

Objektyp: **Issue**

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

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

Heft 151

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

filmbulletin

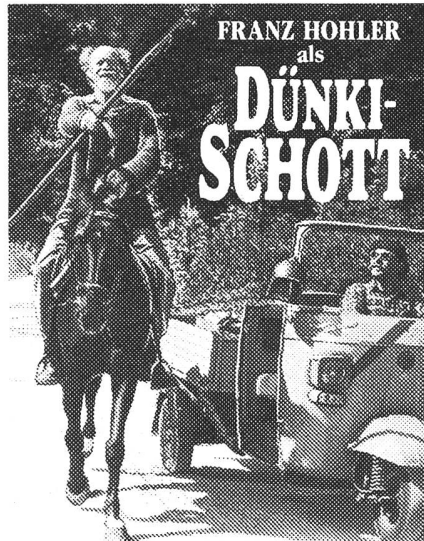
Kino in Augenhöhe



Der sichere Kinotip für hervorragende Filme:



CAMERA 1



CAMERA 2



DOWN BY LAW
TOM WAITS · JOHN LURIE · ROBERTO BENIGNI
A NEW FILM BY JIM JARMUSCH

ATELIER KINO

Die Basler Studiokinos mit dem vielseitigen Programm

V | i | d | e | o | l | a | d | e | n

Unsere 5 wichtigsten Dienstleistungen und eine neue Adresse:

1. Geräteverleih:
VHS – U-matic Equipments,
Videoprojektionen, etc.
2. Schnittplätze:
VHS – U-matic,
U-matic – U-matic Low / High band
3. Überspielungen, Videoprints
4. Auftragsproduktionen
5. Vermietung eines Produktionsbüros
6. Neue Adresse:
Videoladen, Weststrasse 77,
8003 Zürich, Tel. 462 86 83



Terre
des hommes
Kinderhilfe

151 und folgende...

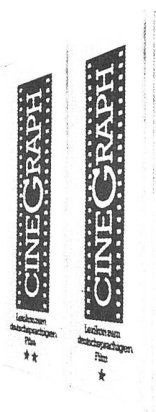


Tom Waits in DOWN BY LAW

Nach dem Fest zurück im Alltag

Das Lexikon zum deutschsprachigen Film

CINEGRAPH



Wir liefern aus:

CINEGRAPH
Lexikon zum deutschsprachigen Film

Herausgegeben von
Hans-Michael Bock

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

Loseblattwerk (1. Lieferung)
812 Seiten, DM 118,--
Subskriptionspreis bis
31. 12. 1984 DM 88,--
jeweils mit zwei Ordnern
ISBN 3-88377-173-2

Die 2. Lieferung erscheint
nach Ablauf der Subskriptions-
frist Anfang 1985.

Dieses Werk berücksichtigt
das Filmschaffen im Deut-
schen Reich, der Bundesre-
publik Deutschland und der
Deutschen Demokratischen

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

CINEGRAPH ist gleicher-
maßen Nachschlagewerk,
aktuelles Handbuch und wis-
senschaftliches Kompen-
dium, dessen Loseblattform
gerade in den detaillierten
Filmografien die laufende
Berücksichtigung der neue-
sten Filmproduktion und der
filmhistorischen Forschung
ermöglicht.

CINEGRAPH bietet neben
sorgfältig recherchierten
Daten und Fakten zum
deutschsprachigen Film zahl-
reiche Essays, die oft kon-
trovers – zur Auseinander-
setzung mit dem Film in Ver-
gangenheit und Gegenwart an-
regen.

edition text + kritik GmbH
Levelingstraße 6a
8000 München 80

edition text + kritik

Nach Tschernobyl, nach Tscherno-Basel... der erste
abendfüllende Trickfilm zum Thema Atomkrieg. Witzig,
beissend... die (wahre?) Geschichte von Jim und Hilda Bloggs.

Jim und Hilda bereiten sich auf den drohenden Krieg vor und
bauen einen Atom-Unterschlupf aus Zimmertüren, in dem sie
den grossen Knall tatsächlich überleben. Fragt sich bloss:
Wozu?



filmbulletin lanciert: **SAMMELORDNER**



Ein schöner roter Sammelordner, welcher
nun zwölf Hefte von **filmbulletin – Kino in**
Augenhöhe aufnehmen kann, ist nun zum
Preis von Fr. 14.–, DM 17.–, öS 140.–
lieferbar.

Ihre Vorauszahlung – mit dem Vermerk
«Sammelordner» – auf eines unserer Postscheck-
Konti in Zürich, München oder Wien (Kto. Nummern
siehe Impressum) gilt als Bestellung.

*Wir wünschen unseren
Leserinnen und Lesern
frohe Weihnachten
und ein gutes neues Jahr!*

Wirklich wahre Geschichten klingen oft so unwahrscheinlich, dass niemand sie glauben will. «filmbulletin» wurde bislang zwar in keiner chinesischen Wäscherei, aber in einer Küche, einer Gerümpelkammer, einem Schlafzimmer hergestellt. Spass – «Fun In A Chinese Laundry» eben – war schon auch dabei, obwohl die Verhältnisse immer enger, die Arbeitsbedingungen immer unmöglicher wurden. Seit ein paar Tagen verfügen wir nun über ein Büro. Damit vollziehen wir einen weiteren «Systemwechsel», der schliesslich einige Vorteile bringen wird. «Systemveränderungen» verursachen hinter den Kulissen ja immer einigen Mehraufwand. Auch der im laufenden Jahr fliegend vollzogene Wechsel unserer Druckerei machte da keine Ausnahme.

Gewissermassen Opfer unseres Erfolgs wurden wir vor allem auf administrativer Ebene. All die Neu- und Nachbestellungen sind mit den bisherigen Mitteln nicht mehr zu bewältigen. Leider dürfte es aber noch geraume Zeit dauern, bis die auch in diesem Bereich bereits eingeleitete «Systemveränderung» voll zum Tragen kommt. Betroffene dieser Schwierigkeiten bitten wir deshalb auch an dieser Stelle um etwas Nachsicht und Geduld – wir werden den Erfolg schon noch verkraften.

Nicht nur interne Umstellungen halten uns auf Trab. Auch die ungezählten Versuche, zusätzliche Mittel für die Zeitschrift zu beschaffen, erweisen sich als aufwendig, zeitraubend und schwierig. Eine Eingabe etwa, für einen Unterstützungsbeitrag von Fr. 20'000.–, wurde von der Expertenkommission des Bundes abschlägig beschieden, «weil einstimmig festgehalten wurde, dass die Publikation, welche zu feuilletonistisch erscheint, zu wenig repräsentativ abgestützt ist und kaum eine innovative Filmpublizistik ist, die ein neues Gefäss im Mediengebiet darstellt. Ausserdem ist es nicht Sache des Bundes, jährliche Subventionen für periodische Filmpublikationen zu gewähren.» Dieser letzte Satz bewog uns zu einem Rekurs, der uns zwar die – im Auftrag des Schweizerischen Bundesrates vom Bundeskanzler unterzeichnete – schriftliche Bestätigung brachte, dass «Subventionen für eine Filmpublikation gewährt werden können, seien es einmalige oder allenfalls auch jährliche», uns aber wohl auch Franken 573.40 an Spruch- und Schreibgebühren kosten wird.

Solange uns der «Spass in der chinesischen Redaktionswaschküche» insgesamt jährlich etwa 3'000 Stunden Gratisarbeit wert ist, müssen wir demnach hoffen, dass uns wenigstens das bisherige Engagement und die auch finanziell bekundete Solidarität unserer Leserinnen und Leser – wenn nicht gar noch verstärkt – erhalten bleibt.

Walt R. Vian

filmbulletin

Kino in Augenhöhe
28. Jahrgang

6/86
Heft Nummer 151: Dezember 1986

kurz belichtet 4

Kino in Augenhöhe
DOWN BY LAW von Jim Jarmousch
Sinn fürs Kino 7
MONA LISA von Neil Jordan
Kinoversatzstücke 12

Kino und Jazz:

AUTOUR DE MINUIT von Bertrand Tavernier



Dexter fait du bebop quand il marche 14
Kleines Who is Who? 23

filmbulletin
KAYAKO NO TAMENI von Kohei Oguri 24
HEARTBURN von Mike Nichols 26
L'EFFRONTÉE von Claude Miller 29
INSPECTEUR LAVARDIN von Claude Chabrol 31

Kulissengeflüster
Lagebeschreibung eines Insiders
Nichts gegen Hollywood 33

filmbulletin Kolumne
Von Erwin Schaar 40

Titelbild: Cathy Tyson als Simone in MONA LISA
letzte Umschlagseite: Meryl Streep und Jack Nicholson
in HEARTBURN
Heftmitte: AUTOUR DE MINUIT von Bertrand Tavernier

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich
 ISSN 0257-7852

Redaktion: Walt R. Vian

Redaktioneller Mitarbeiter:
 Walter Ruggle
 Mitarbeiter dieser Nummer:
 Susanne Pyrker, Wolfram Knorr,
 Bruno Rub, Verena Zimmermann,
 Ralph Eue, Peter Kremli, Steven Bach, Erwin Schaar.

Gestaltung:
 Leo Rinderer-Beeler

COBRA-Lichtsatz,
 Jeannette Ebert
 Druck und Fertigung:
 Konkordia Druck- und Verlags-
 AG, Winterthur


Fotos wurden uns freundlicher-
 weise zur Verfügung gestellt
 von: Filmcooperative, Monopole
 Pathé Films, Archiv Dr. Felix
 Berger, UIP, Warner Brothers,
 Zürich; Sammlung Manfred
 Thurov, Verena Zimmermann,
 Basel; Parkfilm, Citel Films,
 Genf; Europa Film, Locarno;
 Challenger Films, Cinémathèque
 Suisse, Lausanne; Concorde
 Film, München; SDK, Berlin.

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

Vertrieb:
 Postfach 6887, CH-8023 Zürich
 Leo Rinderer, ☎ 052 / 27 45 58
 Rolf Aurich, Uhdestr. 2,
 D-3000 Hannover 1,
 ☎ 0511 / 85 35 40
 Hans Schifferle, Friedenheimer-
 str. 149/5, D-8000 München 21
 ☎ 089 / 56 11 12
 S. & R. Pyrker, Columbusgasse 2,
 A-1100 Wien, ☎ 0222 / 64 01 26

Kontoverbindungen filmbulletin:
 Postamt Zürich: 80-49249-3
 Postgiroamt München:
 Kto.Nr. 120 333-805
 Österreichische Postsparkasse:
 Scheckkontonummer 7488.546
 Bank: Zürcher Kantonalbank,
 Agentur Aussersihl, 8026 Zürich;
 Konto: 3512 - 8.76 59 08.9 K

Preise für Anzeigen auf Anfrage.

 Herausgeber:
 Katholischer Filmkreis Zürich

KI-NOMADEN

Im Herbst 1986 fand in Zürich
 der erste Auftritt der *Ki-Nomaden*
 statt – ein Zusammenschluss
 von vier jungen Schweizer
 Filmemachern: Franz Reichle,
 Nicolas Humbert, Peter Volkart
 und Jacob Berger. «Ausgangs-
 punkt für dieses Zusammen-
 treffen und unsere Entschei-
 dung zur Kooperation sind die
 Solothurner Filmtage 86, in de-
 ren Rahmen unsere Filme AU-
 GENBLICK, NEBEL JAGEN, DER
 JUNGE ESKIMO, und A NAME
 FOR HER DESIRE aufgeführt
 wurden. Verwandte Ansätze
 wurden deutlich. Das Echo der
 Filmpublizisten bestätigte den
 Zusammenhang: Kino des Auf-
 bruchs.»

Erstes Ergebnis dieser Koope-
 ration war die gemeinsame
 Präsentation der vier Produk-
 tionen in Luzern, welche den
 Auftakt zu einer Kino-Tour in
 schweizerischen und deut-
 schen Kinos bilden soll.

**FILM UND FERNSEHEN IN
 FORSCHUNG UND LEHRE**

Zum neunten Male liegt das Er-
 gebnis einer Umfrage vor, die
 die Stiftung Deutsche Kinemathek,
 Berlin, alljährlich veran-
 staltet: *Film und Fernsehen in
 Forschung und Lehre* erfasst
 von Sommersemester zu Som-
 mersemester (1985–86) Lehr-
 veranstaltungen an Universitä-
 ten und Hochschulen, Hoch-
 schulschriften sowie weitere
 wissenschaftliche Arbeiten in
 der BRD, Österreich und in der
 Schweiz. Mit fast 1'600 Titel-
 meldungen von 196 Institutio-
 nen vermittelt die neue Aus-
 gabe wieder eine instruktive
 Übersicht über den Stand sol-
 cher Arbeiten.

Zum zweiten Mal dokumentiert
 die Publikation auch die wis-
 senschaftlichen Bemühungen
 um den deutschen Film in den
 USA; sie umfasst diesmal den
 Zeitraum 1984–86 und ver-
 zeichnet 226 Eintragungen.
 Die 138 Seiten starke Publika-
 tion kann zum Preis von DM
 15.– (zuzüglich Versandkosten)
 bezogen werden bei der Stif-
 tung Deutsche Kinemathek,
 Pommernallee 1, D-1000 Berlin
 19 (☎030-30307-234).

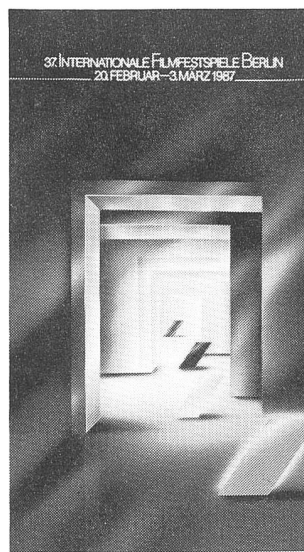
CINEPLUS

Unter dem Patronat der Direk-
 tion für Erziehung und kultu-
 relle Angelegenheiten des Kan-

tons Freiburg bringt *Cineplus* in
 seiner neunten Spielzeit fol-
 gende Filme im Kino Rex zur
 Vorführung: DER SCHWARZE
 TANNER von Xavier Koller (8.–
 9.1.1987), YEAR OF THE DRAGON
 von Michael Cimino (22.–23.1.),
 TANGOS L'EXIL DE GARDEL von
 Fernando E. Solanas (5.–6.2.),
 ANNE TRISTER von Léa Pool
 (19.–20.2.), LAMB von Colin
 Greg (12.–13.3.) und DOWN BY
 LAW von Jim Jarmusch (26.–
 27.3.1987). Für das Programm
 sind auch Cineplus-Klubabon-
 nemente erhältlich. Weitere
 Auskünfte: Kantonales Me-
 dienzentrum, Murtengasse 36,
 1700 Fribourg (☎ 037 23 14 64).

FILMFESTSPIELE BERLIN

Die *Internationalen Filmfest-
 spiele Berlin* finden vom 20. Fe-
 bruar bis zum 3. März 1987
 statt.
 Das Festival wird – wie in den
 vergangenen Jahren – einen
 umfassenden Überblick der
 weltweiten Filmproduktion ge-
 ben.



FILMFEST MÜNCHEN

«Ein Fest für alle, die gerne ins
 Kino gehen». Unter diesem
 Motto steht das *Filmfest Mün-
 chen 1987*, das unter der Lei-
 tung von Eberhard Hauff neun
 Tage, in der Zeit vom 20. bis 28
 Juni, stattfindet.
 Im Programm stehen wieder in-
 ternationale Entdeckungen, ein
 Forum der neuen deutschen
 Produktion, eine Plattform des
 Films der sozialistischen Län-
 der, Independents aus den
 USA, Kanada, Australien und
 Neuseeland. Fortgesetzt wer-
 den auch die «Informations-
 tage für den Bildungsfilm» und

das «Kinderfilmfest». Höhe-
 punkt wird wieder die jährliche
 Werkschau sein, die einem be-
 deutenden Filmschöpfer der
 Gegenwart gewidmet ist.

MAX-OPHÜLS-PREIS '87

Mit einer erstaunlich grossen
 Beteiligung von 73 Anmeldun-
 gen aus der Bundesrepublik
 Deutschland, der Schweiz,
 Österreich, der DDR und Lu-
 xemburg endete am 15. No-
 vember der Anmeldeschluss
 für den Wettbewerb um die Ver-
 gabe des *Max-Ophüls-Preises*
 1987. Das endgültige Wettbe-
 werbsprogramm wird 27 Bei-
 träge umfassen, die zur Zeit
 noch durch den Auswahlaus-
 schuss bestimmt werden. Die
 offizielle Eröffnung der Veran-
 staltung wird am 22.1. 1987
 durch den Oberbürgermeister
 von Saarbrücken erfolgen und
 am Montag den 26.1. durch die
 Preisverleihung abgeschlossen
 werden.
 In begrenzter Anzahl sind Ge-
 samtkarten für alle Veranstal-
 tungen des Festivals zum Preis
 von DM 65.– erhältlich im Städti-
 schen Filmbüro, Berliner Pro-
 menade 7, D-6600 Saarbrücken
 (☎ 0681-3098-456).

**BUCH-
 NEUERSCHEINUNGEN**

In der Buchreihe des Internatio-
 nalen Filmfestivals von Lo-
 carno ist dieses Jahr als Doku-
 mentation zur Retrospektive
 mit Werken des Japaners *Kei-
 suke Kinoshita* ein weiterer
 Band erschienen. Zusammen-
 getragen von Regula König
 und Marianne Lewinsky, mit
 einem Vorwort des anglo-japani-
 schen Filmkritikers Donald Rit-
 chie versehen, vereint das gut
 200 Seiten umfassende Buch
 ein längeres Gespräch, das an-
 fangs dieses Jahres in Japan
 mit Kinoshita selbst geführt
 wurde, eine ausführliche Filmo-
 graphie mit einzelnen Filmbe-
 schreibungen und verschiede-
 ne thematische Aufsätze.
 Der Band ist reich bebildert
 und verfügt im Anhang zwar
 über kein Register, dafür über
 eine Bibliographie.
 Erschienen ist im Fischer Ver-
 lag (TB 4464) der neuste *Film-
 Almanach*, der wie gewohnt die
 Spielfilm-Erstaufführungen im
 bundesdeutschen Kino und
 den ersten beiden Fernsehket-
 ten in Einzelbesprechungen
 würdigt und vereint. Kraft Wet-
 zel beschäftigt sich zudem mit

«Flurbereinigungen» in Kinomarkt und Kinopolitik, Horst Schäfer steuerte einen Aufsatz zum Thema «Das Kino ist tot – es lebe das Kino» bei und Dieter Kuhlbrodt befasst sich mit dem «Kino neben dem Kino». Der Filmalmanach gibt einmal mehr einen Überblick über das Geschehen eines einzelnen Jahres.

Ebenfalls bei Fischer, Reihe «Fischer Cinema», ist ein kleines Taschenbuch (TB 4465) zur vor einem Jahr verstorbenen Louise Brooks erschienen. Das Bändchen vereinigt sieben autobiographische Essays der grossartigen Stummfilmschauspielerin, Texte, in denen Brooks aus kritischer Distanz ihre Arbeit und Karriere betrachtet und einen unerbittlichen Blick auf den Kinozirkus wirft.

In der Reihe «Heyne Filmbibliothek» wurden Bändchen zu *Julie Christie* (No 32/94), *Shirley MacLaine* (No 32/86) und *Jack Lemmon* (No 32/97), sowie der Themenband *Das Neue Hollywood* (No 32/95) ausgeliefert. Alle sind sie in der gewohnten Art aufgemacht und bieten eine Fülle von Informationen. Allein schon die Erinnerungen an bekannte Filme, die beim flüchtigen Durchblättern der reichlich illustrierten Bändchen wach werden, machen die Durchsicht der Ausgaben schon zum Vergnügen.

Als Taschenbuch in der allgemeinen Reihe ist auch das Drehbuch zum Film MOMO, mit der vollständigen Dialogliste, einige Farb- und vielen Schwarzweiss-Fotos auf den Markt gekommen. Ergänzt wird die Ausgabe durch einige Hintergrundberichte und die Daten zum Film. (Heyne No 01/6842)

BILDBÄNDE FÜR LIEBHABER

Ein Buch, das Bilder aus Hollywoods Schwarzer Serie vereinigt, nennt sich *Kino der Nacht* und ist vor geraumer Zeit im Verlag Rasch und Röhring erschienen. Als Autoren zeichnen Adolf Heinzlmeier, Jürgen Menningen und Berndt Schulz, die bereits mit vergleichbaren Publikationen in Erscheinung getreten sind. «Wer nachts ins Kino geht», schreiben sie, «sieht Filme ganz anders. Eigentlich sieht er sogar ganz andere Filme. Denn wenn der Tag geht und die Neonlichter aufblitzen, kommt die Phantasie.» Der Band ist ganz ansprechend gestaltet – und wer die

Filme kennt, wird auch ohne den locker geschriebenen, aber nicht immer so tiefgründigen Text auskommen.

