

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Band: 40 (1998)
Heft: 218

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.11.2024

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



B U L L E T I N

CONTE D'AUTOMNE

von Eric Rohmer

SECRET DÉFENSE

von Jacques Rivette

LEVEL FIVE

von Chris Marker

MY NAME IS JOE

von Ken Loach

Kritiker-Gespräch

über Rainer Werner Fassbinder

Neues brasilianisches Kino

〈Befreiung vom Politischen〉





k u r z f i l m
t a g e
w i n t e r t h u r

13.-15. november 98 in der alten kaserne.

filme aus deutschland, österreich und der schweiz.

cortos de cuba. winterthur endlos. kurze klassiker.

chaplin, polanski und andere sind auch dabei.

(effekte) duisburger filmwoche #22

das festival des deutschsprachigen dokumentarfilms 9. - 15. november 1998

extra I: wie wirklichkeit erzählen? - dramaturgie und dokumentarfilm -

extra II: eine zukunft im kabel? - projekte dokumentarischer spartenkanäle -

c/o vhs am könig-heinrich-platz d-47049 duisburg
telefon (+49) 2 03.2 83-41 87 /-41 71 telefax (+49) 2 03.2 83-41 30

veranstalter



NRW.

unterstützt durch

arte **3sat**

gefördert von der



in kooperation mit





4.98
40. Jahrgang
Heft Nummer 218
Oktober 1998

Titelblatt:
Peter Mullen als Joe
in MY NAME IS JOE
von Ken Loach



KURZ BELICHTET

3

Kino-Tagebuch
Locarno '98

KINO IN AUGENHÖHE

9

Erntezeit

CONTE D'AUTOMNE von Eric Rohmer

12

**Hinter dem Stil:
ein Labyrinth offener Fragen**

SECRET DÉFENSE von Jacques Rivette

14

«Rivette würde
ohne das Kino nicht leben»
Gespräch mit Pascal Bonitzer
und Emanuelle Cuau



RETROSPEKTIVE

17

«Fassbinder war
ein sehr bewusster Filmemacher»
Gespräch mit Hans Günther Pflaum

FILM FACTORY

29

SAVING PRIVATE RYAN von Steven Spielberg

31

SMALL SOLDIERS von Joe Dante

FILMFORUM

34

MY NAME IS JOE von Ken Loach

37

LOVE IS THE DEVIL von John Maybury

39

LEVEL FIVE von Chris Marker



HINTERGRUND

41

Befreiung vom Politischen
Das neue brasilianische Kino
besucht das «Cinema Novo»

Impressum

**Verlag
Filmbulletin**
Hard 4, Postfach 137,
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 226 05 55
Telefax 052 222 00 51
e-mail:
info@filmbulletin.ch
Homepage:
http://
www.filmbulletin.ch

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer
Volontariat:
Robert Stadler

Inserateverwaltung
Paul Ebnetter
Ebnetter & Partner AG
Alte Haslenstrasse 4
Postfach, 9053 Teufen
Telefon 071 330 02 30
Telefax 071 330 02 31

**Gestaltung und
Realisation**
M&Z Rolf Zöllig SGD CGC,
Hard 10, 8408 Winterthur
Telefon 052 222 05 08
Telefax 052 222 00 51

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

**Mitarbeiter
dieser Nummer**
Jeannine Fiedler, Peter
Kremski, Sandra
Schweizer, Peter W.
Jansen, Martin Schaub,
Marcus Rothe, Pierre
Lachat, Michael
Sennhauser, Michael
Kohler, Lúcia Nagib

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred
Thurov, Basel; Festival
internazionale del Film,
Locarno; Buena Vista
International, Georg
Fietz, Filmcooperative,
Filmpodium der Stadt
Zürich, Frenetic Films,
Look Now!, Monopole
Pathé Films, UIP, Xenix
Filmdistribution, Zoom-
Filmdokumentation,
Zürich; Jeannine Fiedler,
Berlin; Bruno Fischli,
Sao Paulo

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

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint
fünfmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 57.-/DM 60.-
öS 500.-, übrige Länder
zuzüglich Porto

© 1998 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Pro Filmbulletin Pro Film

**Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern**



**Abteilung für Kulturförderung
Direktion des Innern
des Kantons Zürich**

**KDW Konkordia Druck-
und Verlags-AG, Seuzach**

**Röm.-kath. Zentralkommis-
sion des Kantons Zürich**

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung, Winterthur

Filmbulletin - Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 5000.- oder mehr unterstützt.

Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1998 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

Falls Sie die Möglichkeit für eine Unterstützung beziehungsweise Mitarbeit sehen, bitten wir Sie, mit Walt R. Vian, Leo Rinderer oder Rolf Zöllig Kontakt aufzunehmen. Nutzen Sie Ihre Möglichkeiten für Filmbulletin.

Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement.

«Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten.



Dem Zauber der Musik können wir uns kaum entziehen. Was aber ist der Grund, dass uns akustische Wellen in bestimmte emotionale Zustände versetzen können? Das Gehirn? Der Geist? Die Seele?



«Neugier und Heilung: Mir scheint, als wären das die beiden Stichworte, die den Filmemacher antreiben. Mehr wissen über das, was das Leben ausmacht, und damit womöglich wieder besser mit dem umgehen können, was Leben ist.»

TAGES-ANZEIGER

AB 23. OKTOBER IM KINO!

Filmbulletin

griffbereit

aufbewahren:

im schwarzen

praktischen

Für Ihre Bestellung

mailen, faxen oder schreiben

Sammelordner.

Sie Filmbulletin.

Das Glück, ein Star zu sein Beachtung, Achtung, Verachtung –

Von Louis Malles

VIE PRIVÉE zum öffentlichen Hochadel

«Ich hab' mich seitdem
nicht geändert. Ich bin immer
dieselbe geblieben, doch sie
lächelten mir nicht mehr zu.»

Brigitte Bardot
als Jill in VIE PRIVÉE

Es war die alte Liebesgeschichte. Ein unerklärliches Phänomen, ein erstaunlicher Kontakt – etwas ging vor, das sich kaum definieren liess ... die junge, bildhübsche Frau, eigentlich ist sie Balletteuse, findet sich vor der Kamera wieder, ist "entdeckt" worden von irgendeinem Aufnahmeleiter oder namenlosen Produzenten, der mit dem Kennerblick für Kamerafutter ausgestattet ist. Da steht sie nun, skeptisch, sehr selbstbewusst; vielleicht ahnt sie etwas von den Implikationen dieser Verliebtheit, mit der die Kamera ihren hemmungslos offenen Blick belohnt, ihr unverkrampftes Agieren vor der Linse. Gesagt werden muss ihr nichts. Sie weiss genau, was sie zu tun hat. Der Tanz ums goldene Kalb beginnt. Cut. Aus der Anonymität des Privatlebens gerissen, hebt sie an zum einsamen Gang durchs Scheinwerferlicht. "Entleibung" wäre der präzise Ausdruck für das, was ihr geschieht. Ihr Körper, ihr Gesicht gehören nicht mehr ihr, sondern dem Publikum. Der Götzendienst im zwanzigsten Jahrhundert arbeitet nicht mit abstrakten Metaphern und Deutungen. Das Idol hat Seele und soll diese "gefälligst" entblößen. Cut. Das Schreiten der jungen Schauspielerin durch die wogende Menge ist kein Spaziergang. Sie muss den Kalvarienberg der Moderne erklimmen: die Strasse des Ruhmes, und das ist bitter. Der Leib Christi bleibt Oblate. Philanthropie heisst heute Homophagie. Die Menschenfreunde wollen in die innersten Geheimnisse ihrer Menschenliebhaber eindringen. Und sie wollen nur Fleisch. Die Fotografen sind Mundschenke

und Vorkoster und, wie es scheint, immer öfter Vollstrecker. Die junge Frau entzieht sich dem öffentlichen Begehren, der Gier der Masse durch Ohnmacht und wird als Gekreuzigte im Fadenkreuz des Kamerasuchers davongetragen. Cut. Im Spiegel des Anderen (Geliebten) kurzes Innehalten. Die Putzfrau überfällt den Star als *vox populi* im Fahrstuhl "zum Schafott" – von der Lobpreisung zur Anklage, vom Hosiannah in den Staub: «Sie können doch nicht mit der ganzen Welt schlafen ... das bringt Ihnen Millionen ein, dass Sie sich nackt vor aller Welt präsentieren.» Immer neue Ideale für die Schauspielerin. Promiskuität als Sinnsuche. Von einem unstillbaren Hunger auf Gesichter ist auch sie erfüllt, hofft auf das moderne Bild des Erlösers. «Das Glück ist treulos und unbeständig. Es dauert drei Tage oder drei Jahre. Der Augenblick ist das einzige, was zählt.» (MM zu BB). Die Liebenden im Rahmen eines Fensters. Gefasste Harmonie. Der Regen ist tränenreiche Fussnote zur Unbeständigkeit privaten und öffentlichen Glücks. Cut. Papparazzi auf Dächern, in den Bäumen hängend oder lauernd im Gebüsch. Mit allem, was sie bewegen kann, nehmen sie die Verfolgung auf, um das zu kriegen, was uns bewegen soll: ein Lächeln, eine Zähre, ein Zucken im Mundwinkel unserer Götter. Das Skandalon, um uns doch zu rühren in unserer ignoranten Dickfelligkeit. Statt der berühmten Tochter, die schon zwischen Achtung und Verachtung schwebt, erhaschen sie die Mutter, doch die Hatz geht weiter. Cut. Die populäre Gefallsucht wird endlich zum freien Fall der Selbsterlösung. Ein Kamerablitz ist Auslöser für den letzten fatalen Fehltritt in der Öffentlichkeit. Der Schauspielerin, der das Leben längst zu eng, die Konfrontation mit der eigenen Seelepein unerträglich geworden ist, "geschieht" im Ausgleiten auf den Schindeln eines Daches, als sie ihrerseits zur Späherin wird, nicht mehr die Entleibung – sie vollzieht sie möglicherweise selbst.

Was hier skizziert wurde, ist das Märchen unserer Zeit – mit meist unglücklichem Ende – und liest sich wie das Skript zum spektakulärsten Unglück mit Todesfolge im vergangenen Jahr. Bis zum heutigen Tag sind die Medien vollgestopft mit den Individualschicksalen unserer liebsten Entertainer, gleichgültig welchen Genres, die mit der All-

macht ihrer klebrigen Rührseligkeit Kriege, Hungersnöte und Naturkatastrophen in die Bedeutungslosigkeit verdammen. Louis Malle verfilmte dieses Märchen schon 1962 als "authentische" Lebensgeschichte von Frankreichs berühmtesten Nachkriegsstar: Brigitte Bardot. Deren Fauxpas werden ins unbarmherzige Rampenlicht des Showbiz gestellt und ausgeleuchtet. Enthüllungsjournalismus im Film und gleichzeitig ein erstaunlich mutiges Unternehmen für die Bardot. Cinéma Vérité im Leben wie auf der Leinwand. Im Wärmeaustausch zwischen dem Publikum und seinen Favoriten werden die Handlungsräume zwischen Realität und Illusion eingedampft und ununterscheidbar gemacht. Die Gefühle der Begehrten und Bedrängten, die sich in einer Art von permanentem Belagerungszustand befinden, diffundieren ins Nichts.

Verhängnisvoll zu jener Zeit nicht nur für BéBé, die in VIE PRIVÉE den eigenen Suizidversuch nachspielt. Auf der Schwelle zur Mediatisierung der Welt – Television war im Begriff, die Vormachtstellung des Kinos zu brechen – häufen sich verhinderte und gelungene Selbstmorde unter den fragilen Miminnen der fünfziger Jahre: Marilyn Monroe, der unter ihrem Mädchennamen Norma Jean Baker bis heute die zweifelhafte Ehre zuteil wird, die Trophäe der Gescheiterten und Frühvollendeten in allen populistischen Kitschergüssen und an Prinzessinnengräbern hochhalten zu müssen; Romy Schneider, als erste der Dietrich-Nachfolge würdig erklärt, doch wie jene "daheim" von der Presse in ungeheuerlichen Schmutzkampagnen diffamiert, hielt weitere zwanzig Jahre durch, weshalb sie dieser Tage im Abendprogramm vor "Zurd" Jürgens und Soraya in der hiesigen *Liga divinae* die erste "deutsche Legende" spielen darf; und wer nennt all die anderen?

Ihnen fehlte die Zähigkeit der alten Leinwand-Diven, die als "Totfotografierte" fernab vom Sunset Boulevard beschlossen hatten, ihre Göttlichkeit in der Grossstadt-Anonymität von New York oder Paris einzuschern. Denn sie hatten das Prinzip des *freeze frame* verstanden und angewandt: Nur hinter der Maske war ein Leben für sie möglich. Eine Vermischung von beiden wäre fatal gewesen, da der autonome Charakter der Maske diese zum öffentliche Besitz hatte werden lassen. Den an-

zutasten, selbst unter Berufung auf menschliche Würde, ist ihren Trägern oder Erfindern versagt. Swanson, Garbo, Dietrich – sie gehören «noch zu jenem Augenblick in der Geschichte des Films, da das Erfassen des menschlichen Gesichts die Massen in die grösste Verwirrung stürzte, da man sich buchstäblich in einem menschlichen Abbild verlor wie in einem Liebes-trank, da das Gesicht eine Art von absolutem Zustand des Fleisches bildete, den man nicht erreichen und von dem man sich nicht lösen konnte.» (Roland Barthes, *Mythen des Alltags*) Die Stars aus Hollywoods Klassik tauchten in ein anderes kulturelles Leben ein, waren Zauberwesen.





Heute wird den Lieblingen weit mehr abverlangt, als nur das Zeichenhafte des Gesichts für schöne Spekulationen und mannigfache Projektionen darzubieten. Um in der Gunst des Publikums und im Mittelpunkt der Medien zu bleiben – hier gibt es kaum negative Kursquotienten, denn auch eine schlechte Presse sorgt für Umsatz – muss die Haut zu Markte getragen werden. Auch jenseits der Grenzen von Moral und Anstand, die in nicht allzu ferner Zukunft kein Mensch mehr wird definieren können. Der Starr-Report im Internet ist vorläufiger Tiefpunkt dieser Entwicklung, aber es geht gewiss bald tiefer hinab. Kabel stranguliert uns schon seit Jahren, und trotzdem bekommen wir noch immer Luft. Aufmerksamkeit wird wie eine Währung berechnet. Es gibt eigene Börsen für sie, die eine Maximierung des Selbstwertes puschen und verwalten. «Die Kunst beim öffentlichen Spiel mit der Sympathie liegt in der Instrumentierung der Wünsche nach einem Vorbild – und der moralischen Gefühle. Das Publikum muss glauben, von einem Star etwas lernen zu können», sagt der Wiener Philosoph und Ökonom der Aufmerksamkeit, Georg Franck. Die Kurzlebigkeit des Erfolges gehört zum Geschäft, ist unausgesprochene Vereinbarung zwischen Anbieter und Konsument und innerer Motor des Handels, den die Medien als «Liebesboten zwischen den Stars und der Masse» betreiben. Der Zeitgeist ist Trendsetter, der Deal funktioniert wie geschmiert im "Affekten"-Handel der Emotionen, in der globalen Schmierkomödie um Kult und Kitsch. Kultfiguren werden heute künstlich inthronisiert. Einer medienwirksamen Fratze geben Fernsehen und Titelseiten Kredit, wie die Banken ein Startkapital für hoffnungsvolle Jungunternehmer auszuschütten bereit sind. Beisst die Öffentlichkeit an und findet Geschmack am neuen Produkt, kann alsbald der Gewinn abgeschöpft werden: Ein neuer Star wurde geboren aus magischen Kanälen. Und nur die «Kapitalisierung der Aufmerksamkeit» verhilft der zu Ruhm gereiften Prominenz. Die ist freilich von zweifelhafter Dauer und schwankendem Publikumszuspruch. Bleibt der Ruhm als Rahm auf der oftmals sauren Sahne in öffentlichen Karrieren einmal aus, können Absacker in der Beliebtheitskurve genickbrecherische Qualität annehmen.

Mit diesem Phänomen zu spielen, es zu eigenem Nutz und Frommen zu verwenden, ist mittlerweile zur hohen Kunst von Personen der Öffentlichkeit avanciert. Diese Kunst beherrschte die sich zu aller Verblüffen schnell mausernde Lady Diana Spencer aus dem Effeff und wurde damit der grösste aller Stars, zum «Totem unserer wilden Phantasie», zum Adorationsobjekt mit eigenem Handlungswillen. In einer Zeit religiöser und spiritueller Hungerödeme, in der die Medien durch Idolatriekult in der Tradition heidnischer Götzenanbetung mit leichter Hand die Massen überwältigen, konnte die nach Kräften mitkonsumierende Prinzessin schnell zur mitleidenden Marienfigur und Herzenshüterin umgestiftet werden. Die elektrisierende Macht der Bilder profanisiert und heiligt – wie es dem Gesetz des Marktes und unserem eigenen Gefühlsadel beliebt. Abhängigkeiten sind gegenseitig, können jedoch clever manipuliert werden. Zum Jahrtausende erlebt der kultische Exhibitionismus der Antike in einem Prozess, der mit der Renaissance einsetzte, fröhliche Urständ. «Die triumphale Entwicklung der Massenmedien stellt keinen Niedergang und keine Katastrophe dar, es ist eine Verschiebung vom Wort zum Bild – mit anderen Worten, eine Wiederkehr der heidnischen Bildhaftigkeit der Epochen vor Gutenberg und vor der Reformation.» (Camille Paglia, Die Masken der Sexualität) Die Stars bedienen sich zweifelsohne dieser Mechanismen, um unsere Blicke wieder und wieder zu entzünden. Dabei machen sie sich, wie schon VIE PRIVÉE eindrücklich schildert, die Fotografen zu anfangs erwünschten und schliesslich gehassten Komplizen. Es ist die alte Liebesgeschichte.

«Das Gute, was macht eigentlich das Gute?», fragt ein launiger Willi Winkler in der «Zeit», als er über ein Symposium zum Bösen in Lech am Arlberg berichten darf. «Das Gute gibt es wirklich ... Das Gute war eine junge Frau, Diana mit Namen und von Beruf englische Prinzessin. Stets hatte sie, soweit es die Schneebrille zuliess, ein freundliches Lächeln für die Eingeborenen, und wenn sich irgendwo zwischen den Hotels plötzlich eine Leprastation aufgetan hätte, ganz gewiss hätte sie sich hinuntergebeugt zu diesen Ärmsten der Armen, um auch ihnen Trost zu spenden

und das Evangelium des Guten zu verkünden. Das Evangelium der guten Prinzessin, die hier für ein paar Tage ausspannte, um im Kreise auserwählter Fotografen Skifahren zu lernen. Es kann freilich auch der beste Mensch nicht in Frieden wedeln, wenn es einem bösen Fotografen nicht gefällt.» Es gibt nichts, was den Journalisten mehr anstacheln könnte, als kontroverse oder, wenn man so will, nonkonformistische Verhaltensweisen (der Stars); hat er doch seinen Tornister voller Klischees und gut abgehangener Ansichten schon lange vorm Anpiff zum grossen Meinungsappell gepackt und verschnürt. Hier mag er in nicht enden wollenden Polarisierungen sein Mütchen kühlen, und aus einer der bissigten Kolumnistinnen der Neuzeit wird wunders eine sanfte Apologetin adeliger Herzensgüte: «In Indien und Nepal, in Hospizen und Waisenhäusern für Unberührbare und Leprakranke, Flüchtlinge und Minenopfer tat sie das, worin sie gut war: Sie schenkte. Will man das Wesen der Prinzessin verstehen und warum sie sich damit den Platz in den Herzen des Volkes eroberte, dann muss man wissen, dass sie im Frieden so handelte wie andere Royals nur in Kriegzeiten. Sie verausgabte sich, wie es den Windsors nur in den Sinn gekommen wäre, wenn es gegolten hätte, die Moral der Truppe zu stärken und Kanonenfutter zu mobilisieren.» (Julie Burchill im «Spiegel» über «Dianas Befreiung aus der Kältegruft») Wir alle sind als Medienbeobachter beteiligt am Scharmützel um die Prominenz, ausnahmslos.

Sterne hatten für uns nie einen anderen Sinn als zu funkeln und zu gleissen, dem unfassbaren Dunkel da oben eine leuchtende, wenn auch keine einleuchtende Fassung zu geben. Für die meisten Amateure und Himmelstürmer sind sie ultimativer Ausdruck von Selbstzweck und mit nichts anderem als ihrer Schönheit begabt. Unzählige sind kalt und erloschen und strahlen doch zu unserer Freude weiterhin. Was hinter ihnen liegt, wird uns stets verborgen bleiben. Belassen wir es dabei – wie im Himmel also auch auf Erden.

Jeannine Fiedler

• • •

Von Jungfrauen und anderen Bestien

51. Filmfestival Locarno



Ein Mann zwischen zwei Frauen. Eine Grundstruktur. Und eine konventionelle Geschichte, wie sie das Leben schreibt. Jeden Tag. Und wie sie von Filmen erzählt wird, die sich am Leben abmühen. Immer wieder.

Der chinesische Film ZHAO XIANGSHENG (HERR ZHAO) von Lü Yue erzählt so eine Geschichte. Die frustrierte Ehefrau macht Druck, und die junge Geliebte macht auch Druck. Doch Herr Zhao, zwischen den Fronten, kann sich nicht entscheiden, bleibt ohne eine Spur von Ausdruck, verlagert seine Beteiligung an diesem Kampf ins Innere. Am Ende sitzt er richtigerweise im Rollstuhl, Symbol seiner Bewegungslosigkeit und Unfähigkeit zu handeln.

Die Grosse Jury, vier Männer und vier Frauen, zeigte sich beeindruckt. So ging der Goldene Leopard an eine Geschichte, die so ist wie immer. Aber eben nah am Leben. So wie auch die Jury das kennt. Jeden Tag.

An die unkonventionellste Geschichte jedoch traute sich niemand heran. SOMBRE (FINSTER), Erstlingsspielfilm des Franzosen Philippe Grandrieux, erzählt auch von einem Mann und mehreren Frauen. Doch bei diesem findet der Kampf im Inneren einen Weg nach aussen. Eine Frau nach der anderen bringt er um. Wie ein wildes Tier. Am Ende sieht man ihn richtigerweise im Wald liegend, zwischen den Bäumen, auf einem Lager von Laub und Moos. Denn irgendwann muss er auch mal schlafen.

SOMBRE war der irritierendste, verstörendste und radikalste Film des Wettbewerbs, der sowohl thematisch als auch filmisch am meisten wagte. So provokativ wie Buñuels L'AGE D'OR und so obsessiv wie Lynchs

LOST HIGHWAY. Ein Film, der sich einer konventionellen Erzählweise verweigert und auch jeglicher Psychologisierung. Und der auch keinen spekulativen Voyeurismus bedient. Der Zuschauer wird zum Gefangenen einer hermetischen Alptraum-Welt, die auch formal ein Alptraum ist: Unschärfen und Lichtlosigkeit, wilde subjektive Perspektiven, jump cuts, zerrissene Bewegungen, alles wirkt falsch und unschön. Dunkel ist der Film von Anfang an, aber er schafft es, zunehmend finsterner zu werden, immer noch schwärzer. Schon das eine ungeheure ästhetische Leistung.

Zugleich ist der Film ein Märchen in der Tradition der schwarzen Romantik. Die Bestie verschont eines seiner möglichen Opfer, eine Jungfrau, die keine sexuellen Beziehungen zu Männern eingehen kann so wie der Mörder nicht zu Frauen. Doch sie kann von ihm nicht lassen, sucht die Gesellschaft des Wolfes. Einmal streift sie sich ein Wolfskostüm über, das ihm gehört, Ausdruck ihrer Gleichartigkeit. Und ein Verweis darauf, dass diese Geschichte ihre Wurzeln im Märchen hat, in Geschichten wie der vom Rotkäppchen und dem bösen Wolf oder von der Schönen und dem wilden Tier oder in dem Mythos vom Wolfsmenschen. Die Jungfrau und die Bestie sind poetische Topoi. Und SOMBRE ist ein poetischer Film, mag seine Poesie auch noch so schwarz sein.

Die Grosse Jury, vier Männer und vier Frauen, gab diesem Film keinen Preis, aber eine Anmerkung. «Die Hälfte der Jury möchte die Aufmerksamkeit des Publikums auf diesen Film lenken. Dieser Film hat die Jury geteilt und die heftigsten Auseinandersetzungen hervorgerufen. Die Jury teilte sich zwischen denjenigen, die ethisch gegen den Film waren, und denjenigen, die eine Stärke in seiner Düsterei und in der Inszenierung und den Bildern sahen.» Von einer solchen Aufmerksamkeit wollte das Publikum nichts wissen. Schon diese Anmerkung genügte, um vom Publikum heftig ausgepöffelt zu werden.

Konventionell dann wieder der ägyptische Film ARACK EL-BALAH (DER SCHWEISS DER PALMEN) von Radwan El-Kashef, der standing ovations vom Publikum bekam, aber gerechterweise keinen Preis. Ein Film über Männer und Frauen in der ägyptischen Provinz und über die Unterdrückung der Frau durch

den Mann. Produziert von Youssef Chahine und in seiner politischen Haltung sicher wichtig für die arabischen Länder, so wie der chinesische Film möglicherweise für ein chinesisches Publikum. Leider aber ein Film, der sich auf die politische Korrektheit seiner Haltung verlässt, ohne ein Gespür für Ästhetik.

Die Eröffnungstotale zeigt eine Wüstenlandschaft. Und aus der Tiefe dieser Landschaft kommt ein Mann. Ein epischer Einstieg, zu dem sich die Kamera jetzt in irgendeiner Weise verhalten müsste. Doch auf halbem Wege überblendet der Film in eine Naheinstellung des Mannes. Um den Weg zu verkürzen und um Zeit und Geld zu sparen. Mit dem nächsten Schnitt erreicht der Mann ein Stadttor und hämmert dagegen. Die Landschaft ist weg und die Epik auch.

Im Gegenzug der spanische Film L'ARBRE DE LES CIRERES (DER KIRSCHBAUM) von Marc Recha. Klassisch erzählt, ruhig, still, beobachtend, lässt er auch den Zuschauer seine Beobachtungen machen. Eine Geschichte von Männern und Frauen in einem katalanischen Tal, in dem die Zeit stillzustehen scheint und in dem es doch Veränderungen gibt.

Ein Neuling kommt in diese Gemeinschaft. Ein Panoramenschwenk, langsam und ohne Hast, beschreibt die Landschaft, in der er leben wird. Und in diesem Schwenk beginnt eine andere Bewegung, die sich aus dem Hintergrund löst, auf uns zuwächst und die Landschaft zu dramatisieren beginnt. Ein Auto nähert sich aus den Bergen, der Fahrer steigt aus, tritt auf eine Anhöhe, um einen Blick ins Tal zu werfen und auf seinen neuen Lebensraum. Doch die Kamera bleibt stehen und schaut ihm nur geduldig dabei zu. Kein konventioneller Umschnitt auf das, was er sieht. Die Kamera wartet ab, bis er die Szene wieder verlassen hat. Im Off hört man ihn abfahren, dann setzt sich auch die Kamera wieder in Bewegung, fährt auf die Anhöhe zu und blickt jetzt selbst hinunter.

Die Bilder dieses Films beginnen oft mit einer Landschaft, mit einem Raum, in den die Figuren eintreten, aus dem sie wieder verschwinden. Der Raum ist es auch, der bleibt. L'ARBRE DE LES CIRERES ist ein sehr subtiler Film über Zeit und Raum, über Vergänglichkeit und Permanenz. Die FIPRESCI-Jury vergab ihren Preis der internationalen Filmkritik an diesen Film.

Eine lobende Erwähnung der FIPRESCI-Jury ging an einen Film der Reihe Cinéastes du présent, an den iranischen Semi-Dokumentarfilm SIB (DER APFEL) von Samira Makhmalbaf. Die achtzehnjährige Tochter von Mohsen Makhmalbaf, dem bedeutendsten iranischen Filmregisseur, erzählt die Geschichte zweier Mädchen, die seit ihrer Geburt im Verborgenen aufwachsen, von ihren Eltern im Haus eingesperrt werden, um sie vor der Aussenwelt zu schützen. Sie erlangen die Freiheit, aber müssen erst zu leben lernen.

Peter Kremski



1



2



3



4

- 1
SOMBRE
Regie: Philippe Grandrieux
- 2
L'ARBRE DE LES CIRERES
Regie: Marc Recha
- 3
SIB
Regie: Samira Makhmalbaf
- 4
ARACK EL-BALAH
Regie: Radwan El-Kashef

Film & MusikFest

Bereits zum neunten Male jährt sich das *Stummfilmfestival Film&MusikFest* in *Bielefeld*. Vom 23. bis 31. Oktober werden Stummfilmklassiker mit musikalischer Live-Begleitung zur Aufführung gebracht. Der Beginn des Festivals wird am 23.10. mit BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT von Walter Ruttmann (Orchesterbegleitung von «notabu» mit Musik von Edmund Meisel) eingeläutet. Weiter gezeigt werden DR. JEKYLL UND MR. HYDE (Regie: John S. Robertson, Begleitung: David Tronzo, Gitarre; 24.10.), CITY GIRLS (Friedrich W. Murnau; 25.10.), das Lichtevent «Lichtfluten» (28.10.) und Chaplins GOLDRUSH (Orchesterbegleitung mit seiner Originalmusik; 31.10.). *Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft, Körnerstrasse 3, D-33602 Bielefeld, Tel. 0049-5 216 77 43 Fax 0049-5 216 77 27*

Cinémathèque suisse

Anlässlich des fünfzigjährigen Jubiläums, das das Schweizer Filmarchiv diesen Herbst feiern kann, stellt die *Cinémathèque suisse* Beispiele ihres Schatzes in diversen Vor. Im Oktober wird das Filmpodium in Zürich besucht, wo restaurierte Schweizer Filme (DIE EWIGE MASKE, Regie: Werner Hochbaum, 1935; L'APPEL DE LA MONTAGNE, Regie: André Porchet, 1922/23; DÄMON DES HIMALAJA, Regie: Andrew Marton, 1934/35 und WEYHERHUUS, Regie: René Guggenheim, 1940), Klassiker in neuen Kopien (L'ENFANT SAUVAGE, Regie: François Truffaut, 1970; A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE, Regie: Douglas Sirk, 1958; LUCKY STAR, Regie: Frank Borzage, 1929, und THE GOLDEN COACH, Regie: Jean Renoir, 1952) und im Sinne einer Hommage an Freddy Buache, langjähriger Leiter der Institution und hartnäckiger Kämpfer in Sachen Film, GALILEO (Regie: Joseph Losey, 1974), DER ERSTE SCHREI (Regie: Jaromil Jires, 1963) und MERRY WIDOW (Regie: Erich von Stroheim, 1925) zu sehen sein werden.

Weitere Besuche stattet die *Cinémathèque suisse* Biel (Museum Neuhaus, Lido; 29. 10.), Schaffhausen (City; 6. 11.) und Bern (Cosmos; 8. 12.) ab.

Ein solches Jubiläum will aber auch noch anders gefeiert werden: Am Wochenende vom 14. und 15. November findet die grosse *Fünfzig-Jahr-Feier* am Stammsitz im Casino de Montbenon in Lausanne statt. Die

Räumlichkeiten des Filmarchives können besichtigt und ein 36-Stunden-Non-Stop-Programm, mit einer Retrospektive über Erich von Stroheim (Pate der Cinémathèque suisse) und einer Reihe besonderer filmischer Perlen, genossen werden. *Cinémathèque suisse, Casino de Montbenon, Case postale 2512, 1002 Lausanne; Tel. 021-331 01 01 Fax 021-320 48 88*

Das filmische Licht

Fred van der Kooij ist als Nachfolger von Viktor Sidler neuer Dozent für die Filmvorlesungen an der ETH Zürich und befasst sich während des Wintersemesters mit dem «filmischen Licht».

