

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 28 (1986)
Heft: 148

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: 04.05.2025

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

filmbulletin

Kino in Augenhöhe



39. festival internazionale del film Locarno 7-17 agosto 1986

Casella postale, CH-6600 Locarno
Telefono: 093 / 31 02 32 Telex: 846147

Svizzera / Suisse
Schweiz / Switzerland

STADTKINO BASEL

zeigt vom 6. bis 26. Juni 1986 im Kino CAMERA:

PANORAMA DES JAPANISCHEN FILMS

Freitag 6. Juni, nur 21 Uhr	Ich wurde geboren, aber... von Yasujiro Ozu (1932)
Freitag 6. - Sonntag 8. Juni	Kwaidan von Masaki Kobayashi (1964)
Montag 9. Juni, nur 21 Uhr	Die Reise nach Tokio von Yasujiro Ozu (1953)
Montag 9./Dienstag 10. Juni	Die Frau in den Dünen von Hiroshi Teshigahara (1964)
Mittwoch 11./ Donnerstag 12. Juni	Onibaba von Kaneto Shindo (1964)
Freitag 13. Juni, nur 21 Uhr	Erzählungen unter dem Regenmond v. Mizoguchi (1953)
Freitag 13. - Sonntag 15. Juni	Der Junge von Nagisa Oshima (1969)
Montag 16. Juni, nur 21 Uhr	Das Leben einer Frau nach Saikaku v. Mizoguchi (1952)
Montag 16./Dienstag 17. Juni	Rebellion von Masaki Kobayashi (1967)
Mittwoch 18./Donnerstag 19. Juni	Dodes'ka-den von Akira Kurosawa (1971)
Freitag 20. Juni, nur 21 Uhr	Das Höllentor von Teinosuke Kinugasa (1953)
Freitag 20. - Sonntag 22. Juni	Hokusai von Kaneto Shindo (1983)
Montag 23. Juni, nur 21 Uhr	Yojimbo von Akira Kurosawa (1961)
Montag 23./Dienstag 24. Juni	Irezumi von Yoichi Takabayashi (1981)
Mittwoch 25./Donnerstag 26. Juni	Schmutziger Fluss von Kohei Oguri (1981)
Donnerstag 26. Juni, nur 21 Uhr	Tod durch Erhängen von Nagisa Oshima (1968)

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

Kino in Augenhöhe



James Cagney, Buster Keaton und Harpo Marx

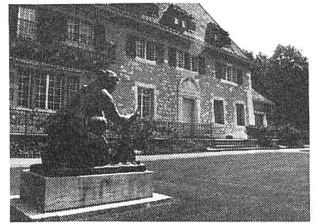
Unvermeidliche Begegnungen

Museen in Winterthur

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

Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

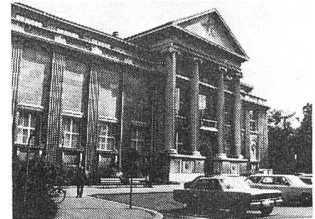
Öffnungszeiten: täglich von 10–16 Uhr
(Montag geschlossen)



Werke von Winterthurer Malern
sowie internationale Kunst.
Temporärausstellung:
bis 31. August
Sammlung des Kunstvereins:
Malerei und Plastik
des 20. Jahrhunderts

Kunstmuseum

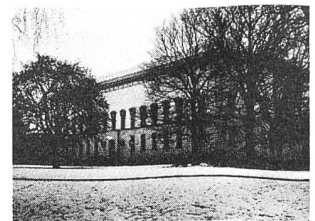
Öffnungszeiten: täglich 10–12 Uhr
und 14–17 Uhr, zusätzlich
Dienstag 19.30–21.30 Uhr
(Montag geschlossen)



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

Stiftung Oskar Reinhart

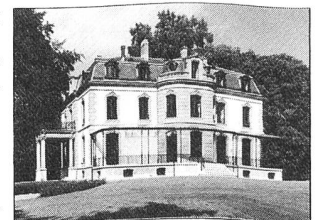
Öffnungszeiten: täglich 10–12 Uhr und 14–17 Uhr
(Montagsvormittag geschlossen)



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

Münzkabinett

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



Uhrensammlung
von weltweitem Ruf

Uhrensammlung Kellenberger im Rathaus

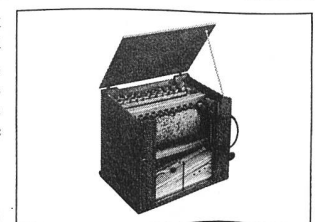
Öffnungszeiten: täglich 14–17 Uhr,
zusätzlich Sonntag 10–12 Uhr
(Montag geschlossen)



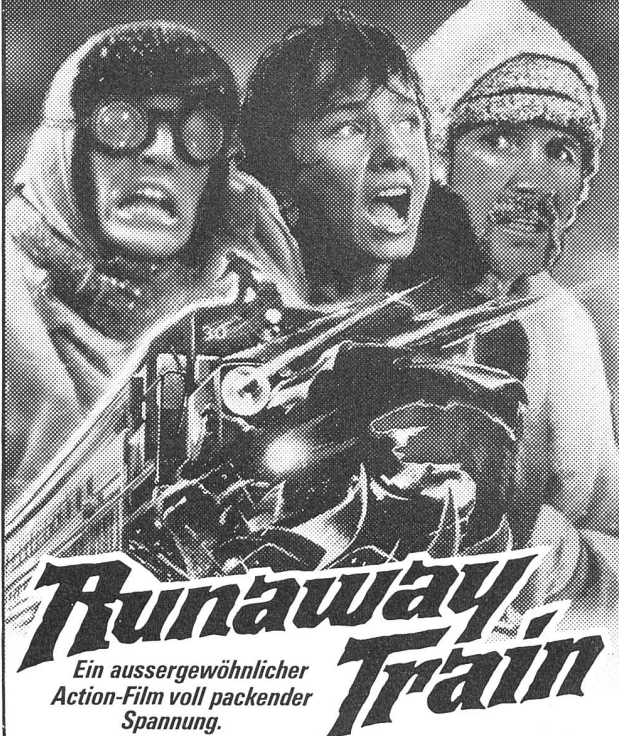
Wissenschaft und Technik
in einer lebendigen Schau
Bild: Eine Peroquette,
ein mechanischer Musikapparat,
mit dem man Papageien
das Singen beibrachte

Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr,



Mit 2000 PS auf der Flucht



Runaway Train
Ein aussergewöhnlicher
Action-Film voll packender
Spannung.
mit JON VOIGHT · ERIC ROBERTS · REBECCA DeMORNAY
Ein Film von ANDREI KONCHALOVSKY CANNON COLOUR SYSTEM
nach einem Original-Drehbuch von AKIRA KUROSAWA Milan Disques

LINA WERTMÜLLER'S
CAMORRA

FESTIVAL
BERLIN 86
BESTER
PUBLIKUMS-
WIRKSAMER
FILM

Grosses,
emotionales
Kino

mit einer faszinierenden ANGELA MOLINA
HARVEY KEITEL · FRANCISCO RABAL · Musik: TONY ESPOSITO

filmbulletin

Kino in Augenhöhe
28. Jahrgang

3/86
Heft Nummer 148: Juni, Juli 1986

Die laufende Reflexion über Kino und Film in Kritiken, Dokumenten und Gesprächen stellt im günstigen Falle immer auch eine Auseinandersetzung mit der Filmsprache ganz generell dar. Eine der vornehmeren Aufgaben einer Filmzeitschrift ist denn auch die genaue Beobachtung und grundsätzlichere Beschreibung von Formen der «Filmsprache» - ob das nun als wissenschaftliche Arbeit an einer Filmtheorie deklariert ist oder nicht.

Die erreichbare Präzision einer Analyse stösst allerdings, abseits der Arbeit an einem Schneidetisch, sehr schnell an Grenzen - und ein Schneidetisch gehört leider nicht zum Inventar unserer Redaktion. Ausserdem müssten die entsprechenden Filmkopien verfügbar sein: eine aufwendige und kostspielige Sache also.

Abgesehen von Glücksfällen - die noch auf sich warten lassen - sind deshalb die Bescheidung auf möglichst gute Annäherungen und/oder die interpretierende Zusammenfassung publizierter Untersuchungen gangbare Alternativen, auf die wir bei Gelegenheit gerne zurückgreifen.

Der eigenwillige Stil des Japaners Yasujiro Ozu, der letztlich auf einer eigenen Grammatik der Filmsprache beruht, ist immer hinreichend Provokation, den Stand der Dinge grundsätzlich zu überdenken. Solche Reflexion wirft Licht auf jede Art filmischen Erzählens: gerade die Abweichungen und Unterschiede lassen die Eigenheiten der einen oder andern Vorgehensweise besonders deutlich hervortreten. Und in diesem Sinne ist der Stil von Ozu ein besonders dankbares Objekt, da seine Eigenheiten besonders tief greifen und grundlegend sind.

Da uns der Sommer ein «Japanisches Filmpanorama» - welches auch Filme von Ozu zugänglich macht - beschert, das ins Programm alternativer Spielstellen in Basel, Bern und Zürich Aufnahme gefunden hat, wollen wir solcherlei Reflexion wieder einmal «öffentlich» vornehmen: «Meditativ strukturierte Bilder» lautet der Titel des Beitrages, der einige Anregung auch älteren Arbeiten der Amerikaner Kristin Thompson, David Brodwell und Edward Branigan über Ozu verdankt.

Und wenn schon von Reflexion die Rede ist: ein Überdenken der eigenen Arbeit gerät im Redaktionsalltag zwischen aktuellen Ereignissen, Produktionszwängen und Termindruck meist etwas in den Hintergrund. Auch sonst sind wir ganz schön «ausser Atem». Wir beabsichtigen deshalb, eine Produktionspause einzulegen, welche dazu führen dürfte, dass die nächste Ausgabe von «filmbulletin - Kino in Augenhöhe» kaum vor Ende August erscheinen wird. Das ist aber kein Grund zur Sorge; die geplanten sechs Nummern des Jahrgangs 1986 werden dadurch nicht in Frage gestellt.

Walt R. Vian

kurz belichtet 6

Kino in Augenhöhe

AFTER HOURS von Martin Scorsese

Sehnsucht nach einer Ausnahmeexistenz

11

Kleine Filmografie: Martin Scorsese

15

FOOL FOR LOVE von Robert Altman

Überdrehte Liebesdramen

16

Kamera *nicht* in Augenhöhe



Skizze einiger Elemente des Filmstils von Yasujiro Ozu

Meditativ strukturierte Bilder

19

filmbulletin

ROSA LUXEMBURG von Margarethe von Trotta

28

Kleine Filmografie: Margarethe von Trotta

31

THE COLOR PURPLE von Steven Spielberg

32

PRETTY IN PINK von Howard Deutsch

34

Dokument:

Zum Prozess um Herbert Achternbuschs DAS GESPENST

Freiheit künstlerischer Arbeit

35

Plädoyer der Verteidigerin Cornelia Kranich

filmbulletin Kolumne

Von Anne Cuneo

46

Titelbild: Whoopi Goldberg als Celie in THE COLOR PURPLE von Steven Spielberg
letzte Umschlagseite: Herbert Achternbusch in DAS GESPENST
Heftmitte: KOHAYAGAWA KE NO AKI (DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGA, von Yasujiro Ozu, 1961)

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich
ISSN 0257-7852

Redaktion:
Walt R. Vian

Redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggie
Mitarbeiter dieser Nummer: Silvia Fröhlich, Susanna Pyrker, Jeannine Horni, Wolfram Knorr, Michel Bodmer, Roland Cosandey, Peter Kremski, Anne Cuneo.

Gestaltung:
Leo Rinderer-Beeler

COBRA-Lichtsatz
Copyproof:
Intermedia AG, Winterthur
Druck und Fertigung:
Unionsdruckerei AG, Luzern

Fotos wurden uns freundlicher-
weise zur Verfügung gestellt von:
Filmbüro SKFK, B. Uhlmann vom
Filmpodium, Rialto Film, Filmco-
operative, Archiv Dr. Felix Berger,
UIP, Warner Bros. Zürich;
Sammlung Manfred Thürow, Ba-
sel; Citel Films, Genf;
Cinémathèque Suisse, Lausanne;
SDK, Berlin; Bayrischer Rund-
funk, München.

Abonnemente:
FILMBULLETIN erscheint
sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 26.- / DM. 35.- / öS. 260
Solidaritätsabonnement:
sFr. 40.- / DM. 50.- / öS. 400

Vertrieb:
Leo Rinderer
☎ 052 / 27 45 58

in Berlin: Ulrich von Berg / Kaiser
Fried-
richstr. 35 / D-1000 Berlin 30
☎ (30) 312 80 58
in Norddeutschland: Rolf Aurich
/ Uhdestr. 2
D-3000 Hannover 1
☎ 0511 / 85 35 40
in Wien: S. & R. Pyrker /
Columbusgasse 2 / A-1100
Wien
☎ (0222) 64 01 26

Kontoverbindung filmbulletin:
Postcheck-Konto 80-49249 /
Postamt Zürich
in der BRD:
Kto.Nr. 120 333-805 /
Postgiroamt München
in Österreich:
Scheckkontonummer 7488.546
/ P.S.K. Österreichische
Postsparkasse

 Herausgeber:
Katholischer Filmkreis Zürich

JAPANISCHES FILMPANORAMA

Als grossen Sommerzyklus prä-
sentieren das Stadtkino Basel
und das Kellerkino Bern ein
sechzehn Titel umfassendes
*Panorama des japanischen
Films*. Es beginnt mit Ozus
Stummfilm «ICH WURDE GE-
BOREN, ABER...» aus dem
Jahre 1932 und spannt sich bis
zu Shindos 1983 entstandenem
Künstlerporträt «HOKUSAI».
Das Schwergewicht des Pro-
gramms liegt auf Werken der
fünfziger bis siebziger Jahre.
In Einzelvorstellungen werden
echte Raritäten zu sehen sein:
von Ozu nebst dem genannten
Frühwerk auch der wunder-
schöne TOKYO MONOGATARI
(»Die Reise nach Tokio«, 1953),
von Mizoguchi zwei seiner
wichtigsten und typischsten Fil-
me, SAIKAKU IDICHA ONNA
(»Das Leben einer Frau nach
Saikaku«, 1952) und UGETSU
MONOGATARI (»Erzählungen
unter dem Regenmond«, 1953),
von Kinugasa JIGOKU-
MON (»Das Höllentor«, 1953).
Im weiteren sind in diesem Zy-
klus unter anderem vertreten:
Kobayashi (KWAIDAN, REBEL-
LION), Kurosawa (DODESKA-
DEN, YOJIMBO), Teshigahara
DIE FRAU IN DEN DÜNEN und
Oshima TOD DURCH ERHÄN-
GEN.
Stadtkino Basel: 6. bis 26. Juni;
Kellerkino Bern: 9. Juni bis 23.
Juli. Das *Zürcher Filmpodium*
wird den Zyklus (mit Variationen)
in sein Juli-August-Programm
übernehmen.

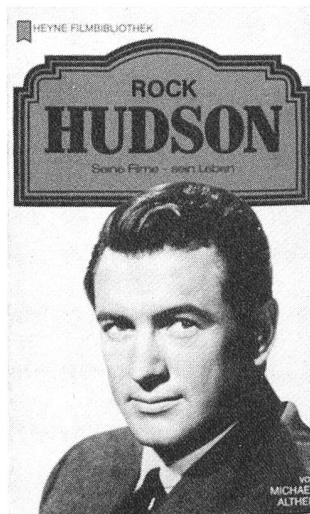
FILMMUSIK

«Filmmusik, das Soundtrack-
Magazin» heisst eine Zeitschrift
die in loser Folge im Format A5
erscheint und ganz dem Spe-
zialthema, das immer mehr Be-
achtung findet, vorbehalten ist.
Bisher konnte der Herausgeber
und Redaktor Ralf Schuder 14
Ausgaben realisieren, in denen
Interviews mit Komponisten wie
Klaus Dollinger, Charles Kalman
oder Hans Martin Majewski zu
finden sind. In jeder Ausgabe
werden ferner Soundtrack LP's
rezensiert und Filme bespro-
chen, die durch Porträts, sowie
aktuelle Berichte und Informa-
tionen ergänzt werden. Nummer
15, die im Juli erscheinen soll,
wird ein Interview mit Ernst Gold
(EXODUS) und mit dem Heraus-
geber von «Cinemascore» (der
grössten Filmmusikzeitschrift der
Welt) enthalten.
Das Abonnement für ein Jahr

(drei Ausgaben plus ein Extra-
heft) kostet DM 20.- (Probe-
nummern DM 5.-) und kann bei
Ralf Schuder / Erkstrasse 6 /
D-1000 Berlin 44 bestellt wer-
den.

BUCHERSCHENUNGEN

Eine ganze Reihe von Taschen-
buchausgaben aus dem The-
menbereich Film ist in den letz-
ten Wochen erschienen. So im
Heyne-Verlag neben zwei ver-
filmten Romanen (»Remo«, von
Warren Murphy/Richard Sapir,
Heyne TB 6365; »Auf der Jagd
nach dem Juwel vom Nil«, von
Joan Wilder, Heyne 6675) ein
«Lexikon des Fantasy Films»
(Heyne 7275), in dem das Au-
torentrio Hahn/Jansen/Stresau
auf 650 Filme eingehen, die
zwischen 1900 und 1986 pro-
duziert wurden. Knapp 150 der
Filme betrachten die Autoren als
«reine Fantasy», während der
Rest sich aus Mischformen zu-
sammensetzt. Das geht von Bi-
belfilmen bis hin zu Woody Al-
len, wobei jeweils einzelne Wer-
ke mit Produktionsangaben prä-
sentiert werden. Man baut in
den Texten auf Zitate und ver-
weist gleichzeitig auf mögliche
Videoausgaben der einzelnen
Filme.
Wie dieses «Fantasy-Lexikon»
ist auch die neuste Erscheinung
der Reihe «Heyne Filmbiblio-
thek» eine Originalausgabe. Hier
hat sich (Reihen-Nr. 93) Michael
Althen dem vor einigen Monaten
verstorbenen Schauspieler Rock
Hudson gewidmet. *Besonders
freut uns natürlich, dass der Au-
tor auch filmbulletin als Quelle
verwendet und ausgewiesen hat.*



*Im Kapitel «Zu Regisseuren und
Kollegen» wird ua. «Spiegelbil-
der der Seele - Zum Werk von
Douglas Sirk», filmbulletin 2/
85 zitiert.
Bleibt schliesslich der Hinweis*

auf «Motel Blues», jenes Buch
von Sam Shepard, nach dem
Wim Wenders seinen Erfolg PA-
RIS, TEXAS realisierte (Heyne
Scene 43).

Bei Ullstein wurde der Abenteu-
erroman «African Queen» von
C.S.Forester deutsch übersetzt
herausgebracht (TB 21015). In
der mehrbändigen Reihe «Ido-
le» erschienen verschiedene
Ausgaben mit Kapiteln zu Grös-
sen, die auch für die Leinwand
verewigt bleiben: so David Bo-
wie (Bd 4, 36512, Bd 8,
36529), Marilyn Monroe, Elvis
Presley (Bd 7, 36519). Als Ta-
schenbuch bringt Ullstein Jörg
Fausers Biographie «Marlon
Brando - Der versilberte Rebell»
heraus; das Buch war 1978
erstmalig in grösserem Format
erschienen und ist nun, fast ein
Jahrzehnt später, leider nicht
aktualisiert.

Dem deutschen Film widmet
sich das Bändchen «Der deut-
sche Film heute» (34327) von
Hans-Joachim Neumann, das
sich im Untertitel (»Die Macher,
das Geld, die Erfolge, das Publi-
kum«) etwas hochgreifend an
James Monacos Vorbild zum
amerikanischen Film zu orien-
tieren scheint.

«Kino, wie es keiner mag»
(Ullstein TB 36501) hat Rolf
Giesen seinen Überblick über
die «schlechtesten Filme der
Welt» betitelt. Die deutsche
Kleinvariante von «The Golden
Turkey Awards» der Medved-
Brüder erschien eben in einer
revidierten, das heisst mit Zens-
urbalken versehenen zweiten
Auflage. Bleibt noch Jörg Fau-
sers ebenfalls vor einiger Zeit
erschienene Essay-Sammlung
«Blues für Blondinen» (Ullstein
TB 36504) zu erwähnen, eine
Zusammenstellung von Aufsät-
zen, die unter anderem im
TransAtlantik erschienen sind.

INNERSCHWEIZER FILMTAGE

Das Jugend-/Freizeithaus
Wärchhof in Luzern plant für die
Zeit vom 18. bis zum 21. Sep-
tember die Veranstaltung von
Jugendfilmtagen, mit einem
Wettbewerb für junge Filmema-
cherInnen bis Jahrgang 1960.
Man will damit junge Filmern-
nen animieren, weiterzumachen
in ihrer Arbeit. Es soll mit diesen
Filmtagen ein Podium und damit
eine gewisse Öffentlichkeit ge-
schaffen werden, ein Treffpunkt
auch zum Erfahrungs- und Mei-
nungsaustausch. Anders als So-
lothurn mit seinen Filmtagen
konzentrieren sich die Luzerner
Veranstalter auf die jüngere Ge-

neration, und man organisiert obendrein einen eigentlichen Wettbewerb mit Bargeld-Preisen in der Gesamthöhe von 12'750 Franken. Dazu zugelassen sind Werke von Leuten, die nicht älter als 26 sind und in den Formaten S8, 16mm und Video-VHS gearbeitet haben. Die bis zum 24. August eingereichten Produktionen dürfen nicht vor 1985 entstanden sein. Als JurorInnen werden Lisa Bachmann (Theaterpädagogin), Christine Linder (Heilpädagogin), Tobias Ineichen (Jungfilmer) und Erich Langjahr (Filmemacher) wirken. Anmeldungen und nähere Informationen bei: Jugend/Freizeit-haus Wärrchhof, Werkhofstrasse 11, 6005 Luzern. (☎ 041/44 14 88)

AUS ÖSTERREICHISCHER SICHT

1985 liefen in den österreichischen Kinos 384 neue Filme an, die Hälfte davon waren US-Amerikanische-Streifen, die sich den Markt mit Filmen aus der BRD, Frankreich, Italien und Grossbritannien teilten. Vom Rest der Weltproduktion bekam der Kinogänger auch 1985 kaum etwas zu Gesicht - kein Wunder also, dass es den Österreicher geradezu exotisch anmutet, wenn sich gelegentlich ein holländischer, spanischer, australischer oder gar indischer Film in ein Kino verirrt. Der heimische Anteil betrug im gleichen Zeitraum 18 Filme, wobei diese Zahl die (raren) 2,5 Millionen-Franken-Produktionen ebenso berücksichtigt, wie die (überwiegenden) Low-budget-Filme mit Kosten ab 100'000 Franken. Gedreht wird aber auch in Österreich viel mehr. Realisiert werden eine grosse Anzahl kleiner und kleinster Produktionen, vom kürzesten Zeichrick-bis zum längsten Experimentalfilm. Angesichts einer nach wie vor deprimierenden Förderungssituation (die überdies im nächsten Jahr noch verschärft wird, weil 20-30% des gesamten Kunstbudgets sang- und klanglos dem Rotstift zum Opfer fallen sollen) ist es einerseits nicht weiter verwunderlich, dass hauptsächlich kurze und kürzeste Filme entstehen. Zwar sollen die Wiener Kinos in Zukunft für Sex- und Pornofilme mit einem erhöhten «Vergnügungssteuer»-Satz von 20% belegt werden, doch den lange geforderten «Kinoschilling» - eine Abgabe, die der heimischen Filmproduktion zugute kommen soll - gibt es nach wie vor nicht.

Eine seit Herbst 1985 immer wieder hinausgeschobene Enquete des zuständigen Ministeriums, bei der auch über zahllose andere Probleme und freudlose Zustände auf der «Insel der Seligen» diskutiert werden sollen, droht derzeit sanft der Vergessenheit anheim zu fallen. Und ebenso ergeht es einer Studie, die den Status quo der österreichischen Filmbranche erheben soll. Seit einem Jahr liegt ein Konzept von Regisseur Bernhard Frankfurter vor, das eine «Erhebung zur Lage des Films und der Filmschaffenden in Österreich vorschlägt - doch konnte sich bislang niemand zur Finanzierung der Studie durchringen. Um so bemerkenswerter ist deshalb andererseits, wieviele österreichische Filme immer wieder auf den internationalen Festivals zu finden sind. In den ersten sechs Monaten dieses Jahres waren es immerhin 13 Festivals. In Saarbrücken, Stuttgart und Oberhausen war Österreich zusätzlich auch in der Jury vertreten.