Hoppla, hier kommt Eddie! nennt sich der im Vistas Verlag erschienene Bildband von Hasemann und Dittmar zu Eddie Constantin und seinen Filmen. «Im Buch wird», laut Verlagswerbung, «zum ersten Mal ein vollständiger Überblick über das filmische Schaffen des Altstars sowie eine zusammenfassende Darstellung seines Lebens gegeben.» Der Band ist im Layout etwas wild und erinnert an die Kinoprogramme der fünfziger Jahre: ein bisschen weniger Collage wäre wahrscheinlich mehr. Einen Constantine-Fan wird das allerdings kaum abhalten, und eine Menge Material ist tatsächlich zusammengetragen.

THE LATE LATE SHOW

Bereits vor einiger Zeit erschien im a-Verbal-Verlag eine beachtenswerte Publikation mit dem Untertitel «25 andere Gesichter aus Hollywood», welches Beschreibungen, Analysen, Liebeserklärungen enthält zu Darstellern wie William Bendix, Raymond Burr, Lee J. Cobb, Linda Darnell, Joanne Dru, Dan Duryea, Gloria Grahame, Sterling Hayden, Oscar Levant, Ida Lupino, Dorothy Malone, Telma Ritter, Robert Ryan, Robert Stack – Namen also, die beim Kinoliebhaber sofort Erinnerungen wecken, Bilder ins Gedächtnis rufen. Der Titel des von Frank Arnold und Ulrich von Berg herausgegebenen Buches, *The Late Late Show*, besagt eigentlich schon alles. Beiträge geliefert haben Autoren wie Norbert Grob, Fritz Göttler, Karlheinz Oplustil, Anke Sterneborg, Hans Schifferle, Michael Esser – Autoren also, die den Leserinnen und Lesern von «filmbulletin» nicht ganz unbekannt sein dürften. Der Band bringt zu jedem der Darsteller abschliessend auch eine Filmografie. Ausserdem ist er so bebildert, dass allein schon das Blättern in dieser Publikation Freude macht.

«Die Idee», schreiben die Herausgeber in ihrem Vorwort, «einigen der prägnantesten und unterbewerteten Darstellern des amerikanischen Kinos etwas von der Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, die sie unserer Meinung nach verdienen, ist schon ein paar Jahre alt. Sie entstand während Kneipengesprächen nach Spätvor-

Eine Liebesgeschichte... die glücklich endet! Le Matin

Faszinierend. Ein Meisterwerk.

The Times

Ein umwerfendes Vergnügen.

New York Daily News

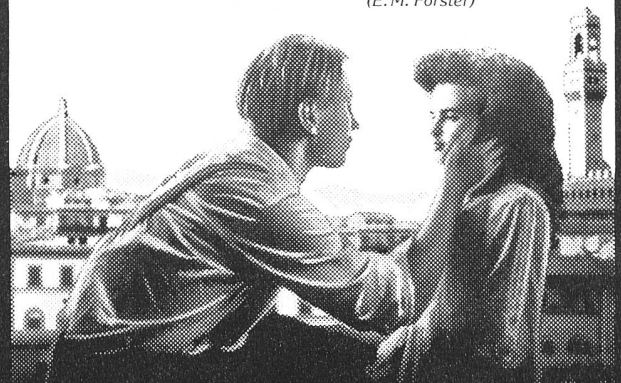
Helena Bonham Carter ist bewundernswert verrückt und talentiert. Sie ist die Enthüllung dieses Films! France Soir

«Room with a view» sind grandiose Momente aus Poesie, Romantik und Liebe, die Sie den Alltag vergessen lässt. Verpassen Sie diese wunderbare Reise nicht! Femme d'aujourd'hui

Die Neue Romantik im Film.

Hinter der Schönheit von Florenz steckte mehr: Die Macht, Leidenschaften zu wecken – gute wie böse.

(E. M. Forster)



Zimmer mit Aussicht

«A Room with a View»

Ein Film von James Ivory
HELENA BONHAM CARTER · JULIAN SANDS
MAGGIE SMITH · DANIEL LEWIS · JUDI DENCH
Nach dem Roman von E. M. Forster

Jetzt im Kino

stellungen und langen Video-nächten. Die Auswahl ist einzig und allein von den individuellen Vorlieben der Autoren bestimmt. *The Late Show* ist, ohne jede Einschränkung, ein Buch von Fans für Fans.»

(Das Buch mit der Nummer ISBN 3-88999-004-5 müsste im Buchhandel erhältlich sein.)

ÖSTERREICHISCHE FILME IN ITALIEN

Zum ersten Mal in grösserem Umfang sind derzeit österreichische Spielfilme in Italien zu sehen. Die «Federazione Italiana dei Cinema d'Essai», der Verband der kulturellen Kinos Italiens, zeigt seit August und noch bis Anfang November jeweils eine Woche lang 20 Filme von 15 österreichischen Regisseuren in 12 italienischen Städten. Die Schau «Nuovo Cinema Austriaco» stellt die wichtigsten Werke, die Autoren und Strömungen des *neuen österreichischen Films* vor, angefangen von Streifen, die noch an den «Wiener Aktionismus» erinnern, bis hin zu solchen, die sich den «neuen Genres» nähern. Ein umfangreicher illustrierter Buchband mit Beiträgen von italienischen und österreichischen Autoren stellt das zeitgenössische Filmschaffen der Österreicher ausführlich vor.

KATALOG SABZ- FILMCOOPERATIVE

Ein äusserst dankbares, fast schon unumgängliches Arbeitsinstrument für Veranstalter aufregender Filmvorführungen stellt der soeben auf einen zweiten Ringband erweiterte gemeinsame Katalog der Schweizerischen Arbeiterbildungszentrale (sabz) und der Filmcooperative dar. Letztere erfreut sich bei ihrer Verleiharbeit seit einiger Zeit immer neuer Kinoerfolge und fährt gegenwärtig noch immer auf gewisse «Männer» ab. Aber, die gute, junge Filmcopi hat auch (und vorwiegend) anspruchsvolle Filme in ihrem Programm, der Katalog macht dies deutlich. Nach Titeln, Autoren oder Themenbereichen geordnet bietet er einen leichten Zugriff auf ein mehrere hundert Werke umfassendes Angebot der beiden Verleih-Organisationen. Ergänzt wird die informative Sammlung (die einzelnen Filme sind inhaltlich beschrieben und mit verschiedensten Daten versehen) durch Arbeitshilfen bei

der Vorbereitung von Filmveranstaltungen. Ergänzungen werden regelmässig nachgeliefert.

Anfragen für Kataloge und Filmbestellungen sind zu richten an: Filmcooperative, Postfach 172, 8031 Zürich (☎ 01/361 21 22); oder die Schweizerische Arbeiterbildungszentrale, Postfach 54, 3000 Bern 23 (☎ 031/45 56 69).

TIP FILMJAHRBUCH

Was Jahrbücher halt so bringen: «Daten, Berichte, Fakten» – «die Filme des Jahres» im ersten Teil des Bandes, «die Leute des Jahres» im zweiten und «die Themen des Jahres» im dritten. Dazu ein Anhang mit Bestenliste der Kritik, Festivals mit ihren Preisen, die «Toten des Jahres» und die Filmographie der erstaufgeführten und im Tip besprochenen Filme des Jahres.

Das Tip-Magazin ist eine der Stadtzeitungen von Berlin. Und Stadtzeitungen berichten nun mal darüber, was in der Stadt so geht, also auch, was in den Kinos geboten wird. Das Jahrbuch dürfte demnach eine Sammlung von Beiträgen darstellen, die im Laufe des Jahres in der Stadtzeitung erschienen sind: gesammelt, gebunden und ansprechend präsentiert. (Erschienen ist der zweite Jahresband, wie schon der erste, im Eichhorn-Verlag.)

STUDIO-FILME IN WIL

Das Kino Apollo in Wil (SG) zeigt vom 14.–15.1.1987 *UNDER THE VOLCANO* von John Huston, *GANZ UNTEN* von Günter Wallraff (11.–12.2.), *DER MANN OHNE GEDÄCHTNIS* von Kurt Gloor (11.–12.3.), *GINGER AND FRED* von Federico Fellini (8.–9.4.) und *BIRDY* von Alan Parker (13.–14.5.1987).

LE BON FILM BASEL

Mit einem Programm von sechzehn herausragenden Filmen, die zwischen November 1986 und Oktober 1987 vorgeführt werden, möchte der Filmklub seinen Mitgliedern vorstellen, was Filmkunst in ihrer ganzen Bandbreite ausmacht. Der Mitgliederbeitrag beträgt für die Einzelkarte Fr. 55.–; mehr über die Filme zu erfahren ist in der illustrierten Dokumentations-Broschüre – oder direkt bei: Le Bon Film, Postfach, 4005 Basel 5.

NEUE BAHNHOFSKINOS

Eine bundesdeutsche Sonderheit innerhalb der Kinolandschaft stellen seit den fünfziger Jahren die Bahnhofskinos dar. Drei Kinoketten gab es, im Namen schön differenziert in «Bali», «Baki» und «Aki». Wobei die beiden letzteren zunächst mal Aktualitätenkinos waren, hauptsächlich darauf spezialisiert, umfangreiches Wochenschauaterial vorzuführen, womit sie eine Informationspflicht übernahmen, die das Fernsehen bald besser erfüllen konnte.

Die «Balis» gehen auf eine Initiative des heute 84jährigen Franz Röder zurück, der schon 1939 mit dem Reichsverkehrsministerium und der Reichsbahn Berlin erste Gespräche führte, um seine Idee vom Bahnhofskino zu realisieren. Was der Krieg zunächst verhinderte, machte er alsdann möglich: In den Neuaufbau der zerrütteten Bahnhöfe liessen sich Kinos nun mühelos integrieren. 1948 wurde ein Rahmenpachtvertrag über die Einrichtung von Bahnhofskinos in ausgewählten Grossstadtbahnhöfen geschlossen. Ein Jahr später wurde das erste der *Bahnhofs-Lichtspiele* (Bali) in Essen eröffnet. Kinos in den Bahnhöfen von Dortmund, Bremen, Oberhausen, Kassel folgten. Darunter fanden sich Kinos mit über 1'000 Plätzen (Münster), die heute – wo das Geschäft nicht mehr floriert – »stillgelegt« sind bis auf kaum noch Hundert. Das in Bochum 1957 eingerichtete Bahnhofskino mit 450 Plätzen konnte immerhin die erste Cinemascope-Leinwand der Stadt vorweisen und sich lange Zeit als zweitbest besuchtes Kino behaupten.

Kennzeichen für die Bahnhofskinos war ein Non-Stop-Programm von neun Uhr früh bis ein Uhr nachts mit einem zweibis dreimaligen, später auch täglichen Programmwechsel – eine Vorstellungskultur, die es erlaubte, das Kino zu jedem beliebigen Zeitpunkt aufzusuchen und sich einen Film ohne Aufpreis mehrere Male anzuschauen.

Die Programme dieser Kinos veränderten sich mit dem Aufkommen der Sex-Welle. An die Stelle von *RIO BRAVO* und *THE SEARCHERS* traten *SIEGFRIED UND DAS SAGENHAFT LIEBESLEBEN DER NIBELUNGEN*. Porno und Kung Fu bestimmten das Programmbild zuletzt ausschliesslich. Das auch dies

heute nicht mehr funktioniert, liegt wohl daran, dass sich der Pornomarkt vom Kino fort mehr und mehr auf Video verschoben hat.

Angesichts der ökonomischen Unrentabilität – und um das eigene Image aufzupolieren – beginnt die Deutsche Bundesbahn nun einen Schlussstrich zu ziehen und neue Wege zu suchen. Verträge, die auslaufen, werden nicht verlängert. In Dortmund und Essen versucht man in den ehemaligen Bahnhofskinos Musikprogramme (Video-Clips, aber auch Live-Auftritte) zu veranstalten, was aber nicht so recht zu funktionieren scheint. In Bochum geht man den kinofreundlicheren und erfolgreicheren Weg. Hier haben Wolfgang Braun und Wolfgang Scholz, die mit dem Cinema im Universitätsviertel das erste und erfolgreichste Programmkinos der Region einrichteten, im Mai 1985 ein Filmkunsttheater eröffnet – gegen die landläufige Meinung, dass so etwas in einem ehemaligen Pornokino und hektischen Bahnhofs-Ambiente nicht funktionieren könne.

Die noch aus der Gründerzeit bestehende Ausrüstung wurde verschrottet, das Kino von Grund auf renoviert, die Kapazität von 450 unbequemem auf 286 bequeme Sitzmöglichkeiten reduziert. Was zunächst als Risiko erschien, scheint jetzt zum Erfolgsrezept zu werden. Beim Eröffnungsfilm *HEAVEN'S GATE* blieben die Zuschauerströme zwar noch aus, aber mit den kommerziell weithin erfolgreichen *Box Office Hits ONE, TWO, THREE, A CHORUS LINE* und *TROIS HOMMES ET UN COUFFIN* wurde spätestens der grosse Durchbruch erzielt und der Beweis angetreten, dass auch in einem ehemaligen Bahnhofs-Pornoschuppen ein honorables Kino zu etablieren ist.

ROSA LUXEMBURG bekam hier eine Galapremiere und die Welturaufführung von *EDVIGE SCIMITT* – einem sonst nicht sehr erfolgreichen Film – konnte immerhin 200 Besucher anlocken. In kurzer Zeit hat das ehemalige Bali, das nun Metropolis heisst, sich zum bestbesuchten Bochumer Kino entwickelt. Die Bundesbahn hat dem Kinomacher-Gespann bereits an die zwanzig weitere Bahnhofskinos zwecks Umgestaltung angeboten – zum Teil laufen die Verträge für diese Säle aber noch bis in die neunziger Jahre hinein.



DOWN BY LAW von Jim Jarmusch

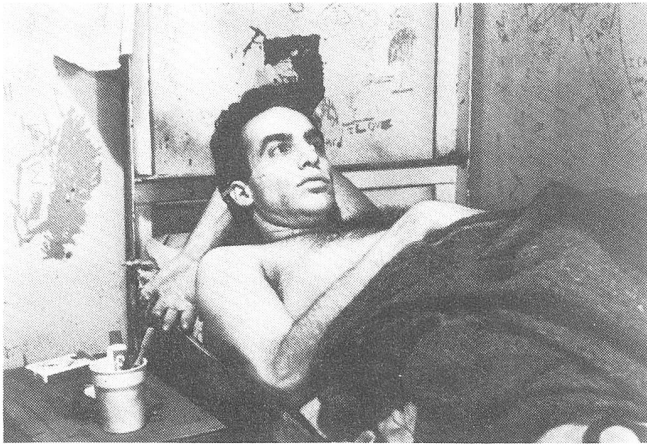
Sinn fürs Kino

Ein paar Eisengitterstäbe, drei Figuren – und das ist schon Kino, schönes Kino, gutes Kino. Wenn man eine solche Einstellung in einem Film im Zusammenhang mit vielen anderen in anderen Filmen, etwa im Rahmen eines Festivals sieht, dann stellt sich schon die Frage: Warum ist das einfach brilliant, wenn das die Amerikaner machen?

Natürlich liegt die Brillanz solcher Einstellungen am Sinn fürs Kino (und keineswegs bei den Amerikanern an sich). Es handelt sich dabei um ein Gefühl, das zwar noch einige (vorwiegend amerikanische) Regisseure auszeichnet, aber leider so vielen *Filmemachern* einfach abgeht. Und hinter diesem Gefühl steckt ein Verständnis und ein Zugang zu einem Handwerk, das vom Aussterben be-

troht wird, seit die Macher von Filmen auf der einen Seite die Maßstäbe zu setzen scheinen und auf der andern die Manager von audiovisueller Software den Ton angeben, gerade weil und nicht obwohl die Flut an bewegten Bildern rasant anschwillt.

Was ein Bild zeigt, und was es bedeutet, ist nicht dasselbe. Es geht im Kino eben nicht darum, ein Bild *in* einem Gefängnis aufzunehmen, sondern darum, ein Bild vorzuzeigen, dass Gefängnis bedeutet. Wenn das Bild auf der Leinwand diese Bedeutung nicht ausdrückt, hilft es gar nichts, wenn der Filmemacher schreit: ich war ja da, ich hab das recherchiert, glaubt mir doch, genauso sieht es aus – der Aufschrei belegt höchstens ein grund-



legendes Missverständnis. Wer so denkt und so gestaltet, hat vom Kino nun aber überhaupt nichts begriffen.

Morgengrauen über dem Mississippi-Delta bei New Orleans in Louisiana. Kamerafahrten von rechts nach links: Wellblechhütten, vergammelte Fabrikhallen, heruntergekommene Häuser, leere Höfe, wechselndes Licht. Fahrten von links nach rechts: schmiedeiserne Ballustraden, vergammelte Häuser, leergefegte Strassen, wechselndes Licht. Noch einmal Fahrten nach links.

Gegenläufige Bewegungen, gegenläufige Geschichten. Jack und Bobbie. Laurette und Zack. Vergleichbare Räume, ähnliche Entwicklung, vergleichbare Stimmung. Der Zuhälter Jack wird von Bobbie, «der Hälfte seines Vermögens», ausgelacht und vom Fettsack aufs Kreuz gelegt. Zack, ein heruntergewirtschafteter Discjockey, wird von seiner Freundin Laurette aus der Wohnung geschmissen und von der Polizei in einem geklauten Wagen mit einer Leiche im Kofferraum aufgegriffen.

Jack und Zack finden sich in derselben Gefängniszelle wieder, in Strafanzügen mit der Aufschrift «Orkans Parish Prison». Tage vergehen. Jack und Zack strafen sich mit Verachtung. Nichts ereignet sich – nur Zacks tägliche Striche an der Zellenwand werden mehr. Schliesslich taucht der Dritte im Bund, der in einer kleinen Nebenzelle zuvor bereits eingeführt wurde, auf. Roberto schaut sich in der Zelle um, kramt seine Aufzeichnungen hervor, sagt: «If looks can kill I am dead now» – und versorgt sein Büchlein wieder, zufrieden mit sich und der Welt.

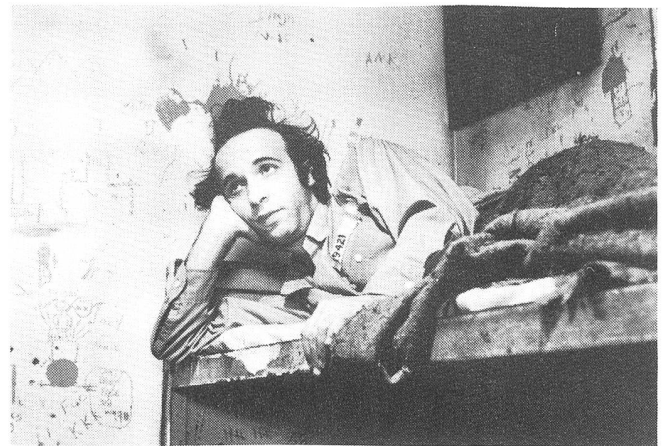
Bob ist kaum zum Schweigen zu bringen. Mit kindlicher



Neugier erforscht er seine Umwelt, der er sich seinerseits mit ungebrochen naiver Offenheit stellt. Einen Mann hat er umgebracht. Als andere mit Gegenständen nach ihm warfen, habe er eine Billiardkugel gepackt, Nummer acht sei's gewesen, geworfen, getroffen, und der Mann sei tot umgefallen – «Firste stroke». Jack und Zack schliesst er einfach ins Herz als seine Freunde. Ungefragt, kompromisslos. Seiner offenen, treuherzigen Art ist kaum zu widerstehen, und seine Unbeholfenheit mit der englischen Sprache, die er unentwegt mit seinen Notizen und neuen Aufzeichnungen zu ergründen sucht, besorgt noch den Rest. Aus der rhythmisch vorgetragenen Wortspielerei: «I scream, you scream, we all scream for ice-cream», wird sogar eine mittlere Gefängnisrevolte.

