THE YAKUZA
THREE DAYS OF THE CONDOR
- 1977 BOBBY DEERFIELD
- 1979 THE ELECTRIC HORSEMAN
- 1981 ABSENCE OF MALICE
- 1982 TOOTSIE
- 1985 OUT OF AFRICA

Das Gespräch führten
Gerhard Midding und Lars-Olav Beier

Josh Albee, Robert Redford und Stefan Gierasch in JEREMIAH JOHNSON



Das Schwierigste ist, und das gilt für alle Regisseure: etwas zu finden, für das man seine nächsten zwei Lebensjahre opfern will.



Zeit für schöne Augenblicke

Anne Cuneo, Schriftstellerin und Filmemacherin

Die Beziehung zwischen der Realität und dem, was man im allgemeinen «Fiktion» nennt, stand immer im Zentrum meiner Arbeit. «Dichtung und Wahrheit», sagt man oft mit einem Lächeln, das impliziert: ja, die Poeten erfinden, die Wirklichkeit ist nicht das, was sie beschreiben. Zwei neuere Filme haben mich wieder auf diesen Gedanken gebracht: THE TIMES OF HARVEY MILK und DER SCHÖNE AUGENBLICK.

Meine Gedankengänge haben an jenem Abend begonnen, als zwei Unbekannte, mit denen ich nach der Vorführung von HARVEY MILK gesprochen habe, mir nicht glauben wollten, dass sie eben einen Dokumentarfilm gesehen hatten. Sie hatten diesen Film (den sie bewunderten) als Fiktion genommen.

Ich für meinen Teil habe im Verlauf der Jahre gut zehn Bücher und ebensoviele Stücke geschrieben, die in Tat und Wahrheit streng dokumentarischen Charakter haben. Ich habe in ihnen von meinen eigenen Problemen gesprochen, von Problemen, die mir andere erzählten, von Dingen, die ich in einer sorgfältigen historischen Recherche zusammentrug, oder bin ausgegangen von einem Zeitungsartikel. Und immer sprechen mich die Leute auf meine «Romane» an, reden von der «Erfindung» meiner Stücke und fragen mich: «Wo hast du nur all das zusammengesucht? Du hast wirklich eine poetische Imaginationskraft.»

Es scheint mir in diesem Zusammenhang sehr wichtig zu unterstreichen, dass ich, in diesem Sinn, über keine Imagination verfüge. Ich habe nichts erfunden. Und mit allem Nachdruck sei bemerkt, dass der Grossteil der Schriftsteller und Filmemacher genauso wenig etwas erfinden (ich rede hier natürlich nicht von Mantel-und-Degen-Filmen/Romanen oder von jenen rosigen Werken, die reinen Zeitvertreib darstellen - ich sehe und lese sie mit grossem Vergnügen, aber es gilt beizufügen, dass sie oftmals nichts zu tun haben mit einer kulturell kreativen Arbeit).

Wir haben die Tendenz, «Fiktion» als das zu klassifizieren, was man uns erzählt, denn dies hilft uns, die Probleme zu umgehen, mit denen uns ein bestimmtes Werk konfrontiert. Einige Leser mögen sich vielleicht an die Polemik erinnern, die ich zum Thema des Filmes FALLING IN LOVE führte; sie ist ein schönes Beispiel dieses Diskurses: wenn man sich sagt, das sei eine erfundene Geschichte, romanhaft, impliziert man in einem: *also* brauch ich mich nicht weiter damit zu beschäftigen, die Geschichte dieser Personen betrifft mich nicht. Akzeptiert man aber die Feststellung: das ist eine der Möglichkeiten des Lebens,

so kann man sich sogleich zu einem Gedankengang darüber aufmachen, in welchen Punkten diese Geschichte das *eigene* Leben betrifft. Dasselbe gilt für HARVEY MILK, es gilt für WETHERBY.

Mir scheint, dass Pio Corradi und Friedrich Kappeler in ihrem Film DER SCHÖNE AUGENBLICK sehr schön demonstrieren, auf welchem Niveau sich die poetische Imaginationskraft einstellt (oder nicht): im Schnitt, in der Cadragé, im Bewusstsein um die wichtigen Momente aus einer gegebenen Menge von Möglichkeiten.

Filme wie HARVEY MILK, DER SCHÖNE AUGENBLICK, FALLING IN LOVE, WETHERBY sind genau aus diesem Grund bedeutend: sie erlauben uns, einzelne Momente herauszugreifen, die wir in der chaotischen Welt, in der wir leben, nur zu gerne übersehen.

Wir sind allmählich soweit gekommen, dass uns der Wert von Zehntelssekunden eines Skirennfahrers wichtiger sind als die zehn Sekunden, in denen Blicke ausgetauscht werden, Hände sich berühren, Erschütterungen sich übertragen - alles Dinge, die nicht messbar sind, aber die das ausmachen, was die Romantiker «die Poesie des Augenblicks» nannten.

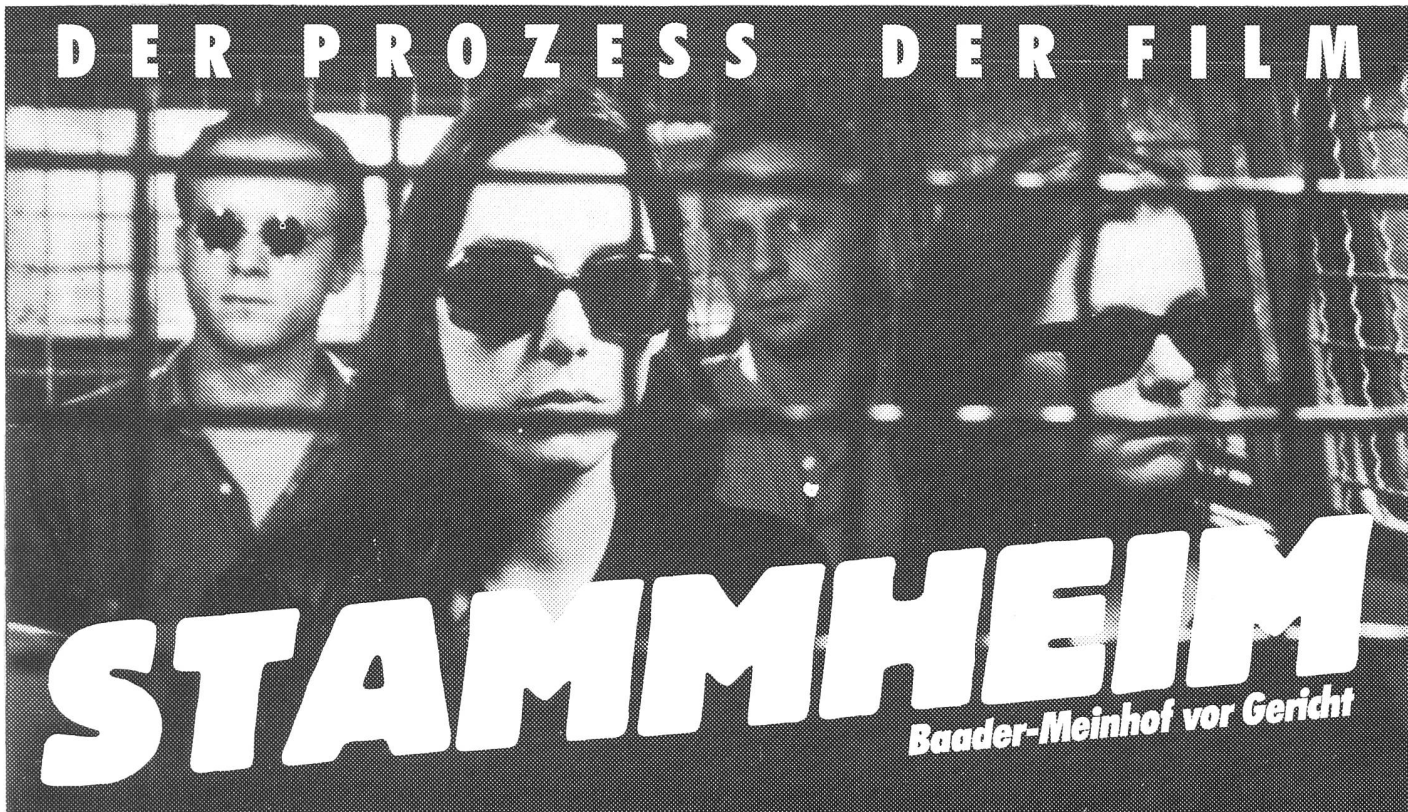
Die Poesie des Augenblicks ist das geduldige Beobachten, die Verfügbarkeit, das aufmerksame Zuhören, fern jeglicher Arroganz, eine Wirklichkeit, die manchmal banal erscheinen mag, die aber, nimmt man sich Zeit und hat man keine Angst davor, sich auf die Suche zu begeben, die wunderbarsten Abenteuer beherbergt, äusserst intensive Augenblicke - epische, komische, gewöhnliche, gefährliche, erholende.

Die kleinen Dinge im Leben, jene, von denen man in den Abenteuer-Romanen/Filmen kaum spricht, waren genau das, was den wirklichen Kampf des wirklichen Harvey Milk anregte, sie waren das, was ihn das Leben gekostet hat. Desgleichen sind sie das, was das Auge von Leuten wie Pio Corradi und Friedrich Kappeler anregt, oder jenes von Fotografen wie Hans Staub oder Nicolas Bouvier, von schöpferischen Figuren, die man der Kategorie «Dokument-/Wahrheit» zuordnet als Gegensatz zu «Fiktion-/Dichtung».

Folglich ist die Grenze zwischen den zwei Kategorien (die auch nicht zwingendermassen gegenläufig sind) verschwommen. Sie wechselt, verschiebt sich. Sie zu suchen - ein Abenteuer, das nur individuell sein kann -, ist ebenso aufregend wie das Lesen oder Betrachten eines Thrillers oder eines Piratenfilms.

THE END

DER PROZESS DER FILM



STAMMHEIM

Baader-Meinhof vor Gericht

MOVIE 1
im Nägelihof beim Rudenplatz, Tel. 01 69 14 60

CAMERA
Claraplatz

Regie Reinhard Hauff · Drehbuch Stefan Aust
Mit Ulrich Pfeitgen · Ulrich Tukur · Therese Affolter
Sabine Wegner · Hans Kremer · Hans Christian Rudolph

6 grosse Filme in Réédition

Tristana

LA VOIE LACTÉE

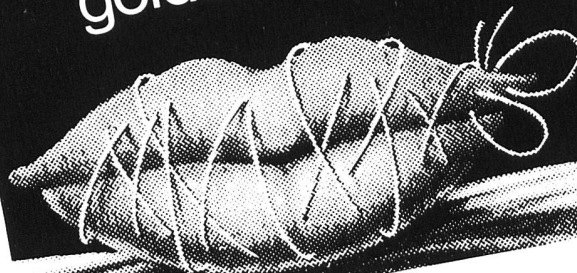
LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE

Cet Obscur Objet du Désir

LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ

Le Charme Discret de la Bourgeoisie

LUIS BUNUELS
goldene Jahre



CHALLENGER FILMS SA