Um den Max Ophüls-Preis bewarben sich Houchang Allahyari mit PASOLINI INSZENIERT SEINEN TOD und Gerhard Mensek mit MERKEN SIE SICH DIESES GESICHT, in Rotterdam stellte Michael Pilz seinen ersten Spielfilm NOAH DELTA II vor, der später bei der «Viennale» österreichische Premiere hatte.

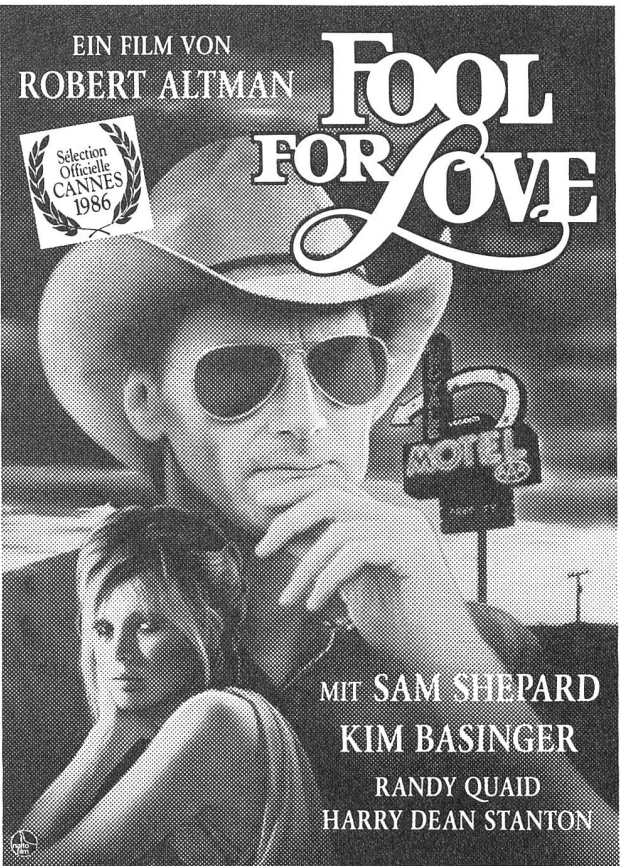
Die Trickfilmer von der Wiener Hochschule für angewandte Kunst waren mit neun Produktionen in Stuttgart und mit sechs Filmen in Berlin. Sie sind übrigens die «fleissigsten» Österreicher, sowohl was die Anzahl ihrer Werke, wie auch die der Festivaleinladungen betrifft: sie waren auch bei Festivals in Clermont-Ferrand (Frankreich), Jerusalem und Zagreb vertreten.

Zur «Berlinale» konnte Österreich - nach Valie Exports PRAxis DER LIEBE im Vorjahr - heuer wieder einen Film in den Wettbewerb entsenden: Wolfram Paulus' HEIDENLÖCHER war zwar nicht unumstritten, dafür aber sicherlich einer der interessanteren Wettbewerbsbeiträge in Berlin. Im «Forum des jungen Films» zeigte Hans Scheugl seinen nach langjähriger «Abstinenz» vom Filmemachen geschaffenen ORT DER ZEIT, mit dem er auch in Rotterdam eingeladen war. In einer weiteren Berlinale-Sektion, dem «Panorama», waren Kitty Kino mit ihrem neuen Film NACHTMEERFAHRT, Niki List mit MÜLLERS BÜRO und Valie Export mit dem Porträt OSWALD WIENER erfolgreich vertreten. Besonders MÜLLERS BÜRO

EIN FILM VON ROBERT ALTMAN

FOOL FOR LOVE

Selection Officielle CANNES 1986



MIT SAM SHEPARD
KIM BASINGER
RANDY QUAID
HARRY DEAN STANTON

SUGARBABY

ein Film von Percy Adlon
mit Johanna Sägebrecht,
Eisi Gulp



«Eine schamlose Hymne an die Liebeslust, - erotisch und lustig...»
(New York Magazin)

«Ein kleines Wunder - mit dem aussergewöhnlichsten Liebespaar seit
«HAROLD & MAUDE»...
(L. A. Times)

**DIE KLEINE SEXKOMÖDIE
MIT DEM GROSSEN ERFOLG IN USA**

MONOPOL-FILMS AG

JETZT IST ES NICHT MEHR NUR EIN SPIEL ...



Clue

Alle Mörder sind schon da.

PARAMOUNT PICTURES PRESENTS A GUBER-PETERS PRODUCTION IN ASSOCIATION WITH POLYGRAM PICTURES AND DEBRA HILL PRODUCTIONS. "CLUE" CASTING BY GUBER-PETERS. COSTUME DESIGNER: JUDY KATZ. EXECUTIVE PRODUCERS: JON PETERS, PETER GUBER, JOHN LANDIS, GEORGE FOLSEY, JR. BASED UPON THE BOARD GAME "CLUE" FROM WADSWORTH'S GAMES LTD. SCREENPLAY BY JONATHAN LYNN. STORY BY JOHN LANDIS AND JONATHAN LYNN. PRODUCED BY DEBRA HILL. DIRECTED BY JONATHAN LYNN. A PARAMOUNT PICTURE.

Neu im Kino

Kino
5 Programme in 2 Kinos

in Luzern
kino moderne

MODERNE - HAUPTPROGRAMM
So-Do: 15 / 17 / 20.30
Fr+Sa: 15 / -- / 20.30

MODERNE - FILMWEEKEND
Fr+Sa: 17.15 Uhr

ATELIERKINO

ATELIER 1: 14.30 / 16.30 / 20.30

ATELIER 2: tägl. 18.35 Uhr

ATELIER - NACHTFALTER
Fr+Sa: 22.30 Uhr

da läuft was.

entwickelte sich in Berlin blitzschnell zum Geheimtip. Das Wiener Filmfestival «Viennale» zeigte auch den ersten Spielfilm des Steirers Nikolaus Leytner, PARADISE GESMBH, sowie Alexander Leidenfrosts JUNGER FRÜHLING und KATIJUBATO von Tone Fink.

Österreichs ExperimentalfilmerInnen waren sehr stark in Oberhausen (sieben Filme, u.a. von Lisl Ponger, Linda Christanell, Mara Mattuschka) und in Osnabrück (acht Filme, u.a. von Gudrun Bielz, Renate Kordon, Dietmar Brehm) vertreten.

Bei den Filmfestspielen in Cannes mit drei Produktionen in zwei Sektionen vertreten zu sein, war für österreichische Verhältnisse geradezu sensationell: Paulus Mankers SCHMUTZ lief in der renommierten «Quinzaine des Réalistes», die Filme WELCOME IN VIENNA von Axel Corti und DAS ZWEITE SCHRAUBE-FRAGMENT des Schweizer Walter A. Christen, der in Wien an der Filmhochschule studiert, waren in der Sektion «Un Certain Regard» zu sehen. Das Münchner Filmfest wird den neusten 80 Minuten Experimentalfilm APOSTOLOS von Penelope Georgiou zeigen und ein Sprung übers grosse Wasser gelang schliesslich Hans Fädler, dessen WIENER BRUT im Juni beim «Gayfilm-Festival» in San Francisco laufen wird.

Susanne Pyrker, Wien

FILMPODIUM BIEL-BIENNE

Am 24. April 1986 wurde in Biel der Verein Filmpodium Biel-Bienne gegründet. Was bisher mit vereinzelt Filmzyklen nur sporadisch möglich war, soll nun Kontinuität und Bestand erhalten. Trotz dem anerkennenswerten Programm von «Le Bon Film» und dem Abonnement der Filmgilde, schreiben die Initiatoren, bestehe auch auf dem Platz Biel ein nachgewiesenes aber bisher noch nicht befriedigtes Bedürfnis im Bereich des nichtkommerziellen Films. Es wird hier vor allem an den Experimental- und Dokumentarfilm gedacht, an Zyklen zu bestimmten Themen, zur Filmgeschichte, zu hervorragenden Regisseuren, Darstellern, etc. Die Filme sollen begleitet werden von weiterführender Information und Diskussionen mit Filmschaffenden.

Dank einer von Beginn der Planung an vorbildlichen Zusammenarbeit mit dem privaten Kinobesitzer Vital Epelbaum sollen die zum Filmpodium-Programm gehörenden 35-mm-Filme im

normalen Kino gespielt werden, während die 8- und 16-mm-Kopien hauptsächlich im neubestuhnten Théâtre de Poche zur Aufführung kommen.

Das Filmpodium Biel-Bienne ist ein jedermann offenstehender Verein, welcher zum Ziel hat, nichtkommerzielle Filme öffentlich und unter möglichst günstigen Bedingungen zu zeigen, entsprechende Rahmenveranstaltungen zu organisieren sowie filmkulturelle Aktivitäten Dritter zu koordinieren und zu unterstützen. Als erste Veranstaltungsreihe wurde im Mai ein Zyklus zum Thema «Alternde Menschen - junger Schweizer Film» im Farelhaus und in den Kinos «Lido» und «Rex» organisiert.

DOKUMENTARFILM SCHWEIZ

Vorgängig zu ihrer diesjährigen Generalversammlung führt die Geschäftsleitung der Solothurner Filmtage eine öffentliche Tagung zur Situation des schweizerischen Dokumentarfilmschaffens durch. Als Veranstalter der Filmtage sei ihr aufgefallen, schreibt die Geschäftsleitung, dass der Anteil der Dokumentarfilme in den letzten Jahren in erschreckender Weise im Sinken begriffen sei, dass die Weiterentwicklung der Gestaltungsmöglichkeiten eher selten gesucht werde, dass die gesellschaftliche Relevanz des Dokumentarfilmschaffens sinke und dass obendrein die Distribution und Promotion von Dokumentarfilmen sehr schwierig geworden sei.

Am 14. Juni 1986 findet deshalb zu diesen Themenkreisen im Hotel Solothurner Hof in Solothurn (wenige Schritte vom Bahnhof) von 9.30 - ca. 13.30 Uhr eine Tagung statt, an der unter anderem Vertreter des EDI, der SRG, Filmschaffende, Verleiher, Produzenten, Filmjournalisten und ein interessiertes Publikum über die Probleme des Dokumentarfilmschaffens in der Schweiz diskutieren und Lösungen finden sollen. Das Programm sieht auch ein Referat von Roman Brodman vor, «Dokumentarfilm - Alibi oder Sprengstoff».

SUISSE ROMANDE 1919 - 1939

Vom 13. Juni bis Mitte September wird in Lausanne eine breit angelegte Ausstellung sich dem künstlerischen Schaffen in der

Westschweiz zwischen den beiden Kriegen widmen. Malerei, Skulpturen, angewandte Kunst, Architektur, Literatur, Musik, Theater, Radio, Foto und Kino werden in vier Museen der Stadt präsentiert: Musée des beaux arts, Musée des arts décoratifs, Musée historique de l'Ancien Evêché und Musée de la photographie.

In Verbindung mit anderen Sparten nimmt das Filmschaffen im Musée de l'Ancien Evêché (am Place de la Cathédrale) eine wichtige Position der ganzen Veranstaltung ein, im Sinne einer Annäherung an den gesamten Bereich von der Kritik bis zur Produktion, ohne Auswertung und Industrie ausser Acht zu lassen.

Der bewusst generelle Titel der Sektion signalisiert den Anspruch: man will sich in einer teilweise hinweisenden Form Rechenschaft darüber abgeben, wie das Filmschaffen sich in der Westschweiz auf verschiedenste Art und Weise manifestiert hat.

Das kleine, französischsprachige Gebiet ist zuallererst einmal ein Markt, der reich an importierten Produkten erscheint, und keine protektionistische Massnahme behindert die ausländischen Filme. Die Kinosäle entwickeln sich rasch und zeigen im wesentlichen die Produktionen der grossen Filmnationen, der USA, Frankreich und Deutschland, zumeist mit entsprechendem Pomp. Daneben macht sich in den Tageszeitungen und Illustrierten eine kompetente Kritik breit, deren zwei wichtigste Repräsentanten William Bernard und André Ehrler sind. Mit ihren Chroniken, Konferenzen, Filmvereinigungen verteidigt und beschreibt sie das Kino als eine der Hauptkunststrichtungen.

Das Aufkommen des Tonfilms in den Jahren 29-32 und der Effekt der Krise, der ihm in jener Zeit entspricht, beschleunigen die körperschaftliche Kontrolle über die Auswertung in den Sälen, ohne das Funktionieren eines Marktes blosszustellen, der in seiner Abwicklung derselbe bleiben sollte von mitte der dreissiger Jahre bis in die sechziger.

Die Produktionsaktivität erweist sich als verhältnismässig sporadisch. Die Hoffnung, eine wirkliche cinématographische Ökonomie wachsen zu sehen, wurde genährt durch eine Welle von Filmen, die zwischen 1921 und 1926 entstanden sind - Florey, Sauty, Gos, Choux, Porchet -, aber sie bleibt ein frommer Wunsch, der lediglich von Zeit zu Zeit durch andere utopische Projekte am Leben erhalten wird.

Das ausgereifteste unter den derartigen Projekten ist zweifellos jenes des «studio national», das Montreux zwischen 1935 und 1942 förderte.

In der Zwischenzeit wurden, ausserhalb des Spielfilmschaffens, gewisse Möglichkeiten ausgewertet. Es entstanden Häuser, die die Verarbeitung mit der Produktion von Filmmaterial verbanden und sich vor allem im Auftragsfilm spezialisierten, sei es zur Werbung, zur Dokumentation oder für die Aktualitäten: «L'office cinématographique de Lausanne», das erste «Ciné journal Suisse» in Lausanne, «Films AAP», dann «Cinégram» in Genf, die «Montreux Colorfilm» von Charles Blanc-Gatti.

Die Jahre des Stummfilms sind geprägt von einer grossen Vielfalt an Versuchen - Bergfilme, Burlesken, Dramen -, während die Situation in den dreissiger Jahren einen eher klaren Gebrauch des Kinos mit sich brachte. Nur gerade die im Auftrag bezahlten Filmschaffenden erreichen eine Kontinuität, sind aber noch weniger zahlreich seit der Einführung des Tons. Jean Brocher realisiert zwölf Spielfilme zwischen 1928 und 1939 im Rahmen des Westschweizer Kartells für soziale und geistige Hygiene. Charles-Georges Duvanel spezialisiert sich im Dokumentarfilmbereich, während die Porchet nach Spanien arbeiten gehen.

Im Bereich der Technik zeichnet sich in der Zwischenkriegszeit eine bemerkenswerte Aktivitätssteigerung ab, wobei einzigartig jene von Jacques Bloosky darstellt, der mehrere Kameras zum Amateurgebrauch entwickelt, unter ihnen die berühmte Bolex H16 von Paillard. - Da das PR-Material wie die Filme selbst zum grössten Teil ausländischer Herkunft ist, waren es letztlich zwei Plakatgestalter, die Kinoarbeiten illustrieren konnten: Noel Fontanet für die Filme von Jean Brocher und Paul Perrenoud für einige französische Verleiher.

Es dürfte aus diesen Ausführungen ersichtlich geworden sein, dass das Kino im Rahmen dieser Ausstellung nicht bloss als dokumentarischer Annex erscheint. So bescheiden es sich im Verhältnis zu anderen Künsten und im Verhältnis zum weltweiten Filmschaffen noch ausmachen mochte, seine Manifestationen in der Westschweiz figurieren daselbst vollwertig neben anderen Ausdrucksmitteln, mit anderen Spektakeln. Die Gesamtheit der rund zweihundert Ausstellungsgegenstände und ihren Kommentierungen im Ausstel-



HERBERT ACHTERNBUSCH

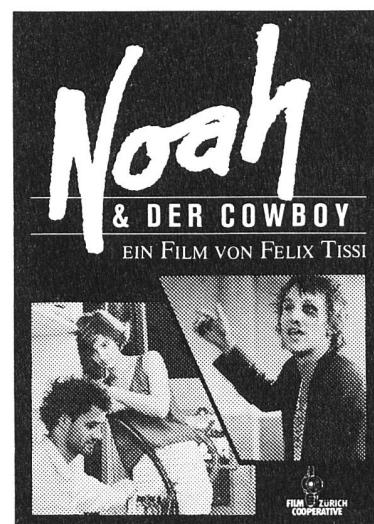
DAS GESPENST

In der BRD von der Evangelischen Filmjury ausgezeichnet - in Zürich wegen Blasphemie beschlagnahmt - Soeben vom Bundesgericht freigegeben!

Kinostart zurzeit in Zürich, Basel, St.Gallen, Winterthur - weitere Orte in Vorbereitung.

Zurzeit in Zürich, demnächst in Basel:

«Tissi hat damit auf Anhieb eine quirlige Komödie geschaffen, die uns aus der Nähe berührt.»



Walter Ruggie in
FILMBULLETIN
No. 2/86

lungskatalog stellen eine Basis dar für eine lokale Filmgeschichte. Roland Cosandey

FILMTHEORIE IN ÖSTERREICH

Seit fünf Jahren gibt es in Wien die *Gesellschaft für Filmtheorie*. Sie hat es sich zur Aufgabe gemacht, dem Film als Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung in Österreich Aufmerksamkeit zu verschaffen und Anschluss an den internationalen filmwissenschaftlichen Diskurs zu finden. Im Vorjahr konnte mit viel Engagement eine monatliche Vortragsreihe etabliert werden, in deren Rahmen 1985 der deutsche Kritiker Dr. Karsten Witte (Berlin) und der dänische Wissenschaftler Dr. Karsten Fledelius (Kopenhagen) referierten. Als ausländische Gastreferenten waren heuer der Musikwissenschaftler Berndt Heller (Berlin) eingeladen, der seine Rekonstruktion der Originalmusik zum Film *DER LETZTE MANN* von Friedrich W. Murnau erläuterte, sowie der Medienwissenschaftler Dr. Günter Bentele (Berlin), der in seinem Vortrag «Objektivität und Glaubwürdigkeit von TV-Nachrichten» Überlegungen und Daten zum Verhältnis von Realität und Medienrealität darlegte.

Neben der regelmässigen Edition von filmwissenschaftlichen Blättern sollen künftig interessante Arbeiten auch in Buchform veröffentlicht werden. Dazu wird allerdings noch ein Geldgeber gesucht. Unterstützt wird die rege Tätigkeit der Gesellschaft, die auch Seminare und Symposien veranstaltet, vom Bundesministerium für Unterricht und Kunst.

(Kontakte: Gottfried Schlemmer, Gesellschaft für Filmtheorie, Mariahilfer Strasse 58/3, A-1070 Wien)

10 JAHRE WERKSTATTKINO

Anfangs April feierte das «Werkstattkino in München» seinen zehnten Geburtstag. Für Wolfgang Bihlmeir, Doris Kuhn, Anatol Nitschke und Erich Wagner hat sich in dieser Zeit das Kinomachen zu einer Philosophie entwickelt. Sie gestalten an der Fraunhoferstrasse 9 Programme, die allein ihren persönlichen Vorlieben entsprechen, ihrer Begeisterung, ihren Obsessionen und Abgründen. Sie schreiben dazu: «Ein Kino, betrieben von Fans, vielleicht mit einer romantischen Vorstellung von Kino. Es sind fast ver-

gessene Filme des Genrekinos, die wir lieben, Gruselfilme, Western, Melodramen, Abenteuer-, Kriegs- und Gangsterfilme. Gleichzeitig: Dokumentarfilme, Agitationsfilme, militantes Kino. Gleichzeitig: Untergrundfilme, Experimental- und Avantgardefilme. Und immer wieder: trivialer Schund. Filme, die aus kommerziellen Gründen niemand zeigt, die aus den Kinos verschwunden sind. Kino pur, für Süchtige und Einsame.» Vom Kinomachen in dieser Art kann keiner der vier leben, obwohl sie alle alles sind: Programmgestalter, Buchführer, Vorführer, Kassierer und Putzequipe. 10 Jahre Experiment.

FILMWOCHE IN VERONA

Die achziger Jahre des brasilianischen Kinos bilden einen Schwerpunkt im Programm der diesjährigen Veroneser Filmwoche, die in der Zeit vom 20. bis zum 26. Juni veranstaltet wird. Spiel- und Dokumentarfilme wurden ausgesucht, um die letzten fünf Jahre zu reflektieren. Unter anderem finden sich Werke wie *MARVADA CARNE* von André Kotzel, *CEU ABERTO* von Joao Batista de Andrade, *SONHO SEM FIN* von Lauro Escorel Filho, *IGREJA DOS OPRIMIDOS* von Jorge Bodanzky oder *AVAETE* von Zelito Viana auf dem Programm, das neben dem eigentlichen Veranstaltungswettbewerb läuft.

Als historische Ergänzung wird aber auch anhand einer Hommage an Nelson Pereira dos Santos ein kleiner Überblick geboten über die vorangegangenen Jahre, mit Werken wie *RIO*, *40 GRAUS* (1955), *RIO, ZONA NORTE* (1957), *BOCA DE OURO* (1962), *VIDAS SECAS* (1963), *AZYLO MUITO LOUCO* (1974) bis hin zu *ESTRADA DA VIDA* (1980) und *MEMORIAS DO CARCERE* (1984). Weitere Informationen: Estate teatrale Veronese, Settimana cinematografica internazionale, Via S. Mammaso 2, 37100 Verona (I).

BILDUNGSARBEIT

«Film- und Videoarbeit» ist eine zwanzigseitige Broschüre betitelt, die der SABZ-Filmverleih (Postfach 54, 3000 Bern 23) zusammengestellt hat. Sie enthält Informationen über den Einsatz von 16mm- und Videofilmen in der Bildungsarbeit, eine technische Checkliste, methodische Hinweise und einen Leitfaden für den Einsatz von Filmen.

6. NEDERLANDSE FILMDAGEN

Vom 17. bis zum 25. September 1986 werden im holländischen Utrecht die 6. Filmtage veranstaltet. Sie richten sich vor allem an internationale Gäste, die sich über die nationale Filmproduktion informieren wollen und dabei mit Filmschaffenden der Niederlande in Kontakt treten wollen. Nähere Informationen bietet: Sandra den Hamer, Filmmarkt, Hoogt 4, 3512 GW Utrecht (NL).

FILMKOMÖDIEN IN VEVEY

Unter der Ehrenpräsidentschaft von Lady Oona Chaplin und der



Leitung von Iris Brose findet vom 18. bis 24. August 1985 das Sechste «Festival international du film de comédie» statt. Zehn Langspielfilme aus der ganzen Welt werden in der offiziellen Sektion um die drei «Cannes d'Or» wetteifern: um den grossen Preis von Vevey, den Darstellerepreis und den Publikumspreis.

Nachdem die *Retrospektive* in Vevey bisher einem Regisseur (Charlie Chaplin, Blacke Edwards, Woody Allen), einem Schauspieler (Michel Simon) oder wie letztes Jahr einem Land (25 Jahre Komödien à l'italienne) gewidmet war, wird sie mit »Comédie romantique« am diesjährigen Festival ein Thema beleuchten. Die Zuschauer können in dieser Veranstaltung zwölf rare europäische und amerikanische Filme, die in der Schweiz unbekannt sind, entdecken; filmische Perlen voller Humor und Charme, die zwischen 1930 und 1950 in der Tradition von Cukor, Sternberg, Lubitsch und anderen entstanden sind. Das Programm wurde in Zusammenarbeit mit Jacques Siclier (Journalist bei «Monde»), der Cinémathèque Suisse und Beiträgen aus Frankreich, Deutschland und der Schweiz gestaltet.

Die traditionelle *Hommage* geht diesmal an den erstaunlichen amerikanischen Pionier Charles R. Bowers (1889-1946). Ab 1912 setzte der geniale Zeichner und Karikaturist über 100 Comic Strips für die Leinwand um; später wandte er sich dem burlesken und experimentellen Film zu und verband etwa Marionetten-Trick-Aufnahmen in gelungener Weise mit realen Bildern. In Vevey werden fünf seiner Produktionen aus der Zeit zwischen 1926 und 1940 gezeigt. Diese in Europa einzigen Spuren seines erstaunlichen Schaffens bilden zusammen ein Programm von 85 Minuten.