«Durch die Geschichte des Filmlichts werden mehrere Streifzüge unternommen. Ein Parcours verfolgt die technische Entwicklung der Lampen und der Emulsionen und ihre Verwandlung in gestalterische Qualität. Doppelspurig führt ein anderer Weg das filmische Licht mit dem der Malerei zusammen. Eine weitere Route verläuft entlang Stilbildendem, wie den Ausleuchtungen im deutschen Expressionismus und beim italienischen Neorealismus. Dabei wird hin und wieder auch mal eine beliebte Sackgasse gestreift, wie etwa jene der "schwingenden Glühbirnen". Richtig Halt gemacht werden soll aber bei den Magiern, bei Sternberg und Gregg Toland. Und einem für das aktuelle Schaffen so einflussreichen Film wie IL CONFORMISTA ist eine eigene Zufahrt reserviert.» (Fred van der Kooij)

Nach der Vorlesung wird jeweils ein Film gezeigt, der die Ausführungen verdeutlicht, unter anderem Dreyers VAMPIR, Godards PASSION, Murnaus SUNRISE, Wenders' STAND DER DINGE und van der Kooijs eigener Film LUX! VORSPIELE ZU EINER AUTOBIOGRAPHIE DES LICHTS. *Die Vorlesungen finden ab dem 21. Oktober jeden Mittwoch von 17 bis 19 Uhr im HG F7 der ETH Zürich statt. Der anschliessende Film wird ab 19.30 Uhr projiziert.*

Kurzfilmtage Winterthur

Vom 13. bis zum 15. November finden in der alten Kaserne in Winterthur zum zweiten Mal die *Kurzfilmtage* statt. Bereits im letzten Jahr stellte dies ein mutiges Unterfangen dar, weil man sich darauf beschränkte, kurze Filmwerke zu zeigen. Die Courage wurde mit beachtlichem Zuschauererfolg belohnt, fast al-

le Vorführungen waren ausverkauft, und man konnte an jenem Wochenende rund 800 Zuschauer in der alten Kaserne in Winterthur begrüßen. Niels Walter, einer der Initianten, der auch im Programmteam des *Filmfoyers Winterthur* mitwirkt, erklärt, dass man im letzten Jahr vom Publikumsaufmarsch positiv überrascht gewesen sei, so dass man die Kurzfilmtage kein einmaliges Ereignis bleiben lassen wollte. Zunächst hätte man einfach nach einer neuen Idee gesucht, um neben dem regulären Programm etwas Besonderes auf die Beine zu stellen. Man erinnerte sich schliesslich an den Kurzfilm, der früher noch regelmässig auf dem Kino-Programm stand. Von den Werbetrailern verdrängt, kann man die filmischen Kurzgeschichten heutzutage aber nur noch an Festivals und besonderen Anlässen sehen. Die Programmverantwortlichen des *Filmfoyers* erkannten, dass der Kurzfilm eine vielfältige und wieder neu zu entdeckende Art des Films ist, und da es bisher keine Veranstaltung in der Schweiz gab, die sich ausschliesslich dem Kurzfilm widmete, entschied man sich anfangs 1997 zur erstmaligen Durchführung eines solchen Festivals.

Auch sonst werden in der Schweiz immer häufiger Anstrengungen unternommen, noch unbekanntem Kurzfilmmachern und ihren Werken eine Plattform zu schaffen, um dem Verschwinden des Kurzfilms entgegenzuwirken. Vor etwa einem Jahr wurde beispielsweise die «Schweizer Kurzfilmagentur» gegründet, die durch Informations- und Werbekampagnen versucht, dem "Genre" wieder zu seinem gebührenden Platz im Kino zu verhelfen.

Kurzfilmtage 1998

Bei der zweiten Auflage der Winterthurer Kurzfilmtage hält man grundsätzlich am Erfolgskonzept des letzten Jahres fest. Die Kurzfilmtage stellen in mehreren Blöcken hauptsächlich Filme aus dem deutschsprachigen Raum vor. Je zwei Blöcke widmen sich dem Kurzfilmschaffen in Österreich, Deutschland und der Schweiz. Zwei andere Blöcke werden ein Gastland in den Mittelpunkt rücken. War es letztes Jahr Polen, so werden nun *kubanische Filme* zur Aufführung gebracht. Möglich wurde dies, weil Niels Walter Kuban gut kennt und dort auch Kontakte pflegt. So konnte er vor Ort Filme visionieren und dann in

die Schweiz bringen, was nicht immer einfach gewesen sei.

In zwei weiteren Blöcken werden nicht mehr ganz aktuelle, aber ebenso vielversprechende Filme zu sehen sein: Der eine Block setzt sich aus kurzen Klassikern zusammen, zum Beispiel *Edwin S. Porters THE GREAT TRAIN ROBBERY* aus dem Jahre 1903 oder *ENTR'ACTE* von *René Clair*, im anderen sind Kurzfilme berühmter Regisseure zu sehen, die beweisen, «dass auch Chaplin, Campion, Fassbinder und Scorsese kurz und klein angefangen haben».

Die meisten der Kurzfilme stammen von Filmschulen der betreffenden Länder. Während die noch unbekannteren Filmmacher glücklich sind, wenn ihre Werke einmal einem breiteren Publikum vorgeführt werden, war die Beschaffung früherer Werke heute berühmter RegisseurInnen bedeutend schwieriger.

Ein letzter Programmpunkt wird vom regionalen Filmschaffen geprägt: FilmmacherInnen von Winterthur und Umgebung wurden aufgerufen, für die Installation «*Winterthur endlos*» ihre Kürzestfilme einzureichen. Diese Filme werden, mit mehreren Projektoren gleichzeitig, in der Eingangshalle als Endlosspulen vor den Aufführungen gezeigt.

Finanzielle Probleme

Letztes Jahr gelang es zeitlich nicht mehr, einen Sponsor für das Experiment Kurzfilmtage zu gewinnen. Man budgetierte einen Verlust, der glücklicherweise viel geringer ausfiel als zuerst befürchtet. Dank Beiträgen verschiedener Stiftungen, und auch privater Gönner, hofft man nun auf eine ausgeglichene Rechnung. Ein wichtiger Kostenträger der letztjährigen Rechnung konnte ausgeschaltet werden, denn dank der Stiftungsgelder wurde es möglich, einen 35mm-Projektor anzuschaffen.

Aussichten

Wie uns Niels Walter erklärt, will man die Kurzfilmtage in Zukunft etwas internationaler gestalten und vermehrt fremdsprachige Filme zeigen. Man zieht in Betracht, ab nächstem Jahr die besten Filme mit einer Auszeichnung zu ehren. Das könnte den grossen Recherche- und Arbeitsaufwand des Programmteams erleichtern, da für die Filmmacher ein grösseres Interesse bestehen würde, Filme einzureichen.

Auch möchte man sich im Bereich des Schweizer Kurzfilm-

schaffens verstärken, um dem Kurzfilm endlich wieder den verdienten Platz einzuräumen.

Robert Stadler

Kurzfilmtage Winterthur, 13.–15. November; Postfach 611, 8402 Winterthur, Tel. 052-212 11 66 Fax 052-212 11 72

Camerimage '98

Das Festival Camerimage, das dieses Jahr vom 28. November bis zum 5. Dezember in Torun, Polen, über die Bühne gehen wird, widmet sich der Kamera-Arbeit und -Kunst im Film. Seit 1993 wird alljährlich der «Goldene Frosch» für ausserordentliche Verdienste hinter der Kamera vergeben. *Laszlo Kovacs* wird für sein Lebenswerk mit dem Lifetime Achievement Award und einer Retrospektive (darunter *EASY RIDER*, *PAPER MOON* und *NEW YORK, NEW YORK*) geehrt, desgleichen erhalten das Regisseur-Kameramann-Duo *Oliver Stone* und *Robert Richardson* eine Auszeichnung.

Von besonderem Interesse dürften die *Workshops* sein, die unter anderem von den genannten Preisträgern oder *Vittorio Storaro*, der auch mit einer Fotoausstellung präsent sein wird, geleitet werden.

Camerimage '98, Tumult Foundation, Rynek Nowomiejski 28, 87-100 Torun, Polen, Tel. (+4856) 621 00 19, Fax (+4856) 621 00 19

Das andere Kino

Filmpodium Zürich

Die besondere Ehre einer «Carte blanche» fällt der Schweizer Dokumentaristin *Reni Mertens* und ihrem Schaffenspartner *Walter Marti* zu. Anlässlich ihrer runden Geburtstage in diesem Jahr zeigt das Filmpodium im Oktober Filme, die ihnen thematisch und persönlich wichtig sind. Ausgewählt haben die beiden *DER ERSTE LEHRER* von Andrej Michalkow-Kontschalowski, *LA RÈGLE DU JEU* von Jean Renoir, *TUNNELKRIEG* von Jen Hsu-tung, *HELLZAPOPPIN* von Henry C. Potter, *ON THE WATERFRONT* von Elia Kazan und *GERMANIA, ANNO ZERO* von Roberto Rossellini.

Im Stadthaus ist noch bis zum 30. Oktober die Ausstellung «Hinsichten – Neue Kunst aus Kuba» zu sehen. Aus diesem Anlass zeigt das Filmpodium die beiden letzten Filme des vor zwei Jahren verstorbenen *Tomás Gutiérrez Alea*, der während Jahrzehnten nicht zuletzt mit seinem ausgeprägten Sinn für Humor

das kubanische Kino mitgeprägt hatte. Mit der Schwulenkömödie *FRESA Y CHOCOLATE* (1993) und der Satire *GUANTANAMERA* (1995) hat er dem kubanischen Kino «subversiv-komische wie kommerziell erfolgreiche Filme geschenkt».

Im November wird anlässlich des Kinostartes von *MY NAME IS JOE* das bisherige Schaffen von *Ken Loach* mit einer grossen Retrospektive beleuchtet. *Filmpodium der Stadt Zürich im Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich, Tel. 01-211 66 66*

Landkino Baselland

In den Kinos Sputnik und Oris in Liestal bezieht man sich im Oktober auf die Ausstellung «*Walk on the Wild Side*» im Kantonsmuseum und im Amtshaus in Liestal, die sich mit verschiedenen Ausformungen von Jugendbewegungen und -kulturen befasst. Noch zu sehen sind: *SATURDAY NIGHT FEVER* (Regie: John Badham, 1977; 15. 10.), *RUMBLE FISH* (Regie: Francis Ford Coppola, 1983; 22. 10.) und *TRAINSPOTTING* (Regie: Danny Boyle, 1995; 29. 10.), der in einem solchen Zusammenhang nicht fehlen darf.

Für das Novemberprogramm erhielt *Karl Saurer* eine «Carte blanche». Zweimal wird der Filmemacher für Einführung und Diskussion anwesend sein: Am 5. November, wenn sein jüngstes Werk *STEINAUER NEBRASKA* zu sehen sein wird, und am 3. Dezember bei der Projektion von *UNE HISTOIRE DE VENT* (Joris Ivens, Marceline Loridan; F 1988). Saurers weitere Filmwünsche sind: *THE SALT OF THE EARTH* (Herbert J. Biberman; USA 1953; 12. 11.), *LONE STAR* (John Sayles; USA 1996; 19. 11.), *MELODRAMA/POR PRIMERA VEZ* (Rolando Díaz; Kuba 1995; 26. 11.) und *STALKER* (Andrej Tarkowskij; UdSSR 1979; 10. 12.).

Chris Marker

In mehreren Spielstätten wird Chris Markers neuer Film *LEVEL FIVE* programmiert. Das Kino Xenix in Zürich, das Kellerkino in Bern und das Stadtkino in Basel widmen sich dem filmischen Essayisten nicht nur anhand des aktuellsten Films, sondern auch mit einer (mehr oder weniger breiten) Auswahl seiner früheren Werke. Im Xenix werden nebst seinen eigenen Produktionen, in denen er etwa die Möglichkeiten der verschiedenen Medien wie Fotografie, Video, Film und Computer auslotet, auch Filme gezeigt, die in

Kuba-Reiseprojekte 1998/99

Reisen mit journalistischem Hintergrund

Kuba-West mit Erwin Dettling

8.11. – 23.11.98

•••

Filmfestival Havanna mit Erwin Dettling

29.11. – 13.12.98

•••

Kuba-West mit Marie-Louise Zimmermann

10.1. – 25.1.99

•••

Kuba-West mit Erwin Dettling

14.3. – 29.3.99

•••

Kuba-Ost mit Erwin Dettling

7.11. – 22.11.99

•••

THE BACKGROUND TOURS

ALPENSTRASSE 6 POSTFACH 6205 CH-6000 LUZERN 6
FON 041-4100104 FAX 041-4100107
E-MAIL: tours@background.ch

Senden Sie mir bitte Ihre Unterlagen!

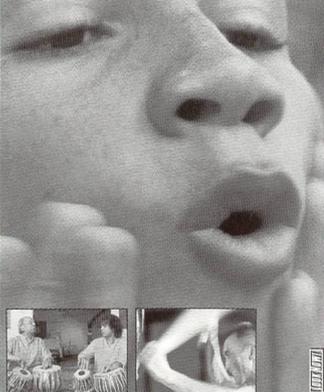
Name/Vorname

Adresse

Telefon

THE
BACKGROUND
TOURS

ZAKIR AND HIS FRIENDS
A rhythm experience
A musicfilm by Lutz Leonhardt



Der ultimative Trommel- und Percussion-Film!

«Eine Hymne an den Rhythmus. Der exquisite Musikfilm lässt die Welt zu einem einzigen Resonanzraum werden.» TAGES-ANZEIGER

«Mit raffinierter Bild- und Tonmontage bringen die Filmemacher die besuchten Musiker in einem grossen, imaginären Rhythmus-Rausch zusammen.» BERNER ZEITUNG

Ab Mitte Oktober im Kino

◆ Eine rasante Fahrt durch den Dschungel – und ein Abschied vom 'guten' Indianer.

**TUMULT
IM URWALD**



Ein Film von
LISA FAESSLER



Eine Reflexion auch über das Töten und Getötetwerden – und über die Blickwechsel zwischen uns und dem Fremden. ◆

DEMNÄCHST IM KINO

engerem Zusammenhang zu Markers Arbeit stehen. Sein legendärer Science-Fiction-Film *LA JETÉE* wird zusammen mit dem davon inspirierten *TWELVE MONKEYS* von Terry Gilliam aufgeführt, und Kurosawas *RAN* stellt die ideale Ergänzung zu A.K. dar, Markers Dokument, das den japanischen Regisseur bei der Arbeit an *RAN* zeigt.

Zur weiteren Auseinandersetzung mit Markers Werk ist der reichhaltige, sehr schön gestaltete Band «Chris Marker – Filmessayist» (herausgegeben von Birgit Kämper und Thomas Tode, München, CICIM Band 45-47, 1997) unbedingt zu empfehlen.

John Maybury

Ebenfalls in den drei Kinos Xenix (im Rahmen von *experimental*, 4.–16. 12.), Stadtkino und Kellerkino werden ab Dezember Retrospektiven zum Regisseur von *LOVE IS THE DEVIL* zu sehen sein. John Maybury drehte seine ersten Filme in und über die Londoner Punk-Szene, arbeitete als Kostümdesigner, Ausstatter und Cutter für Derek Jarman und führte Regie bei einer Anzahl von Videoclips (etwa für Sinead O'Connor, Boy George oder Neneh Cherry). Er arbeitet eng mit Tilda Swinton zusammen; neuere Filme von ihm heissen *MALEDICTA ELECTRONICA* und *GENETRON*.

Im übrigen finden sich einige der Werke von Francis Bacon, zu denen sein Lebenspartner George Dyer Modell gestanden hat, auch in Schweizer Kunstsammlungen; so gibt es etwa in der Basler «Sammlung Beyeler» einen sehr eindrücklichen Bacon-Raum.

Ausstellungen

Der Stoff, aus dem die Träume sind

Einmal langsam um Kate Winslet herumgehen, wenn sie in *SENSE AND SENSIBILITY* (USA 1995, Ang Lee) endlich ihren Traummann heiratet ... Oder einmal die Perlen der Isabel Archer (Nicole Kidman in *PORTRAIT OF A LADY*, Jane Campion, GB 1996) gehörig nahe heranzoomen?

Im «Haus zum Kirschgarten» werden derzeit in wunderschönen Räumen Kostüme neuerer Ausstattungsfilme gezeigt, welche ja derzeit eine eigentliche Blüte erleben. Den zeitlichen Anfang der Ausstellung «*Mode für die Leinwand, Filmkostüme von 1750 bis 1920*»

machen die *DANGEROUS LIAISONS* (USA 1988, Stephen Frears), aus welchem wir Roben um 1770 geboten bekommen.

Am Ende des cinematographischen Rundgangs stehen dann Gewänder Meryl Streeps aus *OUT OF AFRICA* (USA 1986, Sidney Pollack), dessen Geschichte um den Ersten Weltkrieg spielt.

Die sorgfältig vorbereitete Ausstellung lebt nicht von der Menge der zu betrachtenden Kostüme, ebensowenig kann sie irgendeinen Anspruch auf umfassende Dokumentation erheben, beschränkt sich doch die Auswahl der Exponate fast ausschliesslich auf solche aus britischen und amerikanischen Filmen. Ihren Reiz gewinnt sie vielmehr durch das passende Ambiente im «Haus zum Kirschgarten» sowie ihre Präsentation. Die Kostüme sind meist in Beziehung zueinander oder in kleinen, für den Film typischen Szenen arrangiert.

Die ausgestellten Werke verraten den hohen Anspruch an die Werktreue heutiger Produktionen historischer Filme. Einerlei, ob es sich hierbei um ein Kostüm Emma Thompsons handelt oder um das blassgrün-seidene Kleid einer Statistin. Für einmal steht die Kunst der «Costume Designer» im Mittelpunkt und spielt eine Hauptrolle.

Sandra Schweizer

Haus zum Kirschgarten, Elisabethenstrasse 27, 4051 Basel; 24. September bis 29. November, 10–17 Uhr

Filmplakate aus Kuba

Im Plakatraum gegenüber dem *Museum für Gestaltung* in Zürich sind noch bis zum 22. November unter dem Titel «*Besos robados*» Filmplakate aus Castros Kuba zu sehen. Im Gegensatz zu der bei uns bekannten Hollywood-Werbung wird hier die filmische Sinnlichkeit mit satten Farben, Poesie und Experimentierlust eingefangen, die die Brücke zwischen hoher Kunst und Trivialkultur schlägt. *Museum für Gestaltung, Plakatraum, Limmatstrasse 57, 8005 Zürich, Dienstag–Freitag 13–16.30, Mittwoch 13–19 Uhr*

«Kein Fehler im System» (Eugen Gomringer)

Filmbulletin 3.98

Die ganze letzte Spalte von Seite 17 («TV-Kanäle ... bis ... "Le journal quo-») hat sich aus

den berühmten unerfindlichen Gründen geklont und damit den Rest des Textes verdrängt, den wir hiermit nachschicken:

«Wenn von Hitchcock die Rede ist, entspricht meine Auflösung in Einstellungen keineswegs derjenigen von Hitchcock – die Entsprechung liegt eher in der *Ambiance*, die ich mit "seiner" Musik schaffe.

In einigen Szenen wird die *Découpage* auch unmittelbar reflektiert. Etwa im Spital, gegen Ende des Films, wo Nino und Donald sich vorstellen, wie sie die Situation, in der sie sich befinden, dramatisieren würden. Donald beginnt: «Einstellung von der Klingel. Eine Hand, die von Barbara. Sie versucht, die Klingel zu erreichen. Eine Krankenschwester. Sie kommt herein, schenkt ihr aber keine Beachtung. Die Spannung steigt.» Die Kamera zeigt, was Donald erklärt, dann eine Einstellung auf Barbara, die unbemerkt den beiden zuhört. Nino: «Damit bin ich nicht einverstanden.» Schnitt auf Nino. «Der wahre Suspens ist schlicht. Zeig das Gesicht von Barbara, ihren Blick ...», Schnitt auf Barbara, Nino im off: «... wenn sie ihre Augen zum ersten Mal öffnet» – und die Einstellung zeigt, wie Barbara die Augen öffnet.

All das habe ich erfunden und dann gedreht, um das Verständnis für die *mise en scène* ein bisschen zu fördern – obwohl es illusorisch sein könnte. Vielen Leuten, die Filme sehen, ist nicht einmal bewusst, dass es Einstellungen gibt, Schnitte, dass die Kamera sich bewegt – und dass das *Kino ist*, dass diese *écriture* *Kino ausmacht* und den Wert der Filme bestimmt: die guten von den gewöhnlichen unterscheidet.»

Mit Jean-Charles Tacchella unterhielt sich Walt R. Vian

Auszeichnungen

Stadt Zürich

Der Stadtrat von Zürich zeichnet auf Antrag seiner Filmkommission *Ambros Eichenberger*, langjähriger Leiter des «Katholischen Mediendienstes», und die Redaktion des Filmjahrbuches «*Cinema*» für ihre Verdienste für den Film mit je 15000 Franken aus. Ebenfalls geehrt werden fünf Filme, die da wären: *F. EST UN SALAUD* von *Marcel Gisler*, *PASTRY, PAIN & POLITICS* von *Stina Werenfels*, *DIE REGIERUNG* von *Christian David*, *SPUREN VERSCHWINDEN* von *Walo Deuber* und *VOLLMOND* von *Fredi M. Murer*.

Erntezeit

CONTE D'AUTOMNE von Eric Rohmer



Magali ist Winzerin und Mitte vierzig, und seitdem die Kinder aus dem Haus sind, leidet sie an der Einsamkeit. Meinen jedenfalls ihre Tochter Rosine und ihre Freundin Isabelle.

Es ist schon Erntezeit in Montélimar, Lesezeit für die Trauben des Côte du Rhône, wenn der Film zuende geht, weshalb Magali jetzt keine Zeit hat, sich um Gérald zu kümmern. Magali ist Winzerin und Mitte vierzig, und seitdem die Kinder aus dem Haus sind, wie man das so nennt, wenn ältere Leute allein bleiben, leidet Magali an der Einsamkeit. Meinen jedenfalls ihre Tochter Rosine und ihre Freundin Isabelle, wobei Rosine nicht ganz uneigennützig um Magali besorgt ist. Sie nämlich hat einen Mann zu entsorgen, den sie loswerden möchte, Etienne, den Professor, mit dem sie eine Affäre hatte, bevor sie Léo kennenlernte. Aber abgesehen davon, dass Magali keine Begeisterung zeigt, möchte Etienne lieber die Geschichte mit Rosine fortsetzen wie wohl auch die mit einem Mädchen im roten Kleid, das bei einem Fest auftaucht. Denn Etienne ist der Professor, der seine Studentinnen liebt.

Ein Windbeutel also, ein Luftikus. Aber ist Gérald auch nur einen Deut besser? Dieser korrekt gekleidete, pünktliche und freundliche leitende Angestellte, der sicher nach einem Rasierwasser duftet, das ein bisschen zu jugendlich für ihn ist? Ein Mann mit zuverlässigen Manieren und Gefühlen. Isabelle hat ihn aufgetrieben durch eine Bekanntschaftsanzeige in der Zeitung. Sie hatte ihn von Anfang an für Magali gesucht, hatte aber auch nichts dagegen, dass Gérald eine Weile glauben mochte, sie wolle jemanden für sich selbst, und dass er sich erst einmal in sie verliebte. Wenn man (frau) es wirklich gut meint mit einer Freundin, prüft man (frau) erst einmal gründlich, wie gut / brauchbar / solide das Angebot ist. Gérald ist gutmütig und lässt sich auf alles ein, aber es gelingt ihm, nicht als Trottel zu erscheinen. Sondern als Mann, den die Frauen lieben.

Magali weiss selbstredend weniger als der Zuschauer. Das ist der Hitchcock-Trick an der völlig unkriminellen Affäre, der suspense, den Rohmer, grosser Hitchcock-Verehrer wie Claude Chabrol, gründlich studiert hat.



Ausserdem hat er die Gabe, stets in dem Augenblick aufzutauchen, in dem er erwartet wird. Nicht nur von den Leuten (Frauen) im Film, sondern auch von denen im Kino. Trotzdem ist er weit davon entfernt, ein *deus ex machina* zu sein; wir kennen ihn schliesslich, und Magali wird sich Zeit lassen, nach der Weinernte natürlich, diese Frucht gründlich zu untersuchen. Sie weiss, dass sie dabei nicht (mehr) verlieren kann. Der Zufall und Isabelle und Gérald haben ihr den Gefallen getan, sie in die bessere Position zu bringen. Denn einmal, aber einmal genügt in solchen Fällen, einmal hat das Schicksal/der Zufall/das Drehbuch/Eric Rohmer dem Mann aus der Retorte den passenden Augenblick versagt: da öffnet Magali eine Tür, die sie nicht hätte öffnen sollen, und sieht, wie nahe sich, in der Küche, ihre Freundin Isabelle und der für sie, Magali, schon auserkorene Typ sind/waren/sein mussten. Denn sie ahnt natürlich nicht, dass die freundschaftliche und nur mit Massen zärtliche Szene zwischen Isabelle und Gérald eine Art von Abschied ist.

Magali weiss selbstredend weniger als der Zuschauer. Das ist der Hitchcock-Trick an der völlig unkriminellen Affäre, der *suspense*, den Rohmer, grosser Hitchcock-Verehrer wie Claude Chabrol, gründlich studiert hat. Auch wenn er damals noch Maurice Schérer hiess, was womöglich heute noch in seinem Pass steht, und wie er seine frühen Artikel und Essays unterschrieben hatte, vor allem die für die «Cahiers du cinéma», deren Chefredakteur er eine Weile lang war. Als er 1946 einen Roman hatte drucken lassen, signierte er noch mit Gilbert Colbert. Eric Rohmer nennt sich der heute achtundsiebzigjährige erst seit Mitte der fünfziger Jahre.

Er, der frühere Literaturprofessor, der deutsch spricht und sich vor allem in der deutschen Philosophie auskennt, hat früher als Truffaut, Godard, Chabrol und Rivette, die seine Mitstreiter waren bei den «Cahiers», mit dem Filmemachen, mit Kurzfilmen vor allem, begonnen – und ist erst später als die anderen zur Kenntnis genommen worden und zu Ruhm gekommen. Der stellte sich erst ein, als Rohmer sein eigenes Thema gefunden hatte. Grob gesagt:

die Moral; genauer: die bürgerliche, christliche, katholische vor allem – oder die der nahezu protestantisch gesinnten Jansenisten von Port Royal. Und als er zu seinen kammerspielartigen Filmen unter drei, vier Personen schier unendliche Variationen zu diesem Thema entwickelte. Er nannte sie *CONTES MORAUX* und begrenzte ihre Zahl auf sechs, ehe er zu filmen anfang. Sie hiessen etwa *LA COLLECTIONNEUSE* (1967), *MA NUIT CHEZ MAUD* (1969) oder *LE GENOU DE CLAIRE* (1970) – und er hatte sie zuerst als Geschichten aufgeschrieben.

«Die Idee dieser Erzählungen kam mir zu einer Zeit, da ich noch nicht wusste, dass ich Filme machen würde. Filme habe ich aus ihnen gemacht, weil es mir nicht gelang, sie zu schreiben», steht im Vorwort der nachträglichen literarischen Veröffentlichung. «Warum eine Geschichte verfilmen, die man auch schreiben könnte? Warum sie schreiben, wenn man sie verfilmen wird? Beide Fragen sind nur dem Anschein nach müssig; denn mir haben sie sich sehr wohl gestellt.» Mit dem Ergebnis, «dass ich sie in eben der Form geschrieben habe, in der sie hier zu lesen sind – allein um sie verfilmen zu können.»

Er hat über Film als räumliche Kunst geschrieben, über die Beziehungen des Films zur Malerei und Architektur; oder über Rossellini, Dreyer, Renoir und vor allem Murnau, zu dessen besten Kennern er zu zählen ist. Aber alles Theoretische ist bei ihm nicht – wie etwa bei Godard – essayistisch geworden, sondern schiere Erzählung. Dem ersten und äusseren Anschein nach. Erst wenn man in die geradezu mathematisch-logisch aufgebauten Zyklen dieses Werks eindringt, in die nahezu kabbalistische Zahlengläubigkeit, die im Gesamtwerk wie in jedem einzelnen Film vorzuherrschen scheint, wird die Rechenhaftigkeit seiner Erzählweise deutlich. Werden die “Zufälle” in den Filmerzählungen zu Ergebnissen genauester Kalkulation.

Rohmer selbst hat sich zeit seines Lebens bemüht, der (verborgenen) Formelhaftigkeit seines Werks nicht allzuviel Aufmerksamkeit zu widmen – wie einer jener deutschen Romantiker vom Schlage des Bergwerksingenieurs Novalis, der die «Blaue Blume» der Poesie mithilfe der



Es ist jedesmal fast mit Händen zu greifen, wenn Rohmers Personen fast zu Marionetten zu werden drohen. Wenn man als Zuschauer nahezu Mitleid mit diesen Komödienfiguren empfindet, die so erbarmungslos eingesperrt erscheinen in das Gitternetz der Dramaturgie.

Kunst von Mathematik und Physik zu finden trachtete. «Wenn ich einen Film mache,» sagte er in einem Interview, «verfüge ich über keine Theorie; ja ich habe nicht einmal ein festes Konzept für die Form. Nur beim Sichten meiner Filme habe ich im nachhinein gemerkt, dass ich sie analysieren könnte, und mir ist einiges aufgefallen. Aber beim nächsten Film denke ich nicht mehr daran.» Was auch heisst, dass er nicht mehr "daran" denken will.

Dieser Mann, der angeblich weder über Theorie noch ein (festes) Konzept für die Form verfügt, hat nach den «Sechs moralischen Geschichten» und einigen Filmen dazwischen sehr bald neue Zyklen entworfen, die (ohne feste Zahl konzipierten) COMÉDIES ET PROVERBES zum Beispiel. Deren erster Film LA FEMME DE L'AVIATEUR (1981) trug den Untertitel ON NE SAURAIT PENSER À RIEN (Man kann nicht an nichts denken) und machte schon in aller Unverfrorenheit klar, dass Rohmer gewillt war, sich die Sprichwörter selbst zu erfinden.

Mit CONTE D'AUTOMNE vollendet er nun den vierteiligen Zyklus der Jahreszeiten, dessen einzelne Filme keineswegs in der "richtigen" Reihenfolge entstanden sind. Soviel Freiheit hatte er sich schon bei den CONTES MORaux herausgenommen, als er zum Beispiel MA NUIT CHEZ MAUD den dritten Film der Reihe nannte, ihn aber erst als vierten realisierte. Auch diese Machinationen gegen die selbst auferlegte Zwangsläufigkeit zyklischer Folgen gehören zum Konzept der kalkulierten romantischen Naivität.

Es ist jedesmal fast mit Händen zu greifen, wenn Rohmers Personen fast zu Marionetten zu werden drohen. Wenn man als Zuschauer – und das kann nicht die Absicht des Filmemachers sein – nahezu Mitleid mit diesen Komödienfiguren empfindet, die so erbarmungslos eingesperrt erscheinen in das Gitternetz der Dramaturgie. Die Freiheit, die sie spielen, ist eben genau das: gespielte Freiheit. Gewährt aus der Gnade ihres Schöpfers. Der erhebt sich nicht faustisch über die Natur, sondern folgt den Jahreszeiten, etwa den Herbstfarben, deren Logik es in CONTE D'AUTOMNE entspricht, dass Gérald, Magalis Herbstzeitlose, vorwiegend braune oder beige getönte Kleidung trägt, ja dass er selbst ein Brauner ist.

Zum erstenmal in einem Film von Eric Rohmer sind die Hauptpersonen deutlich älter als vierzig. Der von Jean-Louis Trintignant gespielte namenlose Michelin-Ingenieur von Clermont-Ferrand mochte wie die reife und erfahrene Maud (Françoise Fabian) Mitte dreissig gewesen sein, aber Françoise (Marie-Christine Barrault), in die er sich verliebte, war Anfang zwanzig. Die COLLECTIONNEUSE (Haydée Politoff) ist wie Pauline (Arielle Dombasle) und wie Claire, des etwa dreissigjährigen Brialy Faszinationsobjekt in LE GENOU DE CLAIRE, sogar deutlich jünger. Marie Rivière war als FEMME DE L'AVIATEUR (1981) noch Anfang zwanzig und mochte in LE RAYON VERT von 1986, als die Pariserin, die nicht weiss, wo und wie und

mit wem sie ihre Ferien verbringen soll, als Mitte bis Ende zwanzig durchgehen; als Isabelle in CONTE D'AUTOMNE ist sie mindestens sehr viel erwachsener.

Während die Männer bei Eric Rohmer, je älter er wird, desto weniger zu lachen haben, schenkt er seine Sympathie vor allem den Frauen, den epheben- und modelhaft und fast mager-süchtig schlanken (Pascale Ogier aus LES NUIT DE LA PLEINE LUNE von 1984 ist bald darauf gestorben) ebenso wie jetzt den Frauen über vierzig. Sie mögen noch Reste inzwischen, wie man früher gesagt hätte, altjüngferlicher Flippigkeit aufweisen wie Isabelle, oder mit beiden Beinen fest im Weinberg des Lebens stehen wie Magali. Unter den Frauen wird vor allem sie (von den anderen Frauen) manipuliert. Als wolle er sich dafür bei ihr entschuldigen, nimmt Rohmer, der Marionettenspieler, sie deutlich von der Manipulation der Zufälle (und damit vom Mitleid des Zuschauers) aus.