Realistisch? Die Frage ist nicht von Bedeutung. Es geht im Kino nicht darum, ob die Abbilder realistisch sind, sondern darum, ob ihre Bedeutung realistisch ist. Kopf-lastige Autorenfilme contra Hitchcock oder Ford. Im Kino geht es – wie gesagt – eigentlich nur darum, was die Bilder bedeuten und nicht darum, was sie abbilden – obwohl es gerade auch darum geht, was sie zeigen. Aber es ist eben ein Missverständnis, von dem, was Kinobilder zeigen, auf ihren Realitätsanspruch zu schliessen. Der Schluss muss von ihrer Bedeutung her erfolgen. Ob die Männer auf der Leinwand unförmige Hüte tragen, ist zunächst nicht weiter relevant, solange die Bilder Feindschaften, Freundschaft, Zorn, Zärtlichkeit real darstellen, also bedeuten.

Schriftbilder oder Lautgestalt von Worten haben ja auch

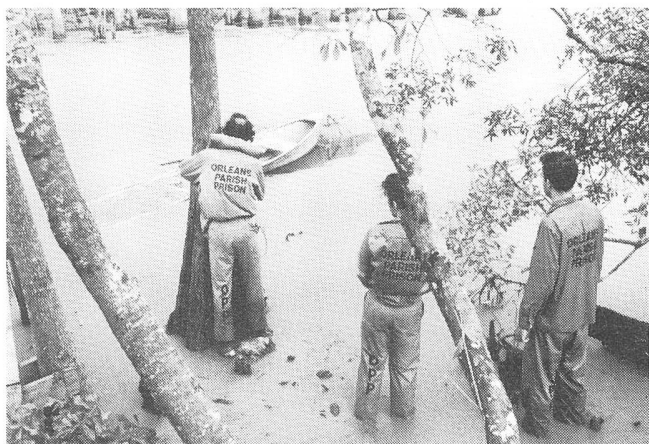


kaum einmal etwas gemeinsam mit den Dingen, die sie bedeuten. Theoretisch könnte man sich zwar leicht auch eine Sprache vorstellen, bei der Erscheinungsbild und Bedeutung eines Wortes Ähnlichkeiten zeigte, oder eine Sprache, in der etwa «ein grosser Stuhl» lauter ausgesprochen oder grösser geschrieben würde als «ein kleiner Stuhl». In der Filmsprache, der Bildsprache liegen diese beiden Aspekte – was ein Bild zeigt und was es bedeutet – sehr viel näher zusammen als in der gesprochenen, der geschriebenen Sprache. Obwohl sich leicht auch Bilder vorstellen lassen, die etwa Ruhe, Traurigkeit bedeuten, dabei aber eine Landschaft, ein Gesicht zeigen, sind andere Bilder häufiger. Die bildliche Darstellung eines Stuhls weist in Erscheinungsweise und Bedeutung soviel Übereinstimmung auf, dass sie zwar dek-



Jack und Bobbie. Laurette und Zack. Vergleichbare Räume, ähnliche Entwicklung, vergleichbare Stimmung.





kungsgleich erscheinen, aber dennoch nicht sind – was leicht zu Missverständnissen führt. Dass die Bildern zugeschriebene Bedeutung noch stärker als die Worten zugeschriebene Bedeutung ändern kann, macht die Sache auch nicht einfacher.

Dennoch: dass beides (was Bilder zeigen und was sie bedeuten) sowohl auf Seiten der Betrachter, wie auch (was penibler ist) auf Seiten der Macher allzuhäufig verwechselt wird, führt zu unnötigen Verwirrungen und uninteressanten Filmen. Wer das einmal – egal ob bewusst oder intuitiv – verstanden hat, wird eben Filme vorlegen, die den Sinn, das Gespür fürs Kino nicht völlig vermissen lassen.

Jim Jarmusch weist sich über dieses Gespür aus. Dass sein neuestes Werk *DOWN BY LAW* wiederum ein solches



Aufsehen erregt, besagt eigentlich nur etwas darüber, wie selten schon dieses Gespür inzwischen geworden ist – leider.

«We have escaped like in the american movies», meint Roberto erfreut, nachdem den dreien der Ausbruch gelungen ist. Ein Ausbruch übrigens, der ganz der Phantasie des Zuschauers überlassen bleibt. Jarmusch blendet ab, wie Jack, Zack und schliesslich auch Bob zum Spaziergang in den Gefängnishof geschickt werden und blendet wieder auf, nachdem sie sich schon in der Freiheit befinden.

Realistisch? Nein, Kino eben. Und es wäre wiederum ein Missverständnis zu glauben, es ginge im Kino vor allem



darum, wie spektakulär ein solcher Ausbruch aus dem Gefängnis gezeigt wird. Eben nicht – es sei denn, man bezeichne gerade eine Schwarzblende als spektakulär. Das Beispiel zeigt auch, dass Kino nur bedingt etwas mit Aufwand zu tun haben muss. Kino ist mit dem richtigen Gespür auch mit vergleichsweise bescheidenen Mitteln möglich – Jean-Pierre Melville zauberte in einer Garage, die er zum Filmstudio umfunktioniert hatte.

Noch nicht einmal die Geschichte, die Handlung ist so entscheidend fürs Kino. Drei Männer, die aus ganz unterschiedlichen Gründen in dieselbe Gefängniszelle geraten, ausbrechen, gemeinsam durch die Sümpfe fliehen und deren Wege sich dann auch schon wieder trennen: im Grunde ist das eine veritable Nicht-Geschichte, die ein Nichts an Handlung bietet. Wobei Jarmusch das spektakulärste eben noch überblendet, sich eine Parallelmontage von Verfolgern und Verfolgten verweigert und die Flucht relativ statisch inszeniert. Es braucht schon Mut, oder eben einen sehr stark ausgeprägten Sinn fürs Kino, einen Film so anzugehen.

Selbstverständlich ist meine Feststellung nur bedingt richtig und natürlich ist *DOWN BY LAW* vollgestopft mit Geschichten – hat Kino *nur* mit erzählten Geschichten, Handlung zu tun. Aber die kleinen kurzen Geschichten sind dabei meist entscheidender als die grosse, die nur den Bogen spannt und die kleinen einbettet.

Da wäre etwa die Geschichte der drei Ausbrecher, die müde, hungrig und durchgefroren vor Luigi's Tin-Top-Imbissbude stehen. Die Geschichte, die erzählt, wer von

den Dreien als erster hineingeht – und warum. Die Geschichte vom gutmütigen, naiven Roberto aus Italien, der sich von Jack und Zack, den beiden, die er für seine Freunde hält, ausnützen lässt. Die Geschichte aber auch von Bob, der solange nicht von seinen Erkundungen zurückkehrt, dass sich die beiden Abgebrühten ernstlich sorgen und sich schliesslich mutig dazu durchringen, gemeinsam nachzusehen – nur um einen Roberto vorzufinden, der sich zwischenzeitlich über beide Ohren verliebt hat. Die Geschichte von «da macht man sich Sorgen und der Lausejunge amüsiert sich bloss».

Und das sind nur einige der Geschichten einer ganz kurzen Sequenz, nicht zu reden von all den Geschichten, die allein das Licht erzählt.

Kino ist schon ganz vorzüglich, wenn einer damit unzugehen versteht. Der Unterschied zwischen Kino und abgefilmter Realität ist in etwa jenem vergleichbar zwischen Musik und blossem Geräusch. Ganz unbestritten kommt zwar auch Geräuschen oftmals Bedeutung zu, im Konzertsaal aber wird man doch eher Musik erwarten dürfen. Ein Komponist, nebenbei gesagt, dessen Werk kritisiert wird, würde wohl kaum auf die Idee verfallen, seine Komposition – in Analogie zur verbreiteten Argumentation unter Filmemachern – damit zu verteidigen, dass es solche Geräusche in Wirklichkeit gebe: er hätte sie schon gehört. Genau so wenig wäre mir bekannt, dass Komponisten sich als Tonjäger auf die Lauer legen um Geräusche für ihre Musik zu *recherchieren*.

Walt R. Vian

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Jim Jarmusch; Drehbuch: Jim Jarmusch; Regieassistenz: Claire Denis, Guido Chiesa; Kamera: Robby Müller; Kamera-Assistenz: Jack Anderson, Theo Cremona; Ausstatter: Janet Densmore; Kostüme: Carol Wood; Schnitt: Melody London; Mischung: Drew Kunin; Boom Operator: Mark Goodermote; Gaffer: Christopher Porter; Musik: John Lurie; Songs: Tom Waits; Musik-Mischung: Tom Lazarus.

Musik: «Jockey Full Of Bourbon», «Tang Till They're Sore» von Tom Waits; «It's Raining» von Naomi Neville. Musiker: Arto Lindsay, Nana Vasconcelos, Marc Ribot, Curtis Fowlkes, Doug Bowne, E.J. Rodriguez, Tony Garnier, Eugene Moye.

Darsteller (Rolle): Tom Waits (Zack), John Lurie (Jack), Roberto Benigni (Roberto), Nicoletta Braschie (Nicoletta), Ellen Barkin (Laurette), Billie Neal (Bobbie), Rockets Redglare (Gig), Vernel Bagneris (Preston), Timothea (Julie), L.C. Drain (L.C.), Joy Houck jr. (Detective Mandino), Carrie Lindsoe (junges Mädchen), Ralph Joseph, Richard Boes, Dave Petitjean (Detectives), Adam Cohen (uniformierter Polizist), Alan Kleinberg (Leiche), Archie Sampier (Gefangener), David Dahlgren (1. Wächter), Alex Miller (2. Wächter), Elliot Keener (3. Wächter), Jay Hilliard (4. Wächter).

Produktion: Island Pictures; Black Snake, Grokenberger Film Produktion; Executive Producers: Otto Grokenberger, Cary Brokaw, Russell Schwarz; Co-Producers: Tom Rothman, Jim Stark; Produzent: Alan Kleinberg; Production Manager: Rudd Simmons. USA 1986, gedreht on locations in Louisiana, schwarz/weiss, Format 1:1.85, 106 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich; BRD-Verleih: Pandora Film, Hamburg; A-Verleih: Stadtkino Wien.

Dieser Film ist Pascale Ogier und Enzo Ungari gewidmet.





MONA LISA von Neil Jordan

Kinoversatzstücke

Dezent ist er nicht gekleidet, sondern grell und vulgär, mit buntscheckigen Hemden und Anzügen, die immer eine Nummer zu klein wirken. Seine Sprache ist knapp, rüde, nuskelig und manchmal auch bellend. Er ist kein Mitglied des feudal beunruhigenden Herrenclubs, der mit windigen Geschäften die Porno-Unterwelt beherrscht, sondern nur ein kleiner Angestellter, der deshalb in die Kiste geriet und darüber alles verlor: ein bis-

schen Reputation und vor allem seine Familie, die nichts mehr von ihm wissen will.

So bleibt ihm nach dem Knast nur eine Anlaufstelle: sein ehemaliger Chef, ein öliger Nadelstreifen-Anzug-Träger, der ihm ohnehin noch einen Gefallen schuldig ist. Er wird Fahrer, Auslieferer für Porno-Videos und Chauffeur einer schwarzen Luxus-Nutte. Simone, eine schokoladenbraune Gazelle mit der Rätselhaftigkeit einer Mona Lisa,

pendelt von einem Luxushotel zum anderen, um grau melierte Herren zu bedienen, und George – so der Name des geckenhaften Rinnstein-Napoleons – ist in den Nobel-Hotelhallen schlicht überfordert. Mal liebenswert unsicher, mal tölpelhaft und stutzerhaft, versucht er sich gegen die geschmeidige Bonhomie der Hotelhallen-Kultur zu behaupten.

Simone und George sind ein ungleiches Paar, ein groteskes Gespann, das seine emotionale Kraft aus der Gegensätzlichkeit bezieht. Die Edelhure mit ihren eleganten Zynismen und ihrer mondänen Ausstrahlung wirkt trotz ihres fragwürdigen Berufs wie eine unnahbare, zu respektierende Prinzessin aus einem exotischen Kosmos, der dem energischen Pragmatiker George fremd bleibt, so fremd wie die absonderlichen Abarten ihres Sex-Geschäfts. Der bullige Chauffeur trampelt wie ein Elefant in Simonens Porzellanladen, zieht die Hoteldetektive auf sich und schmeisst die Schöne der Nacht auch mal aus seinem Wagen, wenn ihm ihre Sphinxhaftigkeit zu herablassend daherkommt.

Doch aus der anfänglichen Antipathie wird bald gegenseitige Zuneigung, weil George Simonens Haltung und geschmacksicheres Auftreten zu bewundern beginnt, und Simone in George liebenswerte, grundgütige Züge entdeckt. Wie ein selbsternannter Vater wacht er über sie, braust auf, tobt und mault über ihre Uneinsichtigkeit, bis sie in ihm einen beschützenden Ritter sieht, den sie – Zeichen höchster Vertrautheit – um einen heiklen Auftrag bittet: Er soll für sie Cathy suchen, eine heroinabhängige Teenager-Hure, mit der Simone früher auf den Strassenstrich gegangen war.

Widerwillig und gleichzeitig dankbar macht sich George auf den Weg in die Unterwelt der Fließband-Bordelle, Peep-Shows und neongrellen Vergnügungsstriche. Spröde, ohne jegliche falsche Romantik oder moralinsauren Puritanismus (wie etwa in Paul Schraders *HARD-CORE*), aber auch ohne den heroischen Impetus eines Martin Scorsese (*TAXI DRIVER*), lässt der britische Regisseur Neil Jordan seinen gedrunghenen Helden über die Sündenmeilen Londons tigern; der Trip freilich endet in einem Blutbad.

MONA LISA heisst der faszinierende neue englische Film, der in Cannes nicht nur mit grossem Respekt aufgenommen wurde, sondern auch eine Auszeichnung erhielt: den Darstellerpreis für Bob Hoskins als George. Früher, in den dreissiger, vierziger Jahren nannte man solche Melodramen «Sittenfilme», heute heissen sie wohl «romantische Thriller»; die Versatzstücke und Klischees jedenfalls sind die alten. Da ist der rauhe Bursche mit dem weichen Kern, die Edelhure mit Herz, das bürgerliche Entrüstungspotential Prostitution, gibt es die brutalen Ausbeuter und geschlagenen Mädchen, die unmögliche, unerreichbare Liebe und das schreckliche Wunderland der menschlichen Käuflichkeit.

Doch Neil Jordan versteht es mit kalkulierter Sicherheit, die uralten Kinoversatzstücke unambitioniert und mit britischem Understatement einzusetzen. Das beginnt mit dem Titelsong, Nat King Coles melancholischer «Mona Lisa», und endet schliesslich bei der wunderbaren Brechung mit Georges Freund Anderson, einem dicken Illusions-Geschäftemacher, der nicht nur Plastik-Spaghettis herstellt und verscherbelt, sondern auch billige Krimis

zusammenschustert. Das schwarze Märchen, in das George hineingerät, wird mit dieser Figur immer wieder ironisch relativiert.

Wenn George zum Schluss Cathy findet und befreit, aber auch feststellen muss, dass das blonde Mädchen vom gleichen Gangstersyndikat zum Anschaffen abgerichtet wurde, bei dem er selbst im Lohn steht, wird aus dem koketten Spiel blutiger Ernst; George, selbst ein Schieber und Kleinkrimineller, ist nicht mehr bereit, diese Form der menschlichen Erniedrigung zu ertragen.

Es ist erstaunlich, dass in einem sozial so desolaten Land wie Grossbritannien derartige Geschichten nicht mit einem von Zorn und Entrüstung getrübteten Blick erzählt werden, sondern mit impulsiver Vitalität, witzigen, zynischen Dialogen und einer gelassenen, ironischen Distanz. Es wird weder lamentiert noch agitiert, sondern sich ganz auf die Charaktere konzentriert, die in eine unmögliche Konstellation gebracht werden.

Anders als die Franzosen Techné und Beineix etwa, verzichtet Jordan dabei auf jegliches ästhetisches Impioniergehabe und psychologische Exzesse. Der schlichte, konventionelle Umgang mit den dramaturgischen Versatzstücken macht aus MONA LISA keinen modischen, sondern einen modernen Film. Bob Hoskins, der aufregende Hauptdarsteller erinnert denn auch nicht von ungefähr an den provozierend nervösen James Cagney.

MONA LISA ist ein weiteres Beispiel für das neuerblühte britische Filmschaffen, dass, statt larmoyant, mit einem unverstellten Blick auf die soziale Wirklichkeit an die besten Zeiten des «Free Cinema» erinnert. Neben den Riesenbudget-Filmen wie *GAHNDI*, *GREYSTROKE* und *MISSION* konnten sich wieder die kleinen Projekte etablieren, die auf Emotionen statt auf Spekulationen setzen. In dieses Spektrum gehören so eindruckliche Werke wie *LETTER TO BREZHNEV*, *MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE*, *COMFORT AND JOY* – und eben MONA LISA.

Wolfram Knorr

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Neil Jordan; Drehbuch: Neil Jordan, David Leland; Kamera: Roger Pratt; Kameraoperator: Mike Roberts; Schärfesteller: Bob Stillwell; Production Designer: Jamie Leonard; Art Director: Gemma Jackson; Kostüme: Louise Frogley Schnitt: Lesley Walker; Tonaufnahmen: Matthew Launay; Mischung: David John; Musik: Michael Kamen.

Darsteller (Rolle): Bob Hoskins (George), Cathy Tyson (Simone), Michael Caine (Mortwell), Clarke Peters (Anderson), Kate Hardie (Cathy), Robbie Coltrane (Thomas), Zoe Nathenson (Jeannie) u.v.a.

Produktion: Hand Made Films; Steve Woolley; Executive Producers: George Harrison, Denis O'Brian; Produzenten: Nik Powell, Ray Cooper. Grossbritannien 1986; 35mm, Farbe, 100 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé; BRD-Verleih: Filmwelt GmbH.



Anmerkungen zu
Bertrand Taverniers Film AUTOUR DE MINUIT
von Bruno Rub

Dexter, il fait du bebop quand il marche

Genau so muss es gewesen sein, was wir damals als Halbwüchsige und Greenhorns in Sachen Jazz nur aus der Distanz und medial vermittelt nachvollziehen konnten. Das «Jazz Hot» und das «Jazz Magazine» gab es am Bahnhofskiosk; «La tribune des critiques de jazz» hiess jene sonntägliche Mittagsrunde mit viel Musik, die wir trotz schlechtem Radioempfang kaum einmal verpassten. So stammte vieles, was wir an Musik und Information aufsogen, nicht aus New York City, sondern aus Paris. Und ganz nebenbei war das eine Lektion in französischer Kultur der Zeit: Die Existentialisten, die Filmemacher Louis Malle und Edouard Molinaro, Schriftsteller wie Boris Vian und Jean Cocteau hatten zur Jazz-Szene eine enge Beziehung, also musste es mit ihren Werken auch etwas auf sich haben.

Erinnerungsbild

Wäre ich damals fünf oder sechs Jahre älter gewesen, hätte ich mir eine Reise nach Paris leisten können. Ähnlich wie Dieter Bachmann, der 1978 in einem Aufsatz über seine Erfahrungen mit dem Jazz diese Episode erzählte: «Coltrane selbst habe ich in Paris nie gehört. Mein Freund schrieb mir von Konzerten; wenn ich da war, war Trane weiter. Dafür gab es Bud Powell, der damals im 'Blue Note' oben an den Champs Elysées spielte, jeden Abend, aber immer erst spät. Vorher der

Tenorist Barney Wilen oder der Drummer Pierre Michelot (der allerdings Bassist ist, wie Dieter Bachmann beim Betrachten dieses Films unschwer feststellen wird, eines Films, der auch ihm viel Freude bereiten dürfte, Anm.d.V.) oder ein französischer Gitarrist, dessen Namen ich vergessen habe und den ich sowieso nie mochte; er hat, in meinen Augen, dem Bud Powell als Vor- und Zwischenprogrammmer zuviel Zeit weggenommen. – Bud Powell in dem halbdunklen Raum, Gläsergeklengel, das ich später auf den Platten aus dem Village Vanguard und anderen New Yorker Jazzclubs wiederkannte; Bud Powell, der massige, untersetzte Mann, in sein Klavier hineinstierend, hineinmökend, hineinkriechend, hineinhaulend. Die Tongirlanden aus rasenden Läufen, Themenwechsel, Kehren und Schleifen wie von einem andern Mann, vielleicht einem kleinen feinen nervösen Bud in dem schweren Powell drin. In den Balladen mit ihrem tiefen, heiteren Ernst spielten beide zusammen. – Einmal wollten wir nicht zur Musik, sondern zu den Frauen. Wir gingen nach Saint-Denis, wie verrückt kamen wir uns vor und trotteten im Bogen um die Mädchen herum; wir waren vielleicht lüstern, aber sicher nicht mutig. In einer Seitenstrasse fassten wir unsere 30 Francs fester und sprachen eine an, eine vollrunde Person, ein Bubentraum. Sie holte eine Brust aus ihrem Häckelpullöverchen, zeigte uns eine Kostprobe. Wir starrten, zuckten zurück und redeten uns radebrechend heraus; der Schiss war stärker. Und dann, aber jetzt gab es kein Zögern mehr, gingen wir wieder ins 'Blue Note'; die 30 Francs reichten für zwei Gin Tonics und einen drit-

Die schäbigen Hotels, in denen die Jazzleute damals abzusteigen hatten.