Im Bereich des *Kurzfilms* bietet das Festival zwei unterschiedliche Wettbewerbe: einerseits eine Auswahl von zehn internationalen Trickfilmen und andererseits ein anderthalbstündiges Programm von Schweizer Kurzspielfilmen. Dieser Wettbewerb in der Kategorie «Schweizer Film» steht kurzen und mittleren Filmen offen - auch solchen, die nicht unbedingt als Komödien zu bezeichnen sind - und wurde nach ausführlichen Abklärungen neu geschaffen. Damit verfolgt das Festival ein doppeltes Ziel: es ermöglicht einerseits den Zuschauern, ein junges helvetisches, zu oft nicht wahrgenommenes Kino, zu entdecken, das andererseits - und einmalig für die Schweiz - gleichzeitig einer internationalen Jury präsentiert wird, die ihm Preise desselben Rangs zusprechen werden wie den Filmen der offiziellen Sektion. Dieser doppelte Wettbewerb unter der Verantwortung von Frédéric Maire verdeutlicht das Bestreben des Festivals, ebenso eine Plattform der Entdeckung wie der Promotion der «Grossen von morgen» zu sein.

Da das Filmfestival von Vevey bisher ohne Förderungsbeiträge der Eidgenossenschaft auskommen muss, ist es noch stärker als andere derartige Veranstaltungen von der Resonanz der Öffentlichkeit angewiesen. Am 24. April ging deshalb wiederum der traditionelle Galaabend zur finanziellen Unterstützung des Festivals - der jeweils der ganzen Bevölkerung offen steht - im Hotel des trois Couronnes in Vevey über die Bühne. Und Ende Juni wird die konstituierende Generalversammlung des Vereins der Freunde des Festivals zusammentreten, deren Ziel die Förderung und Unterstützung der Festivalveranstaltung auch während des Jahres ist.

(Weitere Informationen: Filmfestival Vevey, Place de la Gare 5, CH-1800 Vevey; ☎ 021 / 51 82 82)



AFTER HOURS von Martin Scorsese

**Sehnsucht
nach einer
exotischeren
Ausnahmeeexistenz**

Den Menschen in den Filmen von Martin Scorsese war schon immer nicht zu helfen: Diese rigoros gezeichneten Rinnsteintypen kommen weder mit sich selber klar (TAXI DRIVER, 1976), noch miteinander (MEAN STREETS, 1973), fallen auf falsche Götzen herein (THE KING OF COMEDY, 1982) und treiben mit ihren besten Möglichkeiten nur elenden Missbrauch (RAGING BULL, 1980). Der Bedarf nach Rettung und Katharsis ist also riesig - und so dreht Scorsese in seinem jüngsten Film AFTER HOURS den Spieß einfach mal um.

Kein von der Drangsalsenge gebeutelter Gefühlskrüppel versucht sich aus dem Dämmerlicht des sozialen Elends ans Licht der bürgerlichen Saturiertheit hochzu trampeln, sondern ein grundsolider, reputierlicher Yuppi stürzt in den Keller der urbanen Topografie. Denn ein Mensch, der eine ganze Weile oder sogar ziemlich lange den geltenden bürgerlichen Aufsteiger-Normen gemäss funktioniert und sich darin durchaus glücklich fühlt, immer auf Zack, hat auch irgendwo seinen heimlichen Notausgang. Das Passepartout zur Öffnung dieser Tür ist bei Scorseses neuem Helden die Literatur. Der Mensch liest Henry Miller, den «Rabelais von Brooklyn», weil der so schön ausgelassen über die Untergrundwelt deliriert. Das macht neugierig und hungrig, endlich einmal auszuscheren, so richtig zu flippen. Doch allein, es fehlt der Mut, der Biedermann belässt es beim Lesen. Nur: wenn er liest, dann wagt er sich des Abends in Schnellimbissrestaurants, in der Hoffnung, doch einmal angesprochen zu werden.

Hilfe kommt denn auch, von einem Sendboten aus jener fremden Welt, die ihn so anzieht. Als er wieder mal in seinen Miller vertieft ist, wird er vom Nebentisch einfach angequatscht. Marcy heisst die ruchlose Treibhauspflanze, die wie aus einem Dunstkreis von Lastern auftaucht, blass, schmal und grossäugig, und ihm keck als sündhafte Liebesblume erscheint. Sie gibt ihm ihre Telefonnummer, und ist schon wieder entfloht.

Der adrette Parzival heisst Paul Hackett, ist Textverarbeitungs-Fachmann in einer sterilen Bürolandschaft und Feuer und Flamme für Marcy. In seinem Appartement angekommen, ruft er sie sofort an und erhält mit somnabuler Gleichgültigkeit die Aufforderung am besten gleich zu kommen. Hackett - der sowas nur aus den Romanen kennt - macht sich euphorisch auf den Weg. Sein Pech ist nur, dass er im Taxi seinen letzten Zwanzig-Dollar-Schein verliert, und dass das New Yorker Bohème-Quartier SoHo bei Nacht alles andere als einladend ist; denn dort, bei einer reichlich rammdösen Plastikerin, ist Marcy zu Hause.

Was nun beginnt, ist wie das «Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen»: Hackett, ein Simplissimus und Bruder von «Alice im Wunderland», stolpert von einer exaltierten Skurilität in die andere, seine nächtliche Odyssee wird zum labyrinthischen Alptraum.

AFTER HOURS ist eine schwarze Komödie über einen Stadtneurotiker, der sich von der verrückten Nachtschwalbenwelt angezogen fühlt, und gleichzeitig Angst vor ihr hat. Paul Hackett läuft schutzlos in alles hinein und erschrocken vor allem davon. Von Marcy fühlt er sich zwar angezogen, doch die mit Schleierblick arbeitende Plastikerin zieht ihn gleich mal aus: Paul soll ihr bei der Herstellung einer Papierplastik helfen - und bei

der Entkrampfung ihrer Nackenmuskeln. Marcys Körper scheint makellos, doch sie wird ständig von vagen Andeutungen von Vergewaltigung und Brandverletzungen umwölkt, so dass bei Paul die Begehrlichkeit bald dem Ekel weicht. Ein Kaschemmenwirt misstraut ihm, weil Hackett kein Geld hat, trotzdem gibt er ihm seinen Wohnungsschlüssel, damit Paul mal sein Alarmschloss an der Wohnung in Betrieb setze. Eine narzistisch ausgeflippte Serviererin nimmt ihn mit in ihre Plüschwohnung, um ihn kurz darauf als Einbrecher zu denunzieren.

Hackett, der Computer-Mensch, geht permanent von falschen Prämissen aus - auch wenn er sich als vertrauensvoller Bürger empfiehlt. Die Verrückten um ihn herum betrachten ihn, den einzig scheinbar Normalen, als wahrhaft bescheuert. Das eben ist das Dumme am Leben, es läuft immer anders als man meint, im Unterschied zu erfundenen Geschichten, also Anekdoten, Romanen oder Filmen. Die haben eine Struktur und deshalb einen Sinn, auch bei Henry Miller. Hacketts Odyssee dagegen ist ein chaotisches Wechselbad; er stolpert von einer Episode in die andere, von einem Irrwitz in den nächsten, obwohl er doch bald nur noch eines will: in sein schönes, behagliches Heim zurück und schlafen.

Hackett dreht sich schliesslich im Kreis. New York ist gross, doch Paul kommt nicht vom Fleck, weil er nicht mal Geld für die U-Bahn hat. Wie in einem schwarzen Käfig gefangen, rennt er von Marcys Loft in die Kaschemme; von dort ins Appartement der Serviererin, um wieder fluchtartig Marcys Loft anzulaufen - mit verheerenden Folgen: die Blondine mit den grossen, tief liegenden Augen hat inzwischen Selbstmord begangen. Paul gerät erst recht in Panik und macht sich abermals dünne, um von einer bizarren Bürgerwehr gejagt zu werden, die ihn für den Einbrecher hält, der die Gegend verunsichert.

Scorseses Film-Idee ist nicht neu. Vor einigen Jahren drehte John Landis mit INTO THE NIGHT ein ähnliches städtisches Abenteuer. War bei Landis der Held aber noch ein gestresster, von Beziehungsquerelen zermürbter Neurotiker, der unter Schlaflosigkeit leidet und deshalb in eine phantastische Gangsterstory gerät, bleiben bei Scorsese Sehnsüchte und Ängste eines jungen Mittelstandsbürgers - und das macht den besonderen Reiz seiner Burleske aus -, immer hart an der Realität. Es sind die kleinen, scheinbar unwichtigen Details, die klaustrophobische Folgen nach sich ziehen: Verlust des Geldes, verschlossene Türen, harmlose Gespräche.

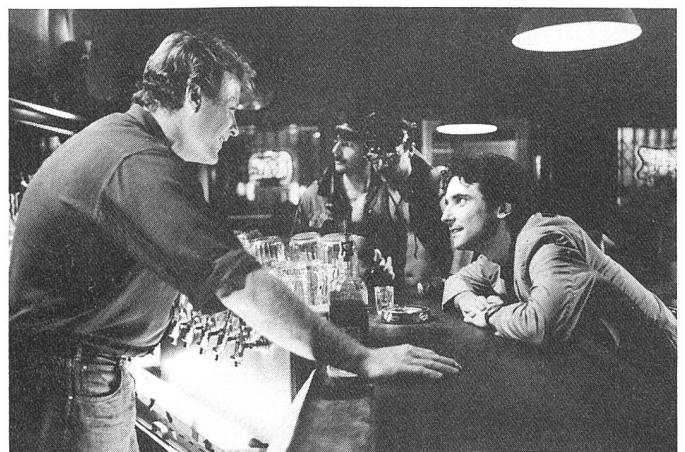
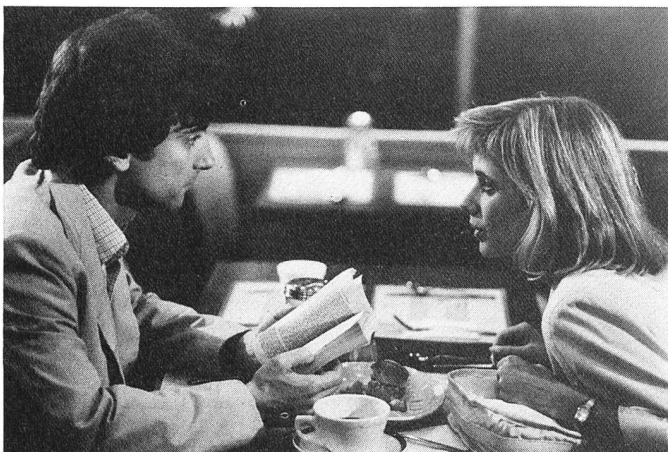
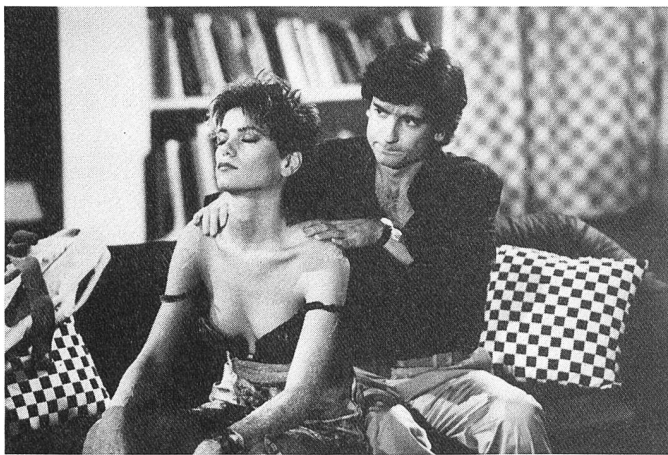
Scorseses Hackett ist der durch und durch normale Mittelstandsbürger, dessen Probleme sich aber als letztlich nicht wesentlich von denen der Freaks unterscheiden. Verstecken die Neurotiker, Narzissten, Bohemiens, Punks und Lederfetischisten ihre Obsessionen und Frustrationen hinter rotzigen Attitüden und wuseln wie traurige Märchenkinder durch ihren nächtlichen Topos, so ist des Spiessers Tagwelt eine steril-normierte Realität, hinter der gleichwohl die Sehnsucht nach einer exotischeren Ausnahmeexistenz brodet wie eine Ölquelle unter dem Pflaster.

Paul Hackett ist die Kehrseite des Taxi Driver: Er läuft nicht Amok, um die Stadt von den Szene-Haien zu säubern, sondern flieht vor ihnen - und vor sich selbst. So





Hacketts nächtliche Odyssee wird zum labyrinthischen Alptraum



endet denn auch der Film wie er begann. Hackett wird auf der Flucht vor der Bürgerwehr, von einer total beknackten Bildhauerin zu einer Papierskulptur verpappt, von zwei tatsächlichen Einbrechern geklaut und vor dem Eingang seiner Firma «abgeladen». Völlig konsterniert und noch sichtlich gezeichnet von seinem nächtlichen Abenteuer betritt er wieder sein Grossraumbüro. War das alles nur ein (Alp-)Traum oder Wirklichkeit? Wie auch immer, geläutert ist Paul Hackett allemal.

Scorseses Film entstand nach einem Drehbuch des sechszwanzigjährigen Joseph Minion, der als Neuling in der Branche die Idee während eines Kurses an der Columbia University Film School entwickelte. Sein Lehrer, kein geringerer als Dusan Makavejev, war von dem Buch so angetan, dass er es den Produzenten Amy Robinson und Griffin Dunne schickte, die wiederum den Kontakt zu Scorsese aufnahmen. Dass dem das Buch über Entfremdung und neurotisches Verhalten in der urbanen Gesellschaft liegen musste, lässt sich aus der Biografie seiner Filme leicht ersehen. In schummrigen, erdig-braunen Grundtönen taucht er seine kafkaesken Strassenschluchten, feuchten Fassaden und neon-fahlen Wohnungen. Mit dem deutschen Kameramann Michael Ballhaus vermeidet Scorsese die in Hollywood üblich gewordene softige Bildgestaltung, die den Blick auf den Menschen meist verfälscht. Scorseses Interesse gilt einzig und alleine seinen Figuren und den chaotischen Situationen, in die sie geraten und in denen sie sich verheddern wie Laokoon. Selbstverständlich gilt Scorseses Liebe nach wie vor der künstlerischen und halbkriminellen Subkultur, auch wenn er in AFTER HOURS erstmals eine bürgerliche Perspektive in den Fokus holt. Denn bei allem Horror, in den er seinen Biedermann schubst, die Freaks demonstrieren noch Individualität, die «oben» in der Tagwelt fast schon ausgelöscht ist.

Wenn Hackett zum Schluss wie ein Kunstwerk wieder «abgeliefert» wird, dann mit dem Preis des Gezeichneten. AFTER HOURS ist brillant montiert, kommt frisch und unverbraucht wie ein Erstlingswerk daher, ist witzig und schnell und dramaturgisch geschickt aufgebaut: er erinnert an die Tradition des picaresken Romans und an den Episoden-Charakter der Schelmenliteratur. Ein komisches Abenteuer aus der längst entfremdeten Urbanität.

Wolfram Knorr



Martin Scorsese geboren am 17. 11. 1942 in Flushing N.Y. Realisierte nach der Schule einen Kindertraum und besuchte die N.Y. University Film School. Bereits als Student drehte er Filme, die an Festivals mit Preisen ausgezeichnet wurden, etwa: WHAT'S A NICE GIRL LIKE YOU DOING IN A PLACE LIKE THIS? (1963); IT'S NOT JUST YOU MURRAY! (1964); THE BIG SHAVE (1967).

Nach Abschluss des Studiums blieb er einige Zeit als Lehrer in der Filmabteilung der Universität, realisierte seinen ersten Spielfilm und übernahm dann einen Job als co-supervising editor bei WOODSTOCK (1970) und was post production supervisor bei MEDICINE BALL CARAVAN (1971) von F. Reichenbach und arbeitete kurze Zeit auch für die Fernsehgesellschaft CBS-Television.

1974 drehte Martin Scorsese ein Porträt seiner Eltern. ITALIANAMERICAN war der erste einer auf sechs Werke geplanten Dokumentarfilm-Serie, die er im Laufe der Jahre abseits von Hollywood realisieren will. Mit AMERICAN BOY - A PROFILE OF STEVEN PRINCE (1978) ist ein zweiter der Reihe längst fertiggestellt. Zwischen seinen Spielfilmen realisiert 1978 auch den abendfüllenden Dokumentarfilm THE LAST WALTZ.

Spielfilme als Regisseur:

1968 WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR?
1973 BOXCAR BERTHA
1973 MEAN STREETS
1974 ALICE DOESN'T LIVE HERE ANYMORE
1976 TAXI DRIVER
1977 NEW YORK, NEW YORK
1980 RAGING BULL
1982 THE KING OF COMEDY
1985 AFTER HOURS
1986 THE COLOR OF MONEY

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Martin Scorsese; Drehbuch: Joseph Minion; Kamera: Michael Ballhaus; Schnitt: Thelma Schoonmaker; Kostüme: Rita Ryack; Ausstattung: Jeffrey Townsend; Bauten: Leslie Pope; Art Director: Stephen J. Lineweaver; Musik: Howard Shore; Casting: Mary Colquhoun; 1. Regieassistent: Stephen J. Lim; 2. Regieassistent: Christopher Griffin; Stunts: Harry Madsen; Stuntmen: Shawn O'Neill, Jordan H. Fischer.

Darsteller (Rolle): Griffin Dunne (Paul Hackett), Rosanna Arquette (Marcy), Verna Bloom (June), Thomas Chong (Pepe), Linda Fiorentino (Kiki), Teri Garr (Julie), John Heard (Tom), Cheech Marin (Neil), Catherine O'Hara (Gail), Dick Miller (Kellner), Will Patton (Horst), Robert Plunket (Mark), Bronson Pinchot (Lloyd), Rocco Sisto (Kassierer im Cafe), Larry Block (Taxi-

fahrer), Victor Argo (Kassierer im Restaurant), Murray Moston (U-Bahn Angestellter), John P. Codiglia (Polizist), Clark Evans, Victor Bumbalo, Bill Elverman (Nachbarn), Joel Jason, Rand Carr (Radfahrer), Clarence Felder (Türsteher), Henry Baker (Jett), Margo Winkler (Frau mit Gewehr), Victor Magnotta (Toter), Robin Johnson (Punkerin), Stephen J. Lim (Barman im Club), Frank Aquilino, Maree Catalano, Paula Raffo, Rockets Redglare (Zornige Menge).

Produktion: Warner Bros., The Geffen Company, Double Play Productions; Produzenten: Amy Robinson, Griffin Dunne, Robert F. Colesberry; Co-Produktion: Deborah Schindler; Executive Producer: Neillie Nugiel; Produktions Manager: Michael Nozik; Prod. Coordinator: Denise Pinckley; Land: USA; 1985; Dauer: 97 min.; CH-Verleih: Warner Bros.

FOOL FOR LOVE von Robert Altman

Überdrehte Liebesdramen

Ein Autofriedhof voller Trailerwracks in der Mitte der Wüste von New Mexico, daneben ein Motel, das aus einem Halbkreis von kleinen, abgesonderten Häuschen besteht. Long Shot: ein älterer «bum» kommt aus einem Trailer und beginnt auf einer Mundharmonika zu spielen (unverkennbar Harry Dean Stanton). Im Motel steht May (Kim Basinger, sorgfältig zerzaust, bloss nicht zu schön und schick) und versteckt sich vor dem mysteriösen Truck mit Pferdeanhänger, der die Strasse daherbraust und wie zufällig dieselbe Musik wie May im Radio eingestellt hat. Der Truck biegt beim Motel ein, beschreibt einen Kreis, fährt weiter. Dem Fahrer, Eddie, der an der Sonnenblende ein Foto von May befestigt hat, fällt am Strassenrand ein bestimmtes Autowrack auf. Er fährt einen weiteren Kreis durch das Gelände zurück zum Motel.

Robert Altmans Verfilmung von Sam Shepards Stück «Fool for Love» spielt sich gänzlich innerhalb von diesem Motel-Rund ab, was die räumliche Intimität der Bühnenvorlage spiegelt, ohne den Film daran ersticken zu lassen.

Die Kreisbewegungen von Eddies Truck symbolisieren jene Unausweichlichkeit, die ein Hauptthema von FOOL FOR LOVE darstellt. Sie wird auf immer neue Weise bildlich und sprachlich gefasst als Hin-und-Her-Bewegung oder in der Form des Jo-Jos, als das sich May in den Händen von Eddie sieht, anhand des Lassos, mit dem Eddie vor May die Juke-box immer wieder einfängt und loslässt.

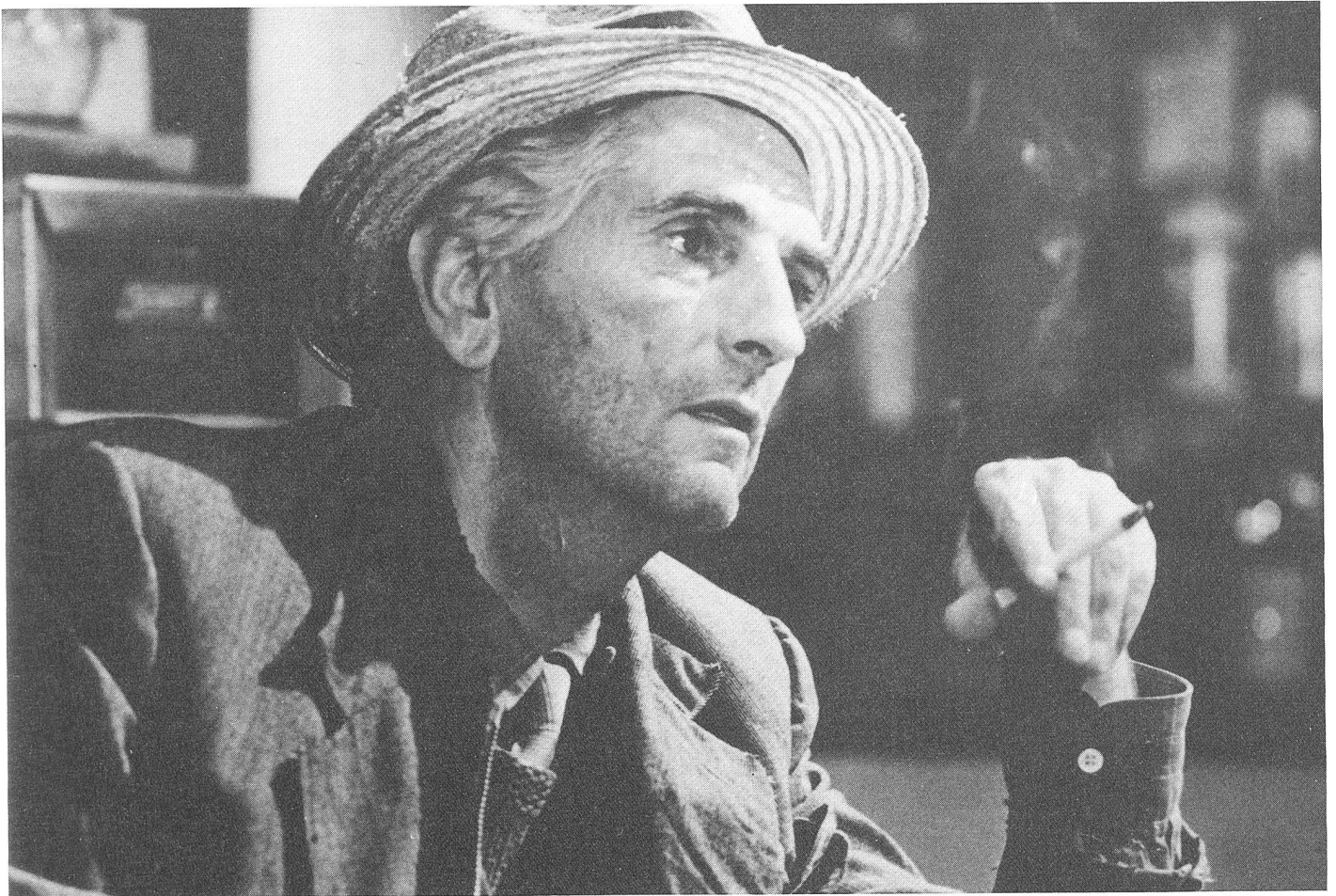
Unausweichlichkeit aufgrund von Obsession. Im Gegensatz zu modischen Formen von Besessenheit im Stil etwa von NINE AND A HALF WEEKS, in dem unlängst dieselbe Kim Basinger als Sex- und Soft-Sado-Objekt ausgebeutet wurde, geht es hier jedoch um grössere Tabus: gleich zwei aufs Mal, nämlich Inzest und Bigamie, wie sich nach und nach herausstellt. Bei Sam Shepard werden Urängste der amerikanischen Familie zelebriert und aufgebrochen, und das kann nicht gut ausgehen. Auch wenn Blake Edwards in seiner Komödie MICKI AND MAUDE allenfalls den Bigamisten einfühlbar machen und ihn am Ende mehr oder weniger notgedrungen in seinem abartigen Tun fortfahren lassen kann, so ist doch mindestens die Geschwisterliebe in der westlichen Welt nach wie vor ein zu heisses Eisen. Sei es CAT PEOPLE oder HÖHENFEUER, der damit verwandte Roman von Ian McEwan «The Cement Garden» oder auch HOTEL NEW HAMPSHIRE - wenn Bruder und Schwester sich lieben, gibt es Tote (meistens bleiben die Eltern auf der Strecke) entweder als Ursache

oder als Folge des Inzests. So auch hier: die Mutter von Eddie hat sich erschossen, und kurz nachdem der Vater, der ja an allem schuld ist, dies erfährt, lässt er sich fegefeuermässig in seinem Trailer verbrennen.