Magali, das ist Béatrice Romand, die unter Rohmer seit LE GENOU DE CLAIRE, seit mehr als fünfundzwanzig Jahren also, gespielt hat, danach noch in LE BEAU MARIAGE (1981), LE RAYON VERT und QUATRE AVENTURES DE REINETTE ET MIRABELLE – und in den beiden letzten Filmen zusammen mit Marie Rivière. So sind beide älter geworden im Werk dieses Regisseurs, der seine Darsteller, wenigstens die der Hauptrollen, im Prinzip lieber wechselt. Auch das gehört zu seiner Rechnung, wenn es darum geht, sich bei jeder abermaligen Variation seines Themas «Wie spielt man mit der Liebe und wird aus reinem Zufall gewinnen» nicht zu wiederholen. Mit gleichen Darstellern gelingt das nur, wenn sie auch im Film älter werden dürfen. Älter und immer mehr sie selbst.

Peter W. Jansen

Die wichtigsten Daten zu CONTE D'AUTOMNE (HERBSTGESCHICHTE): Regie und Buch: Eric Rohmer; Kamera: Diane Baratier; Kamera-Assistenz: Thierry Faure, Franck Bouvat, Bethsabée Dreyfus, Jérôme Duc-Maugé; Schnitt: Mary Stephen; Musiker und Sänger: Claude Marti, Gérard Pansanel, Pierre Peyras, Antonello Salis; Ton: Pascal Ribier; Ton-Assistenz: Frédéric de Ravignan, Nathalie Vidal. Darsteller (Rolle): Marie Rivière (Isabelle), Béatrice Romand (Magali), Alain Libolt (Gérald), Didier Sandre (Etienne), Alexia Portal (Rosine), Stéphane Darmon (Léo), Aurelia Alcaïs (Emilia), Matthieu Davette (Grégoire), Yves Alcaïs (Jean-Jacques). Produktion: Margaret Menegoz; Produktionsleitung: Françoise Etchegaray. Frankreich 1998. 35mm, Dolby SR, Farbe; Dauer: 110 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich; D-Verleih: Prokino, München.



...

Hinter dem Stil: ein Labyrinth offener Fragen

SECRET DÉFENSE von Jacques Rivette



Die Geschichte kommt bei Sylvies überraschender Begegnung mit ihrem Bruder Paul in Fahrt.

Jacques Rivettes grösste Gefahr ist die Stilisierung: Stil machen, nicht Film machen. Eine hochmütige, ja überhebliche Haltung, die ziemlich nerven kann. Der Beginn von SECRET DÉFENSE nervt. Er führt uns in wunderschönen Kamerabewegungen von William Lubtchansky eine souveräne Sandrine Bonnaire vor, in einem für Schwenks, Travellings und Umschnitte, für Hell und Dunkel interessanten Dekor. Sylvie ist Laborantin in einem medizinischen Labor, das sich offenbar mit der Entwicklung von Krebsmedikamenten befasst. Mein Gott. Sandrine Bonnaire füllt mit einer Pipette eine blaue Lösung – blau, weil Blau ins Farbkonzept passt – in Reagenzgläser ab, stellt einen Timer ein, dreht den Schalter eines

Mischers (?) auf und zu, wirft einen Kontrollblick auf die Chose und will sich auf den Heimweg machen. Es ist 22 Uhr, Freitagabend, und sie sagt einer Kollegin «... demain». Gleichviel, darauf kommt es offensichtlich nicht an.

Die Geschichte kommt bei Sylvies überraschender Begegnung mit ihrem Bruder Paul in Fahrt; dieser hat sich in den Betrieb eingeschlichen, im Nebenraum des Labors steht er und hat sich einer Pistole bemächtigt, die da in einer Schublade lagerte. Warum nur weiss er so genau Bescheid? Nur Rivette weiss. Und Paul weiss, dass sein und Sylvies Vater sich vor fünf Jahren nicht das Leben genommen hat; er ist aus dem Zug geworfen worden. Walser war's, der frühere Ge-

Zwanzig Minuten lang dürfen wir auf Dialog verzichten, zwanzig Minuten ist alles Ortsveränderung, und im Filmen von Ortsveränderungen ist Rivette ein Meister (mit evidenten Vorbildern).

schäftspartner des Vaters und jetzige Patron. Paul will den Vater rächen, indem er Walser umbringt.

Wir sind in einem geisterhaften Paris und zugleich in der klassischen europäischen Mythologie: Paul und Sylvie sind Orest und Elektra, der tote Vater Agamemnon, Walser ist Ägist, noch wartet die Mutter der beiden Racheengel, Klytämnestra, in den Kulissen, lange Zeit wird sie nur als (Telefon-)Stimme gegenwärtig sein. Rivette wird das klassische Muster verlassen, zuerst indem er Elektra zur handelnden (und nicht nur trauernden) Figur macht, später indem er einer eigenen Logik (oder "Logik") freien Lauf lässt. Er behält sich der "ewigen" Vorlage gegenüber seine Lust, Laune und Obsessionen vor, wie er es schon bei JEANNE LA PUCELLE gehalten hat.

Zurück zum Beginn: Sylvie weiss also, dass ihr Bruder den Vater rächen will. Nach einer ersten Fahrt in der Metro kommt sie nachts in ihre Wohnung zurück. Wieder so eine Pariser Film-Wohnung: unendlich gross, labyrinthisch, mit Designer-Lampen punktiert; nur Sylvie und die Kamera kennen sich aus, was zu einer virtuellen, leeren Kamera-Choreographie führt.

Die Schicksalsgeschichte beginnt, wenn Sylvie ihrem fahrigem, unkontrollierten und unzuverlässigen Bruder vorschlägt, die Rache selber an die Hand zu nehmen. Zwanzig Minuten lang dürfen wir auf Dialog verzichten, zwanzig Minuten ist alles Ortsveränderung: eine annähernd real-time-Metrofahrt zu Sylvies Labor und Wohnung, der Fahrkartenkauf in der Gare d'Austerlitz, eine Fahrt im TGV-suddest, Umsteigen in Dijon, der Lokalzug nach Chagny, ein Fussmarsch zum Domaine Walsers, das Sylvie aus der Jugendzeit kennt (Ägist hat den Palast bezogen). Wenn Sylvie in der TGV-Bar einen und dann noch einen Wodka bestellt, herrscht sie den einzigen Mitfahrer (es ist ein billiger Film) an: «Was starren Sie mich denn so an.» Die ZuschauerInnen sind da fast mitgemeint. Tatsächlich haben wir nur sie vor uns, ihre fast unerträgliche Gespanntheit, oft doppelt, weil sie sich im Fenster spiegelt. Im Filmen von Ortsveränderungen ist Rivette seit PARIS NOUS APPARTIENT, vor allem seit CÉLINE ET JULIE VONT EN

BATEAU UND PONT DU NORD, ein Meister (mit evidenten Vorbildern: JUDEX von Louis Feuillade und Hitchcock).

Sylvie steigt durch ein Mauerloch ein, geht geradenwegs auf das Haus zu, unbeirrt durch die Gänge bis in die Bibliothek, wo Walser steht. Sie zieht und schießt, aber "die Falsche" wird getroffen, Walsers Sekretärin und Geliebte Véronique, die Sylvie in den Arm gefallen ist. «Elle est morte», sagt Walser und schliesst ihre Augenlider. Das ist wieder so summarisch erzählt, dass man weiss, dass man noch immer nicht im Zentrum von Rivettes Interesse angekommen ist.

Am Morgen ist die Leiche verschwunden. Walser hat sie in einen Fluss versenkt und hofft nur, «dass sie nicht wieder auftaucht». Sie wird auftauchen in der Person von Véros Schwester Ludivine, gespielt von der gleichen Schauspielerin. Erst jetzt sind wir in Rivettes zentraler Chiffre: im Labyrinth.

Warum bloss drehen und wenden, sezieren und ordnen Rivette und seine beiden Drehbuchmitautoren, Pascal Bonitzer und Emanuelle Cuau, nun die ganze Geschichte, bis sie lückenlos aufgeht? Und was bedeutet die komplizierte Reihe von Stellvertretungen?

Sylvie rächt an Stelle ihres Bruders, Véronique stirbt an Stelle Walsers, Ludivine tritt an die Stelle ihrer Schwester (auch in Walsers Bett), Walser hat an Stelle der Ehefrau des vor fünf Jahren getöteten Industriellen gemordet, Sylvies Schwester Elisabeth hat sich vor Jahren selber getötet, aber eigentlich hatte sie der Vater umgebracht, der sie einem Kunden auslieferte, schliesslich erschiesst Ludovine an Stelle Walsers Sylvie, die sich schützend vor ihn geworfen hat.

Was also ist der Sinn dieser Stellvertretungen, dieses Labyrinths von Heimlichkeiten und Lügen, von ungesühntem Verbrechen und nur im Versteckten erlittener Schuld? Zu welchem Zweck breitet Rivette während annähernd drei Stunden sein ganzes Spektrum von Formen und Formeln aus? Die Frage schon weist auf die Leere hin. Und die Antwort könnte denn auch lauten: Der Sinn des Labyrinths ist das Labyrinthische; die Einzel-



heiten lassen sich klären, das Ganze nie. Solche Platitude möchte man Rivette, aus Treue vielleicht, nicht zumuten.

Doch wenig führt darüber hinaus. Etwa der Name, welchen Rivette seinen Atriden verpasst: Rousseau? Vielleicht bin ich zu dumm, aber mich führt der Name hier (im Gegensatz zu Godards *PIERROT LE FOU*, wo er ebenfalls auftaucht) nicht weiter.

Führt der andere auffällige Name weiter, Walsler? Ein deutscher Name (Rivette wird Robert Walsler nicht kennen, obwohl *SECRET DÉFENSE* eine Co-Produktion mit der Schweiz ist). Walsler, der einmal am Telefon deutsch spricht und dessen Firma «Pax» streng geheimes Kriegsgerät herstellt, Walsler, der alle Geheimnisse der fürchterlichen Kindmissbrauchsgeschichte hütet. Rivette wäre doch nicht etwa deutschlandfeindlich oder -skeptisch?

Nein, bestimmt nicht, aber er bringt vor lauter Stil und Ornament dieses Mal seine Idee nicht durch. Er scheint sich gar zu hüten davor. Walsler ist der Regisseur der ganzen Geschichte; er gleicht Rivette. Er lässt auftreten und verschwinden, er erfindet den Figuren eine Vorgeschichte, ein Bewusstsein und eine Ahnung, einen Entschluss und eine Handlung, er lässt sie reden und schweigen, er lügt und sagt die Wahrheit. Er ist Rivettes Stellvertreter. Der siebzigjährige Autor entlässt sich selbst mit höchstem Verdacht. Den kann ich in diesem Falle nur teilen: Denn «der Künstler», schreibt John Berger in dem Aufsatz «Schritte zu einer kleinen Theorie der Sichtbarkeit» unter anderem, «ist nicht in erster Linie und schon gar nicht ausschliesslich Schöpfer, sondern zuerst Empfänger.» Viele grosse Künstler seien im Alter empfänglicher – für die Umstände, für die Welt, für den Stoff – geworden. Das kann man von Rivette hier nicht sagen, aber vermuten darf man, dass er dem Demirgün-Künstler, sich selber mit-hin, misstraut.

Aber klar wird das nicht ganz. Weil Rivette zuviel Stil macht.

Martin Schaub



«Rivette würde ohne das Kino nicht leben»

Gespräch mit den Drehbuchautoren
Pascal Bonitzer und Emmanuelle Cuau

Pascal Bonitzer ist ein Jongleur des Geistes. Erst schrieb er als Kritiker in den «Cahiers du Cinéma» und hat später als Drehbuchautor die schwarze Romantik von André Téchiné, die barocken Spiegelkabinette von Raoul Ruiz – mit seinen hintersinnigen Dialogen – die Labyrinth Jacques Rivettes – *LA BANDE DES QUATRE, LA BELLE NOISEUSE, JEANNE, HAUT, BAS, FRAGILE* – belebt. Zuletzt wagte er den Sprung hinter die Kamera mit seinem selbstkritisch-komischen Film *ENCORE* über die Philosophie eines Manipulateurs.

Die schöne Emmanuelle Cuau zweifelt lieber. Sie begleitet Bresson und besucht die Pariser Filmschule Idhec, bevor sie *CIRCUIT CAROLE* dreht – über das Verlieben und Verletzen. Der Mann des Diskurses und die Frau der Geste haben sich getroffen, um mit Rivette *SECRET DÉFENSE* zu schreiben. Eine seltsame Begegnung.

FILMBULLETTIN Jacques Rivette beteiligt seine Schauspielern oft am Schreiben des Drehbuchs. Wie sind Sie ihm als junge Regisseurin ins Netz gegangen?

EMMANUELLE CUAU Keine Ahnung. Als ich hörte, dass Rivette *CIRCUIT CAROLE* mochte und mit mir arbeiten wollte, war ich wie versteinert.

PASCAL BONITZER Seit einigen Jahren schreibt Rivette seine Filme zusammen mit Christine Laurent und mir. Da Christine ihren eigenen Film vorbereitete, fehlte uns eine Drehbuchautorin. So ist Emmanuelle ins Spiel gekommen.

EMMANUELLE CUAU Ich mag an den Filmen Rivettes – zuletzt in *HAUT, BAS, FRAGILE* – wie er sich der Fiktion und der Realität nähert: Leben und Kino sind eng miteinander verbunden. Daher sucht Rivette nach einem lebendigen, offenem Verhältnis zu den Schauspielern. Er lässt die Dialoge von Tag zu Tag schreiben, um den Film

ihren Reaktionen anzupassen. Bei den Dreharbeiten waren wir in ständiger Alarmbereitschaft. Weil ich eher langsam schreibe, war es eine besonders harte Übung.

PASCAL BONITZER Ohne Absicherung oder Netz zu arbeiten ist aufregend. Man kann jeden Moment abstürzen, denn Rivette will sich nicht hinter einem vorher festgelegten Drehbuch verschanzen. Schreiben und Filmen müssen zusammen atmen – damit mehr Platz für das Leben und die *mise en scène* bleibt. Innerhalb eines Systems von gleichzeitig strengen, aber biegsamen Einschränkungen schenkt Rivette seinen Drehbuchautoren und Schauspielern grosse Freiheit – besonders was die Dialoge betrifft.

FILMBULLETTIN Mussten Sie also «mit der heissen Nadel stricken», oder konnten Sie die grossen Linien des Drehbuchs vorher festlegen?

PASCAL BONITZER Rivette hatte ursprünglich an Elektra gedacht, denn seine «Tragödin» Sandrine Bonnaire entdeckte einen Mord, den sie rächen will. Die Bedrohung in Rivettes Filmen ist immer unrealistisch: Sie respektieren die Regeln des Krimis nur auf ganz eigenwillige Weise. Wegen seiner Wurzeln im Film noir konnte die Struktur von *SECRET DÉFENSE* nicht so verspielt und locker sein wie in den anderen Filmen Rivettes.

Normalerweise gibt es bei Rivette kein Drehbuch, sondern nur eine grobe Übersicht der Szenen. Diesmal war die Dramaturgie der Geschichte stärker ausgearbeitet, aber bis zum ersten Drehtag hat Rivette das Ende offen gelassen, um sich Freiraum zum Improvisieren zu schaffen.

FILMBULLETTIN Ihr eigener Film *CIRCUIT CAROLE* ähnelt *SECRET DÉFENSE* in der komplexen Beziehung zwischen einer Mutter und ihrer Tochter und in der Dauer der Szenen. Wollte Rivette deshalb mit Ihnen arbeiten?

EMMANUELLE CUAU Rivette versteht es, die intimen Geheimnisse seiner Mitarbeiter zu nutzen. So bin ich in *SECRET DÉFENSE* beinahe selbstverständlich die Patin der Szenen zwischen Françoise Fabian und Sandrine Bonnaire geworden ... aber vor allem mag ich, dass sich der Film Zeit nimmt. Wenn man Sandrine Bonnaire zehn Minuten lang

im Zug sieht, kann man sich ihre Gedanken vorstellen. Diese langen Szenen erklären nicht nur ohne Worte ihre Figur, die Fahrten im Zug und in der Métro geben dem Film seine Struktur.

PASCAL BONITZER Diese Fahrten sind die poetischen Momente in Rivettes *mise en scène*. Normalerweise dienen sie als charmante Unterbrechung, aber in diesem Film wirken sie tragisch. Rivettes Filme haben eine ebere geträumte Beziehung zur Welt der Frauen. Wahrscheinlich ist Kino für ihn ähnlich wie für Jean Renoir. Schöne Frauen hübsche Sachen machen lassen.

FILMBULLETTIN Kann die Spannung also genauso gut aus einer Beziehung zwischen zwei Menschen entstehen wie aus einem Kriminalfall bei Hitchcock?

PASCAL BONITZER In *SECRET DÉFENSE* wird die Dauer zur Substanz und Schönheit des Films. Dieses «Nichts» verbringt eine sehr emotionale Spannung. Rivette hat sich dabei von *VERTIGO* inspirieren lassen, denn der Suspense bei Hitchcock spielt mit der Zeit. Man fürchtet sich vor dem, was geschehen wird, denn der Hitchcock-Zuschauer muss sich mit den Figuren identifizieren, die nach einer Wahrheit suchen. Die Qualität des Films beruht also auf der Zeit, während der diese Suche dauert. In diesem Sinne ist Rivette Hitchcock näher als den Actionfilmen, die nur spektakuläre Momente aneinanderreihen.

FILMBULLETTIN Suchen Sie als Regisseure und Drehbuchautoren nach einem konkreten sozialen Umfeld für Ihre Figuren – was im französischen Kino nach der *Nouvelle vague* lange vernachlässigt wurde und erst seit kurzem in den Filmen von Robert Guédiguian, Erick Zonca oder Manuel Poirier wieder wichtig wurde?

PASCAL BONITZER Die sozialen Realitäten inter-

Die wichtigsten Daten zu *SECRET DÉFENSE*: Regie: Jacques Rivette; Buch: Pascal Bonitzer, Emmanuelle Cuau, Jacques Rivette; Kamera: William Lubchansky; Schnitt: Nicole Lubchansky; Ausstattung: Mena de Chauvigny; Kostüme: Anne Aulrain; Musik: Jordi Savall; Ton: Eric Vuucher; Darsteller (Reihe): Sandrine Bonnaire (Sylvie), Jerzy Radziwilowicz (Walsler), Laura Marsac (Véronique, Ludovine), Grégoire Colin (Paul), Françoise Fabian (Geneviève), Christine Vaulizez (Myriam), Mark Saporta (Julien), Sara Louis (Carole), Hermine Kanghwa (Kamenschwester), Bernadette Girard (Marthe), Patrick Le Bouar (Robert), Micheline Herzog (Sabine). Co-Produktion: Pierre Grise Productions, La Sept Cinéma, TÖC Film, Alta Films, Canal Plus, SOFICA SOTIN-ERGIE 4; mit der Unterstützung von la PROCIREP, ELURIMAGES, Centre national de la Cinématographie, Programm Media der EU, Bundesamt für Kultur; Produzenten: Martine Marignac, Maurice Tinchant; Frankreich 1997; Farbe; Format: 1,85:1 DTS Stereo; Dauer: 170 Min. CH-Verleih: Frentis; Films, Zürich.





essieren mich im Kino wenig, denn ich glaube nicht an "Themenfilme". Bergmans Filme sind keine Sozialdramen, keine Repräsentationen der Arbeiterklasse, aber sie berühren die Menschen im Innersten. Den französischen Filmen kann man Frivolität vorwerfen: Alles dreht sich um die Röcke der Frauen, und am Ende des Dramas werden Chansons gesungen ...

EMANUELLE CUAU Die sozialen Verhältnisse machen einen Film erst lebendig.

PASCAL BONITZER Man lässt sich von seinem eigenen Milieu inspirieren, von dem Vertrauten, es ist also kein Zufall, dass mein Held in *ENCORE* ein eher redseliger Typ ist (lacht) ...

EMANUELLE CUAU ... und dass meinen Figuren oft die Worte fehlen!

PASCAL BONITZER Denn es ist wichtig, einen Film zu machen, der einem ähnelt.

FILMBULLETIN Kann Filmemachen auch ein Akt des Widerstands gegen die Gesellschaft sein?

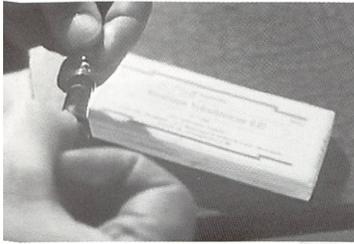
PASCAL BONITZER Das Kino kann Forderung, Anspruch sein oder Akt der Unterwerfung und der *collaboration*. Für mich bleibt es vor allem ein Weg, um sich der Welt zu öffnen, um sie besser zu verstehen.

EMANUELLE CUAU Für Godard war die Kamerafahrt eine Frage der Moral. Man kann keinen Film "einfach so" machen, aus einer Laune heraus, denn das Kino hat eine ungeheure Wirkung. Anfangs dachte ich, mein erster Film würde mein Leben ändern, aber der Beruf des Regisseurs macht niemanden klarsichtiger oder glücklicher. Nur während der Dreharbeiten glaube ich, mich von den Zweifeln befreien zu können, Fortschritte zu machen ...

Rilke riet einem jungen Dichter, mit dem Schreiben aufzuhören, wenn er ohne es leben könne. Auch Rivette würde ohne das Kino nicht leben. Er stellt hohe Anforderungen an sich selbst – wie Bresson, der mir eines Tages sagte «Nichts ist im Kino bisher gewagt worden. Alles bleibt noch zu tun.» Einverstanden, nur wo?

Ich will versuchen, das Unbeschreibliche zwischen den Menschen zu filmen. Je weniger Dialoge es gibt, desto mehr zeigen sich die Dinge durch das Gefilmte, durch das, was zwischen den Schauspielern vibriert. Man muss den Schauspielern stehlen, was ihnen entwischt. Ein Regisseur ist wie ein Gerichtsvollzieher, der bei den Leuten auftaucht, um ihnen alles zu pfänden. Aber mit welchem Recht?

Das Gespräch mit Emanuelle Cuau und Pascal Bonitzer führte Marcus Rothe



1

RETROSPEKTIVE

«Fassbinder war ein sehr bewusster Filmmacher»

Ein Gespräch mit dem Filmkritiker und Fassbinder-Monographen Hans Günther Pflaum

«DIE EHE DER MARIA BRAUN ist für mich der grundlegende deutsche Film über die Nachkriegszeit und die frühen Jahre des Wirtschaftswunders.»

FILMBULLETIN DIE EHE DER MARIA BRAUN ist Fassbinders bekanntester und wohl auch sein bedeutendster Film. Ein Melodram, ein sogenanntes "Frauensicksal", das auch eine Lektion ist zur deutschen Geschichte.

HANS GÜNTHER PFLAUM DIE EHE DER MARIA BRAUN ist für mich der grundlegende deutsche Film über die Nachkriegszeit und die frühen Jahre des Wirtschaftswunders. Fassbinder hat auf seine Weise immer Geschichtsschreibung betrieben, allerdings eine Historie erfasst, die so nie in den Geschichtsbüchern stehen wird. Ihm ging es vor allem um die private Geschichtsschreibung, um die Aufzeichnung von Glücksvorstellungen und

Wertbegriffen. Und genau da setzt DIE EHE DER MARIA BRAUN ein. Man sieht eine ökonomische Karriere, die aber, was das Privatleben betrifft, eher eine Tragödie ist. Das erzählt Fassbinder kontrapunktisch. Am Ende hört man aus dem Off: «Deutschland ist Weltmeister!» Zu diesem Zeitpunkt hat Maria Braun alles erreicht, wenn auch nur in ökonomischer Hinsicht. Sie ist auf dem Höhepunkt der Prosperität, ist die Inkarnation des Wirtschaftswunders.

Deutschland ist Weltmeister: das ist der Moment einer wiedergewonnenen nationalen Identität, wenn auch nur durch den Fussball. Den Krieg haben die Deutschen zwar verloren, aber



2

«Auch von Fassbinder könnte man nicht sagen, dass er jenseits der Arbeit, deren Ziel bei ihm sicher nicht materieller Gewinn war, noch ein intensives Leben geführt hätte. Er hat sich vor allem in der Arbeit verwicklicht.»

wenigstens die Fussballweltmeisterschaft haben sie gewonnen. Mit der Fussballweltmeisterschaft waren die Deutschen wieder zurück auf der Weltkarte. Wahrscheinlich hat kein Endspiel in der Geschichte des Fussballs jemals eine so extreme politische Bedeutung gehabt. Und das ist genau der Moment, in dem die Frau zu Tode kommt. Ob das dann ein Selbstmord ist oder ein Unfall, ist nur eine sekundäre Frage. Als Schluss ist das konsequent. Privat ist die Frau am Ende. Sie hat ihr Leben verkauft, für einen hohen Preis. Ziel ihrer Unternehmungen war nicht das private Glück, sondern der ökonomische Erfolg. Und da sehe ich Maria Braun als deutsche Symbolfigur, die dafür steht, dass nach dem Krieg ein entscheidender Ansatz zu einer neuen Form von Leben, einer neuen Form von Politik und einer neuen Form von Glücksvorstellungen versäumt wurde. Es ging grundsätzlich nur um den wirtschaftlichen Aufbau.

FILMBULLETIN Ist Maria Braun eine negative Symbolfigur?

HANS GÜNTHER PFLAUM Maria Braun ist ganz sicher eine ambivalente Figur. Deswegen ist sie auch so spannend. Sie ist so ambivalent wie Fassbinder selber war. Auch von Fassbinder könnte man nicht sagen, dass er jenseits der Arbeit, deren Ziel bei ihm sicher nicht materieller Gewinn war, noch ein intensives Leben geführt hätte. Er hat sich vor allem in der Arbeit verwicklicht. Insofern bin ich mir sicher, dass ihm die Figur der Maria Braun persönlich nahe gestanden hat. Ihr gehört seine Sympathie. Das schliesst nicht aus, dass er sie kritisiert. Das entspricht Fassbinders gespaltenem Verhältnis zur Bundesrepublik. Er hat in einem Land Karriere gemacht, das er gar nicht so sehr mochte, ohne das er andererseits aber überhaupt nicht denkbar wäre. Genau über diesen Konflikt hat er dann *LILI MARLEEN* gedreht.

Alle diese Frauenfiguren gehören zusammen. Insbesondere Maria Braun, Lola und Veronika Voss verbinden sich explizit zu einer Trilogie – mit der Etikettierung *BRD 1, BRD 2, BRD 3*. Das zeigt, dass Fassbinder eine Chronik der Bundesrepublik erzählen wollte – jenseits aber der offiziellen Geschichtsschreibung. Allerdings hätte er sich nach aussen hin nie zu der Rolle eines Geschichtsschreibers bekannt. Ich glaube aber, dass gerade darin seine Bedeutung lag.

Nur ging es ihm nicht darum, eine politische Geschichte der Bundesrepublik nachzuzeichnen. Doch selbst die ist im Hintergrund von *DIE EHE DER MARIA BRAUN* präsent. Auf der Ton-Ebene hört man zweimal Konrad Adenauer: einmal mit der berühmten Rede, in der er beteuert, es werde keine Wiederbewaffnung geben, und zum zweitenmal mit jener Rede, in der er die Einführung der Bundeswehr fordert. Auch da wird wieder diese Widersprüchlichkeit transparent. Die Adenauer-Statements dienen als Belege dafür, dass auf diesen Staat kein Verlass ist und man den Worten seiner Politiker nicht trauen kann, die innerhalb von kurzer Zeit das Gegenteil von dem sagen, was sie vorher verkündet haben.

FILMBULLETIN Liefert die Ton-Ebene mit ihren Original-Zitaten nur den politischen Zeit-Hintergrund, vor dem die private Geschichte abläuft, oder spiegeln sich die Ebenen ineinander? Findet die politische Widersprüchlichkeit der Parolen Adenauers ihre Entsprechung in einer Verlogenheit der Figuren?

HANS GÜNTHER PFLAUM In Fassbinders Geschichte sind die Menschen das Produkt der Gesellschaft und der Politik. Umgekehrt ist aber auch die Politik ein Produkt dieser Menschen. Adenauer ist gewählt worden, und Maria Braun hat ihm sicher ihre Stimme gegeben. Das war bestimmt eine CDU-Wählerin.



3

RETROSPEKTIVE

«Ich bin überzeugt, dass Fassbinder seine Filme keineswegs instinktiv aus dem Bauch heraus gedreht hat, wie man landläufig meint. Ich glaube, dass er schon vorm Drehen eine ganz klare visuelle Vorstellung von seinen Filmen hatte.»

Entscheidend bei der ganzen Sache aber ist, dass im Bild keine Reaktion der handelnden Figuren auf das erfolgt, was im Ton zu hören ist. Nur wir als Zuschauer oder in dem Falle Zuhörer nehmen diesen empörenden Widerspruch der Ton-Fragmente wahr. Die Figuren des Films lassen die politischen Nachrichten, auf die sie in irgendeiner Form reagieren müssten, unberührt an sich vorüberziehen. Die Politik passiert ausserhalb ihrer Welt, ausserhalb ihres Bewusstseins. Sie sind so auf sich selbst konzentriert, dass sie alles, was ausserhalb ihrer selbst liegt, gar nicht beachten. Das ist eine Kritik Fassbinders an dieser Gesellschaft. Die Politiker können sagen und machen, was sie wollen, und die Gesellschaft reagiert noch nicht einmal darauf. Sie hat erneut, wie schon einmal in der Geschichte, die eigene Verantwortung auf potentiell fatale Weise an die Politik abgegeben.

Diese Momente offizieller Politik, die Fassbinder über originale Ton-Dokumente im Hintergrund einfließen lässt, waren seiner Meinung nach signifikant, hatten für ihn symbolischen Wert. Das gilt auch für die schon erwähnte Fussball-Reportage.

Das Motiv des Fussballspiels hat er in allen Filmen der BRD-Trilogie verwendet. In *LOLA*, wo es um die zunehmende gesellschaftliche Korruption geht, scheidet Deutschland vorzeitig aus dem Turnier aus. Fassbinder wählt als Ton-Dokument einen Augenblick, in dem der deutsche Verteidiger Juskowiak wegen Foul-Spiels vom Platz gestellt wird. Das ist ein genauso symptomatischer Moment wie der enthusiastische Schrei «Deutschland ist Weltmeister». Da *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* eine in Handlung und Zeit minimalisierte und auch geographisch reduzierte Geschichte erzählt, kommt dort entsprechend nurmehr ein kleiner, örtlicher Oberliga-Verein vor.

Diese Ton-Dokumente hatten für Fassbinder Symbolfunktion, genauso wie am Ende von *DIE EHE DER MARIA BRAUN* die Bild-Dokumente der deutschen Bundeskanzler.

FILMBULLETIN Eine Kontinuität von Weltmeistern.

HANS GÜNTHER PFLAUM Es ist selbstverständlich kein Zufall, dass er Willy Brandt aus dieser Serie auslöst, die von Adenauer über Erhardt und Kiesinger bis zu Helmut Schmidt reicht. Er sieht ihn nicht in der Kontinuität, von der der Film erzählt. Daran erkennt man, dass Fassbinder mit den visuellen und akustischen Dokumenten sehr bewusst umgegangen ist. Auch diese kleine Tücke, dass die Kanzler-Porträts alle im Negativ erscheinen und nur bei Schmidt ganz ambivalent vom Negativ ins Positiv umgeblendet wird, zeigt, dass Fassbinder genau wusste, was er tat.

Ich bin überzeugt, dass Fassbinder seine Filme keineswegs instinktiv aus dem Bauch heraus gedreht hat, wie man landläufig meint. Soweit ich es beurteilen kann, war Fassbinder ein sehr bewusster Filmmacher. Er konnte zwar spontan reagieren und Zufälligkeiten von Original-Schauplätzen, an denen er drehte, schnell in seine Geschichte integrieren. Aber ich glaube, dass er schon vorm Drehen eine ganz klare visuelle Vorstellung von seinen Filmen hatte. Auch wenn das nach aussen hin vielleicht nicht so aussah, so hat er doch sehr bewusst inszeniert. Beim Zusehen wirkte das spontaner, als es in Wirklichkeit war.

FILMBULLETIN Inwiefern ist das Überblenden Helmut Schmidts vom Negativ ins Positiv ambivalent?