Sein Leben durch den andern leben und gerade dadurch sein eigenes zurück erhalten.

ten, den wir teilten; wir hockten da bis Bud Powell in der Nacht verschwand. Wie oft war der Jazz, bei allen Freiheitswinken, gleichzeitig eine Heimat für einen, der noch nicht 'ins Leben' hinaus wollte.»

Später erschienen die ersten Platten aus Bud Powells Pariser Zeit, die von 1959 bis 1964 gedauert hatte: das Solo-Album «Strictly Confidential» auf Fontana, aufgenommen in der Wohnung von Francis Paudras, Powells Freund und Betreuer, den man bei einigen Nummern das tempo mit den Besen auf einer Zeitung mitspielen hört, oder die CBS-LP «A Portrait of Thelonious Monk» ein Live-Mitschnitt aus dem 'Blue Note' mit Pierre Michelot und Kenny Clarke. Aber das war alles schon Geschichte. Es kamen die Beatles, es kam die ganze Popkultur. Der Jazz, der so viele aus unserer Generation mitgeprägt hatte, verschwand einmal mehr aus dem Blickfeld der breiten Öffentlichkeit.

Jazzmusiker als Jazzmusiker

Es ist Bertrand Taverniers Verdienst, dass er mit seinem Film AUTOUR DE MINUIT dieses Stück Kulturgeschichte (und um nichts weniger handelt es sich dabei) authentisch rekonstruiert. Er tut es mit dem Mittel der Fiktion, des Spielfilms. Nun hat gerade der Spielfilm mit dem Thema Jazz bislang seine liebe Mühe bekundet. Künstlerbiografien von THE BENNY GOODMAN STORY bis zu LADY SINGS THE BLUES, Musikfilme vom PARIS BLUES bis zum COTTON CLUB scheiterten durchgehend am glei-

chen Denkfehler. Die grosse Leistung des Jazz liegt ja in der Transformation seines Materials. Die Jazzimprovisatoren bezogen ihren Stoff aus der Glitzer- und Glamourwelt des Hollywood-Films und des Broadway-Musicals. Erst der Umwandlungsprozess machte aus ihrem Tun eine Kunst. Indem nun die erwähnten Filme den Jazzmusiker wieder ins Showbiz-Image zwängten, raubten sie ihm gleichzeitig seine Essenz. Tavernier ist zu sehr Jazzfan und -kenner, um den Fehler zu wiederholen.

Zunächst einmal werden die Jazzmusiker in seinem Film auch von Jazzmusikern gemimt. Dass ihm mit Dexter Gordon dabei die ganz grosse Trouvaille zufiel, macht natürlich den wichtigsten Pluspunkt seines Werkes aus. Tavernier bemüht sich im weiteren um historische Authentizität, wo sie geboten ist. Die beiden Hauptschauplätze, das Pariser *Blue Note* und das New Yorker *Birdland* wurden nach Plänen von Musikern unter Anleitung des Dekorspezialisten Alexandre Trauner exakt rekonstruiert. Gleiches gilt für die Schallplattenstudios, für die schäbigen Hotels, in denen die Jazzleute damals abzustiegen hatten, selbstverständlich auch für die Drehorte bei Aussenaufnahmen in Paris und New York. Keine strikte Authentizität – und das ist wiederum eine Stärke – galt für die Musik. Zwar stammen die Themen vorwiegend aus dem damals gängigen Postbop-Repertoire, die Musiker improvisieren darüber aber aus einer durchaus aktuellen Haltung heraus. Nur so war es möglich, alle Musikszene live aufzunehmen, mithin das abzufilmen, was den Jazz ausmacht: Gegenwart.



Keine strikte Authentizität – und das ist eine Stärke – galt für die Musik.

Fabel und Details

Die Fabel des Films ist simpel. Der schwarze amerikanische Saxophonist Dale Turner kommt 1959 nach Paris, um hier ein Comeback zu versuchen. Seine Begegnung mit dem Zeichner Francis Borier, einem grossen Verehrer seiner Musik, mündet in eine Freundschaft. Dale zieht zu Francis, dem es gelingt, den grossen Musiker von seinen Alkoholexzessen abzuhalten. Wie Dale nach New York zurückkehrt, fliegt Francis mit. Aber die Heimreise nach Paris muss Francis wiederum alleine antreten. Etwas später erhält er die Nachricht, dass Dale in einem New Yorker Spital gestorben ist.

Ähnliches könnte man über die Beziehung des grossen Bebop-Pianisten Bud Powell zum Pariser Fotografen Francis Paudras berichten. Paudras hat darüber kürzlich ein Buch veröffentlicht. Betrand Tavernier auf die Frage, warum er als Hauptfiguren ausgerechnet einen französischen Zeichner und einen amerikanischen Jazzmusiker gewählt habe: «Diesen Schlüssel zur Geschichte fand ich, als Francis Paudras mir sagte: 'Du kannst keine Geschichte erzählen, die sich zwischen zwei Musikern abspielt, denn ihre Beziehung zueinander ist nicht dramatisch genug. Das Einzige, was zwischen den beiden passiert, ist Musik.' Also suchten wir nach einer Story, die von einem Musiker und einem Nicht-Musiker handelte. Ursprünglich hatten wir an die Geschichte von James Jones gedacht, in der ein Musiker, der in der Pariser Szene auf der schwarzen Liste ist, viele Beziehungen zu andern Jazzmusikern gepflegt hatte, inklusive Django

Reinhardt. Aber als David und ich anfangen zu schreiben, merkten wir, dass das 'Schwarze-Liste-Thema' zu schwer wog. Nachdem ich mit Francis Paudras gesprochen hatte und er mir von seiner Beziehung zu Bud Powell erzählt hatte, dass er manchmal kein Geld hatte und im Regen stand, um Bud zuzuhören, da wurde mir klar: Mein Gott, das ist die Geschichte!»

So realistisch also die Bezüge in der Grobstruktur der Story erscheinen, so präzise sind die Details ausgearbeitet. Während man als Kenner bei anderen Jazz-Filmen sich dauernd an Ungereimtheiten stösst, gilt hier das Gegenteil. Ein paar Beispiele sollen das illustrieren. Tavernier, der nur mit hochkarätigen Jazzmusikern an die Dreharbeiten gehen wollte, hatte Dexter Gordon für die 'Blue Note'-Szenen eine Formation mit Herbie Hancock (der im Film als Eddie Wayne auftritt und auch die musikalische Gesamtleitung hatte), Ron Carter (Bass) und Tony Williams (Schlagzeug) vorgeschlagen. Das wäre notabene die legendäre Miles-Davis-Rhythmusgruppe der frühen sechziger Jahre gewesen. Dexter aber machte darauf aufmerksam, dass es 1959 in keiner europäischen Stadt eine Begleitgruppe aus lauter schwarzen Amerikanern gegeben habe. So kamen der Franzose Pierre Michelot und der Brite John McLaughlin dazu, die in den Pariser Szenen neben Hancock, Billy Higgins, Wayne Shorter und Bobby Hutcherson spielen. Tavernier erzählt, Herbie Hancock habe für Dale Turners 'Blue Note'-Première ein relativ schwieriges Arrangement des Titels «As Time Goes By» vorgelegt. Auch hier sei man

bald übereingekommen, ein einfaches Head-Arrangement zu spielen. Die Begründung stammte wiederum von Dexter Gordon: «In der ersten Nacht würde ich nur die Melodie spielen. Wenn Musiker in einen neuen Club kommen, brauchen sie auch zwei oder drei Tage, um sich aufeinander einzustellen.» Oder: Die Dale-Turner-Hommage, die eine euro-amerikanische Band Jahre nach Turners Tod gegen Schluss des Films spielt, wurde tatsächlich live am Jazzfestival Lyon aufgenommen. Sie wirkt entsprechend echt.

Der Musiker...

Die besten Voraussetzungen für die Stimmigkeit des filmischen Klimas aber schaffen die beiden Hauptdarsteller. Bud Powell's letzter Lebensabschnitt – der Pianist starb am 3. August 1966 in New York – gab wohl den Stoff für die Geschichte ab, als Figur aber liess er sich schlecht für den Film adaptieren. Powell litt in Paris meistens unter Autismus, kommunizierte mit seiner Umgebung praktisch nur noch musikalisch. Schon früh stand für Tavernier und seinen Drehbuch-Mitautor David Rayfield darum fest, dass eine andere legendäre Jazzfigur das Charakterprofil des Filmhelden prägen sollte. Der grosse Tenorsaxophonist Lester Young, der Ende der fünfziger Jahre ebenfalls häufig in Paris spielte, wies die nötigen charismatischen Züge auf. Sein musikalischer Personalstil, gewissermassen die Objektivierung des Begriffs Understatement, korrespondierte exakt mit sei-

nem Lebensstil, seiner Haltung. Bertrand Tavernier: «Er war ein grosser Erfinder, prägte berühmte Phrasen wie z.B. 'The Big Apple' – für New York.» Mit dieser Vorstellung trat Tavernier an Texter Gordon heran. Dann dürften sich die Dinge eigendynamisch weiterentwickelt haben. Denn Dexter Gordons Persönlichkeit ist ebenso unverwechselbar wie seine Musik. Ich fand im vergilbten Teil meines Archivs eine Schallplattenbesprechung aus den sechziger Jahren von Franz Biffiger zum Dexter-Gordon-Klassiker «Go!». Im letzten Abschnitt lese ich: «Man ist immer wieder erstaunt, wenn man ein einige Tonnen schweres Flugzeug sich vom Boden abheben sieht. So kann es einem auch bei Dexter Gordon gehen: So schwer er ist – er fliegt!» Als Gordon in den späten sechziger und in den siebziger Jahren in Kopenhagen lebte, war er häufig auch bei uns live zu hören. Ich erinnere mich an einen Auftritt im Solothurner Konzertsaal. In der Mitte des hinteren Bühnenrandes, dem ganzen Publikum sichtbar, befand sich eine kurze, steile Treppe, über welche die Musiker auf die Rampe gelangten. Nach der Pause spielte die Rhythmusgruppe bereits, als Dexter aus der Türe trat, die Treppe kritische begutachtete, schwankend stehen blieb, einige Male Anlauf zu nehmen schien, wieder zögerte, um dann schliesslich wie im Zeitlupentempo, halb schwankend, halb schwebend, den Weg auf die Bühne doch noch zu schaffen. Bertrand Tavernier kostet in seinem Film diesen eigenartig faszinierenden Gang mehrmals aus. Zu Pierre Grandjean meinte er in einem Interview für Radio Suisse Romande: «Dexter, il fait du bebop quand il marche.» Dexters Gestik,

Der Nichtmusiker und Idealtypus des Jazzfans aus den fünfziger Jahren.



BLUE NOTE





Dexter Gordon als Dale Turner

seine Mimik, seine Sprechweise, sein Rhythmus insgesamt sind ein anderer Ausdruck seiner Musik. Und so spielt die Hauptfigur in diesem Film richtigerweise und weitgehend sich selbst.

... und sein Freund

Überzeugend gibt François Cluzet den Nichtmusiker, den Idealtypus des Jazzfans aus den fünfziger Jahren. Auch bei ihm schienen sich Lebens- und Filmrealität weitgehend zu decken. Bertrand Tavernier: «François war so besessen und hatte solche Ehrfurcht vor Dexter, dass er ihn imitierte. Wenn Dexter sich betrank, betrank François sich auch – und dann mussten wir beide suchen gehen!» Und als Antwort auf die Frage, ob Cluzet sich von Anfang an für Jazz interessiert habe, sagt Tavernier: «Ja, aber er hat auch eine Menge 'Hausaufgaben' gemacht. Er kaufte alle Platten von Dexter und hörte sie sich andauernd an. Er war total verliebt in Dexter. Ursprünglich hatten Warner Brothers Christopher Lambert für die Rolle vorgeschlagen, aber ich wollte jemanden haben, der zerbrechlicher aussah. Ausserdem wollte ich dem Pfadfinder-Image etwas entgegensetzen, indem ich die Schattenseite von Francis zeigte, eine egoistische und kindliche Person, die für sich selbst genausoviel herauschlagen muss wie für die andern. Er lebt sein eigenes Leben durch den andern und bekommt gerade dadurch sein eigenes Leben zurück. François Cluzets Rolle war sehr schwierig, denn fast die ganze Zeit über besteht sie schlicht darin, dass er auf Dexter reagiert. – Ich

wollte jemanden haben, für den es schwierig sein würde, Dexter zu tragen. François, der so klein ist, hatte grosse Schwierigkeiten damit, Dexter heimzubringen.»

«Homecoming» hiess jenes Doppelalbum, das Dexter Gordon nach langer Abwesenheit in Europa 1976 bei seiner Rückkehr nach Amerika im New Yorker «Village Vanguard» einspielte. Damals bereiteten ihm seine Landsleute einen triumphalen Empfang. Doch der Erfolg blieb von kurzer Dauer. Bald schon war auch Dexter Gordon wieder ein Jazzmusiker unter vielen, fristete er sein Leben *beneath the underdog*, wie Charles Mingus das nannte. In *AUTOUR DE MINUIT* sagt Dexter an einer Stelle, er hoffe, dass eines Tages Strassen und Plätze nach Duke Ellington, Lester Young, Charlie Parker benannt würden. Bis jetzt hat Amerika seiner einzigen originären Kunstform die Anerkennung versagt, die ihr gebührte. Die Würdigung des Jazz überlässt man den Europäern und Japanern. Der Bassist Ron Carter, der im Film in der 'Birdland'-Band mit Freddie Hubbard (Trompete), Cedar Walton (Piano) und Tony Williams (Schlagzeug) auftritt, meinte zu Bertrand Tavernier: «Es brauchte einen Franzosen, um den ersten Film über unsere Kultur zu machen.»

Human Touch

Den Respekt vor dieser Kultur, vor ihren schöpferischen Menschen spürt man während der ganzen Dauer des Films. Wenn beispielsweise in Francis Boriers neuer Wohnung eine Hausparty mit vielen schwarzen Gästen



François Cluzet als Francis Borier

stattfindet und eine wilde Tanzerei beginnt, dann steht im Zentrum nicht irgendein tanzbegabter Schauspieler, sondern der in Paris wohnhafte Tapdancer Jimmy Slide. Tavernier weiss um die Affinität des Mannes und seiner Kunst zum Jazz. Den gleichen Respekt zollt er offenbar Kollegen aus seinem eigenen Metier: In einer Kurzrolle spielt John Berry den Besitzer des 'Blue Note'; Martin Scorsese ist – als Besitzer des 'Birdland' – sein amerikanisches Pendant und glänzt mit einem eindrücklichen Auftritt bei Turners Rückkehr nach New York.

Human Touch nennt man das wohl. Und auch er kennzeichnet den Film durchs Band. In einer Szene ist Dale Turner mit Boriens kleiner Tochter allein in der Wohnung. Der Musiker, der fast kein Französisch spricht, steht wie Dexter damals oben auf der Treppe jetzt vor einer Wand des Schweigens. Die gilt es zu durchbrechen. Nach mehreren inneren Anläufen fragt Dale Turner: «Aimez-vous basket-ball?» Die Parallele ist sicher unbeabsichtigt, mir aber kommt da eine Stelle aus CASABLANCA in den Sinn: Mann: «Sweetnessheart, what watch?» Frau: «Ten watch.» Mann: «Such much?» Urs Widmer schrieb dazu in seinem Essay «Über Humphrey Bogart»: «Der berühmte Dialog der beiden alten Auswanderer ist so rührend, weil er der Situation der Schauspieler selber entspricht.» – Wie in AUTOUR DE MINUIT. ■

Die wichtigsten Daten zum Film:

Englischer Titel: ROUND MIDNIGHT; deutscher Titel: UM MITTERNACHT.

Regie: Bertrand Tavernier; Drehbuch: David Rayfiel, Bertrand Tavernier, inspiriert durch Begebenheiten im Leben von Francis Paudras & Bud Powell; Kamera: Bruno de Keyzer; Kameraoperator: Philippe Brun; Produktions Designer: Alexandre Trauner; Ausstattung: Pierre Duquensne; Kostüme: Jacqueline Moreau; Schnitt: Armand Psenny; Ton: Michel Desrois, William Flageolet; Musik (komponiert, arrangiert und dirigiert): Herbie Hancock.

Musik: «Round Midnight» von Thelonious Monk, Cootie Williams, Bernie Hanighen; «As Times Goes By» von Herman Hupfeld; «Society Red» von Dexter Gordon; «Fairweather» von Kenny Dorham; «Now's The Time» von Charlie Parker; «Una noche con Francis» von Bud Powell; «Autumn In New York» von Vernon Duke; «Minuit aux Champs Elysees» von Henri Renaud; «Body And Soul» von Edward Heyman, Robert Sour, Frank Eyton und John Green; «I Cover The Waterfront» von Edward Heyman und Johnny Green; «Watermelon Man» von Jimmy Rowles; «It's Only A Papermoon» von Billy Rose, E.Y. Harburg und Harold Arlen; «Tivoli» von Dexter Gordon; «How Long Has This Been Going On?» von Ira und George Gershwin; «Put It Right Here» von Bessie Smith; «Rhythm-A-Ning» von Thelonious Monk; «I Love Paris» von Cole Porter; «I Love A Party» von Herbie Hancock und Chan Parker; «What Is This Thing Called Love?» von Cole Porter.

Darsteller (Rolle): Dexter Gordon (Dale Turner), François Cluzet (François Boriere), Gabrielle Haker (Berangere), Sandra Reaves-Phillips (Buttercup), Lonette McKee (Darcey Leigh), Christine Pascal (Sylvie), Herbie Hancock (Eddie Wayne), Bobby Hutcherson (Ace), Pierre Trabaud (Francis' Vater), Federique Meiningner (Francis' Mutter), Liliane Rovere (Mme Queen), Hart Leory Bibbs (Hershell), Ged Marlon (Beau), Benoit Regent (Psychiater) u.a.m.

Produktion: Irwin Winkler Produktion; Produktionsleitung: Pierre Saint-Blancat. USA 1986, Farbe, 130 Min. Verleih: Warner Brothers.



Dexter Gordon, 1923, Tenor- und Sopransaxophon, spielt in AUTOUR DE MINUIT als Dale Turner die Hauptrolle. Gehört zu den profiliertesten Postbop-Saxophonisten. John Coltrane nannte ihn als sein grosses Vorbild.

Die Blue Note-Band:

Herbie Hancock, 1940, Pianist, ist der musikalische Direktor von AUTOUR DE MINUIT. Im Film spielt er Eddie Wayne, den Hauspianisten des Jazzclubs Blue Note. Hancock wurde als Pianist in Miles Davis' berühmten Quintett der sechziger Jahre bekannt und machte danach eine eigene Karriere als Pianist, Komponist und Bandleader in den Bereichen Jazz und Rock.

Bobby Hutcherson, 1941, Vibraphonist, spielt im Film Dale Turners Hotelzimmer-Nachbarn Ace, der dauernd Soul-Food kocht. Hutcherson war 1964 an den Aufnahmen zu Eric Dolphys wichtiger LP «Out To Lunch» beteiligt und gehört heute zu den wichtigsten Vibraphonisten des Postbop-Jazz.

Wayne Shorter, 1933, Tenor- und Sopransaxophonist. Seit seinen Engagements bei Art Blakey und Miles Davis einer der stilbildenden Saxophonisten. Später gründete er mit Joe Zawinul die erfolgreiche Electric-Jazz-Gruppe «Weather Report».

John McLaughlin, 1942, Gitarrist. Wurde 1969 vom Schlagzeuger Tony Williams direkt aus London in die Band «Lifetime» verpflichtet, kurz danach von Miles Davis in dessen Electric-Band. Hatte später mit seinen eigenen Gruppen «Mahavishnu Orchestra» und «Shakti» grosse Erfolge.

Pierre Michelot, 1928, Bassist, begleitete in den fünfziger und sechziger Jahren in Paris zahlreiche wichtige Amerikaner, darunter Coleman Hawkins, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Bud Powell.