Dieses obsessive Trio von einem Geschwisterpaar und seinem Vater wird verschiedenen anderen Figuren gegenübergestellt, so auch einem Paar mit einer kleinen blonden Tochter, das im Motel absteigt. May identifiziert sich klar mit dem kleinen Mädchen, das von der leidenschaftlichen Beziehung seiner Eltern buchstäblich ausgeschlossen wird, und nimmt es bezeichnenderweise im Sandkasten in die Arme. Entsprechend fallen auch in den Flashbacks von May und dem Alten die Figuren der Motelbesucher mit jenen von Mays Familie in jüngeren Jahren zusammen. Diese Rückblenden sind übrigens auch insofern recht ungewöhnlich, als die Bilder dem erzählenden Kommentar der sich erinnernden Figuren nie richtig entsprechen: stets entlarvt die «objektive» bildliche Darstellung der meist ziemlich prosaischen und schäbigen Begebenheiten die subjektive Erzählung der Figuren als romantisierend und idealisierend.

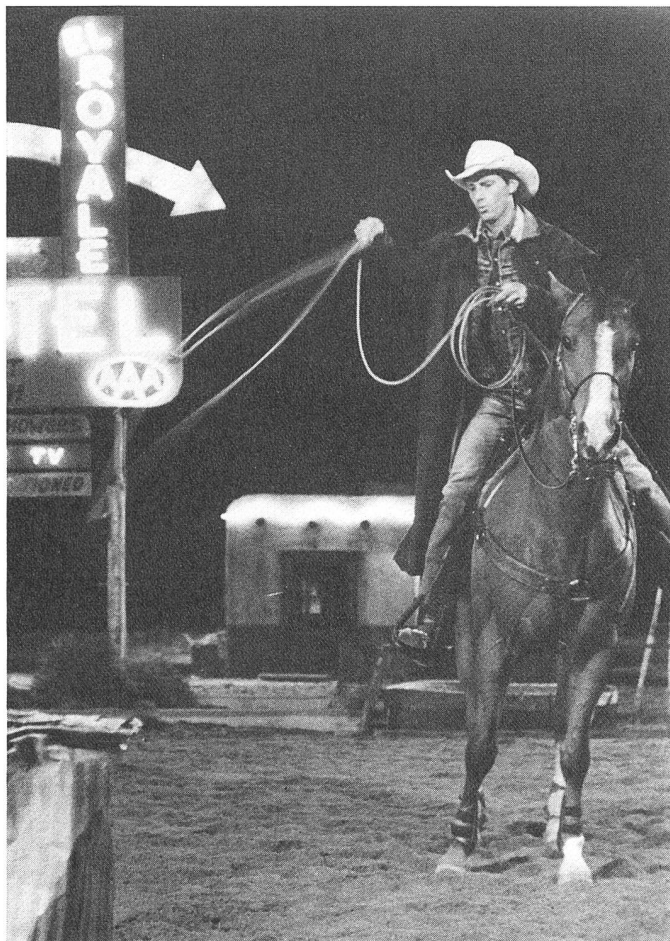
Die andern Kontrastfiguren sind die potentiellen Alternativpartner zu May und Eddie. Erstens, die «Countess», mit der Eddie angebändelt hat und die wie ein Racheengel im schwarzen Mercedes auftaucht und mit einer Magnum das Motel und die Habseligkeiten des Trios durchlöchert. Sie repräsentiert den Glanz einer höheren Gesellschaftsklasse, zu der der Cowboy Eddie aspiriert haben soll, aber auch die Gewalt, die aus enttäuschter Leidenschaft entsteht und sich hier im Gegensatz zum Selbstmord von Eddies Mutter nicht nach innen kehrt sondern gegen den treulosen Partner.

Zweitens ist da Martin - verkörpert vom einmaligen Randy Quaid -, ein dümmlich biederer Normalverbraucher, ein Bilderbuch-«wimp», der nicht mit Kühen und Pferden ringt, sondern mit Gartenarbeiten sein Leben verdient und sich um kleine Dinge Sorgen macht, etwa darüber, welchen Film May sich wohl mit ihm ansehen möchte. Nachdem Eddie May auf ihr Bett geschmissen und dieses so zum Einstürzen gebracht hat, kommt Martin und will es wieder zusammenflicken, allerdings ohne Erfolg - so einfach lassen sich hier die Dinge nicht wieder geradebiegen. Martin, dessen bescheidene, naive Verehrung von May mit deren inzestuösen Obsession kontrastiert wird, vermutet, dass Eddie ihm einen Bären aufbinden will, als dieser sagt, er sei der Bruder von May. Er wittert in ihm einen Rivalen, und wie das Publikum muss auch er feststellen, dass diese beiden Rol-

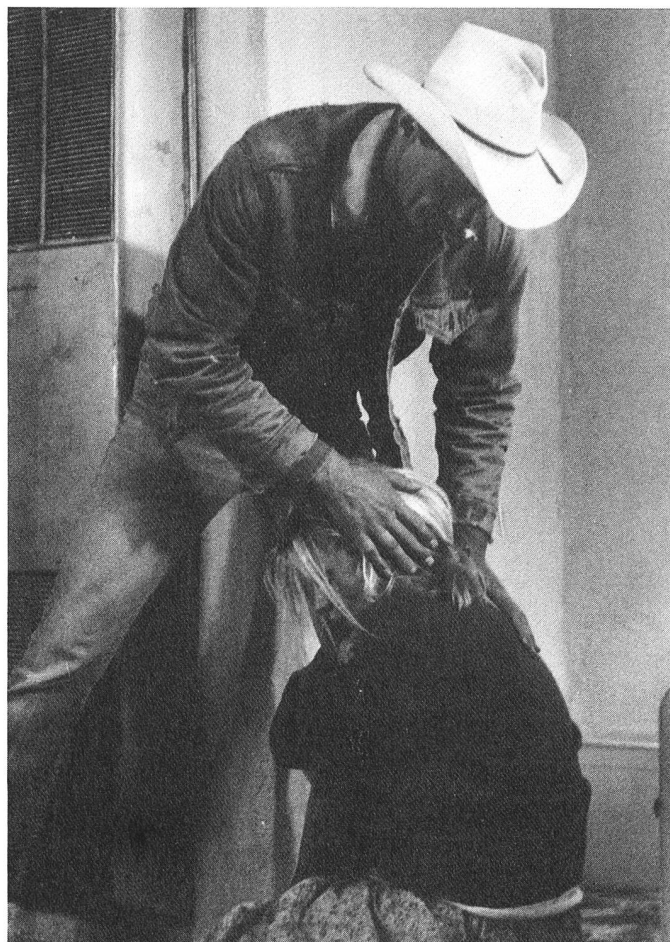


Hart am Rande von Kitsch und Peinlichkeit: tragische Figuren in Extremsituationen





Unausweichlichkeit aufgrund von Obsession



len sich nicht ausschliessen. Wie in CHINATOWN, wo Faye Dunaway gleichzeitig Mutter und Schwester desselben Mädchens ist, führt auch hier der Inzest zu einer Verdoppelung der emotionalen Bindung, gegen die der harmlose Durchschnittsbürger nicht ankommt.

So verschieden sie als Typen erscheinen mögen, so haben doch Martin und die «Countess» eine ähnliche Funktion in der Geschichte: sie lösen die Peripetie aus, indem Martin Eddies Erzählung anregt und die Countess das Motel und den Junkyard in Brand setzt. Das Hereinbrechen der Aussenwelt spaltet die Inzestbeziehung auf, May und Eddie gehen, beziehungsweise reiten in entgegengesetzten Richtungen davon. Für immer?

Derart überdrehte Liebesdramen wandeln hart am Rande von Kitsch und Peinlichkeit, aber Altman spielt auch die absurden Aspekte dieser Extremsituation und dieser nicht-ganz-klassisch tragischen Figuren aus. Stantons schelmisch-stolzes Säufertum, Shepards lausbübisches untergrabende Macho-Pose und Quaid's natürliche Komikergestalt erinnern über weite Strecken an Altman's ironischere Werke, und im Unterschied zu Kim Basinger, die ihre eher undankbare Rolle etwas verbissen verkörpert, zeigen die Männer eine virtuose Spielfreude, die auch dem Zuschauer viel Spass macht. Der penetrante Country-Soundtrack von Shepards Schwester Sandy Rogers erinnert hingegen daran, dass Shepard einiges an Autobiografischem in die Figuren eingebracht hat und dass die Liebes- und Familiendramen, die hier sowohl gespielt als auch besungen werden, einen ernstgemeinten Kern haben.

Sowohl die Absurdität als auch das Trügerische der Erinnerung beziehungsweise die Auswirkungen der korrigierten Erinnerung auf die Gegenwart erinnern bisweilen an Pinter, etwa BETRAYAL, aber bei Shepard geht es - typisch amerikanisch? - handfester und brutaler, auch psychologisch gröber zu. Auch im Verhältnis zu PARIS, TEXAS - dem ein Shepard-Drehbuch zugrundeliegt - nimmt sich FOOL FOR LOVE aus wie die krasse Weiterentwicklung gewisser Motive und Figuren, die in Wenders' Film noch harmloser wirkten; dort konnte es mindestens noch zu einer Versöhnung des kleinen Jungen mit seinem Vater (schon damals Harry Dean Stanton) kommen, auch wenn das Ehepaar nicht mehr ganz zusammenkam. Natürlich waren die Probleme dort auch noch nicht ganz so überwältigend.

Michel Bodmer

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Robert Altman; Drehbuch: Sam Shepard, nach seinem Stück; Kamera: Pierre Mignot; Schnitt: Luce Grunewaldt, Steve Dunn; Ausstattung: Stephen Altman; Musik: George Burt.

Darsteller (Rolle): Sam Shepard (Eddie), Kim Basinger (May), Harry Dean Stanton (Alter Mann), Randy Quaid (Martin), Martha Crawford (Mutter von May), Louise Egolf (Mutter von Eddie), Sura Cox (May als Kind), Jonathan Skinner (Eddie als Kind), April Russel (May als kleines Kind), Deborah McNaughton (The Countess), Lon Hill (Mr. Valdez).

Produktion: The Cannon Group; Produzenten: Menahem Golan, Yoram Globus; Associate Producer: Scott Bushnell, Mati Raz; Produktionsleitung: Jeffrey Silver; Land: USA; Jahr: 1986; Dauer: 107 min; CH-Verleih: Rialto Film AG.

Meditativ strukturierte Bilder

Skizze einiger Elemente des Filmstils von Yasujiro Ozu



Kamera nicht in Augenhöhe

Das erste, was bei der Betrachtung eines Ozu-Filmes auffallen müsste, dürften die tiefen, bodennahen Bildausschnitte sein. Auch das klassische Hollywood-Kino kennt den extrem tiefen Kamerastandpunkt, verbindet ihn aber mit einem steilen Kamerawinkel, was zu einer starken Untersicht führt, die meist eher bedrohlich wirkt.

Ozu neigt die Kamera auf diesem tiefen Standpunkt aber kaum stärker als ein Amerikaner, wenn er mit Kamera in Augenhöhe dreht. Das bringt Ozus horizontale Kameraachse etwa auf Hüfthöhe - oder bei japanischer Sitzhaltung eben auf: *japanische Augenhöhe*.

In Filmen von Ozu gibt es fast keine Kamerabewegungen, aber lange Einstellungen mit grosser Tiefenschärfe. Vorherrschend im Bildaufbau sind rechtwinklige Elemente - Fenster, Schiebetüren, japanische Wände. Sie liegen im allgemeinen, wie auch die (meisten) Rückwände, in parallelen Ebenen zur Leinwand und werden deshalb nicht perspektivisch verzogen. Im Bildvordergrund bleiben oft Wände, halboffene Schiebetüren sichtbar, welche die frontale Sicht und den rechtwinkligen Bildaufbau noch betonen. In den Totalen werden die Darsteller durch solche Elemente innerhalb des Bildausschnittes noch einmal eingerahmt. Auch die Blickrichtung der Darsteller ist meist rechtwinklig oder direkt zur Kamera. Wenn sie innerhalb einer Einstellung auftreten oder abgehen, geschieht dies seitlich hinter solchen «Bildbegrenzungen», wenn sie nicht durch natürliche Eingänge im Bildhintergrund frontal in die Szene kommen.

Die Einheit und Geschlossenheit der Bilder wird vorsichtig gewahrt. Diagonale Linien, die über den Bildausschnitt hinaus nach aussen weisen, die Bilder offen halten, werden vermieden; die rechtwinkligen Elemente und Strukturen, welche den Raum begrenzen und von der Aussenwelt abschneiden, werden dagegen betont. Yasujiro Ozu lädt den geneigten Zuschauer zur geruh-samen Betrachtung seiner Bilder ein; die Welt, die er uns vorstellt, wird in fassbaren Teilstücken zur Kontem- plation dargeboten.

Ozus Bildgestaltung dürfte zwar durchaus etwas mit einer japanischen Betrachtungsweise der Dinge zu tun haben, ist aber nicht einfach typisch für den japanischen Film. Kenji Mizoguchis Bilder etwa (um nur einen weiteren der ganz grossen Japaner anzuführen) zeichnen sich durch einen sehr dynamischen Aufbau aus, mit deutlichen Diagonalen, welche die Bilder öffnen und die «kleine Welt» der Leinwand sprengen.

Hinter den leicht sichtbaren, charakteristischen Merkmalen von Ozus Filmen steckt weit mehr, als man zunächst vermutet. Sein Stil ergibt sich letztlich durch eine vom konventionellen Spielfilm verschiedene Raumbehandlung; diese wiederum bedingt aber eine andere Montage, welche seine einmalige Aufnahmetechnik erst ermöglicht - Ozus Stil setzt also bereits bei den Grund- elementen einer Filmsprache ein.

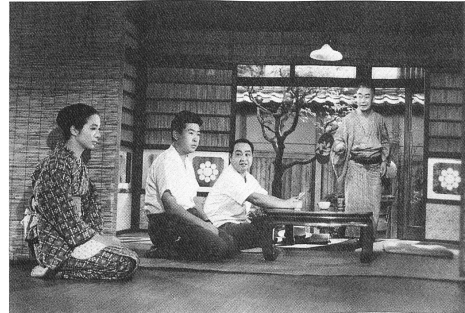
Das klassische Erzählkino hat relativ früh die Handlungsachse entwickelt. Als eine (der wenigen) eisernen Regeln des Kinos gilt: zwischen Einstellungen diese Handlungsachse *nicht* zu überspringen. Ozu überspringt sie laufend, macht im konventionellen Sinn also Fehler - oder genauer: Ozu (aner-)kennt die Handlungsachse



TOKYO MONOGATARI (DIE REISE NACH TOKIO, 1953)



KOHAYAGAWA KE NO AKI (DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGA)



UKIGUSA (ABSCHIED IN DER DÄMMERUNG, 1959)



AKIBIYORI (SPÄTHERBST, 1960)



nicht. Die Erfindung dieser Achse führte zur Reduktion des filmischen Raums auf 180 Grad (im Studio brauchten also nurmehr höchstens drei Wände aufgestellt zu werden); Ozu nutzt volle 360 Grad und arbeitet (auch im Studio) mit vier Wänden. Statt den klassischen 30 Grad verschiebt er seine Kamera zwischen Einstellungen um volle 90, beziehungsweise in der Schuss/Gegenschuss-Technik statt um 60, um ganze 180 Grad. Bei Schuss/Gegenschuss-Einstellungen werden die Unterschiede denn auch am augenfälligsten: während in der allgemein praktizierten Filmsprache die Darsteller von vorn und von hinten gesehen auf ihrer Leinwandseite bleiben, «springen» sie bei Ozu auf die jeweils andere Seite.

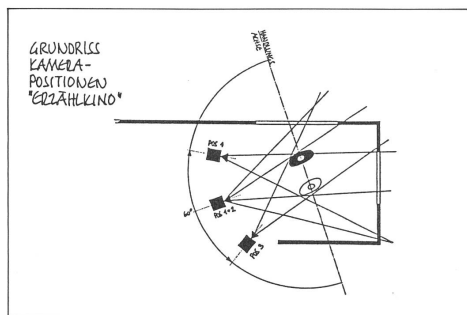
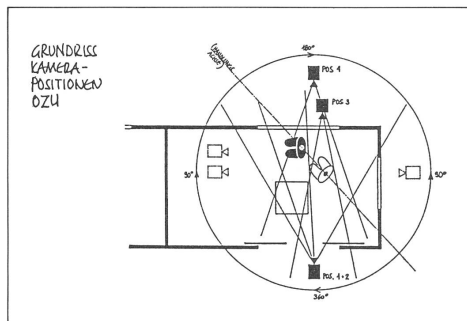
Die schematisierte Einstellungsfolge beim Erzählkino: Übersicht (Totale oder Halb-Total, in Innenräumen auch mal Amerikanisch); Grundeinstellung (Amerikanisch oder Halbnahe); Nah; Schuss/Gegenschuss (über die Schultern); alternierende Grossaufnahmen; Detailaufnahme; alternierende Grossaufnahmen; Grundeinstellung (Wiederherstellung der Übersicht).

Zwischenbemerkung: Natürlich sind Varianten möglich, brauchen nicht alle Elemente in jeder Sequenz in Erscheinung zu treten. Genauso wie auch die Handlungsachse selbstverständlich «überwunden» werden kann - mit einem Zwischenschnitt oder der Kamerabewegung innerhalb einer Einstellung.

Ozu beginnt seine Einstellungsfolge im allgemeinen auch mit einer Übersicht (Grundeinstellung), lässt je eine Nahaufnahme der beiden Figuren folgen und geht in die Grundeinstellung zurück (oft etwas modifiziert, näher). Nach erneutem Schuss/Gegenschuss schliesst er eine *neue* Grundeinstellung (180 Grad gedreht) an. Auch die Verbindung zwischen einzelnen Sequenzen gestaltet Ozu in originaler Weise.

Räume haben im Erzählkino keine eigenständige Bedeutung; sie sind nur Ort der Handlung. Ihre vornehmste und wichtigste Aufgabe ist es, den Zuschauer nicht von der Handlung abzulenken und keinesfalls zu verunsichern. THE MALTESE FALCON (John Huston, 1941) etwa, spielt zu den wesentlichen Teilen in nur fünf Räumen. Jeder dieser Handlungsorte - Spades Büro, seine Wohnung, ein Hotelzimmer - hat eine ganz simple aber sehr deutliche Prägung, von der Signalwirkung ausgeht. Der Zuschauer hat somit keinerlei Orientierungsschwierigkeiten und kann sich deshalb voll auf die Action konzentrieren. Handwerkliche Gebräuche, wie Handlungssache und 30 Grad-Regel, tragen das ihre dazu bei, dass dem Zuschauer die Räume vertraut erscheinen. So bleibt, je nach eingesetztem Objektiv, etwa ein Drittel des Hintergrundes von Einstellung zu Einstellung erhalten und nur der Rest ist allenfalls «neu» und «unbekannt».

Einzelne Elemente des Dekors geraten mit Sicherheit nur dann prominent ins Bild, wenn sie für die Handlung von Bedeutung sind: ein Blumentischchen mit Vase, weil es von Bogart umgestossen wird; sein Aktenschrank im Büro, damit er von Peter Lorre durchsucht werden kann - ganz zu schweigen vom Malteser Falken, der die action überhaupt erst auslöst.



TOKYO MONOGATARI (DIE REISE NACH TOKIO)

Reduzierte Einstellungsfolge aus THE MALTESE FALCON



Reduzierte Einstellungsfolge aus TOKYO MONOGATARI



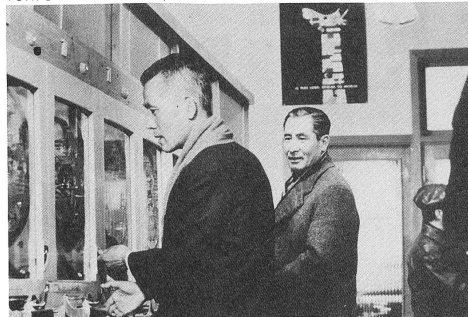


DEKIGOKORO (EINE LAUNE / EINE PLÖTZLICHE EINGEBUNG, 1933)

UKIGUSA (ABSCHIED IN DER DÄMMERUNG, 1959)



TOKYO MONOGATARI (DIE REISE NACH TOKIO, 1953)



SAMMA: NO AJI (EIN HERBSTNACHMITTAG, 1962)



Kamera nicht in Augenhöhe

Bei Ozu verändern sich die Bildhintergründe von Einstellung zu Einstellung auch innerhalb einer Szene oft radikal, weil er seine Kamera um 180 (seltener auch 135) Grad umpostiert - was natürlich auch gegen die Sehgewohnheiten verstößt. Genau diese Technik aber zwingt den Zuschauer - will er nicht die Orientierung verlieren - gewissermaßen die Bilder «abzusuchen» und sie sich genauer anzusehen - nicht nur ihre Signalwirkung wahrzunehmen. Als «Anker» für die Orientierung des Zuschauers dienen dabei, nebst den Darstellern, Elemente die ins Bild ragen, sowie Gegenstände der Einrichtung (im Bildvorder- oder mittelgrund), die allerdings nie für den Ablauf der Handlung von Bedeutung sind. Grafische Elemente und Farbgebungen sind im Bildaufbau von Ozu ganz allgemein bedeutsam. Die Betrachtung des ganzen Bildes, die Wahrnehmung des Raumes wird so wichtig und notwendig: der Raum selbst dadurch «bedeutungsvoll».

Damit der Zuschauer aber diese Wahrnehmung überhaupt leisten kann, müssen die Einstellungen selbstverständlich lange genug stehen bleiben - und andererseits bleiben diese Bilder «spannend» bis sie ganz aufgenommen sind. Vom Standpunkt eines Erzählkinos aus, das eine Handlung zügig voranbringen will, ist das Verfahren zwar ineffizient und unökonomisch, wenn es aber darum geht, gewissermaßen eine Nicht-Handlung «spannend» und beachtenswert zu machen, ist die Technik von Ozu sehr adäquat.

Bei TOKYO MONOGATARI (DIE REISE NACH TOKIO, 1953) beschreibt schon der Titel die ganze «Geschichte» des Films: Ein altes Ehepaar bricht in einer Provinzstadt auf, um ihre längst erwachsenen Kinder in Tokio zu besuchen. Nach einigen Tagen fahren die Eltern nach Hause zurück, mit der Erkenntnis, dass ihre Kinder eigentlich ganz anders leben, als sie sich das immer vorgestellt haben. Die unterwegs erkrankte Mutter stirbt kurz nach der Rückkehr von der eher enttäuschenden Reise, und die ganze Familie versammelt sich anlässlich der Beerdigung noch einmal zu Hause - aber nicht für lange: Tokio wartet, und Vater wird schon alleine zu recht kommen.

Da der Film keinerlei «Action» aufweist, ist er auf einer ersten Ebene völlig undramatisch. Dialog reiht sich an Dialog, alltägliche Handlung an alltägliche Handlung. Eine Dramatisierung im konventionellen Sinn würde völlig falsche Akzente setzen, müsste zwangsläufig Nebensächliches aus Nebensächlichem hervorheben und verpasste damit die Hauptsache: die Dramatik des Lebens im Kleinen und Gewöhnlichen. Ozus Technik ist da viel angepasster. Die bohrende Ruhe besticht. Die gründliche, aufmerksame Betrachtung lässt unscheinbarste Details bewusst wahrnehmen. Stil und Thema verschmelzen völlig. Einer gescheiten Kommentierung bedarf das Filmthema kaum, erschliesst es sich doch dem Zuschauer wie von selbst, wenn er sich erst einmal auf die Bildmeditationen von Yasujiro Ozu einlässt.