HANS GÜNTHER PFLAUM Die naheliegendste Interpretation wäre: Die anderen Kanzler waren für Fassbinder negative Figuren, bei Schmidt kippt es um ins Positive. Aber das wäre zu simpel. Das glaube ich kaum, dass das so ist. Vielmehr heisst das: Das ist der, der uns zeitlich

1
*Hanna Schygulla in
DIE EHE DER MARIA
BRAUN*

2
*Rosel Zech in
DIE SEHNSUCHT DER
VERONIKA VOSS*

3
*Hanna Schygulla
und Giancarlo
Giannini in
LILLI MARLEEN*



1

«Fassbinder hat sich immer dafür interessiert, was von der deutschen Geschichte nachwirkt und noch gegenwärtig ist und wann das, was in der Gegenwart immer noch virulent ist, eigentlich begonnen hat.»

am nächsten steht; das ist die Gegenwart, der Punkt, an dem wir uns befinden. Immerhin wird Schmidt in die Reihe der verhängnisvollen Kanzler einsortiert, und wenn man als Kanzler in dieser Ahnengalerie auftaucht, ist das auf keinen Fall positiv. Noch dazu, wo diese Ahnengalerie eine Klammer bildet mit einem anderen Ahnherrn, mit dem der Film beginnt: das ist ein Hitler-Porträt, das am Anfang des Films von der Wand fällt. Mit den Schlussporträts greift Fassbinder den Anfang des Films noch einmal auf, setzt ihn fort und schliesst damit den Rahmen. Dazwischen ist die Geschichte eingeklammert.

Die These, die sich darin formuliert, durchzieht als Leitmotiv alle Filme Fassbinders über die Bundesrepublik: Nach 1945 wurde die Chance zu einem entscheidenden Neuanfang versäumt. Wenn also am Anfang des Films ein Hitler-Porträt und am Ende Bildnisse der deutschen Kanzler stehen, bedeutet das, dass Fassbinder da eine Kontinuität sieht.

FILMBULLETIN Hitler als erstes Bild und Schmidt als letztes: das scheint der pointierteste Bogen-schlag dieser Klammer zu sein. Autoritäre Strukturen, die sich vom Dritten Reich bis in die Gegenwart tradieren, bis in die Zeit stahlharter Staatsreaktionen auf Terrorismus und Jugend-rebellion. Das ist die Zeit, in der der Film entstand. Und in seinem Subtext ist *DIE EHE DER MARIA BRAUN* dann wohl doch nicht nur ein Film über die Vergangenheit?

HANS GÜNTHER PFLAUM Autoritäre Strukturen, wie es sie im Nationalsozialismus gegeben hat, hat Fassbinder sicherlich auch in der Bundesrepublik gesehen. Davon handelt in der Tat *DIE EHE DER MARIA BRAUN*. Auch *LOLA* handelt davon. Das ist einer der Grundvorwürfe, die Fassbinder diesem Staat gemacht hat, dass er aus der Geschichte nichts gelernt hat und sich in ihm zuviel verlängert und fortsetzt.

RETROSPEKTIVE



2

Fassbinder spannt das historisch noch viel weiter aus, in Filmen wie *EFFI BRIEST* oder *BOLWIESER*. Er sieht eine Kontinuität, die nicht erst mit dem Nationalsozialismus beginnt, sondern bis zu einem Bürgertum zurückreicht, wie es Fontane Ende des vorigen Jahrhunderts beschrieben hat. Da herrschen ähnliche Wertvorstellungen. *EFFI BRIEST* wirkt auf den ersten Blick vielleicht wie ein ganz sorgfältiger, stimmungs-voller Historienfilm. Aber wenn man genauer hinsieht, entdeckt man zum Beispiel in einigen Einstellungen Fernsehantennen. Fassbinder ist da kein Fehler unterlaufen, da bin ich mir sicher. Er hat das bewusst gemacht, um zu zeigen: das ist nicht nur Vergangenheit, von der hier erzählt wird; das ist Gegenwart.

Und genauso sind auch seine Geschichts-filme über die Bundesrepublik gemeint. Ich glaube nicht, dass für ihn ein historisches Kapitel, wie es die Maria Braun verkörpert, mit dem Wirtschaftswunder und der Fussballweltmeister-schaft von 1954 abgeschlossen ist. Fassbinder hat sich immer dafür interessiert, was von der deutschen Geschichte nachwirkt und noch gegenwärtig ist und wann das, was in der Gegenwart immer noch virulent ist, eigentlich begonnen hat. An *Effi Briest* demonstriert er, dass diese Wert-vorstellungen genauso wie die Repressionen und autoritären Strukturen schon sehr früh bestehen. Wenn Fassbinder noch leben würde und die Möglichkeit gehabt hätte weiterzuarbeiten, hätte er vermutlich noch einige andere Abschnitte der deutschen Geschichte mit ähnlichen Geschichten beschrieben, die eine verhängnisvolle Kontinuität nachzeichnen. Aber er wäre wohl kaum weiter zurückgegangen als bis ins neunzehnte Jahr-hundert.

FILMBULLETIN Demnach wäre *DIE EHE DER MARIA BRAUN* ein historischer Film über die Gegenwart. Ein Film, der Grundlagenforschung betreibt, um darzulegen, wie mit Wiederaufbau



und Wirtschaftswunder die Basis geschaffen wurde für die Agonie der siebziger Jahre.

HANS GÜNTHER PFLAUM Genau so. Damals wurden die Weichen gestellt, und in diese Richtung fährt der Zug noch heute. Und was nun unsere Gegenwart der neunziger Jahre betrifft, glaube ich nicht, dass Fassbinder von seiner Kritik und seinem Film irgend etwas zurücknehmen müsste. Da war er schon sehr scharfsichtig. Er hat schon gut durchschaut, was in dieser Gesellschaft falschläuft. Aber er hat das auch mit einer gewissen Zuneigung beschrieben. *DIE EHE DER MARIA BRAUN* ist kein Film der Distanzierung, in dem Fassbinder mit dem Finger auf ein Deutschland zeigt, von dem er nichts mehr wissen will. Er steckt schon selber drin. *DIE EHE DER MARIA BRAUN* ist ein exemplarischer Fall von solidarischer Kritik, in die sich Fassbinder einbezieht.

Es ist auch kein Zufall, dass er selber in dem Film auftritt und ausgerechnet einen Schwarzhändler spielt, also auch einen, der krumme Geschäfte macht und der schon rein optisch ein schräger Typ ist. Er will Maria Braun eine Kleist-Ausgabe andrehen, und sie sagt: «Von Büchern werde ich nicht warm.» Auch dieser Satz geht weit über seine konkrete Bedeutung hinaus. Da wird eine bessere deutsche Tradition, für die Kleist steht, ignoriert. Und Maria Braun führt ihr Argument noch weiter aus, indem sie sagt: «Bücher brennen so schnell.» Das ist natürlich in seiner Doppelbödigkeit auch ein Verweis auf die Bücherverbrennung im Nationalsozialismus. Jeder Satz schillert in verschiedene Richtungen.

FILMBULLETIN Der merkwürdige Schwarzhändler, den Fassbinder spielt, ist sicher eine ambivalente und mehr noch obskure Figur. Einerseits ist er ein von den Bedürfnissen der Zeit profitierender Verkäufer unterschiedlichster Überlebenspräparate. Andererseits erscheint er wie eine Wünsche befriedigende Märchenfee, die Maria Braun das für ihren gesellschaftlichen

Aufstieg nötige Kleid zuteilt. Und darüber hinaus ist er der charismatische Vertreter eines wie auch immer gearteten Undergrounds. Sein Outfit klassifiziert ihn als Gangster, aber solche Gangster-Typen hat Fassbinder insbesondere in seinen frühen und noch unmittelbar von 1968 bewegten Filmen gerne als Projektionen seines eigenen gesellschaftlichen Aussenseitertums benutzt. Er maskiert sich hier als Mann ausserhalb der Ordnung. Und damit wirkt er wie ein Fremdkörper in einer Welt, die gerade auf den Wiederaufbau und die Konsolidierung bürgerlicher Ordnung zielt.

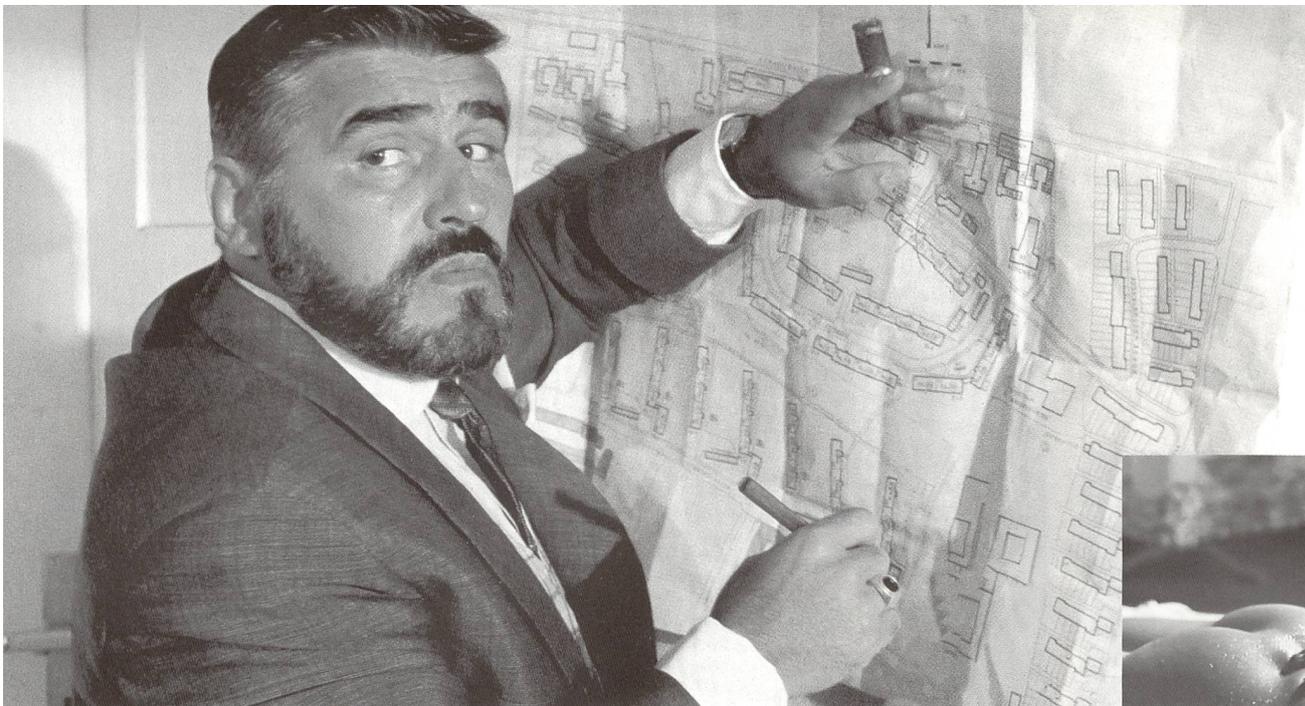
HANS GÜNTHER PFLAUM Allerdings ist das für ihn auch ein Spiel. Das Spielen gehörte bei ihm unbedingt dazu. In *DIE EHE DER MARIA BRAUN* geht das soweit, dass er in einer sehr ernsten Szene am Anfang des Films, in der Maria Braun mit einem Suchschild auf dem Rücken am Bahnhof entlang geht und etwas über den Verbleib ihres Mannes herauszubekommen hofft, Fassbinder nicht umhin kann, einen Scherz einzustreuen. Die Kamera schwenkt an dem Zaun entlang, an dem lauter Vermisstenmeldungen hängen. Und wenn man genau hinsieht, ist unter den Suchmeldungen auch ein Zettel mit der Aufschrift «Kamera zu verkaufen. Michael Ballhaus, Amselweg 2». Solche spielerischen Elemente zeigen, dass diese Arbeit auch Spass gemacht hat.

Ich erinnere mich, wie bei einem anderen Film Ballhaus und Fassbinder eine sehr komplizierte Kamerafahrt eingerichtet haben, die nicht funktionieren wollte. Es sollte wie eine Achterbahnfahrt sein, aber auf nur einer Ebene. Die Realisierung dieser Szene dauerte endlos. Alle wurden ungeduldig und müde, nur Ballhaus und Fassbinder nicht. Und ich hatte beim Zusehen den Eindruck: das sind zwei Kinder, die mit ihrer elektrischen Eisenbahn spielen.

1
Hanna Schygulla
und Wolfgang
Schenk in
EFFI BRIEST

2
Rainer Werner
Fassbinder in
*DIE EHE DER
MARIA BRAUN*

3
Barbara Sukowa
in *LOLA*



«Wenn man Fassbinders Gesamtwerk betrachtet, gibt es da einen erstaunlichen Mangel an Utopien. Das war nicht seine Stärke und auch nicht sein Interesse. Er hat sich mehr auf das Bestehende konzentriert.»

Arbeit war für Fassbinder nie nur Arbeit. Sie war immer mit Spass und Lust verbunden. Bei aller Ernsthaftigkeit im Anspruch hatte er nichts Sektiererisches, und das spürt man auch bei diesem Film.

FILMBULLETIN In der Bahnhofsszene, von der Sie sprachen, gibt es einen Kreisschwenk, der auf dem Rücken der Maria Braun beginnt. Sie liest die Suchmeldungen am Zaun. Und die Kamera schwenkt von ihr und dem Zaun weg, als suche sie selbst etwas anderes, kommt dann aber wieder am Zaun an, wobei man zum Ende dieser Bewegung gerade noch mitbekommt, dass Maria Braun schon längst im Begriff ist, die Szene zu verlassen, und in einiger Entfernung dem Blick entgleitet, aus dem Bild verschwindet. Auf ihrer Suche geht sie selber verloren.

In der Schlusssequenz des Films gibt es eine vielleicht vergleichbare Kreisbewegung. Der Mann, den Maria gesucht hat, ist zurückgekehrt. Er sitzt im Zentrum des Raums, der Durchsichten freigibt auf die dahinter liegenden Räume. Wenn Hermann Braun aufsteht und seinen Raum in einer Kreisbewegung abschreitet, bleibt die Kamera bei ihm, schwenkt mit ihm mit, während Maria Braun sich in den Räumen dahinter um ihn herum bewegt, nur noch fragmentarisch in den Durchsichten erscheint und auch hier im Grunde dabei ist, dem Blick zu entgleiten, aus dem Bild zu verschwinden.

Beziehen sich diese Kreisbewegungen vom Anfang und vom Ende aufeinander – im Rahmen einer doch offenbar zyklischen Klammerstruktur, die der Film hat?

HANS GÜNTHER PFLAUM Die Kreisfahrten in Fassbinders Filmen sind natürlich erst einmal ein Markenzeichen von Michael Ballhaus, der auch heute noch auf seine erste grosse Kreisfahrt in Fassbinders *MARTHA* unheimlich stolz ist. Aber diese Kreisfahrten oder Kreisschwenks werden nie um irgendeines artifiziiellen Effektes willen

ausgeführt. Sie sind nie blosser Spielerei.

Die Kreisschwenks am Anfang und Ende von *DIE EHE DER MARIA BRAUN* haben die Funktion, im Unterbewusstsein des Zuschauers ein Gefühl der Orientierungslosigkeit zu wecken, entsprechend der Redensart: Man dreht sich im Kreis, man hat die Richtung verloren. Ähnlich inszeniert Fassbinder Treppen und Rolltreppen mit bevorzugten Bewegungsrichtungen. In bestimmten Phasen seiner Filme sind die Figuren, wenn sie auf Treppen zu sehen sind, auf dem Weg nach oben. Doch irgendwann kippt das um, und es wird ein Weg nach unten.

Und genauso sieht man auch Maria Braun in der Schlusssequenz auf der sich diagonal durch das Bild ziehenden Treppe auf dem Weg nach unten. Sie hat ihre Richtung verloren. In der ganzen Schlusssequenz läuft sie herum wie ein aufgeregtes Huhn. Das ist eine Metapher für ihren Richtungsverlust.

Wie definiert sich ihre Situation? Sie hat alles erreicht, was sie erreichen wollte. Ökonomisch ist sie abgesichert. Sie ist reich, hat ein Haus, und jetzt ist auch ihr Mann wieder zurück. Was bleibt da noch? Sie hat keine Utopie mehr, auf die sie sich zubewegen könnte.

Auch in dieser Hinsicht muss Fassbinder die Maria Braun als Figur sehr nahegestanden haben. Denn wenn man Fassbinders Gesamtwerk betrachtet, gibt es da einen erstaunlichen Mangel an Utopien. Das war nicht seine Stärke und auch nicht sein Interesse. Er hat sich mehr auf das Bestehende konzentriert. Die Glücksvorstellungen, die seine Figuren entwickeln, sind eigentlich sehr arm, weil sie leicht zu befriedigen sind – mit Geld zum Beispiel. Die Glücksvorstellungen binden sich an Waren.

Auch in *DIE EHE DER MARIA BRAUN* geht es darum, dass menschliche Beziehungen plötzlich den Regeln von Kaufen und Verkaufen unterworfen werden. Damit werden Gefühle genauso



2

1
Mario Adorf in
LOLA

2
Hanna Schygulla in
DIE EHE DER MARIA
BRAUN

3
LOLA



3

behandelt wie irgendein Produkt, das man gegen Geld erwerben kann. Das ist ein Motiv, das sich durch Fassbinders gesamtes Œuvre zieht: die Käuflichkeit von Gefühlen. Aber nicht in dem einfachen Sinne von Prostitution. Das ist viel komplizierter. Das kann auch ein Tauschhandel sein. Immer ist das ein merkwürdiger Zusammenhang von emotionaler Leistung und Gegenleistung, die bis zur Zwangshandlung führt. Fassbinders Fernsehspiel *ICH WILL DOCH NUR, DASS IHR MICH LIEBT* erzählt genau davon. Da meint ein Junge, er kann eigentlich nur geliebt werden, wenn er dafür bezahlt. Das ist das Gegenteil von Prostitution. Dieser Junge will immer nur Leistung vollbringen und kann sich nicht vorstellen, um seiner selbst willen geliebt zu werden.

Und dieser Zusammenhang ist auch in *DIE EHE DER MARIA BRAUN* ganz offensichtlich. Auch die schöne Rolle, die Ivan Desny spielt, handelt von nichts anderem als davon, dass sich dieser Unternehmer diese Frau kauft. Die Frau ist immerhin so stark, dass sie das dementiert, indem sie sagt: «Die Wahrheit ist, dass ich etwas mit Ihnen habe und nicht Sie mit mir.» Das ist ein ganz grossartiger Moment, der auch historisch korrekt ist, denn er erzählt davon, dass die Frauen in der Nachkriegszeit stark sein mussten. Zunächst war es eine Zeit der Abwesenheit von Männern. Es waren die Frauen, die alles wieder ankurbeln mussten. Ein Teil der Männer, die zurückkamen, waren auch ziemlich gebrochen und ohne grossen Lebenswillen. Den hatten die Frauen. Und daher ist dieser Satz, den eine Frau zu einem Mann spricht, historisch ungeheuer treffend.

FILMBULLETIN Und doch ist das eine Illusion oder in seiner historischen Stimmigkeit zumindest begrenzt. Fassbinder zeigt, dass es die Männer sind, die im Hintergrund die Fäden ziehen und dann, wenn die Fäden gezogen sind,

wieder in den Vordergrund treten. Der zurückgekehrte Mann sitzt am Schluss zentral im Raum, während die Frau nur im Hintergrund um ihn herumläuft. Schon wenn er ihr Haus betritt, nimmt die Kamera seine Perspektive ein, und wir blicken mit ihm auf den Eingang, der sich für ihn öffnet, und die Frau, die er mit seiner Umarmung in Besitz nimmt, wobei die Kamera dann in seinem Rücken ist. Die Haustür mit dem kleinen Gitterfenster fällt hinter ihnen zu wie eine Gefängnistür.

Die Kamera wird hier im Grunde zum Verräter: Sie wechselt die Perspektive, sie wechselt die Seiten. Es ist ein Machtwechsel, der damit bezeichnet wird. Der Mann wird zu der zentralen Figur, die zuvor die Frau gewesen ist. Damit ist deren Geschichte vorbei. Die Explosion, mit der das Haus, das sie in Eigenleistung und aus eigener Kraft gebaut hat, ganz symbolisch in die Luft fliegt, markiert den Moment des biographischen und möglicherweise auch historischen Scheiterns.

HANS GÜNTHER PFLAUM Das ist eine ziemlich sarkastische Sicht Fassbinders, dass Maria Braun, die die ganze Geschichte über die Fäden in der Hand zu haben scheint, Objekt einer Intrige ist, von der sie nichts weiss. Sie hat keine Ahnung von dem Deal, den ihr Ehemann mit dem Industriellen abgeschlossen hat, in dem sie als Ware verhandelt wird. Sie meint, sie sei die grosse Macherin. Mit der Rückkehr des Mannes erfährt sie die Wahrheit und begreift, dass sie ausgespielt hat. Ihr Tod zu diesem Zeitpunkt ist folgerichtig. Sie muss erkennen, dass sie die Fäden nicht in der Hand hatte, sondern dass sie ausgespielt worden ist, dass sie der Gegenstand eines Plots war, den andere verfasst haben.

FILMBULLETIN Im ursprünglichen Drehbuch von Peter Märthesheimer steuert sie sich und ihren Mann mit dem Auto bewusst in den Tod. In der Realisierung bleibt das offener.



1

«Der offizielle Weg des Staates führt nach oben, während der Weg der Maria Braun nach unten kippt. Spannend ist, wie lange diese Schlusssequenz dauert, wie Fassbinder durch die Montage das Finale verzögert.»

HANS GÜNTHER PFLAUM In der ersten Drehbuchfassung war das ein bewusster Selbstmord. Fassbinder aber wollte wohl auch schon den Autounfall etwas offener inszenieren. Bei dem Schluss, wie er jetzt ist, geht der Zuschauer mit der Frage raus: Was ist jetzt passiert? Hat sie das bewusst gemacht?

Es war ja vorher schon einmal zu sehen, wie sie sich die Zigarette am Gasherd anzündet und den Herd auch wieder abdreht; sie tut es nicht zum erstenmal. Dramaturgisch ist das also vorbereitet. Wenn sie den Gasherd plötzlich nicht mehr abdreht, könnte das auch Geistesabwesenheit sein, denn Sorgen hat sie in dem Moment genug. Aber dass das so offenbleibt, ist ein grosser Vorteil gegenüber der dramaturgischen Eindeutigkeit. Weil es den Zuschauer nämlich beschäftigt.

Mit der Eindeutigkeit wäre die Sache für ihn erledigt, aber so hallt die Geschichte länger in ihm nach. Er muss sich fragen: Warum ist diese Frau gestorben? Und um eine Antwort zu finden, muss er über den ganzen Film nachdenken und über die Logik der Geschichte. Der offene Schluss zwingt zur Reflexion. Er ist in seiner didaktischen Strategie genial. Denn der Zuschauer wird nicht einfach aus dem Kino entlassen und kann die Geschichte nicht einfach abhaken.

Ein Psychologe würde das Ende der Maria Braun wahrscheinlich als unbewussten Selbstmord deuten.

FILMBULLETIN Wir sprachen schon darüber, dass die katastrophale Schlusswendung sich ganz inkongruent mit der Euphorie der Ton-Ebene verbindet, mit der Verkündigung, dass Deutschland endlich Weltmeister ist. Das ist natürlich auch der Triumph einer geballten männlichen Leistungskraft, der Maria Braun da auf der Ton-Ebene entgegenschwappt: der Triumph einer ganzen Kompanie. Zum anderen schlägt das einen Bogen zum Anfang, als Deutschland nach

einem anderen Versuch, Meister der Welt zu werden, in Trümmern lag. Auch jetzt geht zeitgleich mit dem fussballerischen Endsieg eine Welt in Trümmer. Bild und Ton widersprechen einander: Eine Erfolgs-Story, die beginnt, trifft auf eine Erfolgs-Story, die zu Ende geht. Das ist ein Moment, in dem Triumph und Niederlage zusammenfallen, und eine Dialektik, in der ein Höhepunkt zugleich ein Tiefpunkt ist. Der Rahmen aber schliesst sich, wenn am Schluss wie am Anfang des Films ein Haus explodiert.

HANS GÜNTHER PFLAUM Am Anfang ist es ein ganzes Land, das in Trümmer fällt; am Ende ist es dann vielleicht doch nur das Haus der Maria Braun, während das Land Weltmeister ist. Es gibt den Rahmen, aber die Geschichte geht weiter.

In der diametral entgegengesetzten Entwicklung kollidieren die offizielle Geschichte des Staates und das private Wirtschaftswunder der Maria Braun. Der offizielle Weg des Staates führt nach oben, während der Weg der Maria Braun nach unten kippt. Spannend ist, wie lange diese Schlusssequenz dauert, wie Fassbinder durch die Montage das Finale verzögert. Das Ende der Maria Braun wird über eine lange Strecke vorbereitet. Die ganze Zeit hört man im Hintergrund die Reportage, die sich dramaturgisch ebenfalls steigert: durch den dramatischen Ablauf des Fussballspiels, bis zum Schlusspfiff. Und parallel dazu wird die Maria Braun immer weiter demontiert, bis zu *ihrem* Schlusspfiff. Der Moment des nationalen Triumphs ist wohl ein ganz tödlicher Moment.

FILMBULLETIN Wenn man Maria Braun als Symbolfigur nimmt für die bundesrepublikanische Geschichte, wieweit lässt sich dann die Geschichte der Maria Braun als Allegorie fassen?

Es beginnt mit dem angekündigten Zusammenbruch des Dritten Reichs. Das Hitler-Bild fällt von der Wand, die an der Stelle, wo das Bild hing, auseinanderbricht und palimpsest-artig den Bick freigibt auf das Paar Hermann und



2

1
Hanna Schygulla
in LILI MARLEEN

2
Ivan Desny in
DIE EHE DER
MARIA BRAUN

3
Hanna Schygulla
in DIE EHE DER
MARIA BRAUN

3



Maria Braun, die gerade miteinander getraut werden: Symbol einer Einheit, die gleich darauf verloren geht, denn durch den unheilvollen Krieg werden sie voneinander getrennt. Ab da wird Maria Braun zur Symbolfigur des westdeutschen Wirtschaftsaufschwungs. Sie folgt zunächst einmal dem Weg der Amerikanisierung, symbolisiert in ihrer Beziehung zu dem schwarzen GI, und dann dem Weg der deutsch-französischen Freundschaft, symbolisiert in ihrer Beziehung mit dem von dem Franzosen Ivan Desny gespielten Industriellen. Von dem ökonomischen Aufstieg, der damit verbunden ist, bleibt ihr Hermann ausgeschlossen. Während sie im Luxus schwelgt, fristet er sein karges Leben in einer permanenten Gefängnis-Existenz und kann den Erfolg seiner Frau nur aus erzwungener Distanz bewundern. Hinter Maria Brauns einzelgängerischer Wirtschaftswunder-Karriere scheint jedoch ungebrochen als massgeblicher Antrieb der Wille zur Restauration durch. Maria Brauns Ziel bleibt bis zuletzt die Wiedervereinigung und damit in einem relativen Sinne die Wiederherstellung vergangener Verhältnisse. Wenn es dann soweit ist, funktioniert es aber nicht mehr.

HANS GÜNTHER PFLAUM Die Männer der Maria Braun haben in dieser sehr bewussten Reihenfolge ganz sicher eine symbolisch-allegorische Funktion: zunächst der Deutsche, der an die Front geht; dann Bill, der farbige Amerikaner, der der gute Onkel ist; dann der Franzose als Repräsentant der deutsch-französischen Freundschaft. Nur sollte man die Allegorie nicht zu eng ziehen. Die Figuren sind dazu nicht eindeutig genug; sie sind zu schillernd, zu widersprüchlich. Aber diese Folge von Beziehungen mit dem deutschen Mann, dem amerikanischen, dem französischen, dann die Rückkehr des Deutschen und der Tod, das ist auch für meine Begriffe allegorisch zu verstehen.

Dazu kommt noch, dass sich mit der Rückkehr des Ehemanns für Maria Braun ein

historischer Kreis schliesst. Lange kann sie sich durch ihre Geschichte so bewegen, als hätte sie mit der deutschen Verantwortung nichts zu tun. Sie hat ihren Amerikaner, sie hat ihren Franzosen. Wenn dann aber der ehemalige Frontsoldat Hermann wieder zurückkehrt, muss für sie auch die Vergangenheit der deutschen Geschichte wieder auftauchen. Es muss eine neue Konfrontation geben. Wenn Maria Braun überleben würde, müsste sie an einen Punkt kommen, an dem sie in der Auseinandersetzung auch über Hermanns Vergangenheit zu reflektieren beginnt. Diese Verarbeitung von Geschichte findet nicht statt. Maria Braun hat nicht mehr die Gelegenheit, mit Hermann über seine Kriegserfahrungen zu reden. Zu diesem Zeitpunkt aber müsste es dazu kommen. Maria Brauns einzelgängerischer Weg ist auch ein Ausweichen vor dieser Auseinandersetzung. Auch das hat natürlich eine national-symbolische Bedeutung.

FILMBULLETIN Die Amerikanisierung der Maria Braun wird sehr signifikant und fast schon überdeutlich eingeleitet. Maria Braun erhält die irrtümliche Mitteilung, ihr Hermann sei tot. Prompt fließt amerikanische Musik in die Szene ein, vorgezogen aus der nächsten Szene, in der Maria Braun unter der amerikanischen Flagge geht.

HANS GÜNTHER PFLAUM Die Musik-Ebene in DIE EHE DER MARIA BRAUN finde ich sehr spannend. Aber ich finde sie da spannender, wo sie nicht so eindeutig ist. Die Amerikanisierung in der Musik stimmt natürlich auch historisch. Das ist die Musik, mit der meine Generation nach dem Kriege aufgewachsen ist. Für meine Generation war im München der fünfziger Jahre *American Forces Network* weitaus wichtiger als der Bayerische Rundfunk.

Spannender wird es im Film aber da, wo Fassbinder in der Musik diese Eindeutigkeit durchbricht. Wenn Maria Braun zum erstenmal



«Es ist die Zeit, in der die Idolisierung und Imitation von allem, was amerikanisch ist, beginnt. Dass heute jedes deutsche Fernsehspiel erfolgreicher ist, wenn es eine amerikanische Dramaturgie imitiert, hat da seinen Ursprung.»

die ehemalige deutsche Turnhalle betritt, in der die Amerikaner jetzt einen Nachtclub eingerichtet haben, ist das Sternbanner auch sehr schön ins Bild gerückt. Das ist der erste Moment, in dem der Film so richtig farbig wird, nachdem er zuvor immer sehr bleich wirkte. Aber die Musik, die man anfangs dazu hört, klingt japanisch. Das ist ein ganz irritierender Moment.

Man kann das natürlich so interpretieren, dass für Maria Braun in dem ersten Moment, in dem sie mit Amerika in Berührung kommt und das Sternbanner bestaunt, Amerika etwas so Exotisches ist, dass es genauso gut auch japanisch sein könnte. Sobald sie dann mit den Amerikanern in persönlichen Kontakt kommt, verliert die Musik das Exotische und wird eindeutig amerikanisch.

FILMBULLETTIN In diesem Turnhallen-Nachtclub wird dann auch das Westerwald-Lied gespielt, amerikanisch verjazzt.

HANS GÜNTHER PFLAUM Das ist dann die Konglomerierung von deutscher und amerikanischer Kultur, insbesondere in der Musik. Es ist die Zeit, in der die Idolisierung und Imitation von allem, was amerikanisch ist, beginnt. Dass heute jedes deutsche Fernsehspiel erfolgreicher ist, wenn es eine amerikanische Dramaturgie imitiert, hat da seinen Ursprung. Auch DIE EHE DER MARIA BRAUN ist der von Fassbinders Filmen, der in seiner Ästhetik am ehesten mit dem amerikanischen Kino verglichen werden kann, und er war vielleicht auch deshalb Fassbinders grösster kommerzieller Erfolg. Fassbinder setzt damit selber ästhetische Massstäbe um, die in jener Zeit gesetzt worden sind. Dass die amerikanische Kultur damals so aufgesogen wurde, geschah aus einem sehr verständlichen Nachholbedürfnis. Andererseits kriegte das dann auf die Dauer etwas Normatives, und dessen war sich Fassbinder bewusst.