Billy Higgins, 1936, Schlagzeuger, war Mitglied des Quartetts von Ornette Coleman, das zu Beginn der sechziger Jahre den Free Jazz initiierte. Ist aber in verschiedensten modernen Stilbereichen ein gesuchter Drummer.

Die Birdland-Band:

Freddie Hubbard, 1938, Trompeter, spielte mit allen wichtigen Postbop-Musikern, aber auch mit Innovatoren wie Ornette Coleman oder Eric Dolphy. Leitete immer wieder eigene Gruppen.

Cedar Walton, 1934, Pianist. Auch er ist ein gesuchter Begleiter im Bereich Hard Bop, hat viele schöne Jazzkompositionen geschrieben und leitet immer wieder eigene Gruppen.

Ron Carter, 1937, Bassist, einer der wichtigsten Spieler seines Instruments im modernen Jazz. Gehörte unter anderem zum legendären Miles Davis Quintett (mit Wayne Shorter, Herbie Hancock und Tony Williams).

Tony Williams, 1946, Schlagzeuger, debütierte als 17jähriger im erwähnten Miles Davis Quintett und hatte später mit seiner eigenen Gruppe «Lifetime» grosse Erfolge.



KAYAKO NO TAMENI von Kohei Oguri

Drehbuch: Shogo Ohta, Kohei Oguri, nach dem gleichnamigen Roman von Hwe-Song Lee; Kamera: Shohei Ando; Licht: Kojiro Sato; Filmarchitekt: Akira Naito; Musik: Kurodo Mohri; Ton: Hideo Nishizaki.
Darsteller (Rolle): Sunghil O (Sanjun Im), Kaho Minami (Kayako Matsumoto), Jun Hamamura (Akio Matsumoto), Kayako Sono (Toshi Matsumoto), Takeshi Kato (Kyusu Im), Takuzo Kawatani (Irujun Im) u.a.m.
Produktion: Himawari Theatre Group Inc.
Production; Produzent: Fujio Sunaoka; ausführender Produzent: Hiroshi Fujikura. Japan 1984. 35mm, Farbe, 1:1.66, 117 Min.

KAYAKO NO TAMENI (FÜR DICH, KAYAKO): ein sehr verhaltener Film des Japaners Kohei Oguri, der im diesjährigen Berliner Internationalen Forum des Jungen Films aufgefallen war. Da-

nach lief er im Wettbewerb des Filmfestivals von Locarno – als einer der stärksten Beiträge, aber die internationale Jury hatte für seinen ruhigen Fluss und seine schweigsamen Bilder weder Augen noch Ohren, und nur von der Jury der internationalen Filmkritik (FIPRESCI) wurde der Film mit einer «Lobenden Erwähnung» bedacht.

Kohei Oguri, der 1982 mit DORO NO KAWA (SCHMUTZIGER FLUSS) sein Filmdebüt gab, erzählt von zwei Menschen, von Kayako, der Japanerin, die von einem Koreaner aufgezogen wurde, und von Sanjunm, dem in Japan geborenen Sohn koreanischer Einwanderer: Oguri greift, als erster japanischer Filmautor, die Problematik der in Japan lebenden koreanischen Minderheit auf, und er hat damit ein Tabu gebrochen. Denn immer noch ist es in Japan verpönt, von der gewaltsamen Annexion Koreas im Jahre 1910 zu sprechen, und so hat der Vorspann, in dem die Geschichte dieser Annexion skizziert wird, eine geradezu programmatische Bedeutung. Der Zwang, japanische Namen anzunehmen, die Rekrutierung und Zwangs-

aussiedlung von 2,5 Millionen Koreanern, die zum Kriegsdienst und zur Arbeit unter härtesten Bedingungen gezwungen wurden, später, nach der Unabhängigkeit und der Teilung Koreas durch die Grossmächte, die Diskriminierung jener 700'000 Koreaner, die in Japan geblieben sind: Fakten und Etappen einer Geschichte, die totgeschwiegen wurde. Diese Diskriminierung hält bis heute an.

Oguri leuchtet in diese Geschichte zurück, und er stützt sich dabei auf den gleichnamigen Roman des in Japan lebenden und japanisch schreibenden Koreaners Hwe-Song Lee: Kayako, die eigentlich Miwako heisst, wurde in den Nachkriegswirren von ihren japanischen Eltern getrennt; ihre japanische Stiefmutter ist mit einem Koreaner verheiratet, der das Kind, das er liebt, in Anlehnung an das Wort für 'koreanische Harfe' Kayako nannte. Sanjun dagegen, dessen Vater mit Kayakos Stiefvater befreundet war, ist Koreaner, aber auch er wurde in Japan geboren. Er studiert in Tokio, wohin er später Kayako mitnimmt. Ihm ist das moderne Japan vertraut, von dem ihm

freilich keine eigene Identität zugestanden wird. Und die Kultur, aus der er stammt, muss er erst entdecken. Er tut es, angeregt von Freunden, die im koreanischen Viertel leben.

Schwieriger ist die Emanzipation für Kayako: Sie flieht aus der vertrauten Umgebung und aus dem Haus, in dem sie aufgewachsen ist, weil ihre Stiefmutter es längst bereut, sich herabgelassen und einen Koreaner geheiratet zu haben; sie flieht aus einer von Hass vergifteten Atmosphäre; Kayako ist noch minderjährig, als sie mit Sanjun nach Tokio flieht und mit ihm lebt, und sie bekommt später von ihren «Eltern», die sie aufgespürt haben – von ihrer Stiefmutter vor allem – die heftigsten Vorwürfe zu hören wegen dieses Zusammenlebens.

Schwierig für Kayako, zu wissen und zu entscheiden, wohin sie gehört. Oguri macht fast ohne Worte, allein mit seinen eingehenden Schilderungen von Umgangsformen, von kulturellen Eigenheiten, vor allem aber auch der sozialen Lage und der Arbeitssituationen deutlich, dass es mit dem Gefühl der Zugehörigkeit zu einer

nationalen Gruppe nicht getan ist, und dass eben der Nationalismus für beide, für die Mehrheit ebenso wie für die Minderheit, eine Falle ist.

Wenn Kayako schliesslich zurückkehrt zu ihren «Eltern» – zu ihrer ungeliebten Stiefmutter, die wie sie eine Japanerin ist, und zu ihrem «Vater», dem Koreaner – und dafür Sanjun verlässt, den sie liebt und der mit ihrem «Vater» eng verbunden ist, dann folgt sie Tradition und einem Pflichtgefühl, die über nationale Grenzen hinweg gültig sind. Sie unterwirft sich – aber gerade Kayako, die Japanerin mit ihrem koreanischen Namen, hätte doch, so scheint es, die Möglichkeit, sich frei zu entscheiden für etwas anderes als dieses jeweils ausklammernde Entweder-Oder, entweder koreanisch oder japanisch. Oder ist das als Parabel zu nehmen: dass Kayako weggeht aus Tokio und zuletzt für ihren Stiefvater sorgt, der ihre Kindheit und ihre Jugend geprägt hat? Und dass sie ihrer Tochter den eigenen japanischen Namen gibt, den sie selbst nie getragen hat? Ein Sinnbild für die Versöhnung? Trotzdem bleibt der Eindruck, Oguri kritisiere das Sich-Unterwerfen und er

gehe, wenn er das Schweigen zwischen den Menschen in Bilder fasst, gegen die Lethargie an, die es Kayako und Sanjun unmöglich macht, ihre Liebe zu leben. Andererseits lässt er manches im Ungewissen; er erzählt in grossen Zeitsprüngen, blendet von 1957 zurück in die Zeit des Kriegsendes und dann wieder nach vorn, um zum Schluss nochmals, nach der Rückkehr Kayakos ins Dorf, einen Zeitraum von zehn Jahren verstreichen zu lassen. Die Zwischenräume sind leer, wie weisse Stellen auf der Landkarte: Oguri täuscht nicht darüber hinweg, dass er aus einer Geschichte erzählt, über die man den Mantel der Schweigens gebreitet hatte.

Oguri dazu: «Sanjun und Kayako in KAYAKO NO TAMENI haben eines gemeinsam: sie sind Ausgestossene ihrer Rasse. Sie stehen schutzlos und bewegungsunfähig in der Öde. Ich habe versucht, die Immobilität und die Atmosphäre zwischen den beiden zu visualisieren. Die Bewegung kommt von innen heraus.»

Verena Zimmermann



HEARTBURN von Mike Nichols

Drehbuch: Nora Ephron, nach ihrem eigenen Roman; Kamera: Nestor Almendros; Produktions-Design: Tony Walton; Kostüme: Ann Roth; Musik: Carly Simon.

Darsteller (Rolle): Meryl Streep (Rachel), Jack Nicholson (Mark), Jeff Daniels (Richard), Maureen Stapleton (Vera), Stockard Channing (Julie), Richard Masur (Arthur), Catherine O'Hara (Betty), Steven Hill (Harry), Milos Forman (Dimitri).

Produktion: Paramount Pictures; Produzenten: Mike Nichols, Robert Greenhut. USA 1986, 109 Min. Verleih: UIP.

Die meisten Leute lassen sich heute scheiden, sagte sich Mike Nichols, und er beschloss, den erfolgreichen autobiografischen Erlebnisbericht von Nora Ephron zu verfilmen. Zwei Zugsmomente waren ihm dabei rasch einmal sicher: zum einen schildert Frau Ephron nicht irgendeinen x-beliebigen Ehezerfalls-Fall (auch wenn er sich nach bewährtem Muster abspielen mag), sie schreibt von sich und ihrer Trennung von Carl Bernstein. Diesen Journalisten der Washington Post kennt spätestens seit der Watergate-Affäre die halbe Welt, also liegt bereits so etwas wie ein öffentliches Interesse an seinem Privatleben in der Luft. Bernstein seinerseits hatte weniger Humor als Woody Allen in der Rolle von Isaac Davis in einer vergleichbaren Situation in seinem MANHATTAN (wo Meryl Streep auch die Rolle der Exfrau spielte): er klagte das Projekt ein und forderte, dass die Namen geändert würden. Daddy mochte seine müde Geschichte im Kino nicht noch einmal sehen.

Zweites verlockendes Moment für Nichols: Er konnte Meryl Streep, mit der er bereits in SILKWOOD zu.sam.men.ge.ar.bei.tet hatte, und Jack Nicholson, den er aus früheren Jahren (CAR-

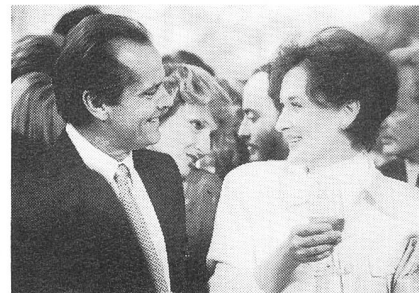
kannte, als Liebespaar gewinnen, als ein Paar notabene, das eine für seinen Bekanntheitsgrad fast zu alltägliche Geschichte durchzumachen hat.

Alles beginnt in der Kirche, und zwar in jener der heiligen Dreifaltigkeit in New York, wo eben eine Hochzeit in Gang ist und als Gäste gleichzeitig Rachel Samstat und Mark Forman eintreffen. Die Kamera erfasst sie zu rhythmisierend pochenden Klängen von Carly Simons Musik aus der Froschperspektive und entlässt sie übers Kreuz zu ihren Plätzen. Im ersten Bild sind sie präsent, und das wird sich für die nächsten zwei Stunden kaum wesentlich ändern (sieht man von der Tatsache ab, dass sie sich zuweilen mit sich selber zufrieden geben müssen). Nichols konzentriert sich voll und ganz auf seine beiden Hauptfiguren, oder besser: seine beiden Hauptdarsteller. Ihnen vertraut er, auf sie baut er, und in ihrem Schatten lässt er andere wie etwa Steven Hill als geniesserischen Vater von Rachel zu sehr verschwinden.

Rückblickend geht eigentlich alles im Ablauf sehr rasch, wenngleich man im Kino sitzend dann und wann den Eindruck hat, das Ganze ziehe sich in die Länge. Rachel sucht Mark via Schminkspiegel; er scheint es ihr angetan zu haben. Und auch er schielt sich die Augen krumm, um einen Blick von ihr im Kirchenschiff zu erwischen. Auf der anschließenden Party kommt man sich etwas näher, die darauffolgende Nacht verbringt man gemeinsam im Bett, wo Rachel um vier Uhr in der Früh ein Spagetti-Frühstück auflegt. Daran könnte er sich schon gewöhnen, meint Mark, doch beide befinden sich als für die Ehe ungeeignet. Rachel aus entsprechender Erfahrung, Mark als «very Single».

Schwupps – schon ist ihr Hochzeitstag im Gang. Alle sitzen bereit, nur die liebe Braut lässt auf sich warten. Die besten Freunde von Mark, Rachels Vater, Mark selber: alle suchen das scheu gewordene «Tierchen» in seinem Käfig auf und wollen es beruhigen, dass alles schon gut ausgehen würde und Mark der einzig richtige für sie wäre. Sie macht mit, und los geht's mit dem ehelichen Teil und seinen Folgen.

Mike Nichols hat zusammen mit Meryl Streep und Jack Nicholson die Buchvorlage von Nora Ephron recht stark bearbeitet, und was so daraus entstanden ist, ist eine tragikomische Geschichte, in deren Verlauf eigentlich gar nichts richtig ernst genommen wird. Der Film widerspiegeln das, was er über Männer und Frauen wisse, über Ehen und Ehescheidungen,



meint Nichols, und er reflektiere auch das, was seine beiden Darsteller wissen. Dass er dies auf eine komische Weise tut, ist wohl seine Stärke. Sie beruht zu wesentlichem Teil auf treffsicheren Dialogen, die trocken sitzen, aber auch auf gewitzten szenischen Einfällen.

Irgendwann im Verlauf des Filmes macht es bei Rachel klick, und sie entdeckt, dass Mark sie hintergeht. Es hat seine Zeit gedauert, denn eigentlich hatte er ja schon lang genug über seine fehlenden Socken philosophiert. Bis dahin haben die beiden Turteltauben ein altes Haus neu bezogen, mit dem Umbau und der Einrichtung begonnen, ein Kind zur Welt gebracht und auf dem Weg dazu in einer der schönsten Szenen des Films zu Pizzas eine Reihe von Baby-Songs gesungen. In derartigen Szenen hält sich die Kamera still zurück, beobachtet lediglich, was die zwei Schauspieler an Komik zu bieten haben. Hier sind sie, hier ist der Film am überzeugendsten. Dann aber gerät Rachel ausser sich: ausgerechnet von Mark hätte sie das nicht erwartet.

Die Rechnungen seiner Kreditkartenbude haben seine Aktivitäten ausser Haus verraten. Rachel packt das Baby



und zieht zum ersten Mal weg – heim zu ihrem Vater. Dort kommt es zu einem ihrer Höhenflüge: sie trifft in der Wohnung des Vaters nur gerade dessen schwarze Haushälterin an und möchte eigentlich allein, ohne das Kind, in der Stadt einige Dinge erledigen. Sie wagt es nicht, die Frau direkt zu fragen, also nimmt sie einen komplizierten Anlauf, über das, was geschehen ist, zu berichten, und erzählt von ihrem «husband, you know, the man I married at the wedding» (Ehemann, wissen Sie, das ist der Mann, den ich an der Hochzeit geheiratet habe) und den aufgetretenen Schwierigkeiten. Alles klar: die Haushälterin sorgt sich ums Kind, und Rachel soll ihre Besorgungen machen.

HEARTBURN ist voll von derartigen Dialogpassagen, die den Film auszeichnen und verhindern helfen, dass er in der Banalität seiner Handlung erstickt. Man ist sich von Nichols allerdings aus früheren Jahren an ehelichen und ähnlichen Szenen schon einiges mehr an Biss und Spott gewöhnt, sei's bei WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOLF, wo Elisabeth Taylor und Richard Burton sich die Köpfe abbeißen, oder im unverwüstlichen CARNAL KNOWLEDGE, wo Jack Nicholson noch

ganz unverbraucht mit Art Garfunkel auf Dialog- und andere Eskapaden, die sechziger Jahre durch den Kakao ziehen.

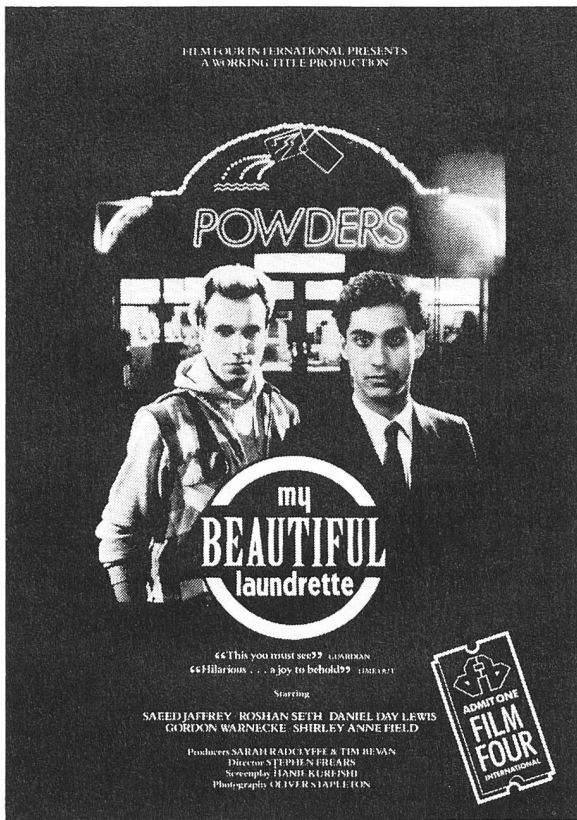
Daneben ist HEARTBURN wie weiche Butter, witzig, voller Ironien, aber doch sprüher in einem Zeitgeist entstanden, der sich flau gibt und konsumierbar macht, was reflektiert werden sollte. Man kann sich – von den Längen und dem völlig geschenkten Schluss nach der Sahnetorte einmal abgesehen – unterhalten am ehelichen Dasein der beiden Achtziger-Stars, kann sich freuen über Einfälle wie jenen des Fernseh-Onkels, der Rachels Geschichte am Bildschirm erzählt, währenddem sie bei ihm eben noch voll in Gang ist – aber letztlich fehlt HEARTBURN halt doch der Biss. Woody Allen macht das ohne Megastars besser – wahrscheinlich liegt darin sogar ein Hauptgrund.

Immerhin, das ergab sich schon aus der Vorlage, nimmt HEARTBURN die Position und Sichtweise von Rachel ein. Ihr folgt die Erzählung, mit ihr lässt die Kamera, hinter der Nestor Almendros als Bildkomponist fast etwas zu kurz kommt, den Mark ohne Hosen mit seiner läppischen Geschichte hocken. Erklärungen will er keine geben,

Erklärungen sind auch gar nicht vonnöten. Rachel fühlt sich verschaukelt und nimmt später einmal wenigstens die Möglichkeit wahr, der Nebenbuhlerin eins auszuwischen, indem sie einer redefreudigen Freundin erzählt, besagte Thelma hätte eine ausgesprochen bössartige Infektion aufgelesen. Daraus entwickelt sich rasch ein Fall von Herpes, und Rachel lässt sich von Mark nicht mehr beeindrucken. Das nächste Mal werde sie «Clap» (Tripper) sagen, und clap (klatsch) macht es im Hintergrund, wo Töchterchen Annie die Äusserung durch Händeklatschen illustriert.

War Mike Nichols als Theatermann in jungen Jahren neben Figuren wie Lenny Bruce oder Mort Sahl noch von gesellschaftskritischen Blut durchströmt, entstanden später darauf aufbauend bitterböse Seelenstrip-Filme und wurde er vor einiger Zeit mit SILKWOOD sehr direkt politisch, so bleibt HEARTBURN doch auf dem Niveau des abendfüllenden lockeren Unterhaltungsfilms stecken: Ganz hübsch, ganz nett, mit wirklich hervorragenden Dialog-Passagen, aber eben auch eine Pirouette um die an sich kernige Sache herum.