Walt R. Vian

ROSA LUXEMBURG von Margarethe von Trotta

Frau im Gefängnis

Rosa Luxemburgs Geschichte zwischen Gefängnis und Landwehrkanal. Die ersten Bilder formulieren sich zum Prolog, vor der Einblendung des Titels: Patrouillierende Wachtposten, das Gewehr geschultert, auf einer Gefängnismauer. Die Kamera schwenkt nach unten, die Mauer hinab, an einem Gitterfenster vorbei. Der Gefängnishof ist schneebedeckt: Deutschland im Winter. Rosa Luxemburg, allein mit sich, wird bei ihrem Rundgang merkwürdig umhüpft von einem Raben, dem literarischen Todesvogel. Der Landwehrkanal scheint vorherbestimmt.

Margarethe von Trottas Porträt der Revolutionärin reflektiert ein düsteres Kapitel deutscher Geschichte. Das Schlussbild, das unheilvoll schimmernde Wasser des Landwehrkanals, in dem die Leiche, der von einem Sonderkommando der Reichswehr Ermordeten, versenkt worden ist, lässt ahnen, dass dies nur das erste Kapitel ist und Schlimmeres noch bevorsteht.

Trottas Luxemburg-Porträt wirkt wie ein fatalistisches Stationenstück. Schon der Prolog signalisiert (latente) Gewalttätigkeit, Unfreiheit, Tod, umreist damit, auf eine Formel verkürzt, die Passion der Rosa Luxemburg, kommentiert im Voraus, demonstriert von vornherein Ausweglosigkeit. Kein Porträt, das biografisch konventionell mit der Kindheit beginnt und über Jugenderinnerungen zur romantisch empfundenen Beziehung zu ihrem Genossen Leo Jogiches oder ihren Anfängen in der Partei fortschreitet. Das Gefängnis steht am Anfang, das Gefangensein als Zustand, der sich nicht mehr ändern wird.

Das Gefängnis ist der Ort, an dem Rosa Luxemburg Jahre ihres Lebens verbringt; ihre «Spaziergänge» im Gefängnishof ziehen sich leitmotivisch monoton durch den Film. «Die Zeit vergeht, ohne dass wir leben», resümiert sie irgendwann. Und kommentiert damit auch das dramaturgische Konzept des Films, nur zum Schein eine Geschichte zu erzählen, in Wirklichkeit einen Zustand zu beschreiben. Der Prolog macht die Sinnlosigkeit aller Bemühungen der streitbaren Rosa deutlich. Die Aussage des Films ist hier bereits in komprimierter Form vorhanden. Eine Entwicklung findet nicht statt, stattdessen: verzweifeltes Aufderstelltreten. Immer wieder

werden wir im Laufe der Geschichte zu den (unwesentlich variierten) Ausgangsbildern zurückgeführt.

Das Ende vorausgesehen

Eine Frau im Gefängnis. Auch so lässt sich das sehen. Gefangen in einer männlichen Welt, die zuletzt über sie

triumphieren wird. Das Gefängnis bewachende Soldaten am Anfang, die Reichswehr am Ende. Dazwischen Prophezeiungen.

Nach einer Scheinexekution, dreizehn Jahre vor ihrer Ermordung, der Zynismus des Kommandeurs: «Das soll nicht heissen, dass wir Sie nicht eines Tages doch noch exekutieren.» Und Bebel, die Vaterfigur der deutschen Sozialdemo-



kratie, spottet, nachdem ihm die mit der Zeit zu «rote Rosa» und ihre Mitstreiterin Clara Zedkin bei einem Militärmanöver zugeschaut haben: «Wenn sie gewusst hatten, wen sie da vor sich haben, hätten sie vielleicht etwas genauer gezielt.» Schon zuvor hatte er, halb im Scherz (aber wer versteht das nicht richtig), auf seine immer grösser werdende Distanz zu der von ihm einst protegierten Sozialdemokratin verwiesen, darauf, dass er ih Vergleich zu ihr bald rechts erscheinen müsse; es kommt der Tag und «wir hängen sie auf». Das Schicksal Rosa Luxemburgs ist mit derlei Vorausdeutungen filmdramaturgisch determiniert. Sozialdemokratie und Reichswehr werden dabei heimlich verbrüdet, Bebels Prophezeiungen finden ihren Vollstrecker. Die führenden Köpfe der deutschen So-

zialdemokratie werden ausgerechnet auf dem Silvesterball von 1899 eingeführt, als kleinbürgerliche Pappnasen-Sozialisten, laut Rosa Luxemburg die «beste Gelegenheit, alle kennenzulernen». Das Umfeld, in dem Rosa Luxemburg sich bewegt, ist damit abgesteckt. Die spröden, dezent senilen Herren der deutschen Sozialdemokratie liefern einen Hintergrund, vor dem die (trotz eines Hüftleidens) jugendlich-agile Agitatorin uneingeschränkt recht haben kann. Margarethe von Trotta porträtiert Rosa Luxemburg, das heisst auch: sie ergreift Partei; ein gerechtes Bild der Sozialdemokratie ist nicht ihr Anliegen. Die Perspektive ist konsequent subjektiv. Innere Monologe, Briefe rezitierend, betonen diese Subjektivität. Rosa Luxemburgs Blickwinkel bestimmt die Sicht der Dinge.

Ohnmacht der Frauen

Barbara Sukowa spielt Rosa Luxemburg mit melodramatischer Intensität: eine Identifikationsfigur des Leidens. Der männlich-verknöcherten Sozialdemokratie kann sie die Qualität der (weiblichen) Emotion entgegenhalten. Den Vergleich mit der Konkurrenz gewinnt sie durch Leidenschaft und Pathos. Dennoch muss sie letzten Endes verlieren, weil sie in einem (gefühls)repressiven, phallokratischen System der Uniformen und Gewehre (siehe Prolog) lebt. Wenn sich Rosa Luxemburg und ihre Freundin Luise Kautsky spontan um den Hals fallen, knarrt ein knöteriger Gefängnisaufseher im Hintergrund gleich: «Umarmungen sind verboten!» Gesten der Zärtlichkeit zwischen Frauen



haben in den Filmen Margarethe von Trotta fast schon eine symbolische Qualität.

Melodramatische Stimmungen

Das Melodramatische ist ein Stilmittel des populären Films, Botschaften über den Bauch zu vermitteln gängig. Auch die Polit-Thriller von Costa-Gavras oder Damiano Damiani machen sich das zunutze. Die pathetische Musik setzt Akzente.

«Mich interessiert weniger der konkrete Ereignisverlauf bei einer Geschichte, als vielmehr der emotionale Fluss, der sich durch die Handlung zieht», sagt Margarethe von Trotta.

Stimmungen, Emotionen, atmosphärische Gesichtspunkte scheinen die Struktur ihres Luxemburg-Films zu bestimmen. Vielleicht könnte man in Analogie sogar von einer Art musikalischen Strukturierung sprechen. Das hat allerdings dazu geführt, dass die Bilderfolgen, deren Zusammenhalt in erster Linie emotional begründet zu sein scheint, dem Betrachter die Orientierung nicht gerade erleichtern.

Der «konkrete Ereignisverlauf» ist in der Tat nur mit Mühen nachzuvollziehen. Auf einen mit der Geschichte Rosa Luxemburgs nicht Vertrauten werden die raschen, scheinbar unmotivierten Zeitsprünge und Schauplatzwechsel verwirrend statt erhellend wirken und die Einordnung der Personen wird ihm Probleme bereiten. Genauso werden sich ihm die Stationen der diversen Gefängnisaufenthalte Rosa Luxemburgs und deren konkrete Anlässe kaum erschliessen - Ereignisse wie der Spartakus-Aufstand werden ihm zusammenhanglos erscheinen.

Der Film ROSA LUXEMBURG setzt Kenntnisse voraus. Indem er auf Erklärungen verzichtet, den Zuschauer einem Gefühl der Hilflosigkeit überlässt, und indem er melodramatisiert, verstärkt er seine fatalistische Grundtendenz.

Porträt auf zwei Ebenen

Der komplizierten Struktur entspricht die Komplexität der Luxemburg-Darstellung. Margarethe von Trotta hat so etwas wie ein «ganzheitliches» Persönlichkeitsbild vorgeschwebt. Sie versucht ein Gleichgewicht herzustellen zwischen einer Darstellung Rosa Luxemburgs als privater Person und als politischer Figur. Ein dialektisches Konzept, das Rosa Luxemburg in ihrer Widersprüchlichkeit deutlich werden lässt: als eine Revolutionärin mit kleinbürgerlichen Sehnsüchten.

Versuchte Margarethe von Trotta in ihren früheren Filmen die Gestaltung ihrer Frauenbilder mit Hilfe des Schwestern-



Konzepts zu differenzieren, ihre Schwesternfiguren als verschiedene Artikulationsmöglichkeiten einer einzigen Persönlichkeit bewusst zu machen, so hat sie jetzt einander widersprechende Persönlichkeitsstrukturen dieser Art an einer einzigen Person aufgezeigt. Rosa ist - etwas simplifiziert gesagt - die beiden Gudrun und Christiane Ensslin aus der BLEIERNE ZEIT nachempfundenen Schwestern in Personalunion.

Ein solches Konzept mag der Erwartungshaltung gegenüber einem politischen Film gegen den Strich gehen. Das Private kann leicht den Blick auf das Politische verstellen. Und die politische Dimension kommt tatsächlich auch trotz Margarethe von Trotta spürbaren Balance-Akt, beiden Ebenen gerecht werden zu wollen, etwas zu kurz, wird zwangsläufig reduziert und verliert auch dadurch, dass aufgrund von Trotta's kammerhaften Inszenierungsstil die Einrichtung intimer Szenen nachhaltiger gelingt.

Aktionsdefizit

Der Mangel an Massenszenen, die den revolutionären Gestus der Zeit und der Gruppe um Rosa Luxemburg allein adäquat ausdrücken könnten, mindert die Überzeugungskraft Rosa Luxemburgs als politische Figur. Massenszenen waren noch nie ein Fall für Margarethe von Trotta. Bei DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM, den sie zusammen mit Volker Schlöndorff inszenierte, war die Teilung der gemeinsamen Regie-Arbeit wohl unter anderem nach der Unterscheidung zwischen Aktions- und intimen Szenen geregelt.

Rosa Luxemburg, die als begnadete Demagogin bei aller äusserlichen Unscheinbarkeit Ausstrahlung besessen haben muss, wird von Margarethe von Trotta mehrmals Gelegenheit gegeben, ihre Eloquenz unter Beweis zu stellen. Doch die formelhaft und undynamisch gestalteten Szenen wirken merkwürdig gestellt. Die Massen zeigen sich von ihrer friedlichsten Seite - angepasste Bürger, deren dramaturgische Funktion sich darin erschöpft, der Genossin artig und unisono Beifall zu spenden. Sie stellen keine Herausforderung an einen Redner dar; Spannungen vermitteln sich nicht. Rosa Luxemburgs rhetorische Bemühungen verkleinern sich zu schulmässig konstruierten Übungen in freier Rede. Die Kamera lässt denn auch lieber die Massen aussen vor und konzentriert sich darauf, Deklamationskunst aus der Gesichtsakrobatik der Rednerin abzulesen.

Entsprechendes gilt für die Tiergarten-Rede Karl Liebknechts. Der Bildauschnitt musste hier vermutlich aus Ausstattungstechnischen Gründen (ein auf-

grund mangelnder Authentizität nicht total abbildbarer Schauplatz) so eng gewählt werden, dass die Inszenierung hinter der verbal erreichten Grenzsituation zurückbleiben muss und sich optisch bloss der bescheidene Eindruck eines SPD-Informationsstandes vor den Wahlen einstellt.

Aktionen wie der Spartakus-Aufstand blitzen nur in Andeutungen auf. Eingestreute Dokumentarbilder, Aktionen abbildend, sollen hier Ausgleich schaffen, addieren sich aber nur zu einer dünnen Ebene von Verweisen, Anmerkungen und Fussnoten. Indem sie die Struktur des Films aufbrechen, lassen sie das Fehlen solcher Szenen in der Inszenierung erst recht bewusst werden.

Geschichtlicher Kreislauf

ROSA LUXEMBURG von Margarethe von Trotta hat seine Schwächen und seine Qualitäten. Es ist ein atmosphärisch dichter und ein dem persönlichen Themenkreis der Filmemacherin verpflichtetes Werk, das bei aller notwendigen Parteilichkeit nicht - wie unseligerweise HELLER WAHN - das schwarzweiss-karierte Feld der Schachbrett-Polemik betritt. Es ist aber auch ein Film, der sich andererseits der Möglichkeiten beraubt, über das intime Portät einer Frau hinaus auch im grösseren Rahmen das (entschieden politische) Bild einer Zeit zu entwerfen.

Für Margarethe von Trotta, die in ihren Filmen stets bundesdeutsche Geschichte und Gegenwart im Auge gehabt hat, dürfte dieser Rückgriff auf die deutsche Geschichte sicher aber auch einen Bezug zur Gegenwart implizieren. Rosa Luxemburg war ein Leitbild auf den Transparenten und für die Barrikadenkämpfe der Studentenrevolte. Wie ROSA LUXEMBURG eine Frau porträtiert, die in der Wilhelminischen Ära von der Revolution träumte und deren Träume zu einem Zeitpunkt brutal zu ihrem Ende kamen, als die Sozialdemokraten an die Regierung strebten, so beschäftigte sich zuvor DIE BLEIERNE ZEIT mit einer (ebenfalls von Barbara Sukowa verkörperten) Revolutionärin und Frau im Gefängnis, die sozusagen als bundesdeutsche Parallele auf nie geklärte Weise ums Leben kam. Rosa Luxemburg, die heute durch Wiedergutmachungsgesten von der SPD rehabilitiert wird, wäre sie im bundesrepublikanischen Kontext nicht eher eine Gefangene in Stammheim geworden?

Rosa Luxemburg setzte sich für den Frieden ein, das betonen die von Margarethe von Trotta ausgewählten Redespiele deutlich. Ein aktuelles Thema unserer Zeit. Den Krieg hat sie nicht verhindern können.

Peter Kremski

Margarethe von Trotta geboren 1942 in Berlin

Studium der Germanistik und Romanistik in München und Paris. Schauspielschule. Ab 1968 Darstellerin in Filmen von H.G.Schier, Gustav Ehmck, Klaus Lemke, Volker Schlöndorff, Rainer W. Fassbinder, Franz-Josef Spieker, Reinhard Hauff, Claude Chabrol, Herbert Achternbusch, Alexander Kluge und Krzysztof Zanussi. Seit 1970 Drehbücher - zunächst in Zusammenarbeit mit Volker Schlöndorff -; 1971 Regie-Assistenz bei DIE MORAL DER RUTH HALBFASS von Volker Schlöndorff - mit dem sie verheiratet ist.

Spielfilme nach eigenem Buch:

- 1978 DAS ZWEITE ERWACHEN DER CHRISTA KLAGES
- 1979 SCHWESTERN ODER DIE BALANCE DES GLÜCKS
- 1981 DIE BLEIERNE ZEIT
- 1982 HELLER WAHN
- 1985 ROSA LUXEMBURG

Drehbuchmitarbeit:

- 1970 DER PLÖTZLICHE REICHTUM DER ARMEN LEUTE VON KOMBACH (R: Volker Schlöndorff)
- 1972 STROHFEUER (R: Volker Schlöndorff)
- 1975 DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM (Buchmitarbeit und Co-Regie; R: Volker Schlöndorff)
- 1976 DER FANGSCHUSS (R: Volker Schlöndorff)
- 1978 DAS ZWEITE ERWACHEN DER CHRISTA KLAGES (Buchmitarbeit: Luisa Franeia)
- 1981 DIE FÄLSCHUNG (R: Volker Schlöndorff)
- 1984 UNERREICHBARE NÄHE (R: Dagmar Hirtz)

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Margarethe von Trotta; Drehbuch: Margarethe von Trotta; Kamera: Franz Rath; Schnitt: Dagmar Hirtz; Kostüme: Monika Hasse; Ausstattung: Bernd Lepel, Karel Vacek; Musik: Nicolas Economou; Ton: Christian Moldt.

Darsteller (Rollen): Barbara Sukowa (Rosa Luxemburg), Daniel Olbrychski (Leo Jogiches), Otto Sander (Karl Liebknecht), Doris Schade (Clara Zedkin), Hannes Jaenicke (Kostja Zedkin), Adelheid Arndt (Luise Kautsky), Jürgen Holtz (Karl Kautsky), Karin Baal (Mathilde Jacob), Jan-Paul Biczyski (August Bebel), Winfried Glatzeder (Paul Levi). Produktion: Bioskop-Film, Pro-ject Film, Regina Ziegler Filmprod., Bären Film, WDR; Produzent: Eberhard Junkersdorf; Produktionsleitung: Jan Kadlec, Udo Heiland, Herbert Kerz; Land: BRD; Jahr: 1985; Dauer: 122 min.; CH-Verleih: Citel Film, Genf.

Das Buch zum Film herausgegeben von Margarethe von Trotta und Christiane Ensslin, ist im Greno Verlag (Postfach 1145, D-8860 Nördlingen) erschienen.

THE COLOR PURPLE von Steven Spielberg

Selbstfindung

Manch einem und einer mag es nach dem Genuss eines Spielberg Films schon ähnlich ergangen sein, nachdem er oder sie anschliessend im Kinofoyer wieder «auf die Welt» kam: Da braucht es eine gewisse Zeit, bis du dein aufgewühltes Innenleben wieder in Relation zur Wirklichkeit gebracht hast. Im Zustand der Ernüchterung wird dir dann langsam bewusst, wie gekonnt da einer in deine Gefühlswelt eingegriffen hat, und du hättest dir nie gedacht, dass dir jemand so leicht mitspielen könnte. Schliesslich hast du keine schlechte Ahnung von den Tricks aus der Zauberbox der Filmer, gibst dich nicht ohne weiteres zufrieden, lässt dich nicht so schnell in die Illusion entführen.

Spielberg:

Mein Ziel ist, dass die Leute lachen, wenn ich will, dass sie lachen. Und dass sie weinen, wenn ich will, dass sie weinen.

Die Welt hat immer Märchen gebraucht. Und heute sind wir Filmemacher eben die Lieferanten.

Aus einem «Stern»-Interview

Märchen:

Von den Bedingungen der Wirklichkeitswelt mit ihren Kategorien Raum, Zeit und Kausalität unabhängige Erzählung wunderbaren Inhalts, die keinen Anspruch auf Glaubwürdigkeit hat. Die Figuren werden streng in gut und böse, schön und hässlich geschieden. Dementsprechend schlicht ist die Moral: Das Gute wird belohnt, das Böse bestraft.

Literaturlexikon

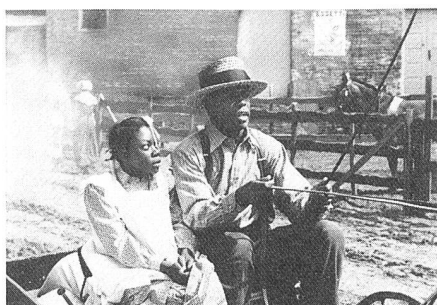
Es war einmal

in Georgia im Jahre 1906, da tummelten sich zwei junge, schwarze Mädchen in einem Meer von purpurfarbenen Blumen. Nettie, die jüngere, ist lebhaft wie Quecksilber und hüpfte ihrer sanften Schwester Celie ständig um eine Nasenlänge voraus, kommt aber auch immer wieder auf sie zu, um sie zu umarmen, mit ihr zu schwatzen und zu spielen. Plötzlich aber durchbricht eine unwirsche Männerstimme bedrohlich die Atmosphäre heiterer Ausgelassenheit und schwesterlicher Vertrautheit - und

lässt die Mädchen erstarren.

Bereits in dieser kurzen Anfangsequenz von THE COLOR PURPLE, vor der der Vorspann abrollt, skizziert Spielberg mit seiner unverkennbaren Handschrift Charaktere und zwischenmenschliche Konstellationen, entwirft er knapp das Hauptmotiv der Filmhandlung. Für den amerikanischen Regisseur sind solch klare, präzise Bilder ebenso charakteristisch wie sein unbekümmerter Umgang mit Klischees, seine verspielte, naiv anmutende Erzählweise, sowie sein offenes Bekenntnis zu Pathos und Trivialität, welche meist gegen den Höhepunkt des Films in puren Kitsch abrutschen. Doch Spielberg weiss mit diesen Formen so umzugehen, dass er selbst hartgesottene Realisten und verwöhnte Kinoliebhaber besticht - auf jeden Fall nicht unberührt lässt. Für seinen neuesten Film griff Spielberg wiederum auf weitgehend unbekannte Schauspieler zurück und bewies einmal mehr sein feines Gespür. Allen voran brilliert in der Rolle der Celie die ausdrucksstarke Whoopie Goldberg, welche in den USA bereits als wichtige Neuentdeckung gefeiert wird.

THE COLOR PURPLE ist im ersten Viertel des Jahrhunderts in der Schicht der schwarzen Farmer im Süden der USA angesiedelt. Basierend auf dem gleichnamigen, mit dem Pulitzerpreis gekrön-



ten Roman von Alice Walker erzählt Spielberg darin die Geschichte der Unterdrückung, Selbstfindung und Emanzipation der jungen Celie, in deren Leben Männer und die durch sie ausgeübte Gewalt eine ständige Bedrohung sind. Ein Leben, das einzig durch die schwesterliche Solidarität anderer Frauen einigermaßen erträglich ist.

Mit vierzehn bringt Celie ihr zweites Kind zur Welt, gezeugt von einem Vater, dessen sexuelle Annäherungen ihre Jugend zu Hölle machen. Wie zuvor schon das erste Kind, lässt dieser ihr fremde Mann, den sie «Pa» nennt, auch das Neugeborene verschwinden und übergibt Celie kurz danach dem jungen Farmer Albert als Ehefrau, der für sie fortan nur noch «Mister» heisst. Bei ihrem neuen Herrn fristet Celie ein Dasein als Arbeitstier, wehrlos dessen jähzornigen Ausbrüchen und Schlägen ausgeliefert. Gegen die Demütigungen und Misshandlungen versucht sie sich ein letztes Mal aufzubauen, als Mister ihre Schwester Nettie, die vor den Nachstellungen des Vaters zu Celie geflüchtet kam, weggagt - fort in eine ungewisse Zukunft. Doch Celies Ohnmacht ist stärker als ihre Wut. Die Gelegenheit, ihrem Peiniger mit dem Rasiermesser die Kehle durchzuschneiden, wird verpasst und Celie ergibt sich in ihr scheinbar unabänderliches Schicksal. Ein bisschen leichter fällt ihr dies, weil Nettie unter Tränen versprochen hatte, dass nur der Tod sie davon abhalten könne, Celie zu schreiben. Als diese dann aber nach der Post schaut, untersagt ihr Mister unter wüsten Drohungen und Beschimpfungen, sich je noch einmal dem Briefkasten zu nähern - Celie bleibt fortan ohne Lebenszeichen von ihrer Schwester, die für sie der einzige Lichtblick war.

Im Alter von dreissig Jahren hat Celie nur mehr wenig Lebensantrieb. Sie hält ihren Kopf demütig gesenkt, spricht mit monotoner Stimme und versucht sich so unauffällig wie möglich zu machen. Sie hat gelernt, den Mister zu «nehmen», begegnet seinen Wutausbrüchen mit einer gewissen Abgeklärtheit, und ab und zu bricht sogar ein Funke ihres angeborenen Humors durch. Dann, eines Tages, schneit die temperamentvolle Bluessängerin Shug Avery - Mister heimlich Angebetete - ins Haus



und stellt alles auf den Kopf. Der Mister ist plötzlich zahm und tapsig wie ein junges Hündchen und Celie stellt verwundert fest, dass er auch einen Namen hat: Shug nennt ihn Albert. Überhaupt nimmt Celie nun plötzlich an Albert Seiten wahr, für die sie vorher keine Augen hatte. Wie klein und ergeben der Hüne etwa vor seinem Vater steht, den er um Kopfgrößen überragt, wie verkrampt und unbeholfen er wirkt, wenn er seinen Sohn Harpo umarmt.