Wenn die deutsche Musik in dieser Szene amerikanisiert wird, wird natürlich auch ganz symbolisch ein Stück Identität verkauft. Wobei es natürlich auch blöd wäre, auf deutscher Identität zu beharren. Deutsche Identität anno 1945 muss ja etwas absolut Furchtbares gewesen sein.

FILMBULLETTIN Die Symbolik dieser Szene erweitert sich auch um den Palimpsest-Effekt, dass die amerikanische Bar früher einmal eine deutsche Erziehungsanstalt war, woran noch die altdeutschen, aber halbwegs übermalten Schriftzeichen erinnern. In diesen Zusammenhang fügt sich auch das ideologisch belegte Westerwald-Lied, und die Szene beschreibt eine ideologische Umwertung.

HANS GÜNTHER PFLAUM Das ist auch der Entstehungsmoment des westlichen Hedonismus. Die Schule und speziell die Turnhalle als Ort des Drills wird plötzlich ein Nachtclub. Das ist ein Umschlagen in den Hedonismus, den es vorher in der deutschen Geschichte so nicht gegeben hat. Die Glücksvorstellungen beginnen sich von da an auf eine neue Form von Waren zu konzentrieren, wenn auch historisch aus einem Mangel heraus. Der Film erzählt vom Samen, der damals gesteckt wurde und aus dem heute Bäume geworden sind. Er erzählt von den Anfängen einer kulturellen Befruchtung, mit deren Erzeugnissen wir heute leben müssen.

FILMBULLETTIN Es gibt zwei Szenen, in denen die mit der Zeit gegangene und deshalb erfolgreiche Maria Braun im Kleid der neuen Mode zusammen mit Freunden aus alten Tagen noch einmal in den Trümmern steht, aus denen das alles gewachsen ist und in denen es für sie auch wieder endet wird. Dieser Blick auf die Trümmer hinter den neuen Fassaden hat fast ewige Wehmütigkeit.

HANS GÜNTHER PFLAUM Es sind verräterische Momente, wenn Maria Braun Personen trifft, mit denen sie eine gemeinsame Vergangenheit verbindet, und diese Begegnungen ausgerechnet in

RETROSPEKTIVE



«Im Film hat sogar personell bis weit in die sechziger Jahre Kontinuität geherrscht. Das war der entscheidende Angriffspunkt für die Regisseure der Fassbinder-Generation, sich gegen ein Kino zu erheben, dessen Regisseure schon für den Film des Nationalsozialismus verantwortlich waren.»

den Ruinen stattfinden. Beide Szenen markieren nicht gerade euphorische Momente im Film. Die Figuren sind sich einer Zerstörung bewusst, oder diese ist in ihrem Unterbewusstsein verankert. Fassbinder war es immer wichtig, das Kaputte stehen zu lassen und konkret im Bild zu zeigen, nicht nur indirekt im Emotionalen und Psychologischen. Die Ruinenbilder dienen als Zeichen dafür, dass sich nicht alles durch den Wiederaufbau so beschönigend wegräumen lässt, als hätte es die Zerstörung nie gegeben.

Was aber den Wiederaufbau aus den Trümmern angeht, so steigert sich der ganze Film in seinen Mitteln. Am Anfang sind die Farben flach und ausgebleicht und nehmen dann immer mehr zu. Auf der Tonspur ist das ähnlich: Am Anfang hört man den Baulärm der Pressluft-hämmer, der sich aber auch gar nicht visualisieren liesse. Den deutschen Wiederaufbau im Entstehen des sozialen Wohnungsbaus der fünfziger Jahre zu zeigen, hätte das relativ schmale Budget des Films gepregnet. Das auf der Tonspur abzuhandeln, ist genial. Der Lärm nimmt immer mehr zu, und der Schrei des Reporters «Deutschland ist Weltmeister» ist dann der Höhepunkt des sich aufbauenden Lärms.

FILMBULLETTIN In einer dieser Wirtschaftswunder-Trümmerszenen singen Maria Braun und ihre Freundin einen Schlager von Zarath Leander, der Diva des Dritten Reichs, deren Zeit eigentlich längst vorbei sein sollte. Diesen Schlager haben sie zuvor schon in einer Nachkriegs-Szene gesungen, als sie sich neue Frisuren machen, die aber nach dem veralteten Vorbild der Leander modelliert zu sein scheinen. Zeichen der Kontinuität jenseits aller vorgeblichen Zertrümmerung?

HANS GÜNTHER PFLAUM Ich glaube ganz sicher, dass Fassbinder hier auf jene Kontinuität anspielt, die es gerade auch im Bereich der Unterhaltung gegeben hat. Ob in der Bundesrepublik 1945 ein

gesellschaftlicher Neuanfang versäumt wurde, darüber kann man streiten. Wenn es aber um die Filmkultur geht, ist die Antwort einfach. Da hat man wirklich versäumt, einen neuen Anfang zu machen. Und darauf spielen die *Zarah-Leander*-Szenen an. Im Film hat sogar personell bis weit in die sechziger Jahre Kontinuität geherrscht. Das war der entscheidende Angriffspunkt für die Regisseure der Fassbinder-Generation, sich gegen ein Kino zu erheben, dessen Regisseure schon für den Film des Nationalsozialismus verantwortlich waren.

Dass diese Frauen noch einen Schlager aus der alten Zeit übernehmen, hat sicherlich eine symbolische Funktion. Andererseits hat das auch eine ganz realistische Ebene. Was sollen sie denn schon singen? Sie werden bestimmt nicht die Internationale singen oder ein Lied von Ernst Busch; das gehört nicht in ihre Welt. Und amerikanische Schlager wird erst die nächste Generation singen.

FILMBULLETTIN Sie sagten vorhin, der Film steigere sich in seinen Mitteln. Bemerkenswert ist auch, dass sich die bekannte Fassbinder-Ikonographie erst allmählich und zunehmend mit dem Wohlstands-Aufbau der Bundesrepublik entfaltet. Am Anfang sind die Bilder relativ frei und offen, einfach, ruhig, eher statisch. Die Kamera von Michael Ballhaus wird erst später sehr viel untriebiger, gegen Ende möchte man fast sagen: fahriger, eben orientierungsloser. Je mehr in Deutschland aufgebaut wird, um so mehr verstellt sich für den Zuschauer der Blick, wie man das aus dem üblichen Fassbinder-Kosmos als kritisches Spiegel der deutschen Gesellschaft kennt. Erst im Laufe der Geschichte gibt es hier wieder die verstellten Sichten durch Treppengeländer, Gitterstäbe, Türrahmen, parzellierte Fenster, Vorhänge, Zäune.

HANS GÜNTHER PFLAUM Wenn die Blicke der Kamera im Laufe der Geschichte immer mehr

1
Armin Mueller-
Stahl und Barbara
Suknowa in *LOLA*

2
Hanna Schygalla
und Elisabeth
Trissenaar in
*DIE EHE DER
MARIA BRAUN*





1

2



RETROSPEKTIVE



verstellt werden, während sie am Anfang noch ziemlich frei sind, sagt Fassbinder nichts anderes, als dass 1945 in Deutschland ein Moment der *tabula rasa* gegeben war, wo ein Neuanfang möglich gewesen wäre. Da war noch alles offen, auch der Blick. Das kann man so symbolisch sehen.

Es hat aber auch die realistische Begründung, dass Fassbinder die Original-Motive fehlen und er bei der Beschreibung dieser Zeit ausweichen muss. Wenn die Geschichte in den fünfziger Jahren ankommt, spielen die entscheidenden Szenen zunehmend in Innenräumen. Als Regisseur hat sich Fassbinder bei der Arbeit im Freien nie sehr wohl gefühlt. Eine befreiende Totale ist in seinem gesamten Werk eine Seltenheit. Die Verstellungen, die er zeigt, erzählen natürlich von einer wachsenden Enge in der Bundesrepublik. Die Bilder werden immer enger, je reicher dieses Land wird. Insofern findet Fassbinder im Laufe der Geschichte zu seiner eigenen, für ihn typischen Bildsprache zurück.

FILMBULLETIN Wenn Maria Braun ihren Mann aus dem Gefängnis abholen will und er nicht mehr da ist, sieht man sie selber von den Gitterstäben umgeben. Und als Gegenstück zu Hermanns spartanischem Gefängnis baut sie sich dann mit ihrem Wohlstands-Haus, das seine entsprechenden Vergitterungen und Verstellungen hat, ihr eigenes Luxus-Gefängnis.

HANS GÜNTHER PFLAUM Dieses Haus ist sicherlich ein Ort der *splendid isolation*, eine Form von Luxus-Gefängnis. Die Bilder um Maria Braun werden in der Tat immer enger. Es gibt keine Einstellung, keine Totale, keine Fahrt, die im Unterbewusstsein des Zuschauers ein Gefühl von Freiheit evozieren würde.

FILMBULLETIN Dafür gibt es Grossaufnahmen von Dingen, die dadurch symbolisch in den Vordergrund gerückt werden. Zum Beispiel Schminke, Lockenwickler, schwarze Nylon-

strümpfe. Aber auch Schnapsgläser, Drogenspritzen, Zigaretten. Selbst das Anzünden der Zigarette am Gasherd geschieht in Grossaufnahme. Im Finale wird dann Maria Brauns weisses Telefon (als Dingsymbol für sie selbst) zum dominierenden, immer wieder auffällig ins Bild gebrachten Detail, das nach der Explosion des Hauses ein monotones Getute freisetzt, das wie ein letztes und zu spätes Notsignal klingt: Schlusskommentar der Ton-Ebene.

HANS GÜNTHER PFLAUM Es gibt einen Kontext der Grossaufnahmen. Sie zeigen käufliche Waren, an die sich plötzlich Glücksvorstellungen binden: Bilder vom käuflichen Glück. Auf die eine oder andere Art sind das alles Fluchtmittel, mit denen man die Wirklichkeit verschönert, verschminkt, verfälscht, nur um ihr zu entkommen.

Es gibt keinen bequemeren Weg zur Problemverdrängung als die Droge. Auch dass Maria Braun zu trinken anfängt, ist so ein Signal. In der ganzen BRD-Trilogie und besonders dann in *LOLA*, wo ganz wahnsinnig gesoffen wird, gibt es den Hinweis, dass diese Gesellschaft ihre Drogen braucht, um zum Glück zu finden und der Vergangenheit zu entfliehen. Veronika Voss hält sich auch nur mit Drogen über Wasser. Mit den Drogen entfernen sich die Leute soweit, dass ihnen nicht mehr zu helfen ist.

Wie Veronika Voss findet auch Maria Braun ihren Drogentod – durch die Zigarette. Nicht im klinischen, sondern in einem eskapistischen Sinne. Es geht darum, der Wirklichkeit zu entkommen. Das traf wohl auch auf Fassbinder persönlich zu. Insofern erzählt er da etwas, das ihm aus seinem eigenen Leben vertraut war. Und das ist ein weiterer Hinweis, dass ihm die Figur der Maria Braun sehr nahegestanden haben muss.

Das Gespräch mit Hans Günther Pflaum führte Peter Kremiski

1
Hanna Schygulla
in *LILI MARLEEN*

2
Tamara Kafka und
Rosel Zech in
*DIE SEHNSUCHT
DER VERONIKA
VOSS*

Factory Fiction, Factory Fact

SAVING PRIVATE RYAN von Steven Spielberg



Unbefangen gegenüber der Kunst wie ihrem Gegenteil, hat Steven Spielberg den Umbau der Industrie weiter vorangetrieben als sonst einer in seiner Generation.

Mit knapp 52 hat Steven Spielberg ein Vierteljahrhundert Hollywood-Geschichte mit verfasst, immerzu zwischen Erfolg und Misserfolg an der Kasse wie bei der Kritik, mit Lob und Hohn förmlich überschüttet. Nie war er damit zufrieden, nur entweder Financier oder Filmemacher zu sein. Unbefangen gegenüber der Kunst wie ihrem Gegenteil, hat er den Umbau der Industrie weiter vorangetrieben als sonst einer in seiner Generation.

Er ist zugleich Autor und Schauspieler, Poet und Fabrikant, Fabulierer und Hansdampf, Springinsfeld und Abzocker. Seine Ahnen waren Zirkusmagnaten wie Phineas T. Barnum oder Hollywood-Taikune wie Cecil B. De-

Mille, an erster Stelle aber stand der Comics-Baron Walt Disney. Ohne die künstlerische Kür deswegen zu vernachlässigen, denken Figuren ihres Schlags immer zuvorderst an die geschäftliche Pflicht.

Was tut oder lässt der Meister, oder was lässt er tun; was wird er nächstens tun oder lassen oder tun lassen? Wer Schritt halten will mit dem Ausstoss von Spielbergs Factory, wird zum Buchhalter. *SAVING PRIVATE RYAN* kommt jetzt heraus, kaum ist *THE LOST WORLD*, ohnehin leuchtschwach, endgültig verglimmt und kaum ist *AMISTAD* untergegangen in absurden Polemiken, ob ein jüdischer Amerikaner aus der Geschichte seiner schwarzen Lands-

leute erzählen dürfe. Für 1999 steht *MEMOIRS OF A GEISHA* ins Haus, bis 2001 droht *INDIANA JONES AND THE LOST CONTINENT*. Dazwischen muss *JURASSIC PARK* noch einmal dran glauben.

Historische Themen in Serie

Das Sklavenepos *AMISTAD* ist bei der Kritik so verkannt geblieben wie der originale *JURASSIC PARK* mit seinen Sauriern. Die Schuppentiere waren Kreationen von rarer poetischer Pracht, schade wurden sie durch die Reprise *THE LOST WORLD* um ihre bleibende Wirkung gebracht. Die Holocaust-Elegie *SCHINDLER'S LIST* bleibt beklemmend präsent, während sich der Mantel

**Mit etwas
Gespür für den
Lauf der Welt
kapiert man,
dass sich in der
Wahrnehmung
des einzelnen
die Geschichte
aus purem
Zufall
generiert.**

des Erbarmens über eine verkrampte Piratenschnurre wie *HOOK* oder eine nekrophile Schnulze wie *ALWAYS* gelegt hat. Schon das intergalaktische Ammenmärchen *E.T.* war 1982 ein Meisterwerk, wie zuvor das Abenteuer *RAIDERS OF THE LOST ARK* oder die Fiction *CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND*.

So lavieren Spielbergs Spektakel rhythmisch zwischen den Polen hin und her. Sie sind entweder klassische Pulp Fiction der Varianten *Dino* oder *Indy*. Oder sie polieren, einigermaßen seriös, Kapitel aus der neueren Geschichte auf. *SCHINDLER'S LIST*, *AMISTAD* und *SAVING PRIVATE RYAN* wirken zunächst sehr verschieden voneinander, aber sie fügen sich, ob geplant oder improvisiert, zu einer separaten Serie über die Unwägbarkeiten der Historie. (Vorerst bleiben uns passende Plastikfigürchen im Spielzeugladen erspart.)

Ob Judenvernichtung, afro-amerikanische Sklaven oder D-Day in der Normandie, die Folge orientiert sich (sicher bewusst) am geraden Gegenteil von dem, was die Genrefilme der *Factory* kennzeichnet. An die Stelle der Fiction treten die Facts, und adressiert wird statt der halbwüchsigen die erwachsene Hälfte der Klientel.

Wieso gerade ich?

Der KZ-Kommandant Göth schießt in *SCHINDLER'S LIST* aus der Distanz, um in der Übung zu bleiben oder zum Zeitvertreib, einzelne Insassen seines Lagers wahllos nieder. Um dieses Motiv des unverständig dreinschlagenden Geschicks spinnt *SAVING PRIVATE RYAN* seine ganze Fabel. Captain Miller, der sich mit Mut, aber auch mit Vorsicht durch die Landung und die weiteren Gefechte in der Normandie schlägt, fällt. Private Ryan hingegen, den Miller im Chaos des alliierten Vormarsches aufspüren muss,

hat erst dürftige militärische Leistung vorzuweisen. Aber er fällt nicht.

Dieses unverhoffte Überleben, sagt Miller im Sterben, müsse sich Ryan künftig nachverdienen. Beide begreifen, dass der Krieg für den einen wie für den andern jetzt aus ist. Bloss ist es nicht das gleiche Ende für den tödlich Getroffenen und einen Unverletzten. Ryan wird sich zeit seines restlichen Daseins fragen, ob und wie lange er noch büßen müsse für ein Glück, das eines andern Unglück war.

Mit etwas Gespür für den Lauf der Welt kapiert man, dass sich in der Wahrnehmung des einzelnen die Geschichte aus purem Zufall generiert. Wer in die Gaskammern geschickt wurde, nach Amerika in die Sklaverei oder ins Feuer der deutschen Panzerdivisionen, der konnte nie begreifen: wieso gerade ich, und bleiben eigentlich die andern zurück? Und hinterher denn, wenn es ihn nicht umgebracht hatte, vermochte er es erst recht nicht einzusehen.

Alle in einem Flugboot

So laufen alle drei Folgen der historischen Serie auf eine Frage von Überleben oder Untergang hinaus. Wen das düstere Wüten der Zeitläufte mit ihren wiederkehrenden Eliminationsritualen verfehlt, der müsste sich vornehmen, als hätte er ums Haar mit den andern Reisenden einer abgestürzten Maschine den Tod gefunden. Wir sitzen alle im gleichen Flugboot, doch die Katastrophen wählen sich aus, welchen sie voll treffen und welchen nur am Rande. Der Überlebende sieht es ein, Jahrzehnte danach: Es gibt keine völlige Schonung, sicher nicht für die, die dabei waren, und wohl auch nicht für die andern, die die Gnade erfuhren, Zuhause bleiben zu dürfen.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu *SAVING PRIVATE RYAN (DER SOLDAT JAMES RYAN)*: Regie: Steven Spielberg; Buch: Robert Rodat; Kamera: Janusz Kaminski; Schnitt: Michael Kahn; Produktion Design: Tom Sanders; Supervising Art Director: Daniel T. Dorrance; Art Directors: Ricky Eyres, Tom Brown, Chris Seagers, Alan Tomkins; Set Decorator: Lisa Dean Kavanaugh; Kostüme: Joanna Johnston; Musik: John Williams; Ton: Ronald Judkins; Ton Design: Gary Rydstrom; Spezial Effekte-Supervisor: Neil Corbould; Spezial Effekte Floor-Supervisor: Clive Beard. Darsteller (Rolle): Tom Hanks (Captain Miller), Tom Sizemore (Sergeant Horvath), Edward Burns (Soldat Reiben), Barry Pepper (Soldat Jackson), Adam Goldberg (Soldat Mellish), Vin Diesel (Soldat Caparzo), Giovanni Ribisi (Sanitäter Wade), Jeremy Davies (Corporal Upham), Matt Damon (Soldat Ryan), Ted Danson (Captain Hamill), Paul Giamatti (Sergeant Hill), Dennis Farina (Lt. Colonel Anderson), Jörg Stadler (Steamboat Willie), Maximilian Martini (Corporal Henderson), Dylan Bruno (Toynbe), Daniel Cerqueira (Weller). Produktion: DreamWorks Pictures; Produzenten: Steven Spielberg, Ian Bruce, Mark Gordon, Gary Levinsohn; Co-Produzenten: Bonnie Curtis, Allison Lyon Segan; assoziierte Produzenten: Mark Huffam, Kevin de la Noy. USA 1998. Farbe: Technicolor; Dolby digital, DTS, SDDS; Dauer: 167 Min. Verleih: UIP, Zürich, Frankfurt a.M.



Cleverer Kindsköpfe im Spielzeugladen

SMALL SOLDIERS von Joe Dante



Wenn Steven Spielberg das ewige Kind des neuen Hollywood verkörpert, dann ist Joe Dante sein kongenialer und vor allem lustvoll destruktiver Kindskopf.

Joe Dantes *SMALL SOLDIERS* repräsentieren das ultimative, weil vollautomatische Spielzeug. Ihr Spiel ist ernst, sie bringen den Krieg ins Kinderzimmer, sie halten, was sie versprechen.

Wenn Steven Spielberg das ewige Kind des neuen Hollywood verkörpert, dann ist Joe Dante sein kongenialer und vor allem lustvoll destruktiver Kindskopf. Auf Spielbergs *JAWS* antwortete Dante mit *PIRANHA*, seinem *E.T.* setzte er die kleinen Monster *GREMLINS* entgegen, und jetzt paraphrasiert er den Meister mit *SMALL SOLDIERS* auf der Spielzeugebene: Spielbergs (ernsthafte) Zweites-Weltkriegs-Drama *SAVING PRIVATE RYAN* kam in den USA fast zeitgleich mit *SMALL SOLDIERS* heraus. Und

auch *SMALL SOLDIERS* ist eine DreamWorks / Universal-Produktion, stammt mithin aus Steven Spielbergs Küche. In dieser ist Dante nämlich immer wieder für die «amuse-gueules» zuständig, sozusagen der Mann für die giftigeren Spielzeugkisten.

Ein alter New-World-Hase

Tatsächlich ist Dante mit Jahrgang 1946 gerade ein Jahr älter als Steven Spielberg und wie dieser ein Kind der B-Picture-and-TV-Generation. Für Roger Cormans New World Pictures schnitt er in den siebziger Jahren werbewirksame und «wunderbar irreführende» (Baseline's Encyclopedia of

Film) Trailer zusammen und bastelte aus alter New-World-Footage *HOLLYWOOD BOULEVARD* (1976), eine In-Joke-Kompilation über ein Billigst-Studio namens «Miracle Films» («If It's a Good Picture, It's a Miracle!»).

Als Spielberg 1975 mit *JAWS* für Universal den Familien-Monsterfilm äusserst erfolgreich neu erfand und mit seiner trivialisierten Moby-Dick-Geschichte alle Kassenrekorde brach, bekam der junge Dante von seinem Mentor Roger Corman seine erste Chance, eine Spielberg-Exploitation zu machen. Sein *PIRANHA* von 1978 war eine witzige, zeitgeistige und harmlos militärkritische Variation auf *JAWS* – und, wie

Dante heute gerne betont – eine erste Aufarbeitung des Vietnam-Traumas.

Weggefährte John Sayles

An der Qualität der Geschichte um blutrünstige Killerpiranhas, die aus einem militärischen Labor entschwimmen und harmlose Urlauberinnen und Pfadfinder in Sekundenschnelle bis auf die blanken Knochen abnagen, war Dantes Script-Autor John Sayles nicht unschuldig. Sayles schrieb auch das Drehbuch für Dantes wohl eigenständigsten Film, die erfolgreiche Werwolf-Variation *THE HOWLING* von 1981.

Aber es war *PIRANHA*, der Spielberg auf Dante aufmerksam machte, denn 1978, im Jahr des ersten *JAWS*-Sequels machten sich die Manager von Universal natürlich Sorgen, als sie erfuhren, dass aus Corman's Küche noch andere Killerfische angeschwommen kamen. Die Legende (und Joe Dante hält sie gerne am Leben) will es, dass Spielberg von der Qualität des Films so angetan gewesen sei, dass er Universal riet, Corman und Dante in Ruhe zu lassen: *PIRANHA* sei kein Rip-Off, sondern eine Hommage ...

Für die Kinofassung von *TWILIGHT ZONE*, jener erfolgreichen TV-Serie rund um das Übersinnliche, holte Spielberg 1983 Dante als Episodenregisseur. Das war der Auftakt für ihre periodische Zusammenarbeit. Alle paar Jahre hat Dante bei Spielbergproduktionen Regie geführt (*GREMLINS*, 1984; *INNERSPACE*, 1987; *GREMLINS 2*, 1990), und all diese Produktionen zeichnete aus, was nun mit *SMALL SOLDIERS* auf die Spitze getrieben wird: Kinderzimmerträume, die sich in abenteuerliche Albträume verwandeln.

(Un)gehorsames Spielzeug

Im Zentrum steht jeweils das Spielzeug, das tatsächlich tut, was von ihm bloss im spielerischen Sinne erwartet wird. Sei es nun der knuddlige Teddybär Mogwai in *GREMLINS*, der bössartige Ableger gebiert und diese dann tapfer bekämpfen hilft, oder das Micro-U-Boot, mit dem Testpilot Tuck Pendleton ins *INNERSPACE* der Blutbahnen eines hypochondrischen Mannes eingespritzt wird: Stets ist es die Verzerrung der Dimensionen, die aus dem Kinderspiel spannenden und gefährlichen Ernst macht.

Zu Beginn von *SMALL SOLDIERS* bringt dies der skrupellose Waffenkonzernchef Gil Mars auf den Punkt, als er von den Designern der neu aufgekauften Spielzeugfabrik die wörtliche Umsetzung ihrer Werbespots verlangt. Als nämlich ein Spielzeugsoldat im Werbeclip martialisch durch die Front seiner Verpackung bricht und salutiert, fragt Mars angetan: «Can he really do that?»

Damit beginnt die Entwicklung von intelligenten, lernfähigen und auf Sieg programmierten Spielzeugsoldaten sowie ihrer Gegner, den ebenfalls lernfähigen, aber friedfertigen und auf Verlieren programmierten, monströsen «Gorgonites». Die restliche Entwicklung des Filmes ist absehbar: Einmal losgelassen, beginnen die Spielzeugsoldaten ihren erbarmungslosen Krieg gegen die Gorgonites, die ihrerseits ein paar Menschenkinder zu nicht ganz freiwilligen Verbündeten gewinnen.

Wunscherfüllung als Strafe

Das Prinzip ist klar: Einmal mehr führt nach der klassischen Hollywood-Moral die Erfüllung kindlicher (oder männlicher) Wünsche zu ungeahnten Schwierigkeiten und Abenteuern. Dante, der den Film als Auftragsregisseur für Dreamworks / Universal realisierte, wurde ausgewählt als Spezialist für die clevere «Generisierung» sowohl technischer als auch plotmässiger Vorgaben. Als Plotvorlage dienten ganz klar einerseits die *GREMLINS*, die sich seinerzeit auch schon eine lustvolle Schlacht in einer Spielzeugabteilung geliefert hatten, und auf der anderen Seite *TOY STORY* von John Lasseter, der erste voll computergenerierte Spielfilm, ein Publikumshit. Der Erfolg von *TOY STORY* lag nicht zuletzt in der intelligenten Handhabung der technischen Möglichkeiten begründet: Die Protagonisten, Spielzeugfiguren aller Art, wurden bewusst nicht allzu «flüssig» animiert, und das führte dazu, dass der Film eine optische Glaubwürdigkeit bekam, die überraschte.

Für *SMALL SOLDIERS* setzten Dante und seine Techniker und Computergraphiker auf den gleichen Effekt: Die Spielfiguren sollten sich als Spielzeug von den realen Akteuren unterscheiden, als Spielzeug erkennbar bleiben. Das gelingt. Die Interaktion von Schauspielern, mechanischen Puppen und computergenerierten Sequenzen hat eine illusionistische Perfektion erreicht, die weit über *JURASSIC PARK* hinausgeht. Das gilt auch für den technischen Aufwand, schliesslich waren hier die



Joe Dante kann als partizipierender Teil der Filmfabrik seine systemkritischen Gags stets in einem systemkonformen und meist auch erfolgreichen Produkt zusammenführen.

gleichen Computerspezialisten am Werk, die auch schon Spielbergs Saurier unter die Menschen brachten. «Industrial Light and Magic» produzierte für *SMALL SOLDIERS* 325 computergenerierte Sequenzen; allein für Archer, den Anführer der Gorgonites, wurden 62 mal mehr Daten benötigt, als für den T-Rex in *JURASSIC PARK*.

Für einmal wenig charmant

SMALL SOLDIERS ist technisch absolut brillant, kommt aber dramaturgisch und in der Charakterzeichnung nicht an Dantes *GREMLINS*-Filme heran. Zwar sind wieder alle Elemente vorhanden, von der spielerisch-destruktiven Lust an kindlicher Tabuverletzung bis zum Ausleben von Rache und Strafphantasien über die kleinen Stellvertreterfiguren. Aber der bissige Humor des Films beisst sich nicht zuletzt mit der "kindgerechten" Moral. So sind die monströsen Freaks, die Gorgonites, liebenswert und verträumt, lehnen Gewalt ab und verstecken sich lieber (schliesslich sind sie ja auch als Verlierer programmiert), und die Soldaten um ihren Anführer Chip Hazard erfüllen alle rassistischen Rambo-Klischees. Gut und böse sind klar getrennt, und das lustvolle Zurückschlagen der Guten mit ihren menschlichen Verbündeten muss entsprechend krampfhaft motiviert werden.

Bei den *GREMLINS* war das anders. Die kleinen Monster konnten da durchaus vergnügt Mutters Küche demolieren, und Mutter durfte dann ebenso lustvoll die Biester im Mikrowellenofen und per Gemüsehacker zerkleinern, die Szenen motivierten sich selbst. *SMALL SOLDIERS* ist aber als Film für Kinder und Jugendliche konzipiert, braucht daher die Hollywoodsche Standard-Moral und die kann Dante noch so clever unterlaufen: Sie holt ihn immer wieder ein.

Es ist das Faszinierendste an Joe Dante, dass er als partizipierender Teil der Filmfabrik seine systemkritischen Gags stets in einem systemkonformen und meist auch erfolgreichen Produkt zusammenführen kann. Ob er den Militarismus auf die Schippe nimmt, den pazifistischen Vater des menschlichen Helden als liebenswerten, aber eher realitätsfremden Weichling verhöhnt oder eine Serie von Barbiepuppen in einem Mädchenzimmer durch die *SMALL SOLDIERS* zu grotesken Killerpüppchen umfunktionieren lässt: Stets hat er die Lacher auf seiner Seite, selbst wenn das Studio (im Falle der Barbie-Verstümmelung) oder die Merchandising-Abteilung (im Hinblick auf all die filminhärenten Merchandising-Witzchen) sich im Vorfeld besorgt über die Pläne des Regisseurs zu äussern pfllegt.

Ewiger Zauberlehrling

Joe Dante bedient die Muster der Unterhaltungsindustrie und unterläuft sie zugleich so spielerisch, dass auch intellektuelle Cinephile wie Locarnos Festivaldirektor Marco Müller es sich leisten können, dem Mann einen Preis für sein Lebenswerk zu überreichen.

Dante beherrscht das Handwerk und kennt sich im Hollywoodsystem so perfekt aus, dass er ungestraft damit spielen darf. Und davon handeln auch die meisten seiner Filme: Vom ungestraften lustvollen souveränen Spielen mit unerwartet gefährlichem Spielzeug. Dante ist einer jener arrivierten Filmzauberer, die sich die skrupellose Lust des Zauberlehrlings erhalten haben.

Michael Sennhauser

Die wichtigsten Daten zu SMALL SOLDIERS: Regie: Joe Dante; Buch: Gavin Scott, Adam Rifkin, Ted Elliott, Terry Rossio; Kamera: Jamie Anderson; Schnitt: Marshall Harvey; Production Design: William Sandell; Kostüme: Carole Brown-James; Animation Supervisor: David Andrews; Visual Effects Supervisor: Stefan Fangmeier; Action-Figuren und Animatronics Design: Stan Winston; Musik: Jerry Goldsmith. Darsteller (Rolle): Kirsten Dunst (Christy Fimple), Gregory Smith (Alan Abernathy), Jay Mohr (Larry Benson), Phil Hartman (Phil Fimple), Kevin Dunn (Stuart Abernathy), David Cross (Irwin Wayfair), Ann Magnuson (Irene Abernathy), Denis Leary (Gil Mars), Dick Miller (Joe), Wendy Schaal (Marion Fimple), Robert Picardo (Computertechniker). Produktion: Dreamwork Pictures, Universal Pictures; Produzenten: Michael Finnell, Colin Wilson; ausführender Produzent: Walter Parkes. USA 1998. 35mm, Farbe, Dauer: 110 Min. Verleih: UIP, Zürich, Frankfurt a. M.



Der Glasgow Ranger

MY NAME IS JOE von Ken Loach



Joe, der wie alle seine Freunde arbeitslos ist, trainiert die schlechteste Fussballmannschaft von Glasgow, das «Dreamteam».

Die Frau hat ihm in ihrer Küche eine Pizza aufgebacken und ein Glas Rotwein eingesehen. Er hat die Pizza mit Appetit gegessen, aber nichts getrunken. Sie macht ihn darauf aufmerksam und fordert ihn zum Trinken auf. Da sagt er, und sein Gesicht ist offen, heiter, entschlossen: «I don't drink; I'm an alcoholic.» Hat man je einen Raucher gehört, der gesagt hätte: ich rauche nicht, ich bin ein Raucher?

