

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 35 (1993)
Heft: 188

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: 18.03.2025

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

B U L L E T I N

Kino in Augenhöhe

Fr. 9.- DM 9.- öS 80.-

3 '93

兩朝

Der neue Chinesische Film · Zuspitzungen

mitten aus Europa – TANZ DER BLAUEN VÖGEL

von Lisa Faessler · BABYLON II von Samir

GUILTY AS SIN von Sydney Lumet

MUCH ADO ABOUT NOTHING von Kenneth

Branagh · STARTING PLACE von Robert Kramer

The Missing Link to Black Cinema





Treten auch Sie einmal ins Licht!

Sie gehören zu den Kreativen im audiovisuellen Bereich. Sie sind Drehbuchautor, Dialogautor oder Regisseur. Ihre Arbeit bedeutet Ihnen alles, aber was bedeuten Ihnen Ihre Rechte? Die Schweizerische Autoren-gesellschaft ist für Sie da, wenn es darum geht, Ihre Interessen wahrzunehmen. Die SSA vertritt die Interessen von mehr als 700 schweizerischen

und über 20 000 ausländischen Autoren, die hier wertvolle strategische Unterstützung im Vertragsabschluss mit den Produzenten und den Medien finden. Seit über 30 Jahren ist es unsere Berufung, Ihre Rechte individuell oder im Kollektiv effizient zu verwalten. Sie können sich dadurch voll auf das Wichtigste konzentrieren: die kreative Arbeit.



SSA

SOCIÉTÉ SUISSE DES AUTEURS

SSA - Rue Centrale 12/14 - Case postale 3893 - 1002 Lausanne - Tél. 021/312 65 71 - Fax. 021/312 65 82

Autoren: Schützen Sie Ihre Rechte!

sometimes!»
and see me
«Come up



Mae West als Tiara in I'M NO ANGEL

Impressum

Filmbulletin

Postfach 137, Hard 4
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 222 64 44
Telefax 052 222 00 51

Redaktion

Walt R. Vian
Redaktioneller
Mitarbeiter:
Walter Ruggle

Mitarbeiter dieser Nummer

Peter Gustav Bartschat,
Margrit Tröhler, Pierre
Lachat, Klaus Eder,
Michael Sennhauser,
Martin Walder, Vin-
zenz Hediger, Gerhard
Midding, Jean Perret,
Peter Hossli, Pierre
Agthe

Gestaltung und Realisation

Rolf Zöllig SGD CGC
c/o Meierhofer und
Zöllig, Winterthur
Telefon 052 222 05 08
Telefax 052 222 00 51

Produktion

Satz: Josef Stutzer
Belichtungsservice,
Druck und Fertigung:
KDW Konkordia
Druck- und Verlags-AG,
Aspstrasse 8,
8472 Seuzach
Ausrüsten:
Buchb. Scherrer AG
Würzgrabenstrasse 6
8048 Zürich

Inserate

Leo Rinderer
Telefon 052 222 76 46
Telefax 052 222 76 47

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred
Thurrow, Basel; Alpha
Films, Jean Perret,
Genève; Warner Bros.,
Kilchberg; Buena Vista,
digit, Filmcooperative,
Peter Hossli, Look
Now!, Monopole Pathé
Films, UIP, ZOOM-
Filmdokumentation,
Zürich; Klaus Eder,
München

Aussenstellen Vertrieb

Rolf Aurich,
Uhdestr. 2,
D-3000 Hannover 1
Telefon 0511 85 35 40

R. & S. Pyrker,
Columbusgasse 2,
A-1100 Wien
Telefon 0222 604 01 26
Telefax 0222 602 07 95

Kontoverbindungen

Postamt Zürich:
PC-Konto 80 – 49249 – 3
Postgiroamt München:
Kto. Nr. 120 333 – 805
Bank: Zürcher
Kantonalbank Filiale
8400 Winterthur, Konto
Nr.: 3532 – 8.58 84 29.8

Abonnemente

Filmbulletin erscheint
fünf- bis sechsmal
jährlich Jahresabonne-
ment: sFr. 45.-/DM. 45.-
öS 400.-, übrige Länder
zuzüglich Porto

ISSN 0257-7852



In eigener Sache



Die besten