Bei Shug und auch bei Harpos Frau Sophie findet Celie die Wärme und Geborgenheit, welche ihr mit dem spurlosen Verschwinden Netties abhanden kamen. Shug und Sophie werden Celies Schwestern und leben ihr auch vor, wie eine Frau mit Männern umzugehen, sich zu behaupten hat. Von der vitalen und kräftigen Sophie lernt Celie, dass Frauen durchaus zurückschlagen und den Ton angeben können. Die elegante und selbstbewusste Shug zeigt ihr, wie schön und begehrenswert sie ist, auch dass Sexualität mehr sein kann, als sich lustlos von einem ungeliebten Mann «drannehmen» zu lassen. Celie beginnt sich zu spüren, ihr Leben hat nun Farben und Schattierungen bekommen, ist nicht mehr so eintönig und grau. Umso härter trifft sie die Abreise von Shug. Doch obwohl ihre neu entdeckte Welt zusammenzubrechen droht, findet sie nicht den Mut, mitzugehen mit Shug, um ein neues Leben anzufangen.

Jahre später kehrt Shug mit einem betuchten Ehemann im Schlepptau zurück. Alberts erste Enttäuschung legt sich schnell und bald sind die beiden Rivalen unzertrennlich. Die zwei Frauen finden Zeit, ihre Freundschaft zu erneuern. Shug, die den Vertrag für ein Engagement erwartet, geht täglich zum Briefkasten und findet eines Tages einen an Celie adressierten Brief aus Afrika. Celie dreht und wendet den Umschlag, schaut Shug benommen an und erkennt, nachdem sie die ersten Sätze gelesen hat, mit plötzlicher Wucht die Tyrannei des Mister in ihrer vollen Tragweite: während Jahren hat er Netties Briefe unterschlagen, die - eingedenk ihres Versprechens und ohne je eine Antwort zu erhalten - an ihre Schwester geschrieben hat, um die gewaltsam auseinandergerissene schwesterliche Verbundenheit aufrechtzuerhalten. Böswillig hatte er so Celie ihres letzten inneren Halts beraubt, ihr letztes bisschen Selbsterhaltungstrieb gebrochen. Eine fieberhafte Suche fördert in einem geheimen Versteck auch die restlichen Briefe zutage und Celie erfährt, dass Nettie Celies beide verloren geglaubten Kinder gefunden und nach Afrika mitgenommen hat, wo sie als Missionarin eine neue Heimat fand. Mit dem Lesen dieser Briefe gewinnt

Celie Stück für Stück ihr Ich zurück und in diesem Prozess wächst ihre Wut auf Albert ins Unermessliche. Die Explosion, den Mord an Albert, kann Shug im letzten Moment verhindern. Dann entladen sich die aufgestauten Hassgefühle in einer Verfluchung Alberts, welcher seine zum Schlag erhobene Hand angesichts deren tödlicher Kälte erschrocken sinken lässt. Damit hat Celie den wichtigen Schritt der Loslösung vollzogen und kann sich nun frei von Angst für ihren eigenen Weg entscheiden.

Albert bleibt als gebrochener und einsamer Mann zurück. Celie aber erlebt als Höhepunkt ihrer Selbstfindung die Rückkehr ihrer Familie aus dem fernen Afrika -

und wenn sie nicht gestorben sind...

Manche halten Spielberg für das «Wunderkind» der Magier. Sein Arsenal an Hokuspokus ist in der Tat äusserst unterhaltsam und alles andere als mittelmässig. Die Attraktionen folgen Schlag auf Schlag, der Licht- und Farbenzauber ist prächtig anzusehen. Du sitzt benommen in deinem Stuhl und wünschst dir ab und zu eine Pause, um wieder etwas Atem zu schöpfen. Doch versuchst du ihm auf die Schliche zu kommen, fällt dir auf, dass im Lauf der Show das Kaninchen zu sehen war, bevor er es aus dem Hut hervorzog. Auch der Trick mit den verknoteten Tüchern und jener mit den Pingpongbällchen im Ohr, scheint dir nicht gerade taufisch. Und manche Nummer ist einfach zu dick aufgetragen - du wunderst dich etwa, dass statt des verschwundenen Elefanten, den er mit Blitz und Donner zurückzuzaubern versprach, bloss ein fiepsendes Mäuschen auf der Bühne hockt.

Smart, smart, wie er es dennoch immer wieder schafft, so viele Leute samt dir um den Finger zu wickeln.

Jeannine Horni

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Steven Spielberg; Drehbuch: Menno Meyjes; nach einem Buch von: Alice Walker; Kamera: Allen Daviau; Schnitt: Michael Kahn; Kostüme: Aggie Guerard Rodgers; Musik: Quincy Jones; Production Designer: J. Michael Riva.

Darsteller (Rolle): Danny Glover (Albert), Whoopi Goldberg (Celie), Margaret Avery (Shug Avery), Oprah Winfrey (Sofia), Willard Pugh (Harpo), Akosua Busia (Nettie), Adolph Caesar (der alte Mister), Dana Ivey (Miss Millie), Leonard Jackson (Pa).

Produktion: Amblin Entertainment; Produzenten: Steven Spielberg, Kathleen Kennedy, Frank Marshall, Quincy Jones; Executive Producer: Jon Peters, Peter Guber; Associate Producer: Carol Isenberg; Produktions Manager: Gerald R. Molen; Land: USA; Jahr: 1986; Dauer: 161 min.; CH-Verleih: Warner Bros.,

PRETTY IN PINK von Howard Deutsch

Drehbuch: John Hughes; Schnitt: Richard Marks; Musik: Michael Gore.

Darsteller (Rolle): Molly Ringwald (Andie Walsh), Harry Dean Stanton (Vater Jack Walsh), John Cryer (Duckie Dale), Andrew McCarthy (Blane McDonough), Annie Potts (Iona), James Spader (Steff McKee).

Produktion: Paramount Pictures; Produzenten: Lauren Shuler; Executive Producer: John Hughes, Michael Chinich; Land: USA; Jahr: 1986; Dauer: ca 90 min.; CH-Verleih: UIP, Zürich;

Harry Dean Stanton scheint nachgerade auf die Rolle des Ehemanns abonniert, der, die von ihm geliebten Frauen nicht halten kann. PARIS, TEXAS ist schon sprichwörtlich; FOOL FOR LOVE diesbezüglich nur eine Variante. Auch in



PRETTY IN PINK ist Jack Walsh die Frau längst davongelaufen, hat ihn mit der Tochter Andie offensichtlich sitzen gelassen.

Die Tochter hat den Verlust allerdings besser verkraftet als ihr Vater, der sich in seinem Schmerz eingerichtet hat und es immer noch seiner Frau anlastet, wenn er sich als Arbeitsloser nicht dazu aufzuraffen vermag, eine neue Stelle zu suchen. Andie, welche kurz vor Abschluss der High School steht, ist die eigentlich Erwachsene in dieser Restfamilie. Als durch und durch positive Erscheinung geht sie neben Haushalt und Schule, wo sie «natürlich» eine der besten ist, einem Job als Plattenverkäuferin nach, wacht freundschaftlich über den Jugendfreund Duckie Dale, fertigt alle ihre Kleider selbst und findet dennoch auch Zeit verträumt der Frage nachzuhängen, ob sie am Abschlussball teilnehmen soll.

Prinz Wonderful, der plötzlich im Plattengeschäft steht und lächelt, enthebt sie dieser Sorge, indem er sie kurzentschlossen zu diesem Ball einlädt. Ist doch das Leben wunderbar, wenn man verliebt ist. Leider ist die tüchtige Andie weit mehr ein Aschenputtel denn eine Prinzessin - und das macht Probleme. Die Schönsten und Reichsten im Land rufen: Skandal, Skandal. Aber auch die weniger Privilegierten machen Front und zeigen dem hübschen Paar die kalte Schulter. Eigentlich bringen nur der Vater - der (erfolglose) Spezialist in Sachen der Liebe - und Iona, ausser Arbeitgeberin auch beste Freundin und zur Zeit selber sterblich verliebt, das nötige Verständnis auf.

Zwar wäre die selbstsichere Andie, die sich immer schon ihrer Haut zu wehren hatte, auch der Ablehnung ihrer platonischen Liebesbeziehung durch die Umwelt noch gewachsen, allein der verwöhnte Sohn reicher Eltern kriegt plötzlich kalte Füsse. Aus der Traum? Aus. Dennoch auf dem Ball zu erscheinen, das ist sich Andie immerhin schuldig.

Und da Zivilcourage so ansteckend ist, wachsen auch Schwächlinge über sich hinaus und schwingen sich zu wunderbaren Taten auf - einem Happy End dürfte sich unter solchen Bedingungen eigentlich nichts mehr in den Weg stellen.

Der handwerklich sauber gemachte, dramaturgisch aber reichlich konventionell gestrickte PRETTY IN PINK ist demnach ein durch und durch positiver, aber auch ziemlich harmloser Streifen - gehobene Unterhaltung für Jugendliche, die noch (oder wieder) etwas mit Leitbildern anzufangen wissen.

Walt R. Vian



Zum Prozess um Herbert Achternbuschs DAS GESPENST

Freiheit künstlerischer Arbeit

Leicht verkürztes Plädoyer von Cornelia Kranich, Verteidigerin gegen gespenstische Anklagen, gehalten am 4. Dezember 1984 in der Hauptverhandlung im Bezirksgericht Zürich.

Bevormundung unerwünscht

Seit dem 7. Mai dieses Jahres ist in Zürich DAS GESPENST wieder frei. Der Film des bayrischen Exoten Herbert Achternbusch war seit dem 25. April 1984 von der Zürcher Staatsanwaltschaft unter Verschluss gehalten worden, nachdem sieben vorsorglich eingereichte Anzeigen zu einer Beschlagnahme der einmal aufgeführten Filmkopie geführt hatten. Eingeklagt waren der Kinoprogrammator und der Filmverleiher wegen «Störung der Glaubens- und Kultusfreiheit». Die Angeklagten hätten, schrieb die klageführende Bezirksanwaltschaft, «in öffentlicher und gemeiner Weise die Überzeugung anderer in Glaubenssachen, insbesondere den Glauben an Gott, beschimpft und verspottet und Gegenstände religiöser Verehrung verunehrt» und damit den Artikel 261, Absatz 1 des Strafgesetzbuches (StGB) verletzt.

Nach erstinstanzlichem Freispruch am 4. Dezember 1984 wurde das Urteil des Einzelrichters ans Obergericht weitergezogen. Dieses befand am 25. Mai 1985 die Angeklagten für schuldig. Weil es im Fall des Filmes von Achternbusch aber nicht nur um einen Angriff auf ein Einzelwerk ging, sondern künstlerische Freiheiten mit diesem Gerichtsentscheid sehr grundlegend in Frage gestellt waren, entschlossen sich die Angeklagten, unterstützt von über 300 Kulturschaffenden aus der ganzen Schweiz, mit einer Nichtigkeitsbeschwerde ans Bundesgericht zu gelangen. Dieses hat sich inzwischen für die Freigabe des Filmes ausgesprochen und damit hoffentlich klargemacht, dass sich nicht jede sektiererische Gruppe oder Einzelperson aus möglicher persönlicher Betroffenheit heraus zum Kläger im Namen des Allgemeinwohls machen soll.

Der Tatbestand der Störung von Glaubens- und Kultusfreiheit, schreibt das Bundesgericht in seiner Urteilsbegründung, setze voraus, «dass der Täter mit seiner Handlung vorsätzlich die Überzeugung anderer in Glaubenssachen beschimpft oder verspottet oder Gegenstände religiöser Verehrung verunehrt. Die als Schimpf oder Spott gegen den Glauben gerichtete Handlung muss

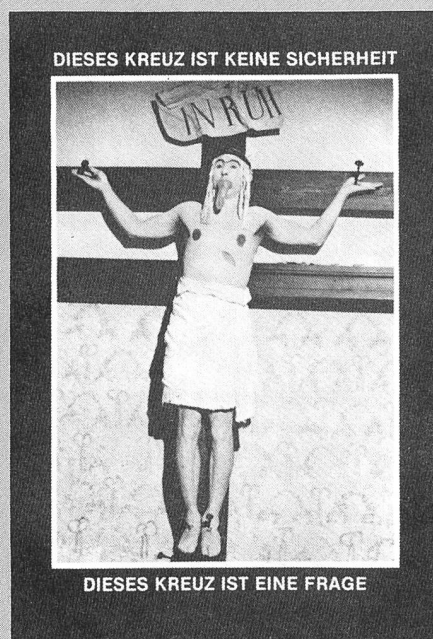
öffentlich erfolgen und zudem in ihrer Art als 'gemein' ('in gemeiner Weise') zu qualifizieren sein.»

Wir drucken im Folgenden das leicht gekürzte, und redaktionell bearbeitete, zweistündige Plädoyer der Verteidigerin Cornelia Kranich ab, als Dokument eines beispielhaften Prozesses, in dem sich die künstlerische Freiheit gegen die religiöse zu verteidigen hatte. Gewisse realsatirische Züge sind dem Ganzen nicht abzusprechen, vor allem, wenn man bedenkt, dass dieses Plädoyer in den achtziger Jahren des laufenden 20. Jahrhunderts gehalten werden musste.

Die eingestreuten Hervorhebungen stammen aus der Begründung des Bundesgerichts und machen wie das Plädoyer selbst deutlich, dass der Toleranz kein zu enger Rahmen gesteckt sein darf, dass in ihrem Sinn auch die Bereitschaft zum Akzeptieren von Kritik notwendig ist. Bevormundung verhindert Auseinandersetzung und bedroht die Meinungsfreiheit im allgemeinen und die Kunstfreiheit im besonderen. Das Plädoyer der Verteidigung setzt sich zuerst mit der rechtlichen Tragweite auseinander, um am Schluss im einzelnen auf die Angriffe auf Achternbuschs Film einzugehen (die vier Anklagepunkte sind den jeweiligen Widerlegungen kursiv vorangestellt) und ihnen begründend die Grundlage zu entziehen.

Für einmal können wir auf die ein Dokument ergänzende Besprechung eines Filmes verzichten; die Analyse, die dem Zürcher Bezirksgericht von der Verteidigung geboten wurde, gründet auf intensiver Beschäftigung mit der ganzen Materie (mögliche künstlerische Vorbehalte lassen wir diesmal aus reinen Pietätsgründen ausgeklammert). Es bleibt nun lediglich zu hoffen, dass der gefallene Bundesgerichtsentscheid dazu beiträgt, dass Werke wie Achternbuschs Film DAS GESPENST inskünftig wieder ungestört vom Publikum und der Fachkritik betrachtet und begutachtet werden können - der Gerichtssaal und das Strafgesetzbuch sind für kulturelle Begegnungen und Auseinandersetzungen wohl kaum der ideale geschweige denn der wünschbare Austragungsort.

Walter Ruggle



In ihrer individualrechtlichen Dimension garantiert die Glaubens- und Gewissensfreiheit dem Einzelnen «die Freiheit, eine Überzeugung zu haben; die Freiheit, sie andern mitzuteilen und die Freiheit, die Überzeugung in gesellschaftlichem Verhalten zu betätigen» (Burckhardt). Sein institutioneller Gehalt garantiert die Verwirklichung des Individualrechtes im Rahmen bekenntnisorientierter Gemeinschaften. Das Verfassungsrecht verwirklicht also *zwei* historische Motivierungen der Religionsfreiheit: die Sicherung des religiösen Friedens und die Garantie der Freiheit selbstverantwortlicher Entscheidungen im religiösen Bereich.

Es ist anzumerken, dass Kunst in religiösen Sachen immer auch zugleich Bekenntnis ist, wie übrigens auch umgekehrt gerade der christlich-katholische Glaube die prägenden Bilder der Kunst verdankt. Die religiöse Kunst kann sich somit direkt auch auf die Religionsfreiheit berufen.

Der entsprechende Artikel 261 des Strafgesetzbuches (Störung der Glaubens- und Kultusfreiheit) hat somit in der Erfüllung seines verfassungsmässigen Auftrages *zwei* Aspekte zu berücksichtigen:

- den Schutz des sich durch sein irrationales Bekenntnis der Verletzlichkeit besonders preisgebenden Menschen
 - die Sicherung des religiösen Friedens.
- Dass dies die Intention des Gesetzgebers war, ergibt sich auch aus der systematischen Einordnung des Straftatbestandes im 12. Titel 'Verbrechen und Vergehen gegen den öffentlichen Frieden' und seiner Marginale 'Störung der Glaubens- und Gewissensfreiheit'.

Die Kunstfreiheit

Die Strafbestimmung steht aber überdies im Spannungsfeld zur heute im Sinne eines ungeschriebenen Verfassungsrechtes als Ausfluss der Meinungsäusserung garantierten Kunstfreiheit.

Ein 'Werk der Kunst' im Rechtsinn ist eine 'eigenartige Geistesschöpfung von selbstständigem Gepräge' (BGE 75 II 363) oder die 'Verkörperung eines Gedankens, für die es einer individuellen geistigen Tätigkeit bedurfte, als Ausdruck einer neuen originellen Idee' (BGE 77 II 379).

Als Folge dieses verfassungsmässigen Bekenntnisses zum freien Kunstschaffen lassen sich Beschränkungen nur da rechtfertigen, wo die öffentliche Sicherheit und/oder gleichrangige Grundrechte anderer beeinträchtigt werden.

Es ist noch darauf zu verweisen, dass selbst die Filmvorführung am verfassungsrechtlichen Schutz der Meinungsäusserung teilhat, wenn nicht be-

«Dass ein gläubiger Christ sich über einzelne Szenen ärgert oder einen in dieser Art - halbwegs als derber Schwank - inszenierten Film über religiöse Themen und unter Verwendung religiöser Symbole grundsätzlich ablehnt, ist verständlich, vermag aber nicht den Vorwurf der Glaubensbeschimpfung zu begründen.»

(Bundesgerichtsentscheid)

Mathias Grünewald, Isenheimer Altar



absichtigt wurde, einen Gewinn zu erzielen. Zurecht wird in der neuen Literatur darauf hingewiesen, dass auch der Vertrieb eines Filmes dem Schutz der Meinungsäusserungs- und Pressefreiheit zu unterstellen sei, da durch den Vertrieb, gleich wie bei Büchern und Zeitungen, nicht irgendwelche Güter, sondern Informationen und Meinungen vermittelt werden. Der bloss technische Unterschied des Informationsträgers rechtfertigt keine unterschiedliche Behandlung, schreibt Ivo Hangartner in «Grundzüge des schweizerischen Staatsrechtes».

Selbstregulierung

Gemeinsam an diesen Verfassungsrechten ist die dadurch statuierte grundsätzliche staatliche Enthaltung vor Eingriffen in den zwischenmenschlichen Kommunikationsprozess, solange er sich in friedlichen Bahnen bewegt. Dies beinhaltet auch, dass Meinungskontrahenten grundsätzlich auf die von der Gesellschaft zu Verfügung gestellten Mittel des Meinungskampfes verwiesen sind. Der Bürger soll selbst aktiv werden und sich der geistigen Auseinandersetzung stellen. Die Strafjustiz hat nur dann einzugreifen, wenn grobe Verletzungen dieses Dialogprinzips die gesellschaftliche Selbstregulierung überfordern (D. Krauss). Die bloss abstrakte Möglichkeit, dass es Ärger gibt, genügt nicht.

Die Bedeutung verfassungsmässiger Grundrechte bezüglich der Anwendung von die Grundrechte beschränkenden Gesetzesbestimmungen liegt insbesondere in der Auslegung der im Gesetz enthaltenen unbestimmten Gesetzesbegriffe, welche 'im Lichte der Verfassung ausgelegt werden müssen'. Bezüglich des Artikels 261 StGB heisst dies konkret, dass die darin enthaltenen wertenden Begriffe wie 'verspotten', 'beschimpfen' und 'in gemeiner Weise' verfassungskonform auszulegen sind. Im Zweifelsfall ist zugunsten der Grund- und Freiheitsrechte zu entscheiden.

Tatbestand und Merkmale

Den Tatbestand von Artikel 261 verwirklicht in *objektiver* Hinsicht, wer «die Überzeugung anderer in Glaubenssachen (...) öffentlich (...) in gemeiner Weise (...) beschimpft und verspottet», in *subjektiver* Hinsicht, wer hierbei vorsätzlich handelt.

Schutzobjekt dieses Gesetzesartikels ist die 'Glaubensfreiheit', genauer: die Achtung vor dem Mitmenschen und seiner Überzeugung in religiösen Dingen einerseits, und damit gleichzeitig der religiöse Friede andererseits.

Mit dem Wort 'Glaubenssache' und der

Hervorhebung des Gottesglaubens, wie auch durch die Marginale 'Störung der Glaubens- und Kultusfreiheit' wird klargelegt, dass es sich um religiöse, also das Verhältnis des Menschen zu Gott betreffende Überzeugungen handeln muss. Geschützt ist das Recht des Menschen auf Achtung vor seinem Bekenntnis, nicht etwa der Inhalt des Bekenntnisses als solches.

Demgegenüber ist die Beziehung des Gläubigen zur Kirche als Institution nicht Schutzobjekt der Strafbestimmung. Artikel 261 kann daher *nicht* zum Maulkorb für Kirchenkritiker umgedeutet werden.

Zweites Schutzobjekt ist der religiöse Friede. Dies ergibt sich schon aus den Tatbestandsmerkmalen 'öffentlich' und 'in gemeiner Weise'. Wäre einzig die 'Achtung des Bekenntnisses' als solches Gegenstand des strafrechtlichen Schutzes, wäre das Öffentlichkeitserfordernis sinnlos, und es müsste auch eine gemeine Verspottung im privaten Rahmen geahndet werden.

Mit dem 'Öffentlichkeitserfordernis' wird die Ratio Legis deutlich: Nur Äusserungen, die einem breiten Kreis von Personen zugänglich gemacht werden, könnten allenfalls überhaupt die Friedensordnung stören (vgl. Martin Schubarth, Der Fahrner Prozess).

Artikel 261 StGB ist daher ein abstraktes Gefährdungsdelikt. Die Tathandlung ist also nicht nur unter dem Gesichtspunkt der 'Verletzung der Glaubensüberzeugung' zu würdigen, sondern zusätzlich unter dem Aspekt der 'Eignung zur Friedensstörung'. Dies erfordert notgedrungen, dass die *Umstände*, in denen sich die 'Tathandlung' entfaltet, gewürdigt werden.

Körperliche Gegenstandspräsenz

Die Tathandlung des Strafbestandes hat 'Öffentlich' zu erfolgen. Durch die Vorführung des Filmes im Studiokino Commercio wurde der Film 'einer unbestimmten Vielzahl von Personen zugänglich und für sie wahrnehmbar gemacht'. Darauf hinzuweisen ist lediglich, dass die Anforderung der 'Öffentlichkeit' nicht nur für das 'Beschimpfen' und 'Verspotten' gilt, sondern auch für die Verunehrung religiöser Gegenstände (Stratenwerth).

Aufgrund der Formulierung in der Anklage hält der klageführende Bezirksanwalt auch den zweiten Halbsatz 'Verunehrung religiöser Gegenstände' als erfüllt. Um Missverständnissen vorzubeugen, sei darauf verwiesen, dass dies stets die *körperliche Präsenz des Gegenstandes*, also mithin des Christuskreuzes erforderte. Die bloße Abbildung dessen fällt demnach nicht unter den zweiten Halbsatz von Artikel 261.

«Bei der Beurteilung ist nicht auszugehen von einzelnen Bildern oder Szenenfolgen (...), sondern es ist der Film als Ganzes unter dem Aspekt der Glaubensbeschimpfung zu würdigen.»

(Bundesgerichtsentscheid)

Tathandlung ist das 'Beschimpfen' oder 'Verspotten', also ein ehrenkränkendes Herabziehen, wobei an eine gewisse Roheit der Form zu denken ist. Oder Bezeugung von Missachtung. Die Tathandlung - also nicht etwa der Verletzungserfolg - muss «in gemeiner Weise» erfolgen, was objektiviert 'äusseres Benehmen' und 'Verhalten' hiesse und nicht subjektiviert im Sinne des Beweggrundes oder der Gesinnung des Täters zu verstehen wäre. Das heisst bezüglich eines Kunstwerkes nichts anderes, als dass die Interpretation des Künstlers im Werk selbst zum Ausdruck kommen muss.

Ohne Satire kein Geisteskampf

Durch diese qualifizierte Tathandlung soll verhindert werden, dass schon sachliche Kritik als Beschimpfung oder Verspottung gelte und jede geringfügige Übermarchung strafrechtlich verfolgt werde. Der Ausdruck bedeutet somit nichts anderes, als dass die Glaubensbeschimpfung eine grobe sein muss.