Er heisst Joe Kavanagh und ist bei den Anonymen Alkoholikern, was ein komisches Wort wird, wenn man Joe kennt. Anonymität ist das letzte, was er haben will und praktiziert. In der Selbsthilfegruppe erzählt er, wie er Shanks kennengelernt hat, und Shanks

sitzt dabei, einer, der abwechselnd im Knast und im Tran war. Jetzt ist Shanks trocken, und gelegentlich, wenn er mit Joe spricht, sieht man ihn in der Uniform eines Wachmanns, «Security» steht auf seinen Achselklappen. Irgendwann sagt Shanks zu Joe: führe sie aus, geh mit ihr ins Kino, geh mit ihr zur Bowlingbahn. Da hat Shanks schon vor uns und ohne dass Joe viel erzählt hätte, begriffen, dass es Joe erwischt hat. Schade, dass Shanks in dem Film keine grössere Rolle erwischt hat.

Aber die ist unter den Freunden von Joe einem anderen vorbehalten. Der heisst Liam, und er trägt ein Trikot mit dem Namen Netzer. Joe nämlich, der wie alle seine Freunde arbeitslos ist

und von der Sozialhilfe lebt, Joe trainiert die schlechteste Fussballmannschaft von Glasgow, das «Dreamteam». Sie sind auf Niederlagen programmiert, weil sie allesamt Verlierer sind, aber sie fühlen sich toll in den Trikots der Nationalmannschaft von West Germany. Bis sie irgendwann eine Lagerhalle und einen Transporter überfallen und sie nicht mehr in Weiss-Schwarz, sondern Gelb-Blau auflaufen und der dicke Beckenbauer jetzt das Trikot von Pele trägt.

Bei Liam, der gerade versucht, von der Nadel wegzukommen, und Sabine, die noch an der Nadel hängt, lernen sie sich kennen, Joe Kavanagh und Sarah Downie, die Frau, die ihm die Pizza

Ken Loach hat gelernt: so authentisch, wirklichkeitsnah, realistisch seine sozialkritischen Geschichten sein mögen, sie brauchen die Schmierseife, um ausser zum Kopf auch zu Herzen zu gehen.

backen wird. Sarah nämlich ist Sozialarbeiterin und kümmert sich um Liam und vor allem Sabine, die auf der Sozialstation ausgeflippt ist, damit die beiden sich um ihren kleinen Sohn Scott kümmern können. Was fast immer nur Liam tut. Sabine ist Totaljunkie und schafft an, für sich selbst und McGowan, den Chef einer Bande von Dealern, die Liam vom Fussballplatz herunterholen und verprügeln, weil Liam McGowan Geld schuldet und Sabine den Stoff, den sie dealen soll, für sich selbst verbraucht. Das kann nicht gut enden.

Irgendwann nämlich hängt auch Joe mit drin, weil er Liam und Sabine helfen will und deshalb für McGowan einen Job übernimmt. Als Sarah dahinterkommt, will sie Joe nicht mehr sehen: dafür hat sie zuviele Kinder von Junkies gesehen, Kinder, die krank und drogensüchtig und "positiv" oder tot geboren werden. Wahrscheinlich hat sie Joe nie erzählt, dass sie von ihm schwanger ist. Sie lässt ihn nicht mal mehr zu Wort kommen, sie hört ihm nicht mehr zu. Da geht er zu McGowan und kündigt seinen Job, und als der die Kündigung nicht annimmt, er könnte nämlich in der Scene sein Gesicht verlieren, verprügelt Joe mit einem Baseballschläger die ganze Bande, zertrümmert McGowans Bar und Luxus Schlitten – und betrinkt sich hemmungslos. Wirkungstrinken nennt man das, was er da treibt.

So nimmt er kaum wahr, dass Liam zu ihm kommt, McGowans Bande auf den Fersen. Dass Liam keinen Aus-

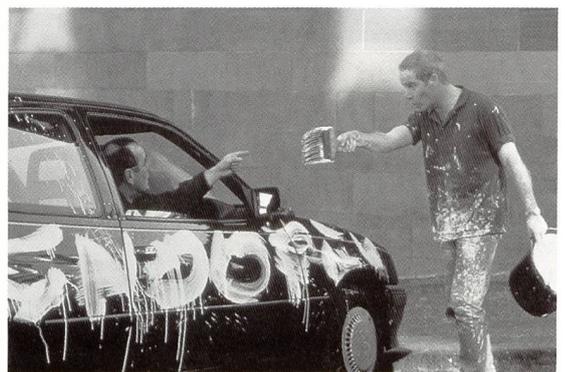
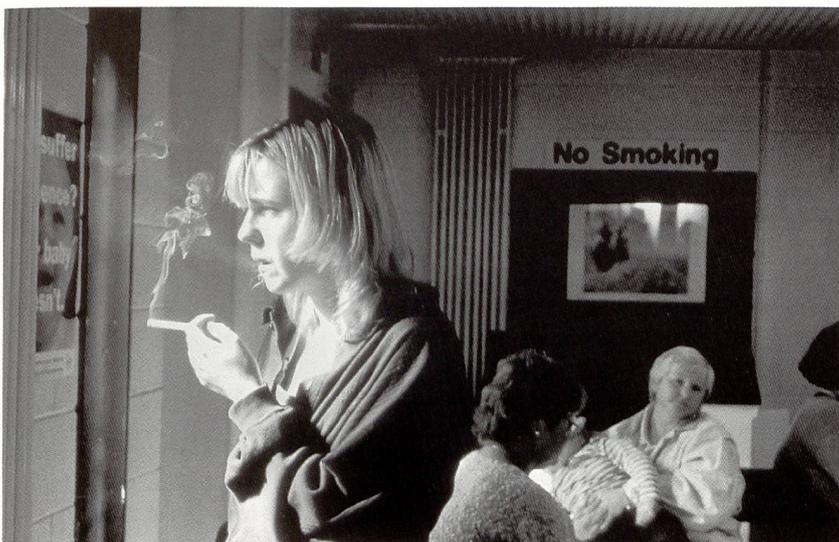
weg mehr weiss, wie er Sabine und Scott, die er liebt, retten könnte. Dass jetzt er, Joe, nicht mehr zuhören kann, sondern wie eine gesprungene Schallplatte Liam immerzu nur fragt, was der zum Teufel mit dem Geld getan habe, das er, Joe, ihm gegeben hat, damit er, Liam, mit seiner Familie hätte abhauen sollen aus Glasgow. Er ist eingeschlafen, als Liam in der Wohnung einen Strick findet. Das letzte Bild ist das von der Beerdigung, zu der alle Freunde gekommen sind. Joe und Sarah stehen weit auseinander. Als alle den Friedhof verlassen, scheint Sarah auf Joe gewartet zu haben.

Joe, das ist Peter Mullan, um die Vierzig, mit kurzem, teilweise ergrautem Haar und Tonsur, aber mit frischen, lebhaften Farben im Gesicht, mit hellen, wachen Augen. Er geht schnell, oder er läuft. Manchmal, weil er es eilig hat, aber hauptsächlich, weil er sich so und nicht anders bewegt. Auch Sarah Downie (Louise Goodall) bewegt sich schnell, ohne auch nur einmal fahrig zu wirken. Sie ist verzweifelt und unglücklich, neigt zu heftigen Reaktionen, trägt ihr halblanges blondes Haar immer ungekämmt und wirkt zwar gewaschen, aber ungepflegt. Sie riecht nach Kernseife, nicht nach Parfüm und ist eher uninteressiert gekleidet, und schön ist sie auf keinen Fall. Doch wenn ihr etwas gelingt, die Liebe oder die Pizza, strahlt sie Ruhe aus, und Glück.

So gelingt es ihr auch, Joe zum Reden zu bringen, indem sie ihn, das ist ihre Art, geradeheraus fragt, warum er aufgehört habe mit dem Alkohol. Da

erzählt Joe von seiner schlimmen Vergangenheit, und wie er im Suff seine ebenfalls alkoholsüchtige Freundin fast erschlagen habe. Sie sitzen in seiner Wohnung, nachts, weil zu Sarahs Wohnung, vor der er sich – korrekt, zurückhaltend, denn ein Draufgänger ist er nicht, und ausserdem hat er auch ein bisschen Angst – von ihr nach dem Bowlingabend verabschieden wollte, die Tür zugefallen war und Sarah keinen Schlüssel bei sich hatte. Sie hat verstanden, warum er sie nicht berührt. Deshalb kommt sie nachts, er raucht noch, und er raucht viel, zu ihm.

Es ist eine der schönsten Szenen des Films – der leider die Geschichte, die Joe Sarah erzählt, mit Bildern glaubt belegen zu müssen. Die Rückblende ist so unnötig wie ein Kropf, aber sie trägt, inszeniert und geschnitten fast wie für einem Actionthriller, zur Melodramatisierung bei. Denn das hat Ken Loach gelernt: so authentisch, wirklichkeitsnah, realistisch, ja fast dokumentarisch seine sozialkritischen Geschichten sein mögen, sie brauchen die Schmierseife der *soap opera*, um ausser zum Kopf auch zu Herzen zu gehen. Das ist schon so seit RIFF RAFF (1990), RAINING STONES (1992/93), LADYBIRD, LADYBIRD (1993), dem Beginn der zweiten grossen, kreativen und innovativen Schaffensphase des Ken Loach, bewährte Praxis bei ihm, mehr als zwanzig Jahre nach seinem aufsehenerregenden Anfang mit POOR COW (1967), KES (1969) und FAMILY LIFE (1971).



Damals hatte es sich auf die Inszenierung des Melodramatischen verzichten lassen in Geschichten, die das Melodram in sich trugen, und in einer Zeit, in der das allgemeine Bewusstsein anders als in den neunziger Jahren bereit war, den schieren Realismus des sozialen Alltags (und seiner Missstände) als das Drama schlechthin zu rezipieren. Der Niedergang des britischen Kinos in den siebziger Jahren und die nahezu sensationelle Wiederbelebung mit der zweiten Welle sozusagen des New British Cinema seit 1982, LOCAL HERO (Bill Forsyth), THE DRAUGHTMAN'S CONTRACT (Peter Greenaway) und ANGEL (Neil Jordan), sind unübersehbare Zeichen der Veränderung.

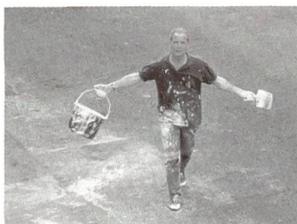
Was da Anfang und Mitte der achtziger Jahre mit der nicht hoch genug einzuschätzenden Bedeutung des neuen Fernsehsenders Channel Four und seiner Verpflichtungen zugunsten des Kinos zusammengekommen war an Realismus und Traum, Dokumentarismus und Phantasie bis hin zu den wunderbaren Filmen von Peter Chelsom (HEAR MY SONG) und Stephen Frears (MY

BEAUTIFUL LAUNDRETTE), war auch Vorläufer wie Ken Loach und Ken Russell geschuldet, Dioskuren fast in diametralen Positionen, Begründern gleichsam neuer Dynastien mit Mike Leigh auf der einen Seite und Derek Jarman (CARAVAGGIO, THE LAST OF ENGLAND, EDWARD II) auf der anderen. Zu Mike Leigh (HIGH HOPES, NAKED) verhält sich Ken Loach wie ein Vorläufer und Nachfolger zugleich, und spätestens seit Leighs Erfolgen scheinen sie verstummt, die Stimmen der Konservativen, die Ken Loach einst «Proletarier-Exotik» nachsagten und dass er Kino mit Sozialarbeit verwechsle.

In MY NAME IS JOE bringt er beides zu einer glücklichen Symbiose zusammen, sein unerbittliches Engagement und seine immense Professionalität, zu einem Kino, dessen soziales Gewissen sich nicht nur an seinen Themen bewährt, sondern auch mit seiner Sprache zu bewahrheiten hat.

Peter W. Jansen

Die wichtigsten Daten zu MY NAME IS JOE: Regie: Ken Loach; Buch: Paul Laverty; Kamera: Barry Ackroyd; Schnitt: Jonathan Morris; Ausstattung: Martin Johnson; Kostüme: Rhona Russell; Musik: George Fenton. Darsteller (Rolle): Peter Mullan (Joe), Louise Goodall (Sarah), Gary Lewis (Shanks), Lorraine McIntosh (Maggie), David McKay (Liam), AnneMarie Kennedy (Sabine), Scott Hannah (Scott), David Peacock (Hooligan), Gordon McMurray (Scrag), James McHendry (Perfume), Paul Clark (Zulu), Stephen McCole (Mojo), Simon Macallum (Robbo), Paul Gillan (Davy), Stephen Docherty (Doc), Paul Doonan (Tattie), Cary Carbin (Sepp Maier), David Hayman (McGowan), Martin McCardie (Alf), James McNeish (Shuggy), Kevin Kelly (Jake), Brian Timoney (Scooter), David Hough (Schiedsrichter), Sandy West (DSS Investigator), John Comerford (DSS Supervisor), Carol Pyper Rafferty (Rhona), Elaine M. Ellis (Rezeptionistin), Andy Townsley (Ehemann), Ann Marie Lafferty (Ehefrau), Bill Murdoch (Briefträger), Kate Black (Kioskfrau), Rab Affleck (Lastwagenfahrer). Produktion: Parallax Pictures, Road Movies, in Zusammenarbeit mit Channel Four Films, Degeto Film, La Sept Cinéma, WDR/Arte, BIM Distribuzione, Diaphana Distribution, Tornasol/Alta Films; Produzentin: Rebecca O'Brien; ausführender Produzent: Ulrich Felsberg. Grossbritannien 1998. Format: 1:1.85; Dolby SRD; Farbe; Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.



Szenen einer Ehe

LOVE IS THE DEVIL – STUDY FOR A PORTRAIT
OF FRANCIS BACON von John Maybury



Die klassischen Malerbiographien aus Hollywood sind Befriedungsversuche. Aus dem Künstlerleben wird ein Stück nach dem anderen gesammelt, um sich die Werke damit zurecht-zupuzzeln.

Verwandtschaft stiftet die hartnäckigsten Fehden: Die Geschichte des Films lässt sich auch als Abgrenzung zur Malerei betrachten. Von der Handkoloratur der Gründerjahre über den abstrakten Film bis zum intellektuellen Kräfteressen der Farben, Linien und Bewegungen, wie Godard sie inszeniert: Stets vergewissert sich das junge Medium seiner Eigenart, indem es das ältere reflektiert. Die klassischen Malerbiographien aus Hollywood sind Befriedungsversuche. Aus dem Künstlerleben wird ein Stück nach dem anderen gesammelt, um sich die Werke damit zurecht-zupuzzeln. Das ist Malen nach Zahlen, übersetzt in Dramaturgie. John Maybury, Autor und Regisseur von

LOVE IS THE DEVIL – STUDY FOR A PORTRAIT OF FRANCIS BACON, nimmt sich von beiden Extremen und verbindet Experiment und Nacherzählung. Mit der Farbpalette und etlichen Zerr-Effekten verbeugt er sich vor dem porträtierten Künstler – darüberhinaus sind diese Kunstgriffe Teil eines Erzählkonzepts: In der an Gemälden geschulten Studioästhetik geht Bacons Leben in der Kunst auf.

Maybury schildert die Lebensepisode des Malers, die er von 1964 mit seinem Liebhaber George Dyer bis zu dessen Tode 1971 teilte. Der Legende nach ertappte Bacon den Gelegenheitsgauner Dyer bei einem Einbruch in sein Atelier. Im Film sieht man es verfrem-

det: Zunächst lässt sich eine schemenhafte Figur erahnen, die zugleich zu schweben und zu fallen scheint. Dann wird der alptraumhaft gedehnte Sturz durch einen Schnitt gebremst, und Dyer taucht durch ein berstendes Oberlicht in Bacons Leben ein. Maybury malt mit filmischen Mitteln auf der Leinwand des biographisch Verbürgten.

Bacon und Dyer erscheinen als Paar, das nicht miteinander und nicht ohneinander leben kann. Bacons verletzende Ungeduld mit dem intellektuell unterlegenen Gefährten verschlimmert nach und nach dessen psychische Labilität. Der schwarze Haarschopf und der unstete Blick verschatten Dyers Züge von Beginn an ahnungsvoll: Er

Maybury dient die Vermischung ästhetischer und ethischer Kategorien als Ausgangspunkt behutsamer Dramatisierung.

wird drogensüchtig und stirbt nach vielen Selbstmordversuchen an einer Überdosis Tabletten.

Maybury erzählt diese Liebesgeschichte als kunstvoll arrangiertes Kammerspiel. Bacons im Off gesprochener Kommentar und Spiegeleffekte zwischen gemalten und gefilmten Bildern schliessen die Schauplätze gegen das Pleinair ab. Mit Derek Jacobi und Daniel Craig hat Maybury Hauptdarsteller gewonnen, deren Leinwandpräsenz diese Konzentration auch erlaubt. Bacon ist als Dandy inszeniert, der in seiner Künstlerclique Hof hält. Die grosse Geste und die schlagfertige Replik gehören zu seinem Repertoire. Das Verhältnis zu Dyer ist zwiegespalten: Die Getriebenheit seines Geliebten, seine Alpträume und seine Sucht, erfüllen ihn zugleich mit Sorge und mit Neugier. Dyer wird Bacons Muse, weil der in ihm sein Thema, die Verfallenheit des Menschen, in Schönheit verkörpert sieht. Dass Bacon hinter dem Modell den Menschen aus dem Blick verlor, ist das bewegende Motiv des Films.

Arthur C. Danto hat in einem Essay darauf hingewiesen, dass Bacon in seinen Bildern jeglichen Halt verweigert. Die Figuren seien auf den Schrei ihrer entstellten Mäuler reduziert, ohne einen Hinweis im Bild, worauf das ausgedrückte Entsetzen sich bezieht. Der Anblick der gemarterten Gestalten lasse den Betrachter nicht mehr los, so Danto, zugleich sei er mit ihrer Beziehungslosigkeit, das heisst

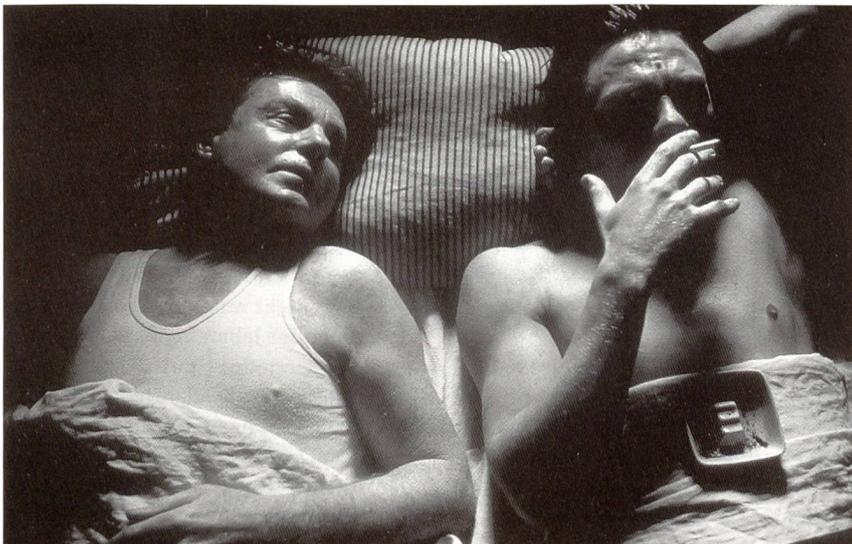
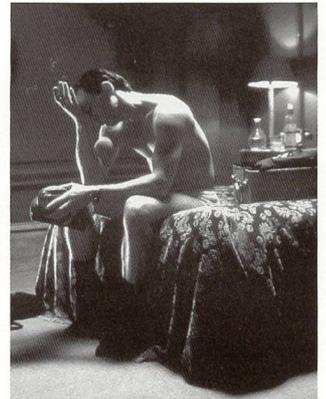
der Sinnlosigkeit des Leidens, allein gelassen. Bacons Werke wären demnach Leerstellen, in die sich jede Ursache und keine projizieren liesse. Danto zitiert dazu Bacons Äusserung, es gehe ihm in der Malerei allein um ästhetische Vervollkommenung, und leitet aus dem Widerspruch zwischen Bildgegenstand und künstlerischem Credo seinen moralischen Einspruch ab.

Diese Vermischung ästhetischer und ethischer Kategorien führt regelmässig zu geschmacklerisch anmutender Verdammung oder unergiebigem Verteidigung der Amoralität. Maybury dient sie als Ausgangspunkt behutsamer Dramatisierung. Bacons Suche nach artistischer Vollkommenheit wird dem menschlichen Anspruch auf Trost weder im Werk noch in der Wirklichkeit gerecht. In den Gemälden ist er mit der Autorität ästhetischer Setzung ausgespart, im Alltag, so legt es Maybury nahe, wusste Bacon ihn nicht zu meistern.

Dabei moralisiert Maybury nicht, sondern setzt Kunst und Leben in ihr eigenes Recht. Bacons Ästhetizismus mag er dennoch nicht teilen. Wenn dieser seinen Geliebten der Malerei geopfert hat, so wird Dyer mit diesem Film daraus erlöst. Hinter den Porträts legt Maybury das Bild eines Menschen frei.

Michael Kohler

Die wichtigsten Daten zu LOVE IS THE DEVIL – STUDY FOR A PORTRAIT OF FRANCIS BACON: Regie und Buch: John Maybury; Kamera: John Mathieson; Schnitt: Daniel Goddard; Ausstattung: Alan MacDonald; Kostüme: Annie Symons; Musik: Ryuichi Sakamoto. Darsteller (Rolle): Derek Jacobi (Francis Bacon), Daniel Craig (George Dyer), Tilda Swinton (Muriel Belcher), Anne Lambton (Isabel Rawsthorne), Adrian Scarborough (Daniel Farson), Karl Johnson (John Deakin), Annabel Brooks (Henrietta Moraes), Richard Newbold (Blonde Billy), Ariel de Ravenel (französische Offizielle), Tallulah (Ian Board), Andy Linden (Ken Bidwell), David Kennedy (Joe Furneal), Gary Hume (Volker Dix), Damian Dibben, Antony Cotton, Anthony Ryding (Stricher), Christian Martin (Page), Ray Olley (Kampfrichter), Wesley Morgan, Nigel Travis (Boxer), Eddie Kerr (Schneider), George Clarke, David Windle (Ringer), William Hoyland (Polizeibeamter), Mark Umbers (Kommissar Denham), Hamish Bowles (David Hockney). Co-Produktion von BBC Films, British Film Institute; in Zusammenarbeit mit Première Heure, Uplink, Arts Council of England, Partners in Crime und State; Produzentin: Chiara Menage; ausführende Produzenten: Ben Gibson, Frances-Anne Solomon, Patrice Haddad, Asai Takashi. Grossbritannien 1997. 35mm, Format: 1:1,85; Farbe; Dolby; Dauer: 89 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich; D-Verleih: TiMe, Köln.



Gang zu den Quellen

LEVEL FIVE von Chris Marker



Seit seinen Anfängen um 1960 herum gilt Chris Marker im europäischen Kino als der Essayist schlechthin, um nicht zu sagen als der Begründer der Disziplin.

Viel zu verführerisch schwebt den Autoren das Film-Essay als freihändige Form vor Augen. Denn seine praktische Anwendung erweist sich dann meist als unerwartet schwierig. Zwar ist es seit seiner Entstehung in den späten Fünfzigern nie restlos abhanden gekommen. Doch ist es auch in keinen breiteren Gebrauch übergegangen. Die dokumentarische Reportage hat eine ungleich grössere Fortüne gemacht.

Überwiegend rühren die Hemmnisse davon her, dass das Essay dem Wort so zäh verhaftet bleibt, immer, wenn man es vom Gedruckten oder Gesprochenen auf die Leinwand übertragen will. Wohl darum kennt die Praxis kaum ein Beispiel, das sich nicht

auf einen Kommentar stützte. Und zwar besteht dessen Aufgabe nicht nur im Begleiten, sondern: Der Text hat zu führen.

Zugleich aber muss er von der Sprache eines Aufsatzes oder eines Radiobeitrags weit genug abweichen, um Raum für die Sprache der Bilder zu schaffen. Es ist die heikle Balance zwischen diesen beiden gegenläufigen Bedingungen, die es so schwierig macht, das Wort richtig einzupassen. Paradox, aber es scheint, als wollte ausgerechnet das Unabdingbare nur mit Mühe seinen Platz im Ganzen finden.

Was Premingers Laura berichtet

Seit seinen Anfängen um 1960 herum gilt Chris Marker, inzwischen 77, im europäischen Kino als der Essayist schlechthin, um nicht zu sagen als der Begründer der Disziplin. Seine stilbildenden Arbeiten heissen: LETTRE DE SIBÉRIE, LA JETÉE, À BIENTÔT, J'ESPÈRE, LA BATAILLE DES DIX MILLIONS, SANS SOLEIL oder L'HÉRITAGE DE LA CHOUETTE. Zusammen veranschaulichen sie zumal: Die dokumentarische Reportage stellt keineswegs die alleinige Möglichkeit dar, ein Thema nicht fiktional zu behandeln. Die essayistische Methode nimmt sich stets mehr als einen Gegenstand auf einmal vor und operiert dann (statt längs) quer zu den Sujets. Ihr

Internet heisst Inflation, spricht: Entwertung. Und notwendigerweise mündet, mit den neuesten Techniken, das Essay in eine Form, die sich erst wieder finden muss.

Augenmerk gilt den Motiven zwischen den Motiven, dem Kontext der Kontexte.

Doch so reich und erfinderisch Markers Erfahrung auch ist, eines vermag sie jetzt auch seinem (mindestens) vierzigsten Film nicht zu ersparen: Mangels greifbarer Patentlösung muss sich auch *LEVEL FIVE* dem Urproblem der Disziplin wieder neu stellen (als wär's das erste Mal). Die Szene betritt zu diesem Zweck eine Schauspielerin, Catherine Belkhodja. Zu Ehren von Otto Premingers 1944 entstandenem Thriller heisst sie «Laura». Sie sitzt an einem Computer und spricht den Text teils vor sich hin, teils direkt in die Kamera, mehr noch: sie spielt ihn, halb fiktional. Sie tut es bald breit erzählend, bald dramatisch zuspitzend: bald stetig, bald sprunghaft, bald teilnehmend, bald distanziert.

Die fünf Grade der Schwierigkeit

Mit andern Worten, die Heldin betreibt jenen unablässigen Wechsel von Modi und Temp, von Themen und Motiven, von Stimmungen und Zielsetzungen, der das Essay zur wohl einzig wahrhaft umfassenden Form macht (in der Literatur wie im Film). Nichts von vornherein ausschliessen, sich einem Minimum an formalen Zwängen aussetzen, die Assoziationen spontan auf sich lostrudeln lassen. So lauten ein paar seiner erprobte produktiven Grundsätze. Das Film-Essay setzt ein Vertrauen in die Fähigkeit der Form voraus, sich letztlich selbst zu produzieren: im Beisein des Autors, aber ohne sein Zutun. Es ist die ideale Form für alle, die sich das Planen so schlecht angewöhnen.

Dank äusserster Konzentration erreicht Markers Verfahren mitunter jene Stufe Nummer fünf, die der Titel *LEVEL FIVE* verspricht. Alles bekommt auf dieser höchsten Ebene mit allem etwas zu tun. Die Dinge purzeln unaufgefordert an ihren Platz, das Simpelste und das Komplexeste plumpsen ineinander. Die fünf Stufen, versichert Laura übrigens, gelten auch für den Einzelnen. Sagt er: Ich bin Katholik oder Kommunist, bleibt er zuunterst stecken, hoffnungslos. Kann er auch nur ein Minimum an Ironie (zum Beispiel) vorweisen, klettert er schon um einen Grad weiter.

Die Gestalt der Laura verkörpert eine Art Autoren-Ich. Sie wird zum Nervenzentrum, bei dem alle Stränge zusammen laufen. Die Schnitte, die von ihr wegführen, blenden alle über in eine (fiktive) mehrtägige Internet-Recherche. Der Gang zu den Quellen versucht, alles zutage fördern, was es über jene verheerende Schlacht von Okinawa zu wissen gibt, die im Juni 1945, kurz vor den A-Bomben auf Hiroshima und Nagasaki – und als *LAURA* in den Kinos lie! –, die letzten Wochen des Weltkriegs im Pazifik einleitete.

Internet heisst Inflation

Dass die Informationen, ob historisch oder aktuell, so leicht verfügbar werden, macht sie untereinander austauschbar. Mehr und mehr ebnet die weltweiten Netze alles Wichtige und alles Beiläufige ein. Die Trümmer von Okinawa erweisen sich umgehend als eleganter Vorwand für eine faszinierende Nachforschung, die aber selbstzweckhaft und unübersichtlich bleibt und sich im eigenen Kreis dreht. Nur Einzelheiten kristallisieren sich heraus, wenn es etwa um die japanische Kultur

des Suizids geht. Der Befehl lautete, in Massen Selbstmord zu begehen statt sich den Amerikanern zu ergeben. Soldaten und Zivilisten befolgten ihn nicht lückenlos, aber breit. Oder dort, wo aus der US-Propaganda zitiert wird, die den toten Japaner zum einzig guten Japaner erklärte.

Je schneller sich vieles auftreiben lässt, um so weniger will das Beigebrachte noch besagen. Internet heisst Inflation, spricht: Entwertung. Und notwendigerweise mündet, mit den neuesten Techniken, das Essay in eine Form, die sich erst wieder finden muss. Marker schafft es diesmal noch nicht, oder er schafft es (in seinem Alter) nicht mehr. Aber er hat als Erster das Problem formuliert, wieder einmal.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu LEVEL FIVE: Ein Film von Chris Marker; unter Mitwirkung von Nagisa Oshima, Kenji Tokitsu, Ju'nishi Ushiyama und nach Zeugenaussagen von Hochwürden Shigeaki Kinjo; Dreharbeiten Okinawa 1985: Gérard de Battista; Dreharbeiten Château de Sauvage: Yves Angelo; Ton und Musik: Michel Krasna; Tonmischung: Florent Lavallée; Stimme Zauberer: Ramuntcho Matta. Darstellerin (Rolle): Catherine Belkhodja (Laura). Filmzitate aus: SHISHA WA ITSUMADEMO WAKAI (1977) und IKITEIRU UMI NO BOHYO (1976) von Nagisa Oshima, LET THERE BE LIGHT (1946) von John Huston. Produktion: Argos Films, Les Films de l'astrophore; 35mm, Format: 1:1.33; Farbe; Dauer: 106 Min. CH-Verleih: Xenix-Filmdistribution, Zürich.





1



2

Befreiung vom Politischen

Das neue brasilianische Kino besucht das «Cinema Novo»

Während die Vertreter des «Cinema Novo» die Darstellung des politischen Brasiliens anstrebten, tritt nun die Enthüllung eines intimen Brasiliens in den Vordergrund.

Die Verabschiedung des Filmgesetzes (Lei do audiovisual¹) von 1993 hat nicht nur die Wiedergeburt des Kinos in Brasilien ermöglicht, sondern auch den Wunsch, Brasilien zu filmen, neu geweckt. Somit hat sich die zu Zeiten des Präsidenten Collor vorherrschende Tendenz umgekehrt, als die Regisseure sich internationalen Produktionen und Koproduktionen in englischer Sprache zuwandten – etwa im Stil von *Hector Babenco* und seinem *BRINCANDO NOS CAMPOS DO SENHOR* (AT PLAY IN THE FIELDS OF THE LORD), von *Walter Lima Jr.* mit *O MONGE E A FILHA DO CARRASCO* oder von *Walter Salles* mit *A GRANDE ARTE* (EXPOSURE): Babenco kehrt nun mit seinem neuen Film *CORA-*

ÇÃO ILUMINADO (den er ursprünglich «Foolish Heart» nennen und in englischer Sprache drehen wollte) nicht nur nach Brasilien, sondern bis an seinen argentinischen Ursprung zurück; *Walter Lima Jr.* filmte sein letztes Werk *A OSTRAS E O VENTO* in Ceará und in Paraná; *Walter Salles* drehte einen dritten abendfüllenden Film, in dem alles betont brasilianisch ist, Titel mit eingeschlossen, *CENTRAL DO BRASIL*. Sogar ein Regisseur wie *Bruno Barreto*, der seit mehr als einem Jahrzehnt in den Vereinigten Staaten lebt, legte Wert darauf, seinen letzten – Oscar-nominierten – Film, *O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?*, in Brasilien zu drehen, und sein nächster, eine Verfilmung von «*Senhorita Simp-*

Tatsache ist, dass die meisten Künstler mit ihrem Land in Eintracht leben, vor allem deshalb, weil sich Brasilien innerhalb Brasiliens gut verkauft.

son» von Sérgio Sant'Anna, wird ebenfalls eine brasilianische Produktion sein.