Walter Ruggle



Demnächst im Movie 1 in Zürich

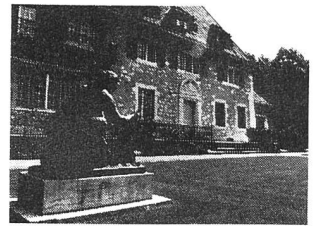
” **filmbulletin** wird darum
auch in den nächsten 149 Aus-
gaben den richtigen Dreh
finden”

KIMEY

KIMEY, Video & Filmproduktionen, Georg Fietz,
Bahnhofstrasse 24, CH-8001 Zürich, Tel. 01/211 17 77

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)

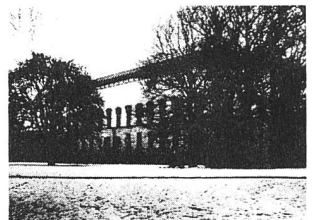
Werke von Winterthurer Malern
sowie internationale Kunst.
Temporärausstellungen:
30.11.1986 bis 4.1.1987
Dezember-Ausstellung der
Künstlergruppe Winterthur
und Hans Ulrich Saas



Kunstmuseum

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

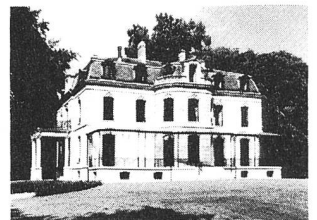
600 Werke schweizerischer,
deutscher und österreichischer
Künstler des 18., 19. und
20. Jahrhunderts.



Stiftung Oskar Reinhart

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

Sonderausstellung
bis 16. April 1987:
VITVDVRVM. Römisches Geld aus
Oberwinterthur im archäolo-
gischen Kontext



Münzkabinett

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

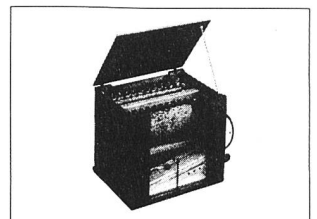
Uhrensammlung
von weltweitem Ruf



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



L'EFFRONTEE von Claude Miller

Kamera: Dominique Chapuis; Ausstattung: Jean-Pierre Kohut-Svelko; Kostüme: Jacqueline Bouchard; Schnitt: Albert Jurgen-son; Geräusche: Jean-Pierre Lelong.
Darsteller (Rolle): Charlotte Gainsbourg (Charlotte), Bernadette Lafont (Leone), Jean-Claude Brialy (Sam), Raoul Billerey (Antoine), Clothilde Baudon (Clara Bauman), Jean-Philippe Ecoffey (Jean) u.a.m.
Produktion: Oliane Prod.; Films A2; Telema; Monthyon Films. Gedreht im Sommer 1985 in Evian, Chambéry und in der Umgebung von Paris. Frankreich 1985; 35mm, Farbe, 96 Min. CH-Verleih: Challenger Films S.A.

Um mit einem Umweg zu beginnen: «Vor einigen Tagen machte ich in einer anrühigen Kneipe die Bekanntschaft eines kühnen Professors der schönen Künste, der mich huldvoll einlud, ihn in seiner Schaffenswerkstätte zu besuchen, um die fertigen und werdenden Kunstwerke zu besichtigen. Doch was will das bedeuten im Vergleich mit dem Schulkind, das ich vor nicht ganz einer Stunde sah, als ich vom leisen, milden sauberen Morgenspaziergang behaglich heimkehrte. Göttlich mutete mich das lebendige liebe Menschenbildnis an, und ich wünschte allso gleich, dass ich doch ein tapferer und meisterlicher Maler sei, damit ich das reizende Mädchen abmalen könne, frisch und wonnig nach der Natur. Still und unauffällig, damit ihr meine Bewunderung und meine Rührung verborgen bleibe, und damit sie ja nichts merke von dem Entzücken, in welches ihre Erscheinung mich versetzte, ging ich hinter ihr her. Sie glich dem Wunder, das darum so wunderbar ist, weil es sich selbst noch nie gelernt hat, hochzuschätzen.»

Nach dem Sehen von L'EFFRONTEE war mir, als hätten diese Sätze von Robert Walser siebzig Jahre darauf gewartet, dass Charlotte Gainsbourg diesem Mädchen Körper und Stimme verliehe und Claude Miller sie «tapfer» und «frisch» mit seiner Kamera «male».

Nicht dass man nun denke, dabei sei ein niedliches Pupsel herausgekommen: im Gegenteil, Charlotte ist eine rechte Kratzbürste und äusserst verletzlich obendrein. Wieso sie auf einmal so schwierig ist, versteht keiner, sie selbst am wenigsten. Sie ist vierzehn Jahre alt und in den letzten zehn Monaten neun Zentimeter gewachsen. Jedem fällt sie auf den Wecker, und ihr geht auch alles auf die Nerven: die Jungs ihres Alters, das Banale ihrer Umgebung, ihr urwüchsiger Vater, der sie manchmal «Charlot» nennt, genauso wie die agile Haushälterin und selbst ihr einziger Kamerad, die kugelige und kränkelnde Lulu, die ihr zwar unbedingt ergeben ist, aber gerade deshalb keine grosse Hilfe bedeutet, das Kap der Pupertät zu umschiffen. Ihre ganze Existenz ist in diesem Lebensabschnitt ein konfuses Ausprobieren, zum Beispiel wenn sie spricht, und danach, wie erstaunt über den Klang, den Laut, die Worte, die sie hervorgebracht hat, in sich hineinhört – wieder alles relativiert oder ihre Sätze gar nicht erst zu Ende macht. Oder wenn sie mit aufgeschlagenen Knien ihr Mädchenröckchen wie den Mini-jupe einer Dame trägt.

Die Wissenschaft nennt das Adoleszenzkrise. Und Krise heisst: das muss weg! Claude Miller dagegen hat mit L'EFFRONTEE diesem Lebensabschnitt ein Existenzrecht gegeben. Er lässt ihn aus sich heraus gelten und nicht bloss als eine Übergangszeit. Miller hat sich Charlotte Gainsbourgs wie eines Katalysators zu bedienen gewusst, um den verborgenen sauer-eckigen Charme von Mädchen dieses Alters sichtbar zu machen.

Die Geschichte von L'EFFRONTEE ist einfach, fast zu einfach: ein gewöhnliches Mädchen trifft ein aussergewöhnliches, Charlotte begegnet Clara Baumann. Clara ist ebenfalls dreizehn Jahre alt, aber bereits eine berühmte Pianovirtuosin, die vor vollen Häusern Konzerte gibt. Ihre ganze Existenz ergibt für Charlotte das märchenhafte Bild von Reichtum und Harmonie. Clara ist wie die Leinwand von Charlottes Projektionen – so hätte das Leben zu sein. Und ihr ganzes Verlangen zielt nun darauf, sich mit diesem Wunderkind anzufreunden.

Zwar hat der Film Momente, in denen man fürchtet, er würde sich zur versöhnlichen Lüge verflüchtigen – etwa wenn Clara Charlotte ihr kostbares Konzertkleid anprobieren lässt oder ihr vorschwärmt, wie gern sie sie mag. Doch bald spürt man, wie das nur als Grundakkord dient, um das Bittersüsse von Charlottes *education sentimentale* zu orchestrieren.

Es ist ein schönes Kunststück, wie L'EFFRONTEE in leisen Tönen die Zwangsläufigkeit von Charlottes Enttäuschtwerden herausarbeitet. Wenn Clara säuselt, dass sie Charlotte gern als ihren Impressario mit auf Tournee nehmen würde, so ist das sowohl eine kindliche Laune als auch unverbindlicher Erwachsenen-Smalltalk, beides zusammen aber eine unabsichtlich(!) perfide Mixtur, mit der umzugehen Charlotte überhaupt nicht in der Lage ist.

Während fast alle Teenager-Filme, die ebenfalls von Freud' und Leid der erotischen Initiation handeln, irgendwie mit dem Fantasma der kindlichen Unschuld operieren, setzt Claude Miller mit L'EFFRONTEE einen interessanten Kontrapunkt. Als Charlotte, nach gemeinsamem Kinobesuch, bei dem THE EXORCIST gespielt wurde, mit dem etwas älteren Jean auf dessen Kammer geht, fällt dieser über Charlotte her, als wolle er ihr leibhaftig ihre Unschuld «austreiben». Charlottes Leinwandpräsenz aber ist trotz ihrer unausgewachsenen Stacksigkeit viel zu «sexuée» – wie die Cahiers es nannten –, als dass es darum überhaupt gehen könnte. Aus Charlottes heftiger Abwehr spricht eher entschiedenes Beharren auf ihrer polymorphen Sinnlichkeit gegen das Primat der Genitalität als ängstliche Besorgnis um den Erhalt ihrer Jungfräulichkeit. Dass Charlotte bei ihrer Verteidigung einen gläsernen Globus auf Jeans Kopf zertrümmert – die Welt in dieser Szene also in Scherben geht! – will natürlich eine weitere, die grosse, Desillusionierung bedeuten: eine weitere Blessur auf dem Weg zum Erwachsensein. Doch stilistisch ist das eher ein kleines Zuviel – ein zu lauter Ton.

In Erinnerung haften bleiben wird aber die «jugendlich-fröhliche Melodie» der Tochter von Serge Gainsbourg oder um mit Robert Walser – und damit den anfänglichen Umweg fortsetzend – zu schliessen: «Ihr Gang war wie eine herzumstrickende, jugendlich-fröhliche Melodie. Mozartische Melodien können nicht schöner und frischer tönen. O, solch ein Kind macht dich, wenn du es siehst, zum edleren, willigeren, freundlicheren und besseren Menschen; du lernst wieder Gott für das segensüberschüttete, bilderreiche Dasein zu danken; du bist wieder so recht aus entzücktem Herzen froh, darüber, dass du Mensch bist unter Menschen. Eine Strassenecke kam, da bog ich links ab, um nach Hause zu gehen.»

Ralph Eue

FRIDA KAHLO

Ein Film von Paul Leduc

ES LEBE DAS LEBEN

Jetzt in Zürich und in Basel im Kino

MERYL STREEP JACK NICHOLSON

Sex. Love. Marriage.
Some people don't know when to quit.

A MIKE NICHOLS FILM

Heartburn

PARAMOUNT PICTURES PRESENTS HEARTBURN
DIRECTOR OF NESTOR ALMENDROS, A.S.C. PRESENTS BY NORA EPHRON BASED ON THE PLAY BY
BY MIKE NICHOLS and ROBERT GREENHUT DIRECTED BY MIKE NICHOLS
A PARAMOUNT PICTURE

Ab Januar im Kino

Für Fr.10,90
(exkl. Übernachtung, Bad, TV, Verpflegung und Kinolehner)

bieten wir Ihnen

spannende Entdeckungsreisen ins Reich der Fantasie / Ausflüge zu neuen Horizonten / Extremtouren an die Grenzen der Wahrnehmung / Wanderungen über Augenweiden / Spaziergänge hinter die Kulissen des Alltags.

Ferien vom Alltag:

Kino Moderne & Atelier in Luzern

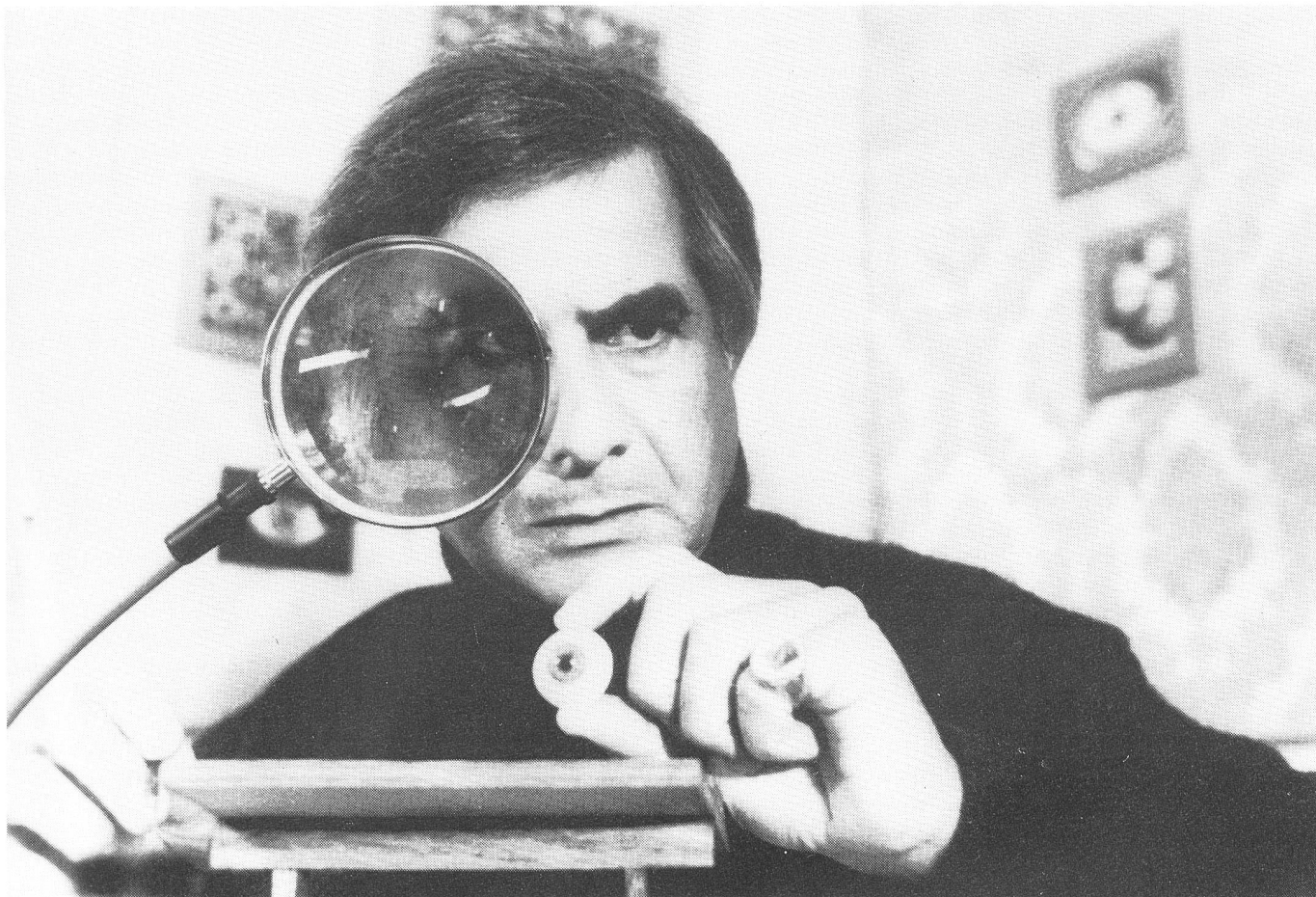
1983 4 OSCARS 2 GOLDEN GLOBES

EIN STEVEN SPIELBERG FILM

E.T. DER AUSSERIRDISCHE

ER HAT ANGST. ER IST ALLEIN.
ER IST 3000 000 LICHTJAHRE VON ZUHAUSE ENTFERNT.

Jetzt wieder im **comyo 1** in Zürich



INSPECTEUR LAVARDIN von Claude Chabrol

Drehbuch: Claude Chabrol, Dominique Roulet; Dialoge: Dominique Roulet; Kamera: Jean Rabier; Schnitt: Monique Fardoulis; Musik: Mathieu Chabrol; Ausstattung: Françoise Benoit-Fresco; Kost  ume: Magali Fustier.

Darsteller (Rolle): Jean Poiret (Jean Lavardin), Jean-Claude Brialy (Claude Alvarez), Bernadette Lafont (Hélène Mons), Jean-Luc Bideau (Max Charnet), Jacques Dacqmine (Raoul Mons), Hermine Clair (Véronique Manguin), Pierre-François Dumeniaud (Marcel Vigouroux), Florent Gibassier (Francis).

Produktion: MK 2 Productions, Films A2, T.S.R., CAB Production; Produzent: Marin Karmitz. Frankreich/Schweiz 1985; 35 mm, 1:1,66, Farbe, 100 Min. BRD-Verleih: Concorde.

Chabrols Leidenschaft für die Freuden des Gaumens manifestiert sich in seinen Filmen allmählich als eine stereotype Gebärde, die über Fragen der In-

szenierung entscheidet. Eine Gebärde, die aber auch Signatur ist, als ein Erkennungszeichen dient, das auf den Autor verweist und das Werk als einen unzweifelhaft «echten Chabrol» beglaubigt. Der Filmkoch Chabrol richtet seine Zutatengeschichte sozusagen als ein *menu total* an, in der teuflischen Absicht, den Zuschauer durch Genuss zu verführen, auf dass dieser am Ende ausrufe: Verweile noch, es schmeckt so gut!

Begann Chabrol in seinem vorletzten Film *POULET AU VINAIGRE* die Erzählung mit einem Fest und den um den Hammelbraten versammelten Gästen, so wählt er als Einstieg in seine neuste Kriminalgeschichte wiederum eine Essenszene. Eine kleinfamili  re Tischgemeinschaft präsentierte er diesmal, zur geschlossenen Tafelrunde arrangiert, bestehend aus dem 'Hausherrn', seiner Frau, der Tochter und dem Bruder der Frau. Doch die «Kochkunst ist die einzige Kunst, die nicht lügt», hiess es seinerzeit in Chabrols *QUE LA BETE MEURE*, und so dient das gemeinsame Essen als Kommunikationszeremoniell Chabrol nur dazu, eine scheinbar intakte bürgerliche Tafelrunden-Ordnung als vorgetäuscht zu entlarven

und ihre Brüchigkeit um so deutlicher zu demonstrieren, sobald sich die Konstellationen aus dem zeremoniellen Akt lösen. Ein Rezept, das Chabrol bereits 1964 im Kurzfilm *LA MUETTE* angewandt hat, den er um Tischgespräche herum inszenierte, da laut Chabrol «meistens diese Bourgeois mit ihren Frauen nur während der Mahlzeiten der Konversation pflegen». Chabrols neustes Opus beginnt mit einer Nahaufnahme von Raoul Mons, dem Familienoberhaupt, das Tischgebet sprechend. Dann erst gibt die Kamera den Blick frei auf die gesamte Tischgemeinschaft. Die Nahaufnahme hebt Mons zwar als Vorbeter der Familie hervor, betont also seine Vormachtstellung in diesem Kreis, isoliert ihn aber auch und deutet bereits an: Hier steht einer gegen drei, Raoul Mons gegen den Rest der 'Gemeinde'. Vor ihm auf dem Tisch befindet sich eine Messdiener-Klingel, die demonstriert: Hier geht es zu wie in der Kirche. Gebet und Klingel bezeichnen symbolisch die Substitution von Genuss durch Zucht und Ordnung, verleihen dem Frühstück die Weihe eines sakralen Ereignisses. Raoul Mons gilt als strenggl  ubiger Katholik.

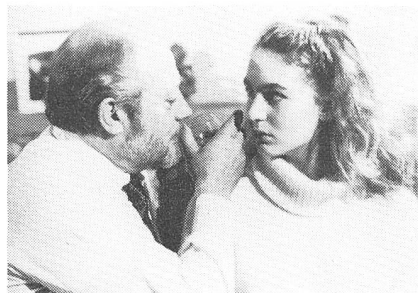
Ein Klingeln an der Tür lässt Raoul Mons den Tisch verlassen – eine weitere Isolation. Während Mons über ein wenig frommes Theaterstück informiert wird, das eine Truppe provinzieller Wanderschaulspieler zur Aufführung zu bringen gedenkt, und er sich als prüder Zensor in Szene setzen darf, lockern sich an der Frühstückstafel mit dem vorübergehend verschwundenen Ordnungsdruck die Tischmanieren; die Verkrampfung löst sich, wenn Jean-Claude Brialy als Bruder der Frau in verspielter Anarchie wie Charlie Chaplin in GOLDRUSH die Brötchen tanzen lässt.

Hier erfolgt ein Zeitsprung, der Schauplatz wechselt: Man findet die Leiche von Mons, am Strand, nackt, mit der Aufschrift *Porc*, was 'Schwein', aber – denkt man in Chabrolschen Kategorien – auch 'Schweinefleisch' bedeutet. *Schweinchen im Sand*: Raoul Mons gibt einen wenig appetitlichen Braten.

Eine Exposition, die eine Leiche liefert und bereits nahelegt, wo man den Mörder am besten suchen sollte: innerhalb der gegen den Familiendespotten verschworenen Tisch-Opposition. Erst jetzt laufen die Credits – und ein Inspektor kommt, den äusseren Anschein familiärer Ordnung endgültig als Lüge zu entlarven. Mons erweist sich schnell als einer jener Bourgeois, die «mit ihren Frauen nur während der Mahlzeiten der Konversation pflegen», indem er eine Ehe führte, die nur nach aussen bestand. Véronique, die Tochter, entstammt der ersten Ehe der Frau und pflegte ihren Stiefvater verächtlich mit distanzierendem 'Sie' anzureden. Die schöne Hélène – das ist ein schon traditioneller Name für Chabrols Protagonistinnen – heiratete Mons nur aus geschäftlichem Kalkül, nachdem sie von ihrem ersten Mann verlassen wurde. Auch Hélènes Bruder Claude, ohnehin mit anderen Neigungen behaftet, wurde von seiner Frau verlassen. Hélènes Exmann und Claudes Exfrau, offiziell tödlich verunglückt, sind in Wirklichkeit unter anderen Namen eine gemeinsame Verbindung eingegangen – Goethes WAHLVERWANDTSCHAFTEN, die Chabrol vor ein paar Jahren verfilmt hat, transformieren sich hier zynisch in eine Chabrolsche Variante.