Bereits im Gesetzgebungsverfahren wurde betont, dass freie Kritik in Glaubenssachen in keiner Weise «zurückgebunden» werden dürfe, dass »ohne die scharfe Waffe der Satire noch keine Geisteskämpfe ausgetragen worden» seien, dass hieran gemessen der strafrechtliche Schutz des religiösen Gefühls vor öffentlicher Verhöhnung «bis zur Grenze des Möglichen ausgedehnt» werden müsse und dass deshalb bloss «dreckige Angriffe», nur das «gemeine Heruntermachen» bestraft werden sollen.

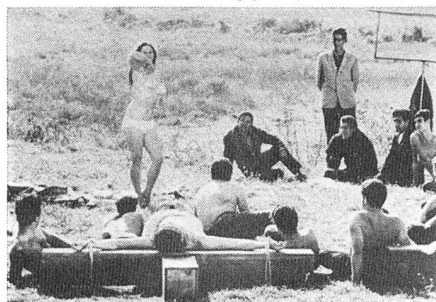
Ein blosser Verstoss gegen den 'guten Ton' oder den 'guten Geschmack' genügt nicht. Noch weniger kann eine Religionskritik als unsachlich im Sinne der Strafbestimmung qualifiziert werden, wenn sie ungelegen kommt, lästig oder misslieblich ist, hart, bissig, schroff, bitter; wenn sie schockiert oder provoziert; wenn sie *denk*-anstössig ist.

Demgegenüber greift der Straftatbestand etwa durch die Äusserung rein denunziatorischer Werturteile, durch Unterschiebung an sich verächtlicher, schimpflicher und ungeheuerlicher Tatsachen. Eine solch grobe 'Beschimpfung' oder 'Verspottung' könnte angenommen werden, wenn die Äusserung selbst bei wohlwollender Auslegung nichts hergibt.

Das Mass der Kritik

Ob das Mass zulässiger Kritik überschritten ist, ist insbesondere aus den gesamten Umständen des Hergangs, dem gewählten Ort oder, nach bundesgerichtlicher Rechtsprechung, den «Umständen» insbesondere nach dem

Pier Paolo Pasolini LA RICOTTA



(Episode in ROGOPAG)





Achternbusch macht mit DAS GESPENST einen *Bildersturm* mit filmischen Mitteln.





Achternbusch stellt nicht den historischen 'Jesus' dar, sondern fragt nach dem *'Bildnis'*, heute.



Durchschnittsempfinden der Anhänger des angegriffenen Glaubens zu beurteilen. Dies in der richtigen Erkenntnis, dass eine Äusserung ihren Bedeutungsgehalt im Umfeld entfaltet. Es versteht sich, dass zu den 'Umständen' auch die Tatsache gehört, dass die inkriminierten Sequenzen Teil eines Filmes sind, also *nicht isoliert* betrachtet werden können.

Folgt man der verfassungskonformen Auslegung, wonach nur Verletzungen des 'Dialogprinzips' strafrechtlich relevant sein können, darf auch vom vermeintlich Verletzten erwartet werden, dass er sich um Verständnis bemühe.

Dabei ist erheblich, dass die inkriminierte Äusserung im Rahmen eines 'Werkes der Kunst' erfolgte. Nicht im Sinne einer generellen Privilegierung der künstlerischen Äusserung, aber: als spezifische geisteskommunikative Form der Auseinandersetzung in unserer Kultur darf sie ein besonderes, ihre Funktion reflektierendes Verständnis erwarten (D. Krauss), also ein Bemühen um Verständnis des künstlerischen Ausdrucks.

Gemäss Bundesgesetzgeber ist das 'Durchschnittsempfinden der Anhänger des angegriffenen Glaubens' massgebend. Eine einzelne Glaubensgemeinschaft müsste der rechtlichen Würdigung zugrunde gelegt werden, wenn sie durch eine Äusserung direkt angegriffen wurde. Der Film greift keine konkrete Glaubensgemeinschaft an, sondern wirft Fragen auf, welche für sämtliche Christen von Bedeutung sind.

Unbesehen eingeklagt

Bevor der Film aufgeführt wurde, sind sieben Anzeigen eingegangen, worunter eine mit dem Absender der Organisation «Pro Veritate». Zum Zeitpunkt der Anzeigenerstattung hatte also keiner der Anzeiger den Film gesehen. Demgegenüber wurde DAS GESPENST von sämtlichen Filmkritikern, die den Film gesehen hatten, als eine provokative Auseinandersetzung mit Zeitfragen aufgenommen. Kritiken beschränkten sich auf die Langatmigkeit einiger Sequenzen.

Von der offiziellen Jury der evangelischen Filmarbeit wurde der Film wegen seines 'denk-anstössigen' Charakters ausgezeichnet und zum Film des Monats April 1983 ausgewählt. Auch im offiziellen Organ des Schweizerischen Katholischen Volksvereins und des Evangelischen Mediendienstes erfuhr der Film eine wohlwollende Kritik, die - trotz Schock und Provokation - den Wert für geistige Auseinandersetzung mit dem von Achternbusch aufgegriffenen Thema erkannte. Das zur Verfügung stehende Spektrum der Reaktio-

nen ist ein Beweis dafür, dass der Film nicht als ein Mangel an Respekt vor dem Glaubensbekenntnis empfunden wurde, schon gar nicht als 'gemeine Verspottung'. Der Straftatbestand ist nicht erfüllt: die Angeklagten sind freizusprechen, der Film ist freizugeben.

Will man das 'Durchschnittsempfinden' hingegen als normativen Rechtsbegriff auffassen und die konkret fassbaren Reaktionen auf den Film lediglich als Indiz hinnehmen, so hätte der Richter die Aufgabe, aus unserer pluralistischen und säkularisierten Gesellschaft jene 'Fiktion eines Christen' zu schaffen, der 'durchschnittlich empfindet'. Es liegt auf der Hand, dass man sich aufs Glatteis völlig unjustiziabler Kriterien begibt, die bei der Aussichtslosigkeit eines solchen Unterfangens die Justiz zurecht dem Verdacht aussetzt, zum 'Mass aller Dinge' die mehr oder weniger reflektierte Meinung der urteilenden Richter zu erheben. (...) In der rechtlichen Würdigung des Filmes sind - zusammengefasst - zu prüfen:

- 1) die Umstände, unter denen er gezeigt wurde;
- 2) der Film als Ganzes und die Tatsache, dass er 'ein Werk der Kunst' ist;
- 3) die inkriminierten Szenen und insbesondere, wie ein um Verständnis bemühter Durchschnittschrist den Film aufnehmen konnte und musste.

Im übrigen ist noch einmal darauf zu verweisen, dass es nicht die Funktion des Artikels 261 sein kann, die Christen vor einer lebendigen Auseinandersetzung mit religiösen und theologischen Zeitfragen zu bewahren.

Die Umstände der Aufführung

Der Film DAS GESPENST wurde im Studiokino Comercio in Zürich gezeigt, einem kleinen, 49-plätzigem Kino, welches allgemein bekannt ist dafür, kritische, avantgardistische Filme in sein Programm aufzunehmen. Dies etwa im Gegensatz zu verschiedenen Zürcher Grosskinos, in denen das Publikum in der Regel eingängiger filmischer Massenkonfektionsware ausgesetzt ist.

Wer also die Schwelle zu diesem Kino überschreitet, weiss, dass er sich im allgemeinen keinen 'gemütlichen Kinoabend' macht, sondern sich meist einem mühsamen Prozess geistiger Auseinandersetzung hingibt.

kum sind Leute, die dazu bereit sind und auch wissen, dass sie herausgefordert werden.

Im Kinoprogramm wurden gleichzeitig drei weitere Filme von Herbert Achternbusch aufgeführt, um dem Interessierten das filmische Werk dieses Künstlers vorzuführen. Damit wurde dem Zuschauer eine zusätzliche Interpretat-

ionshilfe angeboten und jene Sequenzen des Films, welche (auch) autobiographisch gefärbt sind (etwa die inkriminierte Sequenz mit den an Kreuze gebundenen Fröschen) verständlich gemacht.

Die inkriminierten Sequenzen sind Teil eines Filmes. Eine rechtliche, medienadäquate Würdigung setzt notgedrungen eine Würdigung des ganzen Filmes voraus, da diese Sequenzen nur als Teil des Ganzen ihren Sinn entfalten. Würde der Film tatsächlich 'gemeine Verspottungen' beinhalten, so wären diese aufgrund der 'Umstände' gar nicht geeignet gewesen, den 'öffentlichen Frieden' zu stören.

Ein 'Werk der Kunst'

Der Film ist schwarz-weiss, als Aufnahmetechnik wird die Plansequenz verwendet, eine Technik, die durch spezielle Kargheit der verwendeten filmischen Mittel charakterisiert ist. Die Kamera wird geführt, als wäre sie das Auge eines aussenstehenden Betrachters. Die Szenen laufen in der Regel ohne Zooms ab, ohne raffinierte Schnitte, ohne spezielle Aufnahmewinkel.

Mit dieser bewusst eingesetzten Technik wird der Zuschauer auf kritischer Distanz gehalten. Der Zuschauer wird von Achternbusch weder manipuliert, noch vom Geschehen auf der Leinwand vereinnahmt. Diese Technik vermag beim Zuschauer zeitweise Gefühle von Langeweile zu erwecken. Sie steht im Unterschied etwa zum Hollywoodkino, wo sowohl Kamera-Führung wie Montage eines Filmes darauf angelegt sind, dem Zuschauer eine fiktive Realität vorzugaukeln, von der er - bisweilen mit seinen Träumen - vereinnahmt wird, wo er sich auch identifizieren kann, und dadurch im Moment jede kritische, reflektierende Distanz verliert. Dem unbelasteten Betrachter des GESPENSTES fällt in formaler Hinsicht das dissonale Gestaltungsprinzip auf, welches für Achternbusch typisch ist und sein gesamtes Werk durchdringt. Witzig und humorvoll wechseln scheinbare Grobschlächtigkeiten, bayrisch Ungehobenes, anzügliche Grobheiten - manchmal unverhofft und überraschend - mit pathetischen Sequenzen von tiefem Ernst und ergreifender Zartheit, eingepackt in die traurige Komik des verzweifelnden Clowns.

Durch die Vermischung und permanente Durchdringung von «Hohem» und «Niederm» - verstärkt noch durch die Kargheit der verwendeten filmischen Mittel - wird beim Betrachter auch Betroffenheit ausgelöst. Er wird mit dem Ernst der aufgeworfenen Fragen konfrontiert und gleichzeitig wird ihm ein

Mittel in die Hand gegeben, sich am Witzigen und Humorvollen zu ergötzen, um dadurch auch wieder jene Distanz zu gewinnen, die die Reflexion ernsthafter Themen erfordert.

Arbeit mit Sprache

Dieser formale Rhythmus der Aufnahmetechnik und des Achternbusch'schen Gestaltungsprinzips muss beim Betrachter notgedrungen die Frage nach dem Sinn auslösen. Dieser Sinn 'versteckt' sich hinter dem Raster von Satire und Humor. Das Können von Achternbusch liegt darin, dass er nie süffisant wirkt.

Auffallend ist auch sein Umgang mit 'Sprache'. Gekonnt spielt er mit Klang- und Bedeutungsassoziationen von Wörtern oder ihrer Doppeldeutigkeit. So wird im GESPENST der 42. Herrgott, als er vom Kreuz heruntergestiegen ist und zum Kontrahenten der Oberin des Klosters wird, zum 'Obern': in Anspielung auf sein vormaliges am Kreuz 'oben' sein und als männlicher Gegenpart der Oberin. Dabei hat es nicht sein Bewenden: sofort wird die Bedeutung des Wortes 'Ober' im Sinne von 'Kellner' genutzt - und schon steht er servierend im kurzerhand zur Klosterbar umfunktionierten Kellergewölbe.

Durch die Tatsache, dass Achternbusch in seinen Filmen die Hauptrolle selber spielt und dies niemandem verborgen bleibt, ist ersichtlich, dass das Vermittelte immer das ist, was er selbst mitteilen möchte. Der Zuschauer tritt in einen direkten Kommunikationsprozess mit dem Autoren. Wie alle seine Filme ist auch DAS GESPENST durchzogen von einer reichen Metaphorik und Symbolik, von zitathaften, kulturhistorisch bedeutsamen Anspielungen. Das mag für den unbedarften Rezipienten des GESPENSTES das Verständnis erschweren, nur: das Unwissen des Rezipienten allein vermag eine Aussage mitnichten zur strafrechtlich relevanten 'gemeinen Verspottung' zu stempeln. Aus dem Gesagten geht hervor, dass der Film 'ein Werk der Kunst' ist, welches im übrigen so gehalten ist, dass es dem Zuschauer durch die Wahrung der Distanz die Möglichkeit permanenten Mitreflektierens bietet. Bleibt zu prüfen, ob der Film, respektive die inkriminierten Sequenzen, vom 'um Kunstverständnis bemühten Christen' verstanden werden konnten und verstanden werden mussten.

Herrgott in der heutigen Welt

Der Film befasst sich inhaltlich im wesentlichen mit folgender Thematik:

- Moral und Kirche einerseits werden mit dem selbstlosen, kritischen ur-

christlichen Verständnis des Glaubens andererseits konfrontiert, dargestellt am Bildnis, welches die Kirche aus der Gestalt des Jesus von Nazareth gemacht hat. Provokativ und schockierend wird dieses Bild in unserer Realität des 20. Jahrhunderts hinterfragt.

- Anlehnend an Dostojewskijs 'Der Grossinquisitor' aus 'Die Brüder Karamasow' wird auch die Frage aufgegriffen, wie diese ursprünglich selbstlose, barmherzige und gegen die Ungerechtigkeit der Welt auftretende Gestalt heute aufgenommen würde.
- Schliesslich ist auch der urchristliche Gedanke - wie es in theologischer Terminologie formuliert wird - nach der 'christlichen Botschaft' gestellt oder - in alltäglicher Formulierung - nach unseren Überlebensmöglichkeiten 1982 respektive heute.

Die Polarisierung zwischen Religion und Glauben einerseits, Kirche und Moral andererseits wird kontrastiert in der Gestalt des Obern/42. Herrgotts als einer hilflosen, unbeholfenen, naiven und liebenswürdigen Person, und in der Gestalt der Nonne, der Oberin des Klosters, welche zu Beginn des Filmes hart, frustriert, machthungrig, rücksichtslos und durchgreifend dargestellt wird.

Obwohl die beiden Figuren über lange Strecken in einem unvereinbaren Gegensatz erscheinen, nimmt der Film gegen Schluss eine frappierende Wendung: die 'Bilder' werden abgebaut. Die Figur des Obern beginnt sich im Verlauf des Filmes aufzulösen:

Ober: »Ja, aber ich verliere ein jedesmal Kraft«.

Oberin: »An Kraft? An Farbe verlierst du. Du bist nicht nur ein Gespenst, sondern du wirst auch immer gespenstischer.«

Der Ober - nachher auch die Oberin - lösen sich in einer beinahe pantheistisch anmutenden Vision der Welt endgültig in eine Schlange und einen Raubvogel auf. Es ist das Privileg der Oberin, auszurufen:

»Könnte ich doch deinesgleichen sein... Nicht an die vielen alten, kranken Menschen denken müssen... Hinweg über die Scheisse, hinweg über den Teer, hinweg über den Atem, hinweg über das Atom, hinweg über die Atombomben...«.

Damit lässt Achternbusch offen, ob die bis anhin so bitterböse kritisierte Kirche nicht vielleicht doch die Möglichkeit hätte, zu einer humaneren, dem wirklichen Frieden zugewandten Kirche zu werden. - Oder sieht er die Möglichkeit nur im Tod: »Hinweg über den Tod«?

«Du sollst dir kein Bild machen»

Achternbusch stellt nicht die historische Figur des 'Jesus von Nazareth' dar, wie das etwa in Bibelfilmen geschieht, sondern er fragt nach dem 'Bildnis', heute. Damit greift Achternbusch die auch theologisch bedeutsame Frage nach dem 2. Gebot auf: »Du sollst Dir kein Bild machen« (2. Buch Moses, 20,4, und 5. Buch Moses, 5,8).

Bis zur Verzweiflung geisselt er die Tatsache, dass 'Heiligstes in den Dreck', in die 'Scheisse' gezogen wurde; dass das 'Bild Christi' und das 'Kreuz, als Symbol christlicher Glaubenssätze' unter dem weltlichen Herrschaftsanspruch der Kirche in sein Gegenteil pervertiert wurde. Beginnend mit den Kreuzzügen des 10. Jahrhunderts.

Und heute? Nach Hiroshima, im Zeitalter der Atombombe? Hartnäckig und unerbittlich konfrontiert Achternbusch:

»Dieses Kreuz ist keine Sicherheit. Dieses Kreuz ist eine Frage... Du musst dir sie Frage stellen. Und du musst die Antwort finden... Bei euch muss es eine Frage sein.«

Unübersehbar wird diese Fragestellung bereits in der ersten und inkriminierten Einstellung in Wort und Bild angesprochen. Dass das eben Gesagte nicht Ausfluss einer blossen Spekulation ist, sondern im Film immer wieder greifbar seinen Ausdruck gefunden hat, mögen die folgenden Szenen belegen:

»Essig, Essig war für unseren Heiland gut genug. Dann wird doch für diesen Reservechristus Scheisse gut genug sein.«

Oder, im heftigen theologischen Disput zwischen der Oberin und ihm, wo die Oberin sagt:

»Nur im Guten und im Bösen konnten wir ihnen einbleuen, wer du bist. Wir haben sie geschlagen, damit sie kapieren, dass du sie liebst. Und wenn sie deine Liebe gar nicht annehmen wollten, dann haben wir sie auch getötet, und nicht nur einzeln, auch massenweise, völkerweise...« - Seine Antwort: »Das ist ja Scheisse...«

Filmischer Bildersturm

Im protestantischen Zürich dürfte man erwarten, dass diese Frage verstanden würde: Es entbehrt seinerseits nicht einer gewissen Komik, dass der Schauplatz dieses Prozesses ausgerechnet Zürich ist, wo vor knapp 500 Jahren Zwingli im 'Bildersturm' und seinem Postulat, »nur im Wort liegt die Wahrheit, nicht im Bild« (sola scriptura, sola fides) gegen bildhafte Darstellungen des 'Wortes' aufgetreten ist. Achternbusch macht mit seinem GESPENST nichts anderes als einen Bildersturm mit filmischen Mitteln.

Es war auch dieser Zwingli, der mit Vehemenz forderte, «ecclesia reformata, semper reformanda», sinngemäss die Aufforderung beinhaltend, die Wahrheit müsse jeden Tag von Neuem gesucht werden. Auch diese Feststellung hat im Film ihren manifesten Ausdruck:

Oberin: «Gott sei Dank haben wir heute die Möglichkeit, die Welt zigmale in die Luft zu jagen, wenn du es uns nur befehlst.»

Oder in der Schlussequenz des Filmes: «... Hinweg über die Scheisse, hinweg über den Teer, hinweg über die Leere, hinweg über die Schwere, hinweg über die Atmosphäre, hinweg über den Atem, hinweg über das Atom, hinweg über die Atombomben...».

Gegen das 'Bild Christi' in drastischer und schockierender Weise, mit Hilfe der Überzeichnung 'Sturm zu laufen', damit die Frage nach dem aktuellen Verständnis der Welt in unserer christlichen Lehre aufzugreifen, hat bereits eine lange kunsthistorische Tradition. Ich greife an dieser Stelle nur zwei ältere Beispiele heraus:

- die Spottkruzifixe der Gnostiker im 3. Jahrhundert auf dem Palatin
- die Altarbilder des Matthias Grünewald (welche übrigens in Bayern entstanden sind).

Auch im 20. Jahrhundert wurde dieses Thema beinahe von jedem Künstler einmal aufgegriffen. Ich werde darauf zurückkommen.

Diese Künstler und auch Achternbusch greifen das auf, was die Theologen als 'Schock von Golgatha' bezeichnen: «Wer vom Kreuz nicht schockiert werden kann, kann die christliche Botschaft nicht aufnehmen». Übersetzt in eine alltäglichere Sprache heisst das: So, wie es schockieren und betreffen muss, dass jener, der für Gerechtigkeit eingetreten ist, von der Obrigkeit am Kreuz aufs Brutalste gefoltert und gemartert wurde, so muss jedes Elend, auch das in der heutigen Zeit, schockieren und betreffen, muss sich jeder damit auseinandersetzen.

«Der Schock von Golgatha»

So ist das Kreuz ein Symbol für den 'Aufschrei', für die 'Ungerechtigkeit': das Kreuz als Provokation, oder in der Sprache von Achternbusch:

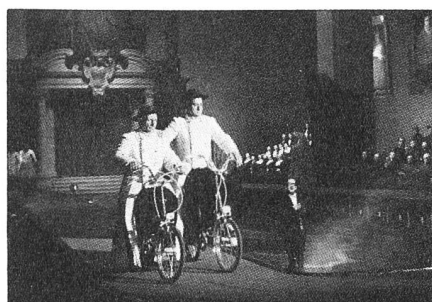
«Dieses Kreuz ist keine Sicherheit. Dieses Kreuz ist eine Frage. Die Frage nach Erlösung. Du musst dir die Frage stellen. Du musst die Antwort finden. Bei mir war es eine Bitte. Bei euch muss es eine Frage sein.»

Dieser 'Schock von Golgatha' bewog einige Künstler, das 'Leiden Christi' nicht in verzerrender Art - Jesus mit roten Backen, mit 'gen Himmel gerichtetem, verklärtem Blick, wenn möglich

«Wer den ganzen Film anschaut, kann objektiv nicht zum Schluss kommen, dieses Werk, über dessen künstlerischen Wert oder Unwert hier nicht zu befinden ist, bezwecke eine Beschimpfung oder Verspottung der 'Überzeugung anderer in Glaubenssachen'.»

(Bundesgerichtsentscheid)

Federico Fellini ROMA



noch lächelnd - darzustellen, sondern in äusserstem Naturalismus, die Schmerzen und Qualen des Folter-, des Erstickungstodes darzustellen. Deshalb sind auch Darstellungen mit heraushängen-der Zunge (als Folge des Erstickungstodes) bekannt, zum Beispiel bei Matthias Grünewald.

Wenn sich die Anklage darauf kapriziert und lakonisch leichthin feststellt, «das Christenkreuz, als Symbol christlicher Glaubenssätze» werde verunehrt, so möchte man sie auffordern, ihr eigenes Bild zu reflektieren oder bei Paulus im 1. Korintherbrief das Ganze nachzulesen.

Auch in der Kunst des 20. Jahrhunderts wurde das Thema - das Kreuz als 'Mahnmal' - immer wieder in der, heutigen künstlerischen Ausdrucksformen entsprechend provozierenden Art aufgegriffen. In der Malerei zum Beispiel von Josef Beuys im 'Wurdkreuz', oder von George Grosz im 'Maul halten und weiter dienen', bekannt als 'Christus mit der Gasmasken'. (Vgl: Rombold/Schwebel: Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Basel 1983).

In der Ausstellung über die österreichischen Aktionskünstler - «Körpersprache» - wurden einem breiten Publikum im Herbst 1982 in Winterthur schockierendste Kreuzigungsszenen zugänglich gemacht. Zu denken ist an die Darstellungen von Arnulf Rainer in «Himmelfahrt» und die Kreuzigungen von Hermann Nitsch.

In der Literatur sei unter vielen Frank Geerk verwiesen, welcher sich in Basel 1974 wegen zwei Gedichten einem Strafverfahren stellen musste und freigesprochen wurde. Im Film wären Leute wie Bunuel, Pasolini, Kramer zu nennen. All diese künstlerischen Produktionen waren dem Publikum - zurecht - zugänglich. Es ist rechtmässigbräuchlich und willkürlich, wollte man ausgerechnet DAS GESPENST von Herbert Achternbusch verbieten.

Dies alles zeigt, dass es Achternbusch in theologischer Terminologie um 'die Provokation des Kreuzes' und das 'Bild Christi' geht. Er spricht in unserer Welt religiöse und auch theologisch bedeutsame Fragen an. (...) Hinter dem Raster des Humervollen bis Satirischen ist der Aussagegehalt des Filmes deutlich zu erkennen. Notwendig ist nur eine Bereitschaft des 'Zuhörens und Zusehens', nicht einmal ein spezielles Kunstverständnis.

«Der 42. Herrgott»

1. Anklagepunkt: dass »in Anlehnung an den Kreuzestod Christi, unter der Inschrift 'In Ruh', ein '42. Herrgott', mit übergrosser, heraushängender Zunge ans Kreuz genagelt dargestellt wird,

welcher Gekreuzigte, nach einem Darmgeräusch einer Nonne, den rechten Arm vom Kreuz nimmt und sich die Nase zuhält».