Es wäre indessen falsch, diese «saudades do Brasil» (was soviel bedeutet wie «Heimweh nach Brasilien») als eine Rückkehr zum "nationalistischen" Kino zu bezeichnen, das den Charakter des brasilianischen Filmschaffens der sechziger Jahre ausmachte. Es stimmt zwar, dass man das Land wiederentdecken will, und Filme wie *CENTRAL DO BRASIL*, der das brasilianische Territorium von Südosten nach Nordosten durchläuft, oder auch *BOCAGE* von *Djalma Limongi Batista*, der im wesentlichen aus eindrucksvollen Bildern aus sieben Staaten Brasiliens zusammengesetzt ist, sind der beste Beweis dafür. Während jedoch die Vertreter des «Cinema Novo» die Darstellung des politischen Brasiliens anstreben, tritt nun die Enthüllung eines intimen Brasiliens in den Vordergrund.

Ein extremes Beispiel, von dem später noch die Rede sein wird, ist der Film von *Tata Amaral*, *UM CÉU DE ESTRELAS*. Die Handlung lässt keinen Zweifel darüber offen, dass er in Brasilien, in São Paulo, angesiedelt ist, und zwar in einem ganz bestimmten Stadtviertel – in Mooca. Und doch steht hier nicht der soziale Kontext im Vordergrund, sondern die Individualität der beiden Hauptfiguren, eingeschlossen in den engen Räumen eines Hauses.

Sogar die Filme über den armen Nordosten Brasiliens – eine weit verbreitete und beachtenswerte Strömung des aktuellen Kinos, die bestrebt ist, *Glauber Rocha* und das «Cinema Novo» zu zitieren, zu ehren und sogar zu kopieren – richten ihr Hauptaugenmerk fast immer auf Personen und Einzelschicksale und lassen damit soziale Fragen in den Hintergrund treten. In *A GUERRA DE CANUDOS* von *Sérgio Rezende* wird dieser Prozess überdeutlich. Der Film verfolgt eine zwischen Telenovela und amerikanischem Mainstream-Kino liegende Ästhetik und hält sich so lange damit auf, die Zwistigkeiten unter den Mitgliedern einer Familie von Aussensternern zu beschreiben, dass das dem Film zugrunde liegende verwickelte Kriegsepos zur Nebensächlichkeit wird.

Die Hinwendung zur Individualität der handelnden Personen, die zuvor nur als soziale Typen charakterisiert wurden, hat bei den Filmen über den Nordosten aber auch zu einigen sehr interessanten Ergebnissen geführt. Ein Beispiel ist *BAILE PERFUMADO* von *Lirio Ferreira* und *Paulo Caldas*, in dem die legendäre Figur des Banditen Lam-

pião im Mittelpunkt steht, und zwar nicht in seiner Eigenschaft als Gesetzloser, sondern als Privatperson. Der gefürchtete Bandit erweist sich als eitler Mensch, der sich selbst draussen im Busch parfümiert, gerne tanzt und seiner Frau ein zärtlicher Ehemann ist.

Ein ähnliches Beispiel ist *CORISCO E DADÁ* von *Rosemberg Cariry*, der der Liebesbeziehung zwischen dem Banditen und seiner Gefährtin den Vorrang gibt, während dessen Aktivitäten als Outlaw in den Hintergrund treten. In beiden Fällen legt man grossen Wert auf den dokumentarischen Charakter als Beweis für die Authentizität der erzählten Tatsachen, was sie in gewisser Weise noch "realistischer" als jene des «Cinema Novo» macht – dessen wichtigstes Bestreben doch der Realismus war. *BAILE PERFUMADO* ist eine Wiederaufnahme jener bekannten Bilder aus dem Film des libanesischen Strassenhändlers *Benjamin Abrahão* über Lampião und seine Bande, in dem unter anderem die berühmten «bailes perfumados» (die «parfümierten Tänze») zu sehen sind.² Auch Cariry stützte sich bei seinen Filmen auf genaueste Nachforschungen, er sprach mit Dadá selbst, die erst kürzlich verstorben ist, und verwendete die Bilder von Benjamin Abrahão. Dieses und andere Beispiele vermitteln beinahe den Eindruck, als wolle das zeitgenössische Kino Brasiliens die «wahren Geschichten», die das «Cinema Novo» erfand, nun einfach noch einmal erzählen, nur noch authentischer.

Das Ende der Allegorien

Von den sechziger Jahren an war die Tendenz vorherrschend, das Kino der Dritten Welt, vor allem das Kino Lateinamerikas, als ein Kino der Allegorien zu bezeichnen, einerseits gekennzeichnet durch die Prädominanz des Politischen (da die allgemeine Misere die Probleme des Einzelnen in den Hintergrund drängte); andererseits durch repressive Regierungen, die eine offene Nennung der Gründe für die herrschende Not unmöglich machten, es sei denn über den Umweg der Allegorie. Selbst in einer erst kürzlich veröffentlichten Arbeit bezeichnet Frederic Jameson das «unvollendete Kino» – ein Konzept von Julio García Espinosa, das gemäss dem Autor die Ästhetik des Films der Dritten Welt als einheitliches Ganzes erfasst – unter Berufung auf die These vom «nationalen Kino gegen Hollywood» als «allegorisch», aus dem einfachen Grund, als in ihm «die Form

dazu dient, dem Inhalt gegenüber Position zu beziehen, als ob sie dessen wesentliche Aspekte hervorheben wollte». Eine solche Sicht der Dinge, die schon seinerzeit zweifelhaft war, ist heute schon gar nicht mehr gerechtfertigt, wenigstens was das brasilianische Kino in seinen letzten Entwicklungen anbelangt. Ismail Xavier, der in «Alegorias do subdesenvolvimento» den allegorischen Charakter der brasilianischen Produktion in der Zeit des «Cinema Novo» und des «Cinema Marginal» – beide betont nationaler Prägung – so treffend darlegt, schliesst sich João Luiz Vieira und Robert Stam an, wenn er auf die Gefahren einer «leichtfertigen Verallgemeinerung» hinweist, die durch Thesen wie die Jamesons entstehen. Die Autoren beziehen sich im speziellen auf den berühmten Text «Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism», in dem Jameson behauptet, jedes Literaturschaffen der Dritten Welt sei «gezwungenermassen allegorisch (...). Selbst jene Texte, in denen Privates oder Erotisches im Vordergrund stehen (...), haben auf jeden Fall eine politische Dimension in Form einer nationalen Allegorie; die Geschichte des privaten Individuums ist immer nur ein Bild der Konfliktsituation, in der sich Kultur und Gesellschaft der Dritten Welt befinden.» Xavier, Vieira und Stam relativieren derartige Schlussfolgerungen, denn «es wäre problematisch, alle jeweils einzigartigen künstlerischen Strategien nur unter dem sehr heterogenen Begriff der "Dritten Welt" zu subsumieren.»

Heutzutage sind solche Theorien weniger denn je dazu angetan, die Situation des brasilianischen Films darzulegen. Das Interesse der meisten Filmschaffenden Brasiliens für das Herkunftsland zeugt von keinerlei nationalistischer Haltung. Wenn sich auch ein gewisser patriotischer Exhibitionismus nicht bestreiten lässt (zum Beispiel in Form von überschwenglicher Landschaftsmalerei), so ist dies vorwiegend auf andere Umstände (wie marktwirtschaftliche Überlegungen) zurückzuführen und nicht auf unzeitgemässe patriotische Gefühle. Tatsache ist, dass die meisten Künstler mit ihrem Land in Eintracht leben, vor allem deshalb, weil sich Brasilien innerhalb Brasiliens gut verkauft. Die ausländische Kultur, in erster Linie die amerikanische, stellt in vielerlei Hinsicht nicht mehr die Bedrohung dar, als die sie vor einigen Jahrzehnten noch gesehen wurde. Der beste Beweis hierfür ist die boomende «musica popular».

1
UM CÉU DE ESTRELAS
Regie: Tata Amaral

2
DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL
Regie: Glauber Rocha

3
O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERRIERO
Regie: Glauber Rocha

4
BAILE PERFUMADO
Regie: Lirio Ferreira und Paulo Caldas



3



2



4

Zusätzliche Freiheit entsteht dadurch, dass der ausländische Einfluss keine Gefahr mehr darstellt, und es somit keine Schande ist, sich Elemente verschiedensten Ursprungs zu eigen zu machen.

Die Beilage «Mais!» der «Folha de S. Paulo» vom 12. April dieses Jahres veröffentlichte eine Reihe von Beiträgen zum Thema «A cultura de massa emergente» (Die neue Massenkultur), darunter einen interessanten Artikel, «A cumplicidade do publico» (Die Komplizenschaft des Publikums) des Musikers und Musikwissenschaftlers Luiz Tatit, dessen Aussagen einigermaßen überraschend sind, wenn man sie mit den verzweifelten Hilferufen derer vergleicht, die bis vor kurzem den amerikanischen Imperialismus des Massakers an der brasilianischen Kultur bezichtigten. Tatit bemerkt, dass die Stars der Axe-Musik (Timbalada und Olodum mit eingeschlossen) sowie die Pagode-Gruppen in Brasilien mindestens zehnmal mehr verkaufen als die gewinnträchtigsten Namen der internationalen Popmusik, wie Bon Jovi, Whitney Houston oder Michael Jackson. Auch der brasilianische Rock, sagt Tatit, erlebt in puncto Verkaufszahlen seinen Höhepunkt. Somit stellt sich dem Autor nur noch die Frage: «Und nun? Was anfangen mit diesen Ergebnissen, die allen Erwartungen zuwiderlaufen? Kann es sein, dass der Traum Wirklichkeit geworden ist und wir nicht in der Lage sind, ihn richtig zu deuten?»

Tatit erstellt ein Inventar von Musikern verschiedenster Musikrichtungen und -stile und stellt fest, dass alle ihre eigene Richtung verfolgen, die nun nicht mehr dem Diktat des Marktes unterliegt – dieser wurde über lange Zeit hinweg von der amerikanischen Musik dominiert, in deren Schatten sich die brasilianische Musik sozusagen als Underground- und Gegenbewegung entwickelte. Erst später wurde sie vom Musikmarkt mit offenen Armen aufgenommen, der sich ein solch lukratives Geschäft natürlich nicht entgehen liess. Jetzt tauchen aber ganz andere Befürchtungen auf, Befürchtungen, die vor nicht allzu langer Zeit noch undenkbar waren: dass sich Brasilien in seiner eigenen Musik verschliesse und damit kulturell verarme. Tatit stellt abschliessend fest: «Es ist bereits absehbar, dass das Überhandnehmen des typisch brasilianischen Stils – noch dazu portugiesisch gesungen – mittelfristig einen neuen Boom der englischen und nordamerikanischen Musik, wenn nicht der italienischen, der spanischen oder der hispano-amerikanischen nach sich zieht. Schliesslich sind diese Teil der brasilianischen Ausdrucksweise, und auch ihr längerfristiges Fehlen bedroht unsere Musikkultur, so unglaublich das auch erscheinen mag.»

Noch 1980 beklagte Alfredo Bossi, dass «die wirtschaftliche Macht der Medien die Volkskultur zum Verschwinden gebracht beziehungsweise auf Touristenfolklore reduziert habe». Was die Medien aber heute verbreiten, ist nichts anderes als brasilianische Volkskultur, und wenn diese auch häufig von schlechtem Geschmack zeugt, so verliert sie deshalb doch nichts von ihrem Charakter der «brasilidade» und erfreut sich enormer Beliebtheit. Glücklicher- oder unglücklicher Weise ist die heutige brasilianische Massenkultur nicht von aussen bestimmt, sondern kommt zum grossen Teil von innen: Lokale Volkskultur und Massenkultur verschmelzen weitgehend.

Im Sog dieser Entwicklung scheint der brasilianische Filmschaffende Frieden mit seinem Land geschlossen zu haben, obwohl die wesentlichen Probleme, die Brasilien in der Zeit des «Cinema Novo» zu schaffen machten, wie man weiss, noch lange nicht aus der Welt geschafft sind. Zusätzliche Freiheit entsteht dadurch, dass der ausländische Einfluss keine Gefahr mehr darstellt und es somit keine Schande ist, sich Elemente verschiedensten Ursprungs zu eigen zu machen. Was man dem «Tropicalismo» früher vorwarf, nämlich die Vermischung von Eigenem und Fremdem, von Kitsch und intellektuellen Inhalten, erscheint heute alltäglich und völlig selbstverständlich.

Da sich der Nationalismus nur in Anbetracht einer äusseren Bedrohung entwickeln kann, hat er im heutigen Brasilien seine Daseinsberechtigung verloren. Man könnte sogar denken, dass es Parallelen zwischen dem brasilianischen Musik- und Filmschaffen gibt (die Geschichte des brasilianischen Films weist verschiedenste Phasen von Zuschauerrekorden auf, wie zur Zeit der «Chanchada»-Vaudevilles oder des Höhepunkts der Embrafilme). Man kann von einem natürlichen Geschmack des lokalen Publikums in bezug auf sein Kino sprechen, dessen volle Entfaltung heute in erster Linie von einer Verbesserung des Vertriebs und der Präsentation abhängt. Man sehe sich nur an, was mit den Multiplex-Kinos passiert, einem in Brasilien neuen Phänomen, das sich vor allem in der Peripherie von São Paulo breit macht. In diesen zahlreichen und ultramodernen Sälen hat das europäische Kino so gut wie nichts zu sagen, während brasilianische Filme wie *CENTRAL DO BRASIL* und *O NOVIÇO REBELDE* (von *Tizuka Yamazaki*, mit Renato Aragao) Publikumshits sind.

Das wiederkehrende Motiv des Nordostens

Eine Frage stellt sich jedoch nach wie vor: Warum greifen so viele junge Filmschaffende immer wieder Themen des «Cinema Novo» auf, das von der Notwendigkeit, eine nationale Identität herzustellen, geleitet war? Eine vorsichtige und vielleicht sogar richtige Antwort ist die, dass sie es für nötig erachten, ihren Blick erneut auf diesen Landstrich zu richten, allerdings aus einer anderen Perspektive. Sicherlich ist diese nicht politisch inspiriert wie in der Vergangenheit, da die politische Struktur des Landes keinerlei Anlass zu einer solchen Haltung gibt.

Dennoch beschwört das wiederkehrende Motiv des Nordostens den «nationalistischen» Ton der Vergangenheit immer wieder aufs neue herauf – sozusagen als nostalgische Huldigung. Die Filmschaffenden selbst geben dies als erste zu. Bei den Dreharbeiten zu *CORISCO E DADÁ* bestätigte Rosemberg Cariry:

«Ich beschloss, Filme zu machen, als ich 1969 *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* (ANTÓNIO DAS MORTES) von Glauber Rocha sah. Was uns verbindet, ist die Landschaft des Sertão, das Imaginäre, die Archetypen und der Hang zum Epischen.»

Und Walter Salles, Regisseur des preisgekrönten *CENTRAL DO BRASIL*, wird nicht müde, in Interviews zu betonen, es sei ihm ein Anliegen, den Regisseuren des «Cinema Novo» die Reverenz zu erweisen, wie *Nelson Pereira dos Santos* mit *VIDAS SECAS* und Glauber Rocha mit *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (GOTT UND TEUFEL IM LANDE DER SONNE) und *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO*, die wie er das Leben der Auswanderer aus dem Nordosten behandelten:

«Was es mit diesem Kino auf sich hatte ist das, was Hélio Pellegrino (...) einmal zu mir gesagt hat, nachdem wir uns zusammen einen Film von Glauber angesehen hatten: «Dieser Film zeigt das zutiefst Brasilianische.» Darin bestand auch die wahre Leistung des «Cinema Novo», ein Kino zu schaffen, in dem sich die «brasilidade» spiegelt.»

Wie soll man nun Nationales ohne Nationalismus begreifen? Welche Beziehung besteht zwischen den Filmschaffenden von heute, hervorgegangen aus sozial privilegierten Schichten, weit entfernt vom kargen Sertão, den sie zeigen, und ohne politisches Projekt, das sie mit ihm verbindet? Alfredo Bossi stellte fest, dass «der gebildete Mensch

1
O DRAGÃO DA
MALDADE
CONTRA O
SANTO
GUERRIERO
Regie:
Glauber Rocha

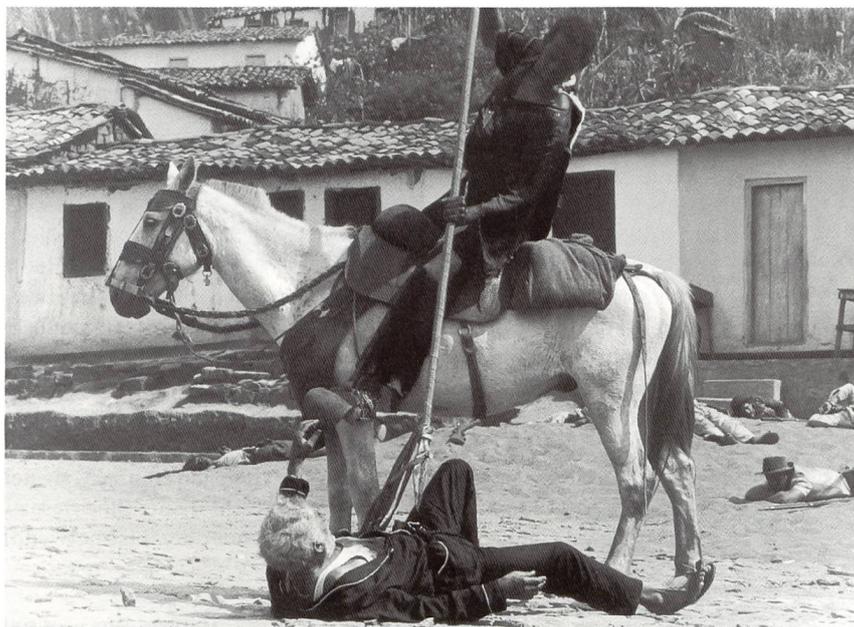
2
DEUS E O DIABO
NA TERRA
DO SOL
Regie:
Glauber Rocha

auf der Suche nach dem Schauer ist, der ihn beim Anblick des Wilden, des Ungezähmten befällt». Von dieser Anziehungskraft des Exotischen, des Anderen, das gerade *in* ist, könnte in gewisser Weise auch bei den neuen Filmschaffenden die Rede sein. Bei all den Veränderungen, denen Brasilien unterworfen war, bleibt es doch ein Land der sozialen Ungerechtigkeit und der Kluft zwischen den Klassen, was auch in der klaren kulturellen Unterschiedlichkeit der Schichten seinen Ausdruck findet.

Neben der Begeisterung für das Andere besteht zweifellos auch so etwas wie Solidarität – was mit der paternalistischen Haltung von früher nichts zu tun hat, deren Resultat häufig hochgradig manipulierendes, verzerrendes Kino und eine ebensolche populistische Kunst war. Die Filmschaffenden von heute, weitaus weniger ambitiös als die von früher (niemand strebt eine Revolution oder das Entstehen einer neuen Kunstrichtung an), scheinen sich auf ihre Funktion als Beobachter einer Bevölkerungsschicht, die von den kulturellen Errungenschaften der höheren oder intellektuellen Schichten ausgeschlossen ist, zu beschränken, indem sie diese zu Wort kommen lassen, ohne ihr ins Wort zu fallen. Die Anklage von früher wird von einem gewissen Respekt gegenüber der Volkskultur, einer apolitischen, jedoch politisch korrekten Haltung abgelöst. So erscheinen Formen der Volkskultur wie der *Cordel* (die Literatur der Bänkelsänger) oder die religiösen Gesänge in diesen Filmen auf direktere Art und Weise, ohne die erklärende Vermittlung des «organischen Intellektuellen» nach dem Konzept Gramscis, das sowohl Glauber Rocha wie auch andere Regisseure des «Cinema Novo» inspirierte.

Marilena Chauí erklärt die zur Zeit des «Cinema Novo» dominante Sichtweise Gramscis folgendermassen:

«Aus Gramscis Perspektive bedeutet das Populäre in der Kultur die expressive Transfiguration der gelebten, bekannten Wirklichkeit, wiedererkennbar und identifizierbar, die durch den Künstler und das Volk gleich interpretiert wird. Diese Transfiguration kann sowohl durch den Intellektuellen, „der sich mit dem Volk identifiziert“, als auch durch jene vollzogen werden, die selbst aus dem Volk hervorgehen, als seine organischen Intellektuellen.»



1



2



1

In den neuen Filmen erscheint die Religiosität in keinster Weise als direkte Konsequenz ökonomischer Faktoren. Die Armut bedeutet kein Verdammnis zur Religion und keine Absage an die Freuden des Lebens.

Man weiss noch genau, wie das Volk in den ersten drei grossen Filmen von Glauber Rocha (*DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*, *TERRA EM TRANSE* und *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO*) dargestellt wurde: Es war fast immer ein wilder Haufen von Zombies, der sich ständig in einer Art Trance befand, repetitiven, hypnotischen religiösen Gesängen ausgeliefert, der sein Schicksal in die Hände eines messianischen Führers legte, dessen Absichten mehr als zweifelhaft waren. Es war der Mittelschichts-Intellektuelle – in der bekannten Definition von Jean-Claude Bernardet in «Brasil em tempo de cinema» –, der sich zum Interpreten des Volkswillens machte. Ein berühmtes Beispiel ist der Ausschnitt aus *TERRA EM TRANSE*, in dem der Poet und Journalist Paulo Martins dem Gewerkschaftsführer Jerônimo den Mund zuhält und ausruft: «Sehen Sie, was das Volk ist? Ein Schwachkopf, ein Analphabet, ein politischer Crétin! Können Sie sich Jerônimo an der Macht vorstellen?»

Während Glauber Rocha noch ein «Volk» zeigte, das weder klar und zusammenhängend denken noch reden kann, ziehen es Filme wie *CREDE-MI* (von *Bia Lessa* und *Dany Roldand*) und *CENTRAL DO BRASIL* vor, dem Volk das Wort zu geben. Es soll sich selbst manifestieren. Eine Interpretation der Stimme des Volkes erscheint nicht mehr nötig. Natürlich fehlt solchen Diskursen der politische Aspekt, was diese jedoch nicht weniger glaubwürdig macht. Am Anfang von *CREDE-MI* präsentiert sich der Erzähler zum Beispiel in der Gestalt eines Greises (aus dem Volk), der beginnt, von der Entstehung der Welt, wie sie in der Bibel beschrieben wird, zu erzählen, so als wäre Gott ein naher Verwandter:

«Und da gibt es eine Seite, auf der geschrieben steht: Als Gott Vater den Himmel erschuf, mit den Gestirnen ... Dann, am zweiten Tag schuf er die Erde, und am dritten Tag schuf er alle Tiere, die es auf der Erde gibt.»

Die Handlung geht von seinen Worten aus (obwohl sie sich nicht auf sie bezieht) und von Zeit zu Zeit taucht der Alte wieder auf und verkündet: «Und da gibt es eine Seite, auf der geschrieben steht», womit ein neuer Abschnitt des Filmes beginnt. Der Alte ist zahnlos, faltig, eindeutig arm, und seine Sprache ist abgehakt und grammatikalisch fehlerhaft. Aber seine Armut, seine offensichtliche Unbildung oder sein Analphabetismus nehmen ihm nicht das Recht, als Erzähler der

Geschichte zu fungieren. Im Gegenteil, die Art, wie er ins Bild gesetzt wird, und die Montage sind darauf ausgerichtet, seinen Worten Autorität und Durchsetzungskraft zu verleihen.

CENTRAL DO BRASIL beginnt mit beeindruckenden Bildern, zuerst erscheint eine Analphabetin (im Nachspann erfährt man dann, dass sie in Wirklichkeit die Ex-Strafgefängene Socorro Nobre ist, der Walter Salles bereits einen Dokumentarfilm gewidmet hat), die jemandem einen Brief diktiert. In Grossaufnahme sieht man die Frau, die mit tränenüberströmtem Gesicht eine Nachricht an ihren Freund, der im Gefängnis sitzt, hervorstammelt. Es folgen weitere Grossaufnahmen von Personen, die Briefe diktieren, ganz offensichtlich Laiendarsteller aus dem Volk, die auch ohne politischen Diskurs ein klares Bild von der ungerechten Situation eines Landes zeichnen, in dem es so viele Analphabeten gibt. Sie sprechen ganz einfach, sie nehmen sich das Recht dazu, ohne dass ein interpretierender Erzähler notwendig wäre.

Volkskultur und Religion

Wenn es sich um Volkskultur handelt, ist die Religion das wichtigste Bezugselement jedes menschlichen Verhaltens. So ist es naheliegend, dass die verschiedenen Volksreligionen in den neuen Filmen einen sehr grossen Stellenwert haben. Jedoch wird Religion im zeitgenössischen brasilianischen Kino nicht mehr als «Opium fürs Volk» und als unmittelbare Konsequenz der Armut betrachtet, wie es in den Filmen Glauber Rochas die hervorstechenden Konzepte (vor allem in der ersten Phase, von *BARRAVENTO* bis *O DRAGÃO*) waren.

In Filmen wie *CREDE-MI*, *CENTRAL DO BRASIL*, *BAILE PERFUMADO*, *A GUERRA DE CANUDOS*, *CORISCO E DADÁ* und anderen ist die Volksreligion (die sich in Brasilien durch einen weitgehenden Synkretismus sowie die Verehrung von messianischen, zum Teil konfessionslosen Personen auszeichnet) ein kulturelles Element, das genauso viel Respekt verdient wie jedes andere. An dieser Stelle scheint es angebracht, sich zu erinnern, wie Marilena Chauí vor ungefähr zwei Jahrzehnten Volkskultur und Religion in Beziehung setzte und damit die Weltanschauung des «Cinema Novo» zum Ausdruck brachte:

«Für die Armen, denen die Er rungenschaften der Wissenschaft (vor allem der Medizin) verschlossen blei-

ben und die auch die Vorstellung, es gäbe eine rationale Begründung für ihre Not, nicht ertragen können, ist die Suche nach Religionen, die eine Antwort auf ihre Lebensängste geben können, von essentieller Bedeutung. Heimatlosigkeit und Isolation, Krankheit und Arbeitslosigkeit, Armut und Machtlosigkeit führen von einer traditionellen Volksreligion zu einer anderen, der urbanen Massenreligion.»

Marilena Chauí fügt hinzu, indem sie den Rückgriff auf die Religion als psychische Kompensation der Armut interpretiert:

«Das Bekenntnis zu einer urbanen Volksreligion (einer Religion der Masse) ist ein Versuch seitens der Unterdrückten, in einer als feindlich empfundenen Welt, in der man sich verfolgt fühlt, zu überleben. Die Religion dient als Orientierungshilfe in der Lebensführung, als Gefühl der Zusammengehörigkeit und als Welt-Wissen, indem sie die Not durch ein System von Gnadenbeweisen lindert: Heilung, Arbeit, Rückkehr des untreuen Ehemannes oder der untreuen Ehefrau, des kriminellen Sohnes, der Tochter, die sich prostituiert, das Ende des Alkoholismus. (...) Der religiöse Weg wird nicht um seiner selbst willen eingeschlagen, sondern weil man weiss, dass es gegenwärtig keine Alternative gibt.»

Es handelt sich, wie man sieht, um eine Ersatzreligiosität, in einer Interpretation, deren simplistischen Charakter Marilena Chauí selbst anerkannte, und die heute jeden Sinn verloren hat, jedenfalls was das Kino anbelangt. In den neuen Filmen erscheint die Religiosität in keinster Weise als direkte Konsequenz ökonomischer Faktoren. Die Armut bedeutet kein Verdammnis zur Religion und keine Absage an die Freuden des Lebens. Die Religiosität erscheint nunmehr als eine kulturelle Option unter anderen – und demnach reich und interessant.

Man beachte den dokumentarischen Charakter, in dem die Prozessionen in *CREDE-MI*, das religiöse Fest in *CENTRAL DO BRASIL* oder auch die von Lampião zusammen mit seiner Bande gelesene Messe dargestellt werden: ob anthropologisches oder ästhetisches Interesse, jedenfalls respektvolle Faszination seitens des Erzählers.

Volkskultur und Kultur der Elite

Im Kino der sechziger Jahre verstand sich die Kombination aus Volks- und Bildungskultur sowohl als Antwort

1
CENTRAL DO BRASIL
Regie:
Walter Salles

2
TERRA EM TRANSE
Regie:
Glauber Rocha

3
CREDE MI
Regie:
Bia Lessa und
Dany Roldand



1



2



2



3

Das Meer war das wichtigste Symbol der revolutionären Utopie, das vom «Cinema Novo» eingesetzt wurde. Der prophetische Charakter des Gegen-satzes Sertão / Meer kündigt die soziale Revolution an, die einen geschichtlichen Zyklus Brasiliens zum Abschluss bringen wird.

auf die Prinzipien des organischen Intellektuellen nach Gramsci als auch auf die demokratischen Gebote der brasilianischen Moderne, die gleichzeitig versuchte, die Bildungskultur dem Volk zugänglich zu machen und die Volkskultur aufzuwerten. Dieser Prozess durchzog das gesamte «Cinema Novo», was Randal Johnson im Kapitel «Modernismo e Cinema Novo» seines Buches «Literatura e cinema» so treffend darzustellen verstand.

Auf dem Gebiet der Literatur und Musik hat Glauber Rocha sich in seinen Filmen stets mit der Fusion zwischen Volks- und Bildungskultur beschäftigt. Guimarães Rosa und Euclides da Cunha vermischten sich mit dem Cordel, Villa-Lobos und Bach verschmolzen mit der Volksmusik aus dem Sertão und begründeten somit die Struktur von *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*. Auf beiden Gebieten blieb jedoch klar, wie stark die interpretative Funktion der gehobenen Kunst in bezug auf das Populäre war, indem sie ihm Richtung und Sinn verlieh. Damit bewies sie, wie sehr ihr daran gelegen war, den volkstümlichen Ausdruck von seiner konformistischen Beschränktheit, seiner Naivität und den damit verbundenen reaktionären Elementen zu befreien. In den von Sérgio Ricardo vertonten Liedtexten übernimmt die Musik sogar "Vermittlerfunktion", indem sie die Handlung des Filmes strukturiert – Rocha selbst hat diese Verse, ausgehend von Volksliedern aus dem Nordosten, geschrieben und ihnen somit zu politischer Bedeutung verholfen.

Und wieder dient uns *CREDE-MI* als Beispiel für den umgekehrten Prozess: Hier ist es die bildungsfremde Bevölkerungsschicht aus dem Landesinneren Cearás, die sich den Text des Bildungsromans von Thomas Mann, «Der Erwählte», aneignet: Das ungebildete Volk bemächtigt sich des gebildeten Textes und interpretiert ihn auf seine Art. So kauft in *BAILE PERFUMADO* ein fliegender Händler eine Kamera, mit der er Lampião, den «König der Banditen» filmen will, letztendlich ist es jedoch Lampião, der die Kamera verwendet, um die ersten Aufnahmen des Filmes festzuhalten. Auch hier sind es die Randständigen, die sich das Instrumentarium der herrschenden Klasse zu eigen machen.

In *CREDE-MI* laufen Volksmusik und E-Musik parallel, ohne sich zu vermischen. Die eine entspricht sozusagen der Realität des gefilmten Objekts, die andere den Empfindungen der Autoren / Erzähler des Films in Anbetracht die-

ser Realität. Subjektive und objektive Musik vermischen sich nicht, nehmen keine Verbindung auf, respektieren sich aber gegenseitig. Die Interpretation, sofern sie existiert, ist der Film selbst, der keinen Anspruch auf Interferenz mit der Realität erhebt, geschweige denn sie verändern will – wie es beim «Cinema Novo» der Fall war, das zumindest in seinen Anfängen von einem revolutionären Impuls inspiriert war.

In *BAILE PERFUMADO* ist die Vorgehensweise noch auffällender: Die Filmmusik, komponiert von Chico Science und Fred Zero Quatro, setzt sich aus lokalen Rhythmen (aus Pernambuco) und amerikanischer Popmusik zusammen, das Resultat ist der sogenannte «Mangue Beat». Lírio Ferreira und Paulo Caldas erklären den Sinn dieses Vorgehens wie folgt:

«Mangue Beat und Kino sind die ideale Kombination. Mangue Beat und Arido Movie (Sertão-Filme) verbindet, dass sie regional sind, ohne regionalistisch zu sein, dass sie Volkskultur und Pop vereinen – und diese Elemente sind sowohl in den Filmbildern als auch in der Filmmusik vertreten. Und ich glaube, dass wir Pop gefilmt haben. Die Tatsache, dass wir die Musik während der Filmaufnahmen wiederholt gehört haben, hat letztendlich auch unsere Art zu filmen beeinflusst. Die Struktur von *BAILE PERFUMADO* ist Pop, glaube ich. Die Mehrzahl der von den Musikern für die Geschichte komponierten Stücke steht in engstem Zusammenhang mit dem Bild. Somit dient die Musik nicht nur der Untermauerung einer Szene, sie tritt mit ihr in einen Dialog. Gleichzeitig handelt es sich um Musik, die man sich auch so anhören kann, was ich sehr gut finde.»