Das bürgerliche Familienkonstrukt – Chabrol hat dafür nichts weiter übrig als Hohn. Und er setzt noch eins drauf, wenn er seinen selbstgerechten Inspektor, einen Zyniker bester Sorte, der mit Hélène früher mal ein Verhältnis hatte und genauso gut mit ihr verheiratet und Vater ihrer Tochter sein

könnte, am Schluss so tun lässt, als sei er selbst ein braver Familienvater, wobei das Foto, das angeblich seine Frau und seine Kinder abbildet, in Wirklichkeit aus dem Polizeiarchiv stammt und eine Kindsmörderin in täuschend schöner Eintracht mit ihren Opfern zeigt. Wenn Lavardin, der moralistische Schnüffler, den Mörder von Raoul Mons am Ende laufen lässt und den Mord einem ihm wenig sympathischen Aussenstehenden, einem Unschuldigen (wenn auch durchaus mit schmutzigen Händen) in die Schuhe schiebt, beweist er damit seine väterliche Verbundenheit mit einer Familie, in der er selber das Oberhaupt hätte ab-



geben können, und zwar im Gegensatz zu Raoul Mons ein Oberhaupt, dem das Kreuz über dem Bett suspekt ist.

Was Raoul Mons betrifft, den Katholiken, so ist er in Chabrols Erzählkosmos, in dem es stets um die Entlarvung verlogener bürgerlicher Moralmasken geht, natürlich der Oberheuchler, ein Tartüff, ein Lüstling. Sein «mystischer Charakter» ist «nichts weiter als Tarnung». Raoul Mons führt ein Doppelleben, steht im Widerspruch mit sich selbst. «Dem Anschein, den er sich nach aussen hin gab, widersprachen seine inneren Triebe», formuliert es der Nachtclubbesitzer Max fachmännisch. Einen Hinweis auf diese Doppelexistenz gibt schon sein Name, der, genauer betrachtet, nur eine Abkürzung ist, die sich in zweifacher Weise ausführen lässt. Der moralisch ambivalente Raoul Mons hat einen ausgeprägten Jekyll/Hyde-Charakter, ist ein angesehener, frommer *Monseigneur* nach aussen, hinter dem sich aber insge-

heim ein *Monstre* verbirgt, das seinen sexuellen Lüsten in einer dafür angemieteten, auf ihre Weise 'sakral' arrangierten Wohnung freien Lauf lässt und dabei unter dem beobachtenden, aufzeichnenden Blick einer Videokamera, die vom glamourös ausgestaffierten Zimmerhimmel wie ein böses Auge Gottes auf die Szene herabschaut, auch seine 13jährige Tochter einbezieht. Die Maskerade des Tartüff decouvriert Chabrol andeutenderweise bereits in der Doppelbödigkeit der Dinge, die Mons gehören und die ein erhellendes Licht auf ihren Besitzer werfen: ein geheimer Tresor im Radio, ein Geheimfach im Schreibtisch und in der Bibel eine Flasche Cognac.

Den Katholiken Mons lassen die quasi zölibatäre Beziehung zu seiner Frau, die rituellen Verkrampfungen des alltäglichen Lebens, die eigene (d.h. an-erzogene und verinnerlichte) puritanische Strenge und Ordnungsliebe zum sexuellen Monster pervertieren – ganz ähnlich wie den Hutmacher Labbé (= l'Abbé) in LES FANTOMES DU CHAPELIER (einer im Kern wesensverwandten Geschichte) zu einem Frauenmörder, der sexuelle Frustration und Impotenz nur noch mittels Halsschlinge kompensieren kann. Damit folgt Chabrol der (vor allem gegen die Kirchen gerichteten) psychoanalytischen These, dass sich Perversion am stärksten in einem System entfaltet, dem die Unterdrückung von Sexualität ein besonderes Anliegen ist.

Der asketische Monseigneur pervertiert zu einem masslosen Monster – in Chabrolschen Termini (und im figurativen Sinne): zu einem degoutanten Gourmant. Inspektor Lavardin auf der Gegenseite ist stattdessen (als Kontrastfigur) ein Geniesser ganz anderen Kalibers, ein Gourmet, dem man zum Empfang Hühnchen in Essig serviert, der weiss, dass die Qualität von Spiegeleiern eine Frage von Sekunden ist, und der für nach dem Essen zur geschmacklichen Abwechslung sogar ein ganzes Zahnpasta-Sortiment mit sich führt. Der Feinschmecker Chabrol versucht, alles übers Essen zu erklären, und so lässt er seinen Inspektor ganz im kulinarischen Rahmen agieren: Bei der Polizei hat er als erstes gelernt, dass man morgens was essen muss, und selbst Einbrecher fängt er noch mit Bratengarn. Ein Spürhund, der neugierig seine Nase in Affären der Bourgeois steckt und trotz seiner intellektuellen Distanz selbst seinen Platz in dieser Welt hat. Ein Aufklärer, mit dem sich der Geniesser Chabrol wohl identifizieren mag.

Peter Kremiski



Lagebeschreibung eines Insiders

Von Steven Bach

Nichts

**Gegen
Hollywood!**

«Dieses Unternehmen steht und fällt mit Filmen», sagt Barry Diller, Chef der 20th Century Fox, «und das sollten wir nicht vergessen.»

Manch einer hat es vergessen. In Hollywood, wo Action alles ist, findet hinter den Kameras – in den Vorstandsetagen und den Chefzimmern – mehr Action statt als vor der Kamera. Wie eh und je werden pausenlos Deals ausgehandelt, aber heutzutage geht es bei diesen Deals nicht so sehr um Filme als um die aufgescheuchten Manager. Die Sterblichkeitsrate von Managern war in Hollywood schon immer besonders hoch, aber noch nie war es so schlimm wie heute.

In den letzten fünf Jahren sind die Führungsmannschaften aller grösseren Studios in Hollywood komplett ausgewechselt worden. Was einst unter Führungskraften ein vergnügliches Gesellschaftsspiel à la «Reise nach Jerusalem» war, ein fröhlicher Reigen in der zumeist geruhensamen Studiopolitik, ähnelt nunmehr einer ausser Rand und Band geratenen Roulettescheibe. Nirgends auf der Welt – ausgenommen allenfalls die italienische Regierung – herrscht solche Flatterhaftigkeit und Unbeständigkeit.

Man bedenke folgendes: Innerhalb von nur zwei Wochen im Sommer 1984 wurde der Spitzenmann der 20th Century Fox, der zuvor Spitzenmann bei Columbia gewesen war, gefeuert und durch den bisherigen Spitzenmann der Paramount ersetzt. Ein ehemaliger Spitzenmann der Universal übernahm den Job bei Paramount, deren restliche Belegschaft en masse zu Disney überlief, wobei ihnen ein früherer Spitzenmann der Warner Brothers kräftig nachhalf. Da nun der Chefessel bei Universal frei war, setzte sich der Boss der Columbia hinein und war damit genau dort angelangt, wo das Spiel für ihn begonnen hatte, und der vakante Spitzenjob bei Columbia wurde – wie sollte es anders sein? – an einen Agenten vergeben.

Das klingt nicht nur Konfus, es ist es auch – sogar für die Leute, die in Hollywood das Sagen haben. Aber gemacht, es wird noch besser. Nicht nur Manager pfeifen wie Querschläger durch die Gegend, nein, auch in den Studios geht es drunter und drüber. Das Szenario dieser Kamine-Wirtschaft begann 1981, und ein Ende ist nicht abzusehen: In jenem Jahr kaufte MGM die United Artists und nannte sich fortan MGM/UA; die Columbia verkaufte sich an Coca-Cola; die Fox verkaufte sich an einen Immobilien-Magnaten, der sie kurz darauf an einen Zeitungs-Tycoon weiterverkaufte; MGM/UA siechte dahin,

trotz eines unablässigen Kommens und Gehens von Spitzenkräften (die vordem bei Columbia, Paramount, und 20th Century Fox gewirkt hatten). Im März dieses Jahres wurde die Firma an einen regelbegeisterten TV-Unternehmer verkauft, der seinerseits MGM und United Artists bis Juni getrennt weiterveräussert hatte. Der bislang letzte Produktionschef bei United Artists hielt sich bloss fünf Monate, obwohl er das zweitgrösste Aktienpaket der Firma besass. Der Dienstälteste unter den Managern der grossen Filmgesellschaften in Hollywood hat seinen Job seit gerade zwei Jahren inne (Barry Diller bei Fox), der jüngste Neuzugang ist noch keine

zwei Monate dabei (David Puttnam bei Columbia).

Kein Wunder, dass die Filme so grässlich sind: Alle sind viel zu beschäftigt damit, sich einen neuen Job zu suchen oder den alten zu verteidigen, um sich noch um Filme zu kümmern. Kein Wunder, dass man pausenlos das Klagegellend zu hören bekommt: «Die Leute in Hollywood wissen nicht, was sie tun.» Wie könnten sie auch? Sie bleiben nie lange genug in einer Position, um sich in ihren Job einzuarbeiten, geschweige denn um herauszufinden, wem die Firma gerade gehört. Kein Wunder, dass zwei israelische Überflieger von fragwürdigem Ge-

schmack auf der Titelseite von «Newsweek» landen und schadenfroh verkünden, dass sie 1986 mehr Filme machen werden als ganz Hollywood zusammen. Und das werden sie! All diese Filme mögen fürchterlich sein (oder auch nicht), aber sie kommen zustande – und das ist mehr, als aus Hollywood zu vermelden ist. Die niederschmetternde Folge aller dieser Unbeständigkeit ist Lähmung. Das Branchenblatt «The Hollywood Reporter» prophezeit für 1986 ein «alltime low» von allenfalls zwei Dutzend Filmen. Noch vor fünf Jahren könnte das durchaus der Ausstoss eines einzigen Studios gewesen sein. Vor fünfzig Jahren hätten, sagen wir einmal,

MGM oder Warners oder Paramount so viele Filme in drei Monaten herausgebracht, oder alle drei zusammen in einem Monat. Ganz offenkundig läuft etwas völlig schief, und da das, woran Hollywood krankt, über kurz oder lang auf die weltweite Filmwirtschaft übergreifen wird, bedarf es einer schnellen und radikalen Operation. Andernfalls wird aus einem örtlich begrenzten Krankheitsherd eine weltumspannende, tödliche Epidemie. Die Lösung ist so eindeutig, so simpel, so offensichtlich, dass sie den Ölgesellschaften (in New York), den Casinobetreibern (in Nevada), den Softdrink-Herstellern (in Atlanta), den Zeitungsmogeln (in Australien) und den

Immobilienfröhen (überall), die Hollywood besitzen und zumeist durch Abwesenheit glänzen, wohl kaum gefallen wird. Es geht nämlich darum, laut und deutlich «Schritt!» zu rufen, all dem Geschiebe und Geschacher in den Chefetagen Einhalt zu gebieten, all die Leute in den Chefzimmern unter Quarantäne zu stellen. Sie alle – *the good, the bad and the ugly* – müssen hie- und stichfeste Verträge erhalten mit einer Laufzeit von, sagen wir, fünf Jahren. Lässt sie da, wo sie sind, nein, zwingt sie zum Bleiben und gebt ihnen die Gelegenheit, das zu tun, wozu sie angeheuert wurden: Filme zu machen oder wenigstens den Weg freizugeben für Filmemacher.

Mag sein, dass dieser Vorschlag nach einem Scherz klingt, aber er ist todernst gemeint. Mag sein, dass er wie ein Allheilmittel erscheint, doch dies soll nur ein Anfang sein. Mag sein, dass dies nach einer Sache klingt, die nur eine kleine Gruppe überbezahlter und überbezahlter Leute in Südkalifornien angeht, doch sie ist von grosser Tragweite. Hollywood – wie gelähmt auch immer es derzeit ist oder scheint – beherrscht noch immer direkt oder indirekt 85 Prozent des Entertainment auf den Kinoleinwänden und Fernsehschirmen der Welt. Das ist gut so, denn es ermöglicht Filme, die andernfalls nicht gemacht worden wären; es schafft Arbeitsplätze für Künstler und Techniker, ja, ab und an trägt es sogar zur Unterhaltung bei. DIE BLECHTROMMEL aus Deutschland, L'ULTIMO TANGO A PARIGI aus Frankreich/Italien, C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA aus Italien, GANDHI aus England und RAN aus Japan sind samt und sonders Filme, die ohne eine Geltspritze aus Hollywood – und sei es nur in Form von Verleihgarantien – wohl kaum zustande gekommen wären. Das wird so weitergehen, weil die grossen amerikanischen Filmunternehmen nicht davon leben können, lediglich die kümmerlichen zwei Dutzend Filme, die Hollywood jährlich produziert, herauszubringen. Doch die Sache hat einen Haken.

Das «internationale» Filmgeschäft verkommt mehr und mehr zu einem Abklatsch von Hollywood, denn nur so glaubt man den amerikanischen Markt knacken zu können, um zu rechtfertigen, dass all das amerikanische Geld in Mark, Franc, Lire oder Yen ausgegeben wird. Hollywood an der Themse, am Tiber, an der Seine, an der Isar oder am Jangtse (auch das kommt früher oder später auf uns zu) ist und bleibt Hollywood, und es ist kein Zufall, dass die beiden grössten europä-

Nirgends auf der Welt herrscht solche Flatterhaftigkeit und Unbeständigkeit ...



Der Produzent und sein Star, Kirk Douglas, Lina Turcatello in THE BAD AN THE BEAUTIFUL

ischen Produktionen der letzten Zeit, nämlich DIE UNENDLICHE GESCHICHTE und DER NAME DER ROSE, beide in englischer Sprache gedreht wurden, um an Amerikas Geld, Verleih und Kinopublikum heranzukommen. Diese recht niederschmetternde Amerikanisierung – oder MacDonaldisierung – des internationalen Entertainment gehen auch am Fernsehen nicht spurlos vorüber. «Dallas» und «Denver-Clan» ziehen Kitsch wie «Die Schwarzwaldklinik» nach sich. Wenn «J.R.» und «Kryslie» auf den Wogen der Zuschauergunst reiten – kann man da lange vor Gloria von Thurn und Taxis die Augen verschliessen? Wann kommt «Der Donau-Clan»?

So wird es wohl weitergehen, zumindest bis die ersten dieser Hollywood-Investitionen auf dem amerikanischen Markt so böse einbrechen wie viele Filme aus Hollywood. Oder: bis Hollywood – allem Anschein nach zu ängstlich, um auf eigenem Gelände Filme zu drehen – zu dem Schluss kommt, dass die Aussichten auch nicht besser sind, wenn man Geld in die Bavaria, nach Pinewood oder Cinecittà pumpt. Das ist ja so weit weg. Und so fremd. Es ist daher für Filmemacher aus aller Welt von Vorteil – ganz zu schweigen von den Kinobesuchern, die mehr und Besseres verdient hätten, als man ihnen derzeit bietet –, wenn Hollywood seine gegenwärtige *crise de coeur* überwindet und wenn es die Leute, die Filme machen sollten, dazu bringt, auch wieder Filme zu machen.

Der Vorschlag, fünf Jahre lang niemand mehr zu feuern, ist nicht etwa als Belohnung für jene Manager gedacht, die so flink und mit so geringer Loyalität von Studio zu Studio eilen und die Jobs wechseln, wobei sie bei jedem Frontwechsel à la Quisling einen fetteren Vertrag für sich herausholen. Tatsächlich ist ein solch fetter Vertrag oft genug der einzige Anreiz für eine Veränderung. Kürzlich gestand ein Studio-Boss ein, er habe immer schon am ersten Arbeitstag in einem neuen Job begonnen, nach dem nächsten Job Ausschau zu halten und entsprechend auf sich aufmerksam zu machen. Andere tun nichts anderes, als sich vor Meuchelmordern in ihrer eigenen Firma zu schützen, die sie aus ihren Gucci-Schuhen kippen könnten, oder – andersherum – sie versuchen, in einer anderen Firma jemanden abzumürksen, in dessen Guccis sie gern schlüpfen würden. Räumen wir doch auf mit dieser Angst vor Meuchelmord oder Arbeitslosigkeit, dem Streben nach möglicherweise bequemem Schuhwerk.

Der erwähnte Fünf-Jahres-Vertrag müsste eine Zweibahnstrasse sein: Niemand wird gefeuert, aber dafür darf sich auch niemand aus dem Staub machen. Leistung muss zum *quid pro quo* für die Sicherheit des Arbeitsplatzes werden. Jetzt wird nicht mehr nur fünf Jahre lang der firmeneigene Rolls auf dem Rodeo Drive spazierengefahren, werden nicht mehr nur mittags Spesen bei Spago verbraten – nein, jetzt wird fünf Jahre lang das gemacht, wofür man angestellt wurde: Entscheidungen treffen, Fehler machen ohne Angst vor augenblicklicher Entlassung, sich genau überlegen, was man tut, und es auch tun.

Ausbildung fand in Hollywood schon immer am Arbeitsplatz statt, denn kein Film gleicht dem anderen, und jeder Film stellt eine neue und einzigartige Herausforderung dar. Regisseure müssen davon ausgehen können, dass der Studio-Manager, dem sie verantwortlich sind oder auf dessen Hilfe sie angewiesen sein könnten, auch morgen noch da sein wird. Ein besonders aufsehenerregender Film der jüngsten Vergangenheit, HEAVEN'S GATE von United Artists, wurde begonnen unter einem für die Produktion zuständigen Manager (der dann zu Warners ging); während der Produktion wurde der Film von einem zweiten Manager überwacht (der dann zur Fox ging); um die Fertigstellung kümmerte sich ein dritter (der auf Wunsch der Firma ging); und bei dem vielleicht unvermeidlich katastrophalen Kinostart zeichnete ein vierter Manager verantwortlich (von dem seither nichts mehr gesehen und gehört ward). Übrigens ging die Firma dann über diesen Film kaputt.

Wenn niemand von Anfang bis zum Ende bei einem Film bleiben kann, dann hilft das weder dem Manager noch dem Regisseur, ganz zu schweigen vom Film. Mehr Beständigkeit an den Schreibtischen der leitenden Herren käme dem Gewerbe zugute – und der Kunst: Für Projekte würde man sich aufgrund ihrer Qualitäten entscheiden und nicht, weil ein Manager sich mit einem Deal vor seinem eigenen Vorstand aufhängen will – oder vor anderen Vorständen in der Stadt, die ihm dann tief beeindruckt den schon erwähnten fetteren Vertrag anbieten würden.

RHINESTONE mit Sylvester Stallone und Dolly Parton hat sicherlich der Geschäftsleitung eine Menge Freude bereitet. Bis sich herausstellte, dass der Film ein Reinfall war, weil die Dolly-Parton-Fans keinen Stallone-Film sehen wollten und den Stallone-Fans

Zwangsgezeichnet: Oona Swanson, Eric von Stroheim, William Holden in SUNSET BOULEVARD



Wenn niemand von Anfang bis zum Ende bei einem Film bleiben kann ...

Dolly Parton herzlich egal war. Aber der Deal sah gut aus.

Nach den Pflaumenfolgen von RAMBO und ROCKY IV gab United Artists einen in der Geschichte beispiellosen Vertragsabschluss mit Stallone über zehn Filme bekannt. Die Regelung garantierte ihm mehr Geld und Einfluss, als einem Star jemals zugestanden wurde. *Weil der Deal gut aussah.*

Unglücklicherweise später lief Stallones bislang letzter Film COBRA (dessen Deal gut ausgesehen hatte) an und wurde gleich wieder abgesetzt – ein nicht zu überhörender Worschuss. Solche Deals werden abgeschlossen, weil sich die Presse darauf stürzt, weil sie auf dem Papier gut aussehen (auf dem Papier kann auch der Zweite Weltkrieg gut aussehen) und weil der Boss sich über sie freut – nicht etwa, weil vernünftige Filme dabei herauskommen. Wer weiss, wie Stallones zehn Streifen sein werden? Wen interessiert das schon? Die Kinogänger, die bestimmt.

Einer der Gründe dafür, warum Hollywood so ratlos ist, wenn es ans Filmmachen geht, liegt darin, dass Hollywood nicht weiss, wer diese Kinogän-

ger sind. Abgesehen davon, dass man die meisten Leute mit schlechten Filmen aus den Kinos und dem Fernsehen in die Arme getrieben hat – die machen auch Schrott, aber umsonst – haben Hollywoods Manager stets bloss versucht, den Trends hinterherzulaufen, statt sie vorzugeben. Das Übermass an Filmserien wirft ein Schlaglicht auf diese Phantasielosigkeit und Borniertheit, genau wie die Fixiertheit auf Stars und Statistik. Falls Robert Redford jemals die Lady Macbeth zu spielen wünschte – irgendwo würde ihn irgend jemand gewähren lassen.

In den Statistiken hiess es immer, das Publikum sei zwischen vierzehn und zwanzig oder so. Also waren Filme für Kids angesagt, ob die Manager nun PORKY und PORKY'S REVENGE herzlich hassten oder nicht. Dann, als Filme wie CHARIOTS OF FIRE, AMADEUS und KISS OF THE SPIDERWOMAN daherkamen (keiner dieser Filme entstand in Hollywood), Oscars gewannen und die Leute in die Kinos lockten, sass Hollywood in einer echten Klemme: Laut Statistik konnte es

mit diesen Filmen überhaupt nicht klappen, aber es klappte. Und als dann die Filme für Kids bachab gingen, wie seit Sommer 1985 geschehen, fängt Hollywood an, «selektiv» zu sein, wie man sich schönfärbend ausdrückt. Weil man nämlich keine Ahnung hat, was zu tun ist und wer da draussen eigentlich für eine Eintrittskarte ansteht. Dies erklärt, warum in Hollywood seit einiger Zeit die Marketing-Leute herrschen. Verkäufer glauben eben immer mehr zu wissen als die Leute, für die sie arbeiten. Aber Marketing-Leute haben noch nie etwas gewusst, höchstens, welcher Film letzten Samstagabend gute Kasse gemacht hat. Auf keinen Fall könnten sie vorhersagen, was in anderthalb Jahren Kasse machen wird – so lange dauert es nämlich, bis ein Film fertig ist, selbst wenn man morgen früh anfängt und nichts dazwischenkommt. Die Filmschaffenden haben es zugelassen, dass sich die Marketing-Leute wie Propheten aufführen, und die trostlosen Folgen erleben wir jetzt: Stillstand in Hollywood... und diese beiden flotten Israelis, die uns damit

drohen, dass Norman Mailer für Jean-Luc Godard den Shakespeare umschreibt. Oder mit einer neuen Ausgabe der «Dreigroschenoper» oder mit Frank Sinatra in der Musical-Version von LA CAGE AUX POLLES. (Solche Deals, das versichere ich, würden alle gut aussehen.)

Nun mag man einwenden, dass niemand voraussagen kann, was in anderthalb Jahren wünschenswert sein wird oder Anklang findet, und im weitesten Sinne trifft das auch zu. Doch die Filmschaffenden in Hollywood waren schon immer ein Stück voraus, weil sie Romane, Theaterstücke, Drehbücher, Entwürfe, Kurzgeschichten oder alle Arten von Manuskripten entweder zu lesen bekommen oder von ihnen hören, noch bevor sie zu Papier gebracht werden – jedenfalls lange bevor die Öffentlichkeit von ihnen Kenntnis nimmt. Es ist längst nicht so schwierig, wie gemeinhin angenommen wird, einen zukünftigen Trend auszumachen, wenn ein Manager dem Publikum um zwei Jahre oder mehr voraus ist. Jetzt, in diesem Augenblick, liest irgend jemand in Hollywood das Manuskript des Knüllers von 1988 – Roman, Theaterstück oder Film. Oder den von 1989. Oder gar den von 1990.

Nervös werden Menschen naturgemäss erst, wenn etwas Neues geschieht. Falls der Bestseller von 1990 so aussieht wie der von 1986, schön und gut. Falls nicht, setzt das grosse Bibbern ein. Im umgekehrten Fall wird es langweilig. Vielleicht hat das Publikum Rocky noch nicht satt, aber jede Wette, dass jemandem in Beverly Hills, der gerade «Rocky XV» liest, dieses blöde Thema zum Halse raushängt. Gewiss ist er intelligent genug, um sich zu sagen, dass zu dem Zeitpunkt, wo aus dem Drehbuch ein Film geworden ist, auch das Publikum angepöbelt sein wird.

Wenn all diese Manager, die heute noch verbissen um ihre Jobs kämpfen oder wahllos nach neuen Ausschau halten, daheim sassen und ihre Hausaufgaben machten, wenn sie für Filme geeignetes Material liessen, sich unvor-eingenommen neue Ideen anhörten und ihre beträchtliche Intuition und Intelligenz spielen liessen, dann würden sie unverzagt ja zu einem Projekt sagen. Sich trauen, etwas anderes zu machen als das Remake eines grossen Hits von gestern oder irgendeine Idiotie, bloss weil der Name eines Stars im Vorspann steht. Gerechterweise soll hier darauf hingewiesen werden, dass Hollywood mindestens ein halbes Dutzend Jahre lang der Versuchung getrotzt hat, Sylvester Stal-

lone Regie führen zu lassen, in einem Film mit ihm selbst als Hauptdarsteller nach einem von ihm verfassten Drehbuch in Anlehnung an das Leben von Edgar Allan Poe. Es gibt eben doch noch einen Rest von Vernunft in Hollywood... aber vielleicht haben die beiden israelischen Senkrechstarter nur noch nichts davon gehört. Hier tut sich natürlich eine hübsche kleine Falle auf, wie bei jedem menschlichen Unterfangen: Wie soll man die Guten von den Bösen unterscheiden, die Genies von den Irren? Dies fällt nie leicht, erst recht nicht in einer Manege, in der «Kreativität» blühen soll.

In Hollywood ist eines der Lieblingskisses das, was man dort «gut instinct» nennt. Damit spielt man an auf die Tage der Moguln in der guten alten Zeit. Die meisten von ihnen waren zwar ungebildet, wussten jedoch, was sie wollten. Der Ausdruck bedeutet ungefähr: «Ich weiss nicht, was dies soll und warum ich es mag, aber ich mag es, und damit basta.» Mit Logik ist diesem Instinkt üblicherweise nicht beizukommen, denn er beruft sich nur auf mysteriöse Eingebungen. Stallones Wunsch, Edgar Allan Rambo zu spielen, mag solch ein «gut instinct» sein, und nach allem, was man weiss, ist er vielleicht sogar begabt und/oder ideal für den Part. Kann aber auch sein, dass er nur schlicht und einfach plempeln ist. Doch in Zeiten der Ungewissheit – wie diesen – wird «gut instinct» sehr bewundert und geniesst eine ebenso ungeteilte Aufmerksamkeit, wie sie die Altvordern den Wahrsagern zollten, die Potentaten wie Julius Cäsar die Zukunft aus Gedärm liessen (siehe auch Shakespeare). Vielleicht leitet sich tatsächlich so der Ausdruck «gut instinct» her, denn «guts» sind nicht mehr und nicht weniger als Gedärm, wengleich in Hollywood wohl jeder in seinem eigenen liest. «Guts» heisst jedoch auch «Mumm», und in Zeiten lähmender Panik sieht fast jede Art von Aktivität besser aus als gar keine. Deshalb nimmt man die EIS AM STIEL-Brüder aus Israel so ernst: Sie mögen laut und geschmacklos sein, aber sie haben «guts».

Angenommen, Hollywood stützt sich fünf Jahre lang auf die Intuitionen und Eingebungen von Managern unterschiedlicher Qualität und Begabung. Dann wird es einige gute Entscheidungen geben und einige schlechte, genau wie heutzutage. Allmählich jedoch werden sich die Beweise häufen, die gestatten, die Rechtschaffenen von den Schurken zu scheiden, die Genies

von den Dummköpfen. Dergleichen ist gegenwärtig so gut wie unmöglich.

Da ist diese alte und berühmte und wahre Geschichte, die fast jeder in Hollywood kennt, die aber selten erzählt wird, so beklemmend ist ihre Aussage. Sie handelt von einem Agenten, der seine Kunden im Stich liess, um Chef zu werden bei einer reichen, wengleich neuen und vorerst noch kleineren, unabhängigen Gesellschaft, der man eine grosse Zukunft prophezeit. Da dieser Agent nur von einem etwas verstand, nämlich Deals zu machen – fette Deals natürlich, das zwangsläufige Erbe seiner Vergangenheit als Agent –, machte er also Deals,

gutaussenhende. Überall in der Stadt verpflichtete er bedeutende Talente zu bedeutenden Preisen für Filme, die das Gewerbe umkrempeln und die altingesessenen Studios das Fürchten lehren sollten. In den alten Studios war man so beeindruckt, dass man der unabhängigen Gesellschaft den ehemaligen Agenten ausspannte, noch bevor einer seiner phantastischen und bedeutenden Filme auf den Markt kam. Als diese Filme dann allesamt, wie es vorherzusehen gewesen war, katastrophale Einspielergebnisse hatten, kam es darauf schon nicht mehr an, denn der einstige Agent hatte inzwischen einen ganzen Schwung neuer Deals mit bedeutenden

Talenten zu bedeutenden Preisen für das bedeutende Studio abgeschlossen, für das er jetzt arbeitete. All diese Deals *sahen ebenfalls gut aus*, und wie es vorauszusehen war, lockte ihn eine andere grosse Filmgesellschaft weg, noch bevor die neue Garnitur seiner Filme eine derartige Bauchhandlung machte, dass die rote Tinte nur so spritzte. Egal. Durch seine fortgesetzte Dealerei gelang es diesem Manager – inzwischen war er, weil er ja als Führungskraft tätig war, hoch angesehen als ein Mann mit ausserordentlichen Führungsqualitäten (etwa in der Art von: *sum ergo sum*) –, immer grössere Fehlschläge in eine immer steilere Karriere umzumünzen,

ohne je bei den Verbrechen erlappert zu werden, die er bei der Hälfte der ortsansässigen Studios begangen hatte. Eines Tages fiel irgend jemandem irgendwo ein Muster auf in der langen Spur der Zerstörung, die er hinter sich herzog. Man legte ihm nahe, sich als Produzent unabhängig zu machen. Erst da kam ans Tageslicht, und zwar durch den einzigen Film, an dessen Entstehen er jemals tatkräftig mitgewirkt hatte, dass er von nichts auch nur den blossen Schimmer hatte, ausser von Deals. Der Film war ein Reinfall, und er selbst arbeitet seither wieder als Agent. Er dreht jüngeren (und vielleicht auch nicht helleren) Managern all das an, was er gerade zu

verkaufen hat. Gewöhnlich sehen seine Deals gut aus. Diese Story ist ebensowenig an den Haaren herbeigezogen wie einmalig. In Hollywood wimmelt es von Künstlern, die nach dem Motto handeln: zuschlagen und abhauen. Sie haben schon den nächsten Job, bevor der Trümmerhaufen, den sie hinterlassen haben, entdeckt wird. Womit wir beim letzten und vielleicht wichtigsten Nutzen eines hieb- und stichfesten Fünfjahres-Vertrag angefangen wären: Verantwortlichkeit. Wenn die Entscheidungen von Managern Hits oder sogar Kunst hervorbringen, schön und gut; an Lob soll nicht gespart werden. Doch ist die Bilanz wiederholt vernichtend, sind die Schuldigen noch immer an ihrem Platz, um die Verantwortung zu übernehmen und – vielleicht – aus den Fehlern ihrer Stumperei zu lernen, statt vor ihnen davonzulaufen. Auf jeden Fall ist es nur schwer vorstellbar, dass die Filme, die man uns in den nächsten fünf Jahren bieten würde, schlechter wären als das, was man uns heute vorsetzt. Wer weiss? Vielleicht wären sie sogar besser. Barry Diller hat recht: «Wir sollten nicht vergessen», dass seine Firma und das gesamte Unterhaltungsbusiness von Filmen leben. Wir laufen nicht nur Gefahr zu vergessen, Filme zu machen, sondern auch, wie man sie macht. Sollte dies überspitzt oder allzu schwarzsehend klingen, gebe ich folgendes zu bedenken: In diesem Augenblick sitzt irgendwo der Boss einer grossen Filmgesellschaft – die er der Presse zufolge durch eine radikale Operation «gerettet» hat – und schreibt an einem Buch (für das er bereits einen Verleger hat) mit dem Titel *Aufstieg und Fall...* (es folgt der Name seiner Firma). Das Buch soll rechtzeitig erscheinen und ein Bestseller werden, wenn seine Firma zusammenbricht, wovon er offensichtlich überzeugt ist. Was für ein Chirurg! Ein richtiger Wunderheiler. Wenn die Ärzte Gräber ausheben, haben die Patienten ein Recht darauf, nervös zu werden. ■

Wenn Ärzte Gräber ausheben, haben die Patienten ein Recht ...



Alexander Rosenberg: Edward G. Robinson in 'TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN'

© by Steven Bach and TRANSATLANTIK

Steven Bach leitete als Senior Vice-President bei United Artists die Abteilung Weltweite Produktion. Er ist Autor des Buches «Final Cut – Dream and Disaster in the Making of Heaven's Gate».



Erwin Schaar, Redakteur und Medienpädagoge

Verbotene Bilder?

Auf der Grossen Treppe in Odessa winken Bürger den aufständischen Matrosen auf dem Panzerkreuzer Potemkin zu. Die rote Fahne des Aufstands flattert im Wind. Kaum ein Filmliebhaber, dem diese Szene aus Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN nicht vertraut wäre. Im neu rekonstruierten Film mit der mächtigen Meiselschen Musik für ein Fünfzig-Mann-Orchester, 1926 komponiert, ist die Fahne wie einst im Original rot eingefärbt. Die Münchner Philharmonie im Kulturpalast am Gasteig ist vollbesetzt. Ein spätkapitalistisches Publikum begeistert sich an einem Film, der gegen die eigene Ideologie gerichtet ist. Kann diese rote Fahne zum ästhetischen Reiz reduziert werden? Oder ist nicht doch eine Spur Naivität vonnöten, um einerseits dem kommunistischen Weltbild zu misstrauen, andererseits aber dessen Kunstwerke zu geniessen? Ja, den Film beständig zu den zehn besten Filmen der Welt zu wählen?

Dieses Auseinanderklaffen in der Rezeption von Kunst und dazugehöriger Ideologie war unter anderem auch ein kritischer Ansatzpunkt der kürzlich zu Ende gegangenen venezianischen Ausstellung *Futurismo & Futurismi*. Waren doch die gestalterisch progressiven und vom Film faszinierten Futuristen Steigbügelhalter des Mussolini-Faschismus. Der Zürcher Kunsthistoriker Konrad Farner hat diesen Zwiespalt in einem Aufsatz bereits aus dem Jahre 1966 formuliert: Der Futurismus «hat eine der schwierigsten Fragen der modernen Gesellschaftsgeschichte aufgeworfen, die Frage der Nichtübereinstimmung von politisch-sozialer Ideologie und künstlerischer Ideologie: Wie kann eine regressiv gesellschaftsideologie eine progressive Kunstideologie hervorbringen und umgekehrt?»

In der BRD ist im Zuge des Kunsthistorikerstreits, ob die Zeit des Nationalsozialismus für die Generation, die die «Gnade der späten Geburt» erfuhr, schon objektivierbar sei, auch die Frage nach dem Zeigen der Nazi-kunst in den Museen aufgetaucht. Dürfen Bilder, die die Ideologie des Nationalsozialismus verherrlichen, wieder ausgestellt werden? Überlegenswert, was Werner Hofmann, Direktor der Hamburger Kunsthalle, meint: «Kunst ist nicht nur Kunstgeschichte, sondern Teil der Geschichte eines Landes. Ich würde sie im Museum zeigen, in einem Kontext, der klarmacht, was das für eine Lüge war.» Und wie steht es mit den Filmen dieser Zeit? Mit einem JUD SÜSS von Veit Harlan, mit dem Parteitagsfilm der Leni Riefenstahl, deren pathetisch konstruierter Olympia-Film von 1936 schon einige Jahre von Cineasten deutscher, französischer und vor allem amerikanischer Nationalität überschwänglich gelobt wird? Immerhinschätzte ein renommierter Filmhistoriker wie Kevin Brownlow die Propaganda-Regisseurin so ein: »She may be a great artist, she may be a genius. But wasn't she a Nazi, or something? In reply to that, I

can only say one thing: I met a number of Nazis, of various nationalities. Without exception, they would all have been appalled at the humanity, sensitivity and integrity of Leni Riefenstahl.»

Haben wir vor Bildern zuviel Angst? Glauben wir, aufrechte Ikonoklasten, die wir manchmal sind, dass mit dem Verbot der Bilder auch die Ideologie eliminiert werden könnte? Das Tabu, sich ein Bild von etwas zu machen, ist ja nicht nur bei politischen Anlässen wirksam. Welche Gefühle beschleichen uns, wenn für intim erklärtes auf statischen oder bewegten Bildern vorgezeigt wird? Wir empfinden es als degoutant, Menschen in Not vor die Kamera gezerrt zu sehen, Menschen bei intimen Handlungen zu beobachten. Wahrscheinlich fördert die filmische Technik den Voyeurismus, die Zerstörung des Privaten. Könnte es möglich sein, dass das Zeigen von Filmen und Bildern, die uns gerade nicht genehme politische Botschaften transportieren, mit ähnlichen Tabus belegt werden, weil wir unfähig sind, damit fertig zu werden? Unser positives Selbstbild empfindlich gestört würde? Je vielfältiger das Angebot von Bildern aller Formen und Inhalte auf der Leinwand, dem Bildschirm, in den Zeitschriften oder Kunstgalerien, desto offener die Gesellschaft, der Anspruch auf Pluralität. Die Frage bleibt nur: wie weit dürfen Tabus abgebaut werden, um gesellschaftliches Zusammenleben nicht zu zerstören? Hier beginnt häufig die leidige Diskussion um die Zensur, für die sich demokratische Länder meistens andere Formen haben einfallen lassen. Nicht von ungefähr scheint in der Reagan-Ära ein erneuter Kampf gegen die Unmoral Erfolg zu haben. Die Unmoral, die fast ausschliesslich in sogenannten pornographischen Abbildungen gesehen wird, mit denen eine kämpferische Rechte auch alle Erinnerungen an das Laisser-faire der sechziger und siebziger Jahre tilgen möchte.

Zurück zum PANZERKREUZER POTEMKIN. Die Irritation um dessen Rezeption wird nur verstärkt, wenn man bei Erwin Leiser in seinem Buch über die Filmpropaganda des III. Reichs, «Deutschland erwache!», liest, was Goebbels 1933 vor Vertretern des deutschen Films zu Eisensteins Kunstwerk äusserte: «Er ist fabelhaft gemacht, er bedeutet eine filmische Kunst ohne Gleichen. Das entscheidende 'Warum?' ist die Gesinnung. Wer weltanschaulich nicht fest ist, könnte durch diesen Film zum Bolschewisten werden. Dies beweist, dass Tendenz sehr wohl in einem Kunstwerk enthalten sein kann, und auch die schlechteste Tendenz ist zu propagieren, wenn es eben mit den Mitteln eines hervorragenden Kunstwerkes geschieht.»

Sollte es sein, dass wir Cineasten uns mit unserem Lieblingsobjekt, dem Film, ständig auf dem Glatteis bewegen?

THE END

»Brillant! Ein Triumph! Provokativ!
Schwindelerregende, grossartige Unterhaltung!«
New York Daily News



WARNER BROS. Presents A FILM BY DAVID BYRNE "TRUE STORIES"

JOHN GOODMAN · ANNIE McENROE · SWOOSIE KURTZ · SPALDING GRAY

POPS STAPLES · TITO LARRIVA · DAVID BYRNE DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ED LACHMAN

WITH ORIGINAL MUSIC BY TALKING HEADS CO-PRODUCER KAREN MURPHY EXECUTIVE PRODUCER EDWARD R. PRESSMAN

WRITTEN BY STEPHEN TOBOLOWSKY & BETH HENLEY AND DAVID BYRNE PRODUCED BY GARY KURFIRST

TRUE STORIES MUSIC PERFORMED BY TALKING HEADS
AVAILABLE ON SIRE RECORDS

DIRECTED BY DAVID BYRNE

DISTRIBUTED BY WARNER BROS.
A WARNER COMMUNICATIONS COMPANY
© 1986 Warner Bros. Inc. All Rights Reserved



READ THE PENGUIN BOOK

DOLBY STEREO
IN SELECTED THEATRES

ZURZEIT IM KINO