Bereits die erste Einstellung des Filmes ist Gegenstand dieses Verfahrens: Im Bild ein Kreuz, überschrieben mit 'In Ruh', an das Achternbusch genagelt ist. Mit einer mickrigen Dornenkrone und einigen blonden Stränen gelockten Wollhaar. Die Augenbrauen schwarz und dick nachgezogen. Mit grossen, geöffneten Augen. Eine übergrosse Zunge aus dem Mund gehängt. Gott sei Dank trägt er einen Lendenschurz.

Die Oberin des Klosters tritt auf ihn zu und beginnt zu sprechen: «Du bist der 42. Herrgott in unserem Kloster. Du bist der letzte Herrgott in diesem Gebäude. Die anderen 41 Herrgötter sind alle bedeutend jünger und wichtiger. Der Herrgott in der Kirche ist für die Volksverdummung da, so wie der in der Leichenhalle für den Volkszorn da wäre...».

Nachdem die Oberin ihren Dialog beendet hat, kehrt sie dem Kruzifix den Rücken und 'furzt', während sie sich entfernt - oder, wie es in der salonfähigeren Sprache des Bezirksanwaltes heisst: sie gibt ein Darmgeräusch von sich. Darauf löst der 42. Herrgott seinen rechten Arm vom Kreuz und hält sich die Nase zu.

Das soll, nach der Anklage, eine «gemeine Verspottung» sein, welche geeignet wäre, den öffentlichen Frieden zu stören. Aus dem gesamten Film kann, wie bereits nachgewiesen, eindeutig entnommen werden, dass es um das «Bild 1982» geht, und nicht um die Darstellung der historischen Figur des Jesus von Nazareth. Dies kommt ebenfalls in der Sequenz selbst zum Ausdruck:

- sichtbar im Bild an der Überschrift 'In Ruh' anstelle des üblichen INRI
- hörbar im Text: «Du bist der 42....», also nicht der erste
- im übrigen gab es zu Beginn der Zeitrechnung noch keine Klöster.

Die offenbar speziell anstössige Zunge ist (wie alles bei Achternbusch) - sichtbar - mehrdeutig:

- der 42. Herrgott will mit dieser stinkigen Welt (durch den Gestank des Fuzes verstärkt) nichts zu tun haben. Lässt mich 'In Ruh'
- sie ist ein Zitat auf die naturalistische Darstellung der den 'Schock von Golgatha' aufnehmenden Gemälde, ein Bezug zu Grünewald, welcher in seinen Altarbildern grüne, aufgequollene Zungen malte und ein Landsmann von Achternbusch ist.

Selbst das Thema der 'Erlösung', die Frage nach unseren Lebensmöglichkeiten, ist im Text bereits enthalten. Den

«Der Gesetzgeber hat im Wortlaut von Artikel 261 StGB deutlich zum Ausdruck gebracht, dass nicht jede Kritik, die allenfalls als beleidigend, provokativ oder spöttisch aufgefasst werden kann, bereits strafbar sein soll, sondern nur eine auf Hohn und Schmähung ausgerichtete, durch Form und/oder Inhalt das elementare Element der Toleranz (Glaubens- und Kulturfreiheit) verletzende Äusserung.»

(Bundesgerichtsentscheid)

meisten Zuschauern wird dieser Sinn verborgen bleiben. Nichtsdestotrotz gehe ich kurz darauf ein - nur damit Achternbusch jener Respekt entgegengebracht wird, der ihm gebührt:

42 ist ein Zahlensymbol der mittelalterlichen Bibelexegese der Kabbalisten: eigentlich 4 + 2, häufig verkürzt zu 42. '4' steht für die Materie (die alten vier Elemente), die sich bildlich im Kreuz in ihrer Gegensätzlichkeit aufheben.

'2' steht für die Dualität Mensch-Gott. Jesus, als Inkarnation Gottes, synthetisiert diesen Gedanken.

Lässt also Achternbusch die Oberin sagen: «Du bist der *letzte* Herrgott in diesem Gebäude, so ist zu befürchten, dass er persönlich unserem Atomzeitalter keine grossen Überlebenschancen abringt.

Das 'Bild' zu kritisieren ist, wie bereits nachgewiesen, eine legitime und religionsgeschichtlich auch heute noch bedeutsame Frage. Die künstlerische Gestaltung ist in zeitgemässer und in humorvoller und satirischer Art gehalten. Dem Zuschauer kann der Bedeutungsgehalt nicht entgehen. Die Sequenz ist mitnichten eine 'Ausgeburd reiner Schmähsucht'. In der Auseinandersetzung (Dialogprinzip) mit dem Geschehen auf der Leinwand und dem Gehörten wird der Sinn sofort greifbar.

«Volksverdummung»

2. Anklagepunkt: dass »der Herrgott in der Kirche als für die Volksverdummung zuständig bezeichnet wird.«

Die inkriminierte Passage wurde bereits zitiert. Es heisst nicht, der Herrgott sei für die Volksverdummung da, sondern ausdrücklich: der 'Herrgott in der Kirche. Aus dem Filmzusammenhang wird im übrigen klar, wie Achternbusch das versteht. Er lässt sie Oberin sagen: «Nur im Guten und im Bösen konnten wir ihnen einbleuen, wer du bist...»

Was ja nichts anderes heisst, als dass das Denken nicht erwünscht ist. Die Kirche selbst liefert mit der Inquisition den traurigen Beweis. Im übrigen ist der begründete Verdacht, das kirchliche Dogma sei geeignet, vom Denken abzuhalten, nicht Achternbuschs Erfindung. Zu denken ist etwa an Sigmund Freud, Bertrand Russell, Bert Brecht, Heinrich Heine, Jean-Paul Sartre, usw., usw.

Die Kirche ist nicht Schutzobjekt des Straftatbestandes. Nochmals: Artikel 261 StGB kann nicht zum Maulkorb für Kirchenkritiker umgedeutet werden. Wer glaubt, sich gegen eine solche Behauptung zur Wehr setzen zu müssen, ist auf die gesellschaftlich zur Verfügung gestellten Kommunikationsmittel zu verweisen.

Luis Bunuel LA VOIE LACTEE



«Scheisse»

3. Anklagepunkt: dass »der sog. 42. Herrgott, in Kleidung und Aufmachung an Christus anlehnd, als dümmliche Figur dargestellt wird, welche, nach entsprechendem Kraftausdruck eines betrunkenen Polizisten, auf einem Marktplatz den Umstehenden zwei Schnapsgläser hinhält, mit der flehentlichen Bitte um 'Scheisse', ansonst er wieder ans Kreuz zurückkehren müsse«.

Nach einer bizarren sprachlichen Verwirrung bestellen die beiden betrunkenen Polizisten Poli und Zisti beim Obern in der Klosterbar anstatt Schnaps: «Scheisse. Im Ernst nicht. Im Glas.» - Das Wort «Scheisse» taucht hier in seiner umgangssprachlichen Bedeutung im Sinne des Kraft-Ausdruckes auf.

Der Ober - nicht mehr der 42. Herrgott - nimmt es wörtlich und macht sich, mit zwei Schnapsgläsern in der Hand, auf die Suche nach 'Scheisse' im vorweihnachtlichen Rummel des Münchner Christkindlmarktes: Leute, die am konsumieren sind; Geglimmer und Geglitzer. Der Ober ist nicht im Bild. Man hört nur eine Stimme - unterlegt mit Tango-musik -, die um 'Scheisse für die Polizei' bittet. Eine energische Marktfrau im Bild: 'Geh weg da, weg!'

Die Szene wechselt jetzt auf einen Fasnachtsmarkt. Im Gespräch mit Masken kommt der Ober erst wieder ins Bild. Erste Richtigstellung: es handelt sich nicht um irgendeinen Markt und um irgendwelche Umstehende; Masken prägen unübersehbar das Bild. Dadurch wird ein zusätzlicher, den surrealen Charakter des Gesprochenen hervorhebender Effekt bewirkt.

Das Wort «Scheisse» erfährt jetzt einen Bedeutungswechsel: es steht für das 'Dreckige', 'Minderwertige'. Eine der Masken: «Er hat Scheisse verlangt, und niemand hat ihm Scheisse gegeben. Nicht einmal Scheisse.»

Der Aussagegehalt: die vom Konsum absorbierten Menschen würden ihm nicht einmal mehr den 'letzten Dreck' geben, sich seiner erbarmen. Eine Aussage, die mit Fug als Aufforderung zur Reflexion verstanden werden muss.

Zudem wird die Bedeutung des Wortes erweitert, im Sinne von 'Minderwertiges', 'Dreckiges' produzieren zu müssen, als Folge des von der Polizei geforderten, bedingungslosen Gehorsams. Andernfalls ist mit Sanktionen zu rechnen.

«Ich brauche die Gläser voll Scheisse... Ich muss wieder ans Kreuz. Ihr kennt das nicht. Es ist die Hölle... Ich will nur nicht wieder diese Schmerzen. Ihr wisst ja, wie das ist, wenn die dritte Stunde kommt und nicht vergeht.»

Hier wird der 'Schock von Golgatha'

angesprochen: real, konkret, mit der ganzen Grausamkeit der Folter und Qual. In diesen Äusserungen wird das Leiden in Worte gefasst. Keine entmenslichenden Beschönigungen. Sicher, auch hier, in der Kunstform der Satire.

Anzumerken ist, dass er 'keine Scheisse' produzieren kann: «Ich kann nicht. Ich kann um das Verrecken nicht.» Und: «Aber du wirst doch nicht verlangen, dass ich mich in Scheisse verwandle.» - Er ist über das 'Dreckige', das 'Minderwertige' erhaben, ein durchaus christliches Verständnis. Vielleicht um Missverständnissen vorzubeugen, spricht Achternbusch die Frage der Blasphemie selbst an. Eine Maske: «Er lästert Gott. Nein, er lästert uns. Wer kann uns lästern?» Seine Antwort: «Ich lästere euch nicht. Ich will nur nicht wieder diese Schmerzen.»

Zu guter Letzt steht das Wort 'Scheisse' für den Zustand unserer - im Verständnis Achternbuschs - ausgehöhlten und leeren Welt. Eine Maske: «Aus uns und allem machen die nur Scheisse. Nur Scheisse von A bis Z. Eine einzige Riesenscheisse.» So reden die Leute, und es ist anzunehmen, dass sie mehr meinen, als die Polizei.

«Frösche»

4. Anklagepunkt: dass *das Christuskreuz, als Symbol christlicher Glaubenssätze, durch Behängen von drei Kreuzen mit lebendigen Fröschen verunehrt wird*.

Über die Bedeutung des 'Christuskreuzes, als Symbol christlicher Glaubenssätze' habe ich mich bereits ausgelassen. Nochmals: Das Kreuz ist eine Frage. Zu untersuchen ist, ob die Verbindung von drei Fröschen mit den 'Kreuzen' - eine Anspielung auf den Ölberg - eine 'gemeine Verspottung' sei.

Der Frosch ist ein kirchen- und religionsgeschichtlich bedeutsames Symbol: ursprünglich als heidnisches Symbol im alten Ägypten Inbegriff von Wiedergeburt und Auferstehung, wurde es im Urchristentum rezipiert. Auf Kultgegenständen der Urchristengemeinde finden sich Abbildungen von Fröschen mit - notabene - Kreuzen mit biblischen Inschriften, insbesondere mit der Inschrift «Ich bin die Auferstehung».

Erst im Mittelalter erfuhr die urchristliche Symbolik einen neuen Bedeutungsgehalt. Der «Frosch» wurde zum Inbegriff der Versuchung, des Bösen, ja des Teufels. Bildlich übrigens dargestellt bei Hieronymus Bosch in «Die Versuchung des heiligen Antonius». Der ursprüngliche Symbolgehalt hat sich im Märchen - als Beispiel sei der

allen bekannte «Froschkönig» der Gebrüder Grimm genannt - bis in unsere Zeit hinübergerettet.

Achternbuschkundigen ist bekannt, dass der 'Frosch' in seiner Biographie eine besondere Rolle spielt, weshalb das Tier in seinem Werk immer wieder auftaucht. Bezüglich des literaturhistorischen Zitates sei auf den antiken Vorläufer von Herbert Achternbusch verwiesen: auf Aristophanes und seine Komödie «Die Frösche».

Selbst beim Verkennen der Bedeutung der Tiermetapher wird aus dem - vom Ankläger unterschlagenen - Handlungsablauf und dem gesprochenen Text die Bedeutung der Sequenz klar: Es ist nämlich der 'Ober', der die von der 'Oberin' an die Kreuze gebundenen Frösche befreit, nachdem sie von ihm wissen wollte, was seine dritte Bitte am Kreuz gewesen sei.

«Meine dritte Bitte war die um Erlösung. Dieses Kreuz ist keine Sicherheit. Dieses Kreuz ist eine Frage. Die Frage nach Erlösung...»

Die leidenden Frösche und damit die leidende Kreatur wird befreit. Weder blasphemisch noch spottend. In dieser Sequenz steckt auch Ernst, so dass selbst den Humorlosen der Sinn nicht verschlossen bleiben kann.

Schlussfolgerung

Mit keiner Sequenz ist der Straftatbestand von Artikel 261 des Strafgesetzbuches erfüllt. Bei der Komplexität und Dichte des Filmes würde die Bejahung der Tatbestandsmässigkeit auch nur einer Sequenz dem Verbot des ganzen Filmes gleichkommen.

Es geht nicht an, mit den Mitteln der Strafjustiz die Auseinandersetzung mit diesen menschlich, theologisch und künstlerisch bedeutsamen Themen unterbinden zu wollen. Dies käme einer Bevormundung der Christen, Theologen und Künstler gleich, die sowohl unsere verfassungsmässig garantierte Religionsfreiheit als auch die Kunstfreiheit zur blossen Farce zu degradieren drohte. Im übrigen hat die katholische Kirche vor zehn Jahren den 'Index der verbotenen Bücher' auch abgeschafft...

Eine Verurteilung hätte zur Folge, dass sich avantgardistische Künstler gar nicht mehr mit aktuellen religiösen Fragen auseinandersetzen könnten. Es liegt im Wesen der Avantgarde, sich in unkonformen, ungewohnten und deshalb meist schockierenden und provozierenden Formen zu äussern. (...) In der Meinung, Artikel 261 StGB könne nicht zur Bevormundung denkender Bürger, Christen und Künstler umgedeutet werden, schliesse ich.

Cornelia Kranich
(Bearbeitung: Walter Ruggle)



Simone de Beauvoir und George Cukor

Anne Cuneo, Schriftstellerin und Filmemacherin

Simone de Beauvoir ist gestorben. Obwohl wir in einer Welt leben, wo, wie es heisst, alles seinen Platz hat und man vor allem nicht das Kino und das Leben durcheinanderbringen soll, denke ich, dass Simone de Beauvoir hier ein paar Gedanken gewidmet sein sollten.

Unter den zahlreichen erstaunlichen Dingen, die sie produziert hat, ist die Studie *«Le Deuxième Sexe»* die erstaunlichste und bekannteste. Das erstaunliche daran ist nicht nur ihr Sujet, sondern auch der Zeitpunkt ihres Erscheinens: 1948/49. Das war eine Zeit, in der wenig über diese Sache gesprochen wurde - zwanzig Jahre vor der Frauenbewegung.

Ich habe oft die Gelegenheit gehabt, festzustellen, dass die grössten Genies selten alleine arbeiten, dass man, wenn eine Idee irgendwo auftaucht, auch anderswo Spuren findet. So nahm mich auch wunder, ob *«Le Deuxième Sexe»* im Kino der Jahre 48/49 ein Echo hatte. Und prompt bin ich auf einen Titel gestossen, der Parallelen zu *«Le Deuxième Sexe»* aufweist: *ADAM'S RIB* von George Cukor, mit Katharine Hepburn und Spencer Tracy. Es ist mir gelungen, diesen wunderbaren Film, der ungerechterweise in Vergessenheit geriet, zu sehen; er stellt eine amüsante, subtile, intelligente, generöse und betäubende Illustration von *«Le Deuxième Sexe»* in künstlerischer Perfektion dar.

Zwei Advokaten: Ehemann und Frau, Adam und Amanda Bonner. Sie verstehen sich bestens. Eines schönen Morgens ist der Mann mit der Anklage in einer Affäre beauftragt, in der eine Mutter von drei Kindern versucht hat, ihren Mann umzubringen, den sie bei seiner Maitresse überraschte.

Amanda: «There are a lot of things a man can do. A woman who does the same things, is an outcast.»

Simone de Beauvoir: «...la masse des femmes est en marge de l'histoire et les circonstances sont pour elles un obstacle, non un tremplin.» (*«Le Deuxième Sexe»*, 2e partie, Histoire)

Amanda beschliesst, trotz den Verschweigungen ihres Mannes, die Situation zu ändern: sie beabsichtigt die Demontage jenes «deplorable system of courts where women are supposed to be equal». Und sie präzisiert: «We don't ask for advantages, we refuse prejudice.» Sie übernimmt die Verteidigung der angeklagten Frau.

Simone de Beauvoir: «(les femmes)... veulent qu'enfin leur soient accordés les droits abstraits et les possibilités concrètes sans (...) lesquels la liberté n'est qu'une mystification.» (ebenda)

George Cukor demonstriert in einem sehr präzisen die Ungerechtigkeiten, deren Opfer sie sind, und die Widersprüche der Frauen. Adam ist kein «macho». Amanda ist sehr feminin. Die Frau, die versucht hat, ihren Mann umzubringen, ist keine revoltierende

Frau, im Gegenteil.

Amanda Bonner: «Nobody is 'a woman', one is just born female.»

Simone de Beauvoir: «On ne naît pas femme, on le devient. (...) tout comme on ne naît pas génie, on le devient, et la condition féminine a rendu jusqu'à présent ce devenir impossible.» (ebenda)

Das Geniale an diesem durch und durch nuancierten Film ist die Tatsache, dass alles, was darin gesagt wird, ernst ist, aber dass das Anliegen dennoch mit Humor vertreten wird.

«Be fair to the fair sex», verlangt Amanda.

«We'll still be here in a year», gibt der Staatsanwalt zur Antwort.

Amanda macht ihre Arbeit, mit Bewusstsein, mit Eloquenz. Sie ist brillant. Aber, selbst für sie gibt es Probleme durch die Tatsache, dass sie Frau ist. Sie gewinnt den Prozess. Und sie verliert ihren Mann. «I want a wife, not a competitor», sagt Adam. Er akzeptiert es nicht, dass sich seine Frau von ihm unabhängig erklärt.

Amanda zögert nicht. Ihre Reaktion ist die einzig mögliche für eine unabhängige Frau: «The time of little women is over. Women got to be as great as men. We demand equality.»

Simone de Beauvoir: «Le drame de la femme, c'est ce conflit entre la revendication fondamentale de tout sujet qui se sent essentiel et la situation qui le rend inessentiel.» (ebenda, Introduction)

Um Amanda wiederzufinden greift Adam zu einem Kniff: er weint, 'wie eine Frau', um seiner Frau zu zeigen, dass sie nicht ehrlich ist, dass die Tränen genau einen Trick darstellen.

Das Ende des Filmes ist ganz auf der Höhe des Restes: Indem er beweist, dass er, ein Mann, weinen kann wie eine Frau, dass Amanda die Tränen Adams aufnehmen kann, als wäre sie ein Mann, entlarvt Cukor, dass es auf der sozialen Ebene keine wirklichen Unterschiede gibt.

Aus den objektiven Unterschieden zwischen den Geschlechtern kann man nicht einfach eine soziale Ungerechtigkeit ableiten. Der Film von George Cukor hat kein Happy End. Adam möchte an den nächsten Wahlen als Kandidat der Republikaner teilnehmen. Amanda fragt sich, ob sie Kandidatin der Demokraten werden soll. Das Problem ist gestellt, gelöst ist es nicht.

Simone de Beauvoir: «Ce qu'il faut espérer, c'est que de leur côté les hommes assument sans réserve la situation qui est en train de se créer; alors seulement la femme pourra la vivre sans déchirement.» (ebenda, Les Mythes).

Es gibt Momente in denen - da kann man denken was man will - die Geschichte, das Leben und das Kino sich berühren.

THE END

filmbulletin lanciert:
SAMMELORDNER

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

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

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

"SPECIAL AND BEAUTIFUL, FUNNY, LYRICAL AND UTTERLY UNEXPECTED. 'Turtle Diary' is a meditation on the varieties of personal freedom, with surprises as brisk as smelling salts."

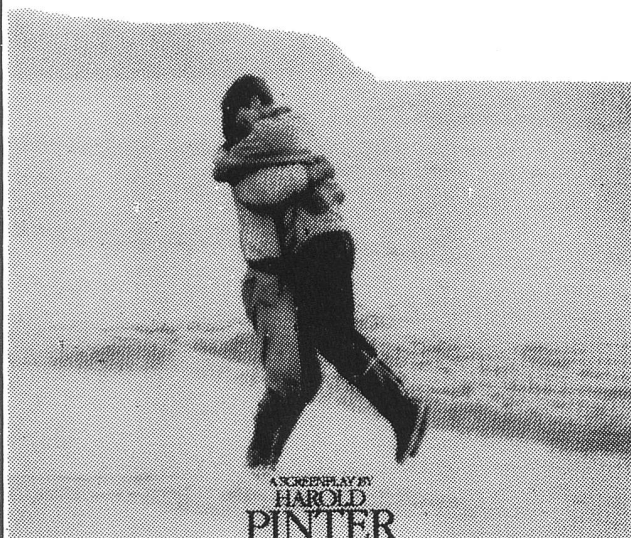
Sheila Benson, LOS ANGELES TIMES.

"'TURTLE DIARY' IS A SMALL ECCENTRIC, EXQUISITELY ACTED COMEDY."

- Vincent Canby, NEW YORK TIMES.

GLEND
JACKSON

BEN
KINGSLEY



TURTLE DIARY

THE SAMUEL GOLDWYN COMPANY PRESENTS
A UNITED BRITISH ARTISTS BRITISH LION PRODUCTION
GLEND JACKSON BEN KINGSLEY in TURTLE DIARY
Screenplay by HAROLD PINTER Based on Novel by RUSSELL HOBAN
Music Composed and Conducted by GEOFFREY BURGON
Executive Producer PETER SNELL Produced by RICHARD JOHNSON
Directed by JOHN IRVIN



Tel. 251 75 00

Die unheimliche Begegnung zwischen Romanze, Familiendrama und Gangsterkrieg.

Ein Film von
JAMES FOLEY

mit **SEAN PENN**

und **CHRISTOPHER WALKEN**

Titelsong von
MADONNA

AUF KURZE DISTANZ

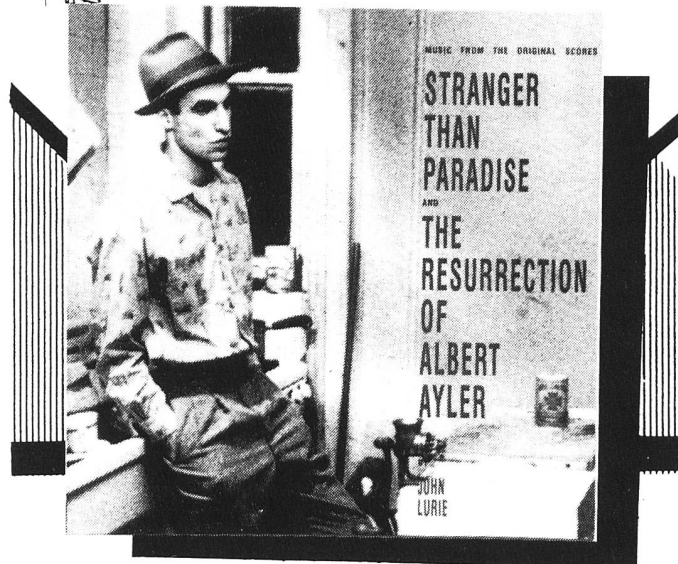
AT CLOSE RANGE

Eine ELLIOTT LEWITT Produktion mit MARY STUART MASTERSON · CRISPIN GLOVER · TRACEY WALTER
Kamera JUAN RUIZ ANCHIA · Musik PATRICK LEONARD · Drehbuch NICHOLAS KAZAN

ZUR ZEIT IN DEN SCHWEIZER KINOS



Stranger than Paradise



JOHN LURIE

Stranger than Paradise
and The Resurrection of Albert Ayler
Soundtrack zum legendären Film

LP MTM 7 (Juli 86: CD)

REC RECOVERTRIEB 01/241 50 55 Postfach 717 8026 Zürich