Wenn der Masstab der Regisseure nicht mehr die Kultur der Elite, sondern die der Masse ist, verändert sich natürlich das Verhältnis zum Populären: Es kommt zu einer Beziehung von gleich zu gleich – was tatsächlich auch im Film der Fall ist. Gleichzeitig verschwindet die Angst vor dem «kulturellen Imperialismus» Amerikas: «Mangue Beat», «Arido Movie», «Chico Science» et cetera sind absichtliche Nebeneinanderstellungen von portugiesischen und englischen Wörtern (entfernte Verwandte des parodistischen «Nordestern» aus der Zeit Glauber Rochas), in genau jenem Nordosten, der ehemals von den Filmschaffenden als nie versiegende Quelle brasilianischer Kultur angezapft wurde und der heute, zumindest was den Film angeht, internationalisiert ist.

Eine solche Betrachtungsweise trifft vielleicht auf die neuen «Globalisten» zu, von denen Roberto Schwarz schreibt, sie versuchten, einen glauben zu machen, «das Reich der Massenkommunikation sei vom ästhetischen Gesichtspunkt her liberal oder akzeptabel.» Denn, wie Schwarz weiter behauptet:

«Äusserer ideologischer Zwang und kulturelle Enteignung des Volkes sind Tatsachen, die nicht aufhören zu existieren, nur weil die Nationalisten die Angelegenheit zu mystifizieren versuchen. Diese waren auf die eine oder andere Art in konkrete Konflikte verwickelt und brachten diese irgendwie zum Ausdruck. Während die modernistischen Medien-Gurus, auch wenn sie in ihrer Kritik nicht unrecht haben, eine universalistische Welt vortäuschen, die in dieser Form nicht existiert.»

Ich glaube jedoch nicht, dass die heutigen Filmschaffenden triumphalistisch und den sozialen Problemen Brasiliens gegenüber blind sind. Es scheint mir vielmehr, als zögen sie eine genaue Untersuchung, eine detaillierte Analyse der vorgefundenen Realität – verbunden mit einer gewissen distanzierten Haltung – einer klaren Stellungnahme vor, daher auch der bereits angesprochene dokumentarische Charakter in *CREDE-MI* oder *BAILE PERFUMADO*. In einem erst kürzlich erschienenen Artikel sieht Fernando Gabeira *CENTRAL DO BRASIL* nicht als politisches Werk, erkennt darin jedoch Aspekte, die in Richtung Politik weisen. Er schreibt:

«Ich hatte da so eine Idee: Ein Fernsehsender könnte doch zu einer Tageszeit, in der die Einschaltquoten am höchsten liegen, *CENTRAL DO BRASIL* ausstrahlen, gefolgt von einer Debatte zwischen den Präsidentschaftskandidaten. Allein wird keiner von ihnen ein Rezept zur Lösung des Problems finden. Es könnte jedoch den Anfang eines neuen nationalen Modells darstellen, in dem jeder sich engagiert, jeder seine Fähigkeiten dafür einsetzt, die Misere des Bildungssystems in Brasilien zu beseitigen. Und selbstverständlich auch jene der Strassenkinder.»

Das Ende der Utopien

Dieser offensichtliche Rückzug aus der Politik, der in Form der sogenannten «political correctness» zum Ausdruck kommt, geschieht zu genau jenem Zeitpunkt, der sich im brasilianischen Kino als "post-utopisch" bezeichnen liesse. Man gedenkt der früheren

1
O SERTÃO
DAS MEMÓRIAS
Regie:
José Araújo

Utopien mit einer gewissen Ehrfurcht und Nostalgie, betrachtet sie jedoch gleichzeitig als etwas Abgeschlossenes und deshalb Vergangenes.

2
TERRA EM
TRANSE
Regie:
Glauber Rocha

Das Meer war das wichtigste Symbol der revolutionären Utopie, das vom «Cinema Novo» eingesetzt wurde. Der prophetische Charakter des Gegensatzes Sertão / Meer, zum Ausdruck gebracht in *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*, kündigt die soziale Revolution an, die einen geschichtlichen Zyklus Brasiliens zum Abschluss bringen wird. Die Struktur des Films ist somit eine kreisförmige. Am Anfang des Films stehen lange Luftaufnahmen vom Trockenwald, am Ende wiederum Luftaufnahmen, diesmal zeigen sie das Meer. Indem er diese Schlussbilder wieder aufnimmt, beginnt *TERRA EM TRANSE* mit noch monumentaleren Meeresansichten und setzt sich daraufhin im fiktiven Land Eldorado fort, oder besser gesagt, im von den portugiesischen und spanischen Eroberern erträumten Garten Eden. In *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* entsprechen die ausführlichen Bilder von Sertão und Meer der Prophezeiung: «Der Sertão wird zum Meer werden, das Meer zum Sertão», wobei Glauber Rocha dem Ganzen einen revolutionären Ton verleiht. Diese Worte werden von den Führern Manoels – dem «Heiligen» Sebastião und in der Folge dem Banditen Corisco – ausgesprochen und später durch das Lied, das die Off-Erzählung darstellt und von Rocha selbst und Sérgio Ricardo geschrieben wurde, wieder aufgenommen.

Die Prophezeiung stammt aus «Os Sertões», wo Euclides da Cunha aus kleinen, von anonymer Hand beschriebenen und in Canudos gefundenen Heften vorliest. Das Gebet lautete ursprünglich: «Der Sertão wird zum Strand werden und der Strand zum Sertão.» Dieser apokalyptisch anmutende Satz kündigt eine Umkehr der herrschenden Verhältnisse an, dadurch, dass die von jeher reiche Küste verarmen und das ursprünglich arme Landesinnere zu Reichtum gelangen solle. Die Ankündigung der grossen Veränderung reicht jedoch noch weiter: es ist vom Entstehen eines paradiesischen Landes die Rede, wo es Flüsse aus Milch und Berge aus Mais geben soll.

Eine weitere Quelle von Glauber Rocha (nicht nur für *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*) ist «Grande sertão: veredas» von João Guimarães Rosa. Auch hier findet man mythische Bilder von der Weite des Sertão, vergleichbar mit jener des Wassers. «Der Sertão ist über-



1



2



1

Es ist interessant zu beobachten, wie die Bilder der riesigen Wasseroberflächen in der neuen brasilianischen Filmproduktion zu einer Konstante geworden sind, nunmehr mit einem Sinn versehen, den wir "post-utopisch" zu nennen wagen.

all», lautet der immer wiederkehrende berühmte Refrain des Textes, in dem Rocha die passenden Bilder für den Anfang seines *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* gefunden hat. Minas Gerais, wo die Geschichte des «Grande sertão» angesiedelt ist, besitzt keine Küste, doch spielt Guimarães Rosa mit der Weite des Rio São Francisco, der auch den Namen der Hauptfigur Riobaldo inspiriert; daneben vergleicht er die grünen Augen von Diadorim, einer weiteren Hauptfigur, mit der Unendlichkeit des Meeres. «Das Meer, das einmal war, ist tot», heisst es im Text, als diese Person stirbt.

Der Ursprung dieses Bildes von Meer und Weite, das in der brasilianischen Literatur und Kunst immer von neuem auftaucht, lässt sich vielleicht mit gewissen Eingeborenenmythen in Verbindung bringen, die das Paradies als Meer oder als grossen Fluss sehen. Rosemberg Cariry bestätigt, das Bild der grossen Wasser in *CORISCO E DADÁ* habe diese Mythen zum Ausgangspunkt:

«Ich beginne mit dem Kosmos. Die Eingeborenenmythen – von einer Erde ohne Böses, das heisst vom Meer – werden auch von mir aufgenommen. Das Meer als Symbol des Paradieses, der Sertão, der zum Meer wird, der Mythos der Wasser der Tapuia des Nordostens. Ich arbeite mit der Dualität Sertão / Meer, der Sertão kommt in seiner Unendlichkeit in irgendeiner Weise dem Meer nahe. Wie Guimarães Rosa sagt: "Der Sertão verlangt nach Grenzen." Die Geschichte von Corisco spielt am Meer, die Bilder dienen als Ausgleich zur Dramatik des Films.»

Cariry ist nicht der einzige, der sich der Bilder von Sertão / Meer bedient und sich damit bewusst auf Rocha und Guimarães Rosa bezieht. Es ist interessant zu beobachten, wie die Bilder riesiger Wasseroberflächen in der neuen brasilianischen Filmproduktion zu einer Konstante geworden sind, nunmehr mit einem Sinn versehen, den wir "post-utopisch" zu nennen wagen. *O SERTÃO DAS MEMÓRIAS* beginnt mit und ist durchwoben von Bildern grosser Gewässer, obwohl er im trockenen Sertão spielt. *BAILE PERFUMADO* verweilt schon zu Beginn lange auf eindrücklichen Bildern des Rio São Francisco, der schon von Guimarães Rosa so genau beschrieben wurde, und endet mit dem einsamen Lampião, in Luftaufnahmen von den Steilhängen, die den imposanten Fluss umschliessen.

In *CREDE-MI*, der in einem langen Travelling über das Meer seinen Anfang nimmt, sind die Bilder zu Beginn unscharf, als Anspielung auf das ursprüngliche Chaos, aus dem Gott die Welt schuf: beinahe eine Vision des Paradieses. Über diese Bilder vom Meer legt sich die Hand des Alten, der von der Entstehung der Welt erzählt. Im Verlauf des Films, mit jedem Umblättern des Alten im Buch der Welt, tauchen neue Bilder von grossen Wassern auf, die auf den Mythos verweisen.

Nun darf man auch den schönen Film *BOCAGE* nicht vergessen, der sich wie kein anderer bemüht, Brasilien in seiner Gesamtheit zu zeigen, denn er wurde in sieben brasilianischen Staaten gedreht: Ceará, Amazonas, Paraíba, Rio Grande do Norte, Minas Gerais, Paraná und São Paulo (dazu noch in Portugal, was wiederum die Sehnsucht nach dem Ursprung zum Ausdruck bringt). Am Beginn des Films sieht man grossartige Luftaufnahmen des Meeres, darüber den Poeten, gefangen in einem Käfig. Die Ankunft des Poeten auf dem Festland ist übrigens eine Entdeckung Brasiliens, ein Verweis auf Glauber Rochas *TERRA EM TRANSE* und gleichzeitig, mit den Allegorien der Ersten Messe, deren Parodie.

In all diesen neuen Filmen wird die Antizipation der Zukunft (die revolutionäre Hoffnung) ersetzt durch quasi archäologische Nachforschungen (durch den Mythos vom Ursprung der Welt); man versucht, historische Daten ausfindig zu machen, um ein Individuum zu rekonstruieren, eng verbunden mit seiner Landschaft und seiner Kultur. Das Streben nach Veränderung tritt dabei augenscheinlich in den Hintergrund. Was hier geschieht, gleicht in erster Linie einem vorsichtigen Rekonstruktionsprozess.

Wertungsfreie Haltung

Diese Basisstruktur der neuen Filme über den Nordosten findet sich im allgemeinen auch in den Stadtfilmen wieder. Man sucht sozusagen nach etwas wie der Befreiung vom Politischen und beschränkt sich auf eine getreue Beschreibung des Anderen, des Verschiedenen oder auch des einer anderen sozialen Schicht Zugehörigen. Ein vollendetes Beispiel (meiner Ansicht nach das gelungenste) ist das bereits erwähnten *UM CÉU DE ESTRELAS* von Tata Amaral. Der Film spielt in einem «huis clos» zwischen zwei Hauptakteuren: Dalva, eine Friseurin, die eine Reise nach Miami gewonnen

hat, wo sie an einem Wettbewerb teilnehmen will; und Vítor, ihr Ex-Verlobter, der sich nicht mit der bevorstehenden Abreise des Mädchens abfinden kann. Vítor dringt in die Wohnung von Dalva ein, versucht, sie zu überzeugen, es noch einmal mit ihm zu versuchen, als ihm das nicht gelingt, tötet er die Mutter Dalvas und wird seinerseits am Ende von Dalva umgebracht. Dabei ist nie klar, woran man gerade ist: Dalva gibt dem Drängen Vítors wiederholt nach, und sogar nach dem Mord an ihrer Mutter geht sie mit ihm ins Bett.

Wenn die Filme über den Sertão sich ausdrücklich auf das «Cinema Novo» beziehen, so besteht hier ein eindeutiger Zusammenhang mit dem «Cinema Marginal» von São Paulo. Hier werden Personen gezeigt, ohne Würde, primitiv, hässlich, schäbig, aus der unteren Mittelschicht, mittelmässig, unattraktiv, unfähig, dem Leben auch positive Seiten abzugewinnen, wie sie so häufig in den Filmen von Rogério Sganzerla, Tonacci und anderen anzutreffen sind, die die Stadt am Ende der sechziger und zu Anfang der siebziger Jahre gefilmt haben. In *UM CÉU DE ESTRELAS* ist der erzählerische Hintergrund politisch – der Verfall eines alten Arbeiterviertels der Stadt, jetzt in den Klauen der Arbeitslosigkeit – ein Leitmotiv im Roman von Fernando Bonassi, der dem Film zugrunde lag.

Der Roman wurde unzählige Male bearbeitet, von Tata oder anderen, die endgültige Drehbuchversion lieferten Jean-Claude Bernardet und Roberto Moreira. Die von den Drehbuchautoren durchgeführten Veränderungen sind nicht unwesentlich, wenn es um soziopolitische Bezüge geht. Tata Amaral hat erst kürzlich bestätigt:

«Was die Konstruktion der Personen angeht, so musste ich bei diesem Prozess lernen, ohne soziale und psychologische Rechtfertigung zu arbeiten. Das war für Jean-Claude besonders wichtig. Bei der Erstellung des Drehbuches spielte die Logik der Handlung keine Rolle (...) die Dialoge erklären nichts, ganz im Gegenteil. Diese Arbeit ohne psychologische und soziale Bezüge warf natürlich Fragen auf: "Es ist unlogisch, dass sich jemand so verhält." Aber der Mensch ist eben auch nicht immer logisch.»

Tata Amaral besteht darauf, dass gerade die Inkohärenz das Menschliche ausmacht und dass die Reaktionen einer Person nicht mechanisch und nur auf der Basis des sozialen Kontexts erklärt werden können. «Im Film wird Vítor nicht entlassen, sondern kündigt

Der Film will sie jedoch in erster Linie als menschliche Wesen darstellen, ohne sie zu beurteilen und ohne irgendwelche Lösungen anzubieten. Man respektiert ihren schlechten Geschmack, den Kitsch und die billigen Gegenstände.

selbst. Derjenige, der in die Wohnung der Ex-Freundin eindringt, ist kein Opfer des Systems.» Amaral erklärt, dass sie durch die Wahl dieser Erzählweise nichts anderes getan hat, als sich ihrer trotzkistischen Prägung treu zu erweisen, nach der die Kunst nicht engagiert sein muss, um mit ihrer Zeit und deren Ethik in Verbindung zu treten.

Diese radikale Stellungnahme zugunsten der Eliminierung von politischen und psychologischen Rechtfertigungen ging eigentlich von Jean-Claude Bernardet aus, der diese in seinem Text «Tragédia» wie folgt darlegt:

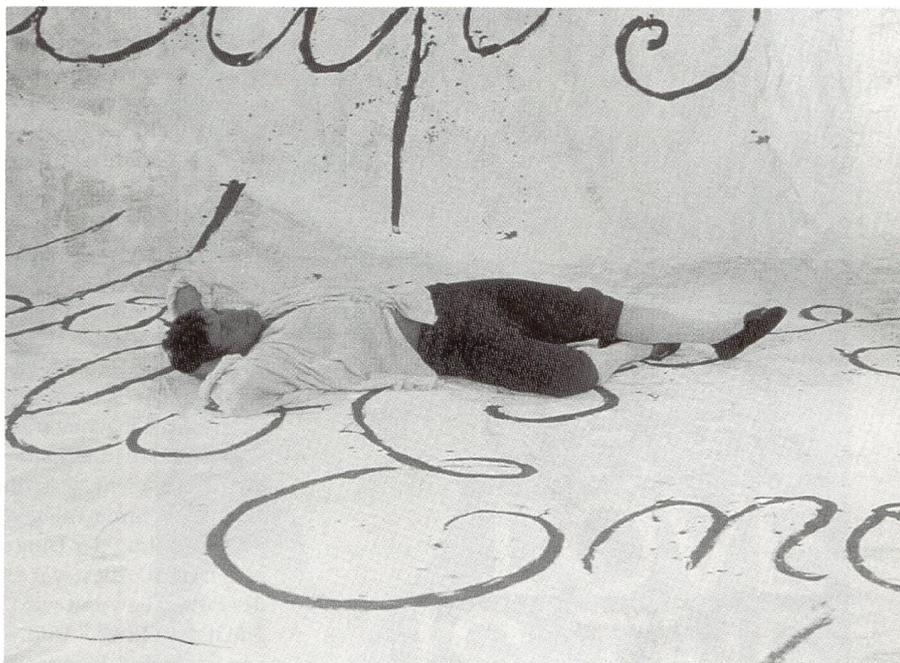
«Im Roman wurde Vítor aus der Fabrik entlassen. Um die befürchtete Herstellung einer Ursache-Wirkungs-Beziehung zu vermeiden – die Entlassung als Erklärung für seine emotionale Verfassung – haben sowohl der Film als auch das Theaterstück (der Roman wurde auch für das Theater bearbeitet) Vítor die Kündigung aussprechen lassen. Somit liegen seinem Verhalten gegenüber Dalva weder psychologische noch soziologische Motive zugrunde.»

Es besteht kein Zweifel daran, dass es sich bei den Personen um Brasilianer handelt, die aus einer genau definierten Gegend stammen. Kulturelle, wirtschaftliche und politische Faktoren dieses Milieus bestimmen ihr Handeln. Der Film will sie jedoch in erster Linie als menschliche Wesen darstellen, ohne sie zu beurteilen und ohne irgendwelche Lösungen anzubieten. Man respektiert ihren schlechten Geschmack, den Kitsch und die billigen Gegenstände, die ihre Behausungen zieren. Es tritt hier eine neue menschliche Komponente zutage, und das ist es auch, was das Erzählte interessant macht.

Man kann annehmen, dass die Musik im Stil von Roberto Carlos nicht gerade dem Geschmack der Autoren des Films entspricht, die aus einer ganz anderen sozialen Schicht stammen als ihre Figuren. Dennoch begleitet sie entscheidende Momente des Films, sie rührt an die Gefühle der handelnden Personen und führt sie beinahe zur Versöhnung: Von der Strasse hört man die Melodie eines solchen Liedes aus einem Auto, in dem ein junger Mann sitzt, der nach einem Mädchen ruft. Von seinen Erinnerungen eingeholt, gefangen von der Melodie, beginnt Vítor zu singen, umarmt Dalva von hinten und tanzt einige Augenblicke lang mit ihr. Während der ganzen Szene (wie übrigens auch im weiteren Verlauf des Films) verlässt die Kamera die Wohnung nicht. Die Abgeschlossenheit ist



1



2

1

O DRAGÃO DA
MALDADE
CONTRA O
SANTO
GUERRIERO
Regie:
Glauber Rocha

2

BOCAGE
Regie: Djalma
Limongi Batista

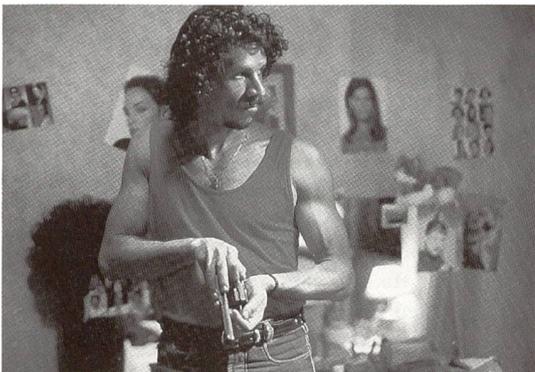
Was wirklich ist, beurteilt nunmehr nicht die Kritik, sondern unser eigenes Wahrnehmungsvermögen.



1

1
O DRAGÃO
DA MALDADE
CONTRA O
SANTO
GUERRIERO
Regie:
Glauber Rocha

2
UM CÉU DE
ESTRELAS
Regie:
Tata Amaral



2

komplett, und wenn man von einem realistischen Effekt sprechen kann, so entsteht dieser durch das Beharrungsvermögen der Kamera in der urteilsfreien Beschreibung individueller Verhaltensweisen.

Zweifellos hatte es das alles schon einmal gegeben, das «Cinema Marginal» und mit ihm vor allem Sganzerla hatten in São Paulo bereits ähnlichen Kitsch ausgeschlachtet, im sogenannten «boca do lixo», mit seinen sentimentalen Sängern und Melodien, seinen geschmacklosen Ikonen, seiner dummen Mischmasch-Religiosität. Bei Sganzerla kamen jedoch ständig distanzierende Elemente zum Einsatz – Ironie, Spott, das Bewusstsein der eigenen Würdelosigkeit, kurzum kritisch-politische Elemente. Bei UM CÉU DE ESTRELAS kann man nicht von Ironie sprechen: Hier wird dieser Kitsch ernst genommen, es geht nicht darum, sich über ihn lustig zu machen oder ihn zu verurteilen. Als Vítor die Mutter Doras wegen ihres unreflektierten Bekenntnisses zu verschiedenen Religionen kritisiert (seisho no ie, Umbanda, Katholizismus), macht er seine Person dadurch nur noch hassenswerter.

Wir befinden uns hier folglich vor dem genauen Gegenteil der metaphysischen Kamera des «Cinema Novo», die Sertões und Meere überflog, immer auf der Suche nach den Ursachen menschlichen Unglücks und Lösungswege aufzeigend. Die Kamera von UM CÉU DE ESTRELAS beobachtet mit Erstaunen die Geschehnisse innerhalb von vier Wänden, weiss nicht, was die handelnden Figuren zu ihren Taten veranlasst, und harrt geduldig der Dinge, die da kommen mögen. Alles, was einem während des Filmes bewusst wird, ist die Ambiguität des Ganzen. Und wenn uns dann am Ende des Filmes, gleich im Anschluss an den Nachspann, eine Reportagekamera des Fernsehens das objektive Geschehen vor Augen hält, gelangen wir zu einer völlig anderen Sicht der Dinge, die wiederum keinen Zweifel an ihrer Falschheit zulässt. Wir sehen eine passive, in die Enge getriebene Dalva, ein Opfer, während sie doch in Wirklichkeit entscheidend in die Handlung eingegriffen hat. So wird dem «Reportagecharakter», der dem «Cinema Novo» auf der ganzen Welt innewohnt und der im «Cinema Marginal» São Paulos sehr präsent ist (vor allem in O BANDIDO DA LUZ VERMELHA von Sganzerla), jede Fähigkeit abgesprochen, Wirklichkeit zu vermitteln.

Was wirklich ist, beurteilt nunmehr nicht die Kritik, sondern unser

eigenes Beobachtungsvermögen. Das zumindest wird uns von diesem und anderen neuen brasilianischen Filmen nahegelegt.

Lúcia Nagib

Aus dem Portugiesischen übersetzt von
Michaela Baumann und Bruno Fischli

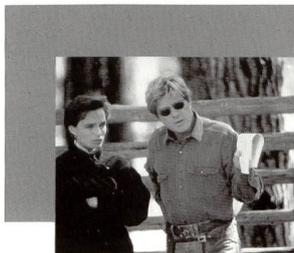
1 Das Filmgesetz gestattet all denjenigen einen Steuerabzug, die einen Anteil an Filmproduktionen erwerben. Die Obergrenze des Abzugs beträgt für juristische Personen drei, für Privatpersonen fünf Prozent der Steuerschuld, wobei der abzugsberechtigte Betrag mit 3 Millionen Reais limitiert ist. Um in den Genuss der Bestimmungen dieses neuen Gesetzes zu gelangen, müssen sich die Projekte einer Prüfung durch die Kommission der «Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual» in Brasília unterziehen.

2 Schon bei José Humberto Dias war von der Eitelkeit Lampiões die Rede gewesen. Dieser schildert die Ankunft Lampiões in Juazeiro do Norte wie folgt: «Lampião marschiert durch die Stadt, er trägt eine goldgefasste Brille, einen Filzhut, Ledersandalen, ein grünes Tuch um den Hals, zusammengehalten von einem Brillantring, sechs Ringe mit Edelsteinen an den Fingern, eine Pistole und einen 48 Zentimeter langen Dolch, gibt Interviews und posiert für die Fotografen Pedro Maia und Lauro Cabral.» Vergleiche: «Benjamin Abrahão, o mascate que filmou Lampião» in *Cadernos de pesquisa*, No 1, Belo Horizonte, CPCB, Embrafilme, 1984

Bibliographie:

Jean-Claude Bernardet: *Brasil em tempo de cinema*. Rio, Civilização Brasileira, 1967
Alfredo Bosi: *Dialética da colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992
Marilena Chauí: *Cultura e democracia*. São Paulo, Cortez, 1989
Frederic Jameson: *As marcas do visível*. Rio, Graal, 1995
Randal Johnson: *Literatura e cinema – Macunaima: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1982
Randal Johnson, Robert Stam (Hg.): *Brazilian Cinema*. Columbia University Press, 1995
Glauber Rocha: *Revolução do Cinema Novo*. Rio, Alhambra / Embrafilme, 1981
Roberto Schwarz: *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987
Ismail Xavier: *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo, Brasiliense, 1993

Kino in Worten



Daniel Kothenschulte
Nachbesserungen
am amerikanischen Traum
Der Regisseur Robert Redford

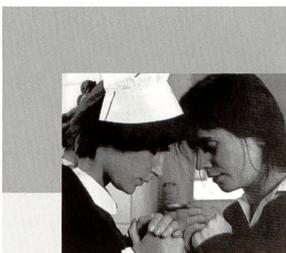
SCHÜREN

Daniel Kothenschulte
**Nachbesserungen am
amerikanischen Traum**
Der Regisseur Robert Redford
192 S., Pb., über 200 Abb.
DM 28,- (ÖS 204/SFr 26,-)
ISBN 3-89472-307-6

Zum Start des neuen Films
„Der Pferdeflüsterer“
„... nicht nur ein spannendes
detailliertes Stück Filmliteratur,
es beinhaltet auch die Leistung,
einen Regisseur ins rechte Licht
zu rücken, der zu Unrecht auf
sein Sunny-Boy-Image reduziert
wird.“
Der Schnitt

Achim Forst
**Breaking the dreams –
das Kino des Lars von Trier**
In Zusammenarbeit mit ARTE TV
224 S., Pb., über 200 Abb.
DM 28,- (ÖS 204/SFr 26,-)
ISBN 3-89472-309-2

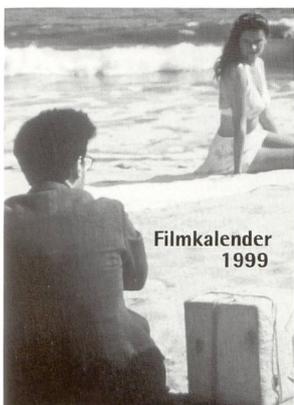
Der Däne Lars von Trier ist
der originellste Autorenfilmer des
europäischen Kinos. Das Buch
enthält ausführliche Analysen
zu Lars von Triers Filmen, zahl-
reiche Bilder, ein Interview sowie
ein abschließendes Kapitel mit
Fragen, unvollständigen Antworten,
Gedanken und Assoziationen
zu Lars von Trier.



Achim Forst
**Breaking the Dreams –
Das Kino des Lars von Trier**

arte

SCHÜREN



Filmkalender
1999

Filmkalender 1999
208 S., Pb.,
zahlr. Abb, DM 12,80
(ÖS 93/SFr 12,50)
ISBN 3-89472-007-7
„Kalender mit Swing“
Süddeutsche Zeitung

Prospekte gibts bei:
Deutschhausstraße 31
D-35037 Marburg

SCHÜREN
www.schueren-verlag.de

DEREK JACOBI
DANIEL CRAIG
WITH TILDA SWINTON

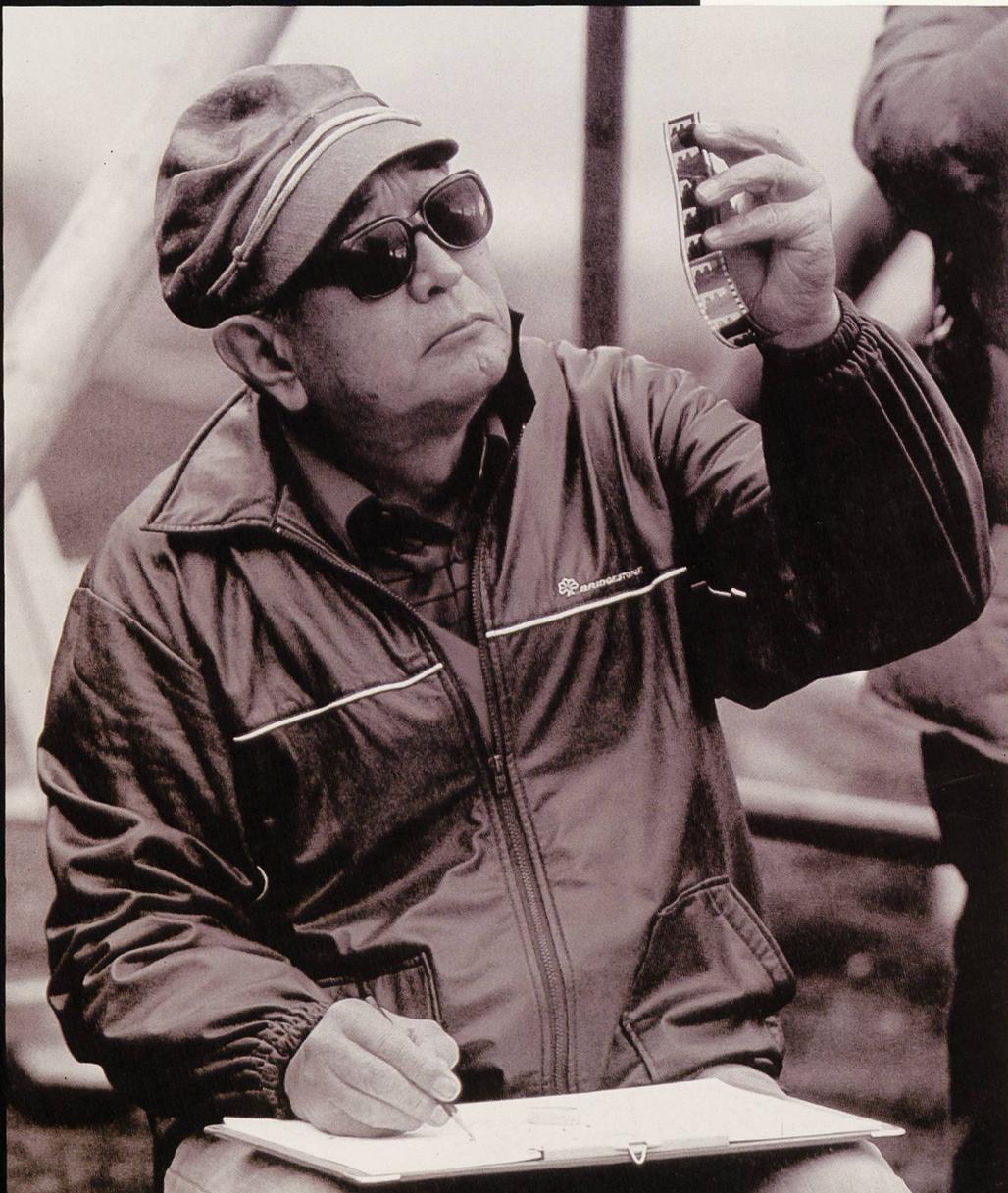
**THERE IS NO BEAUTY
WITHOUT THE WOUND**

**LOVE
IS THE
DEVIL**

STUDY FOR A PORTRAIT OF
FRANCIS BACON
EIN FILM VON JOHN MAYBURY

AB MITTE NOVEMBER IM KINO

DOLBY DIGITAL BBC bfi EURIMAGES LOOK NOW!



Akira Kurosawa
1910-1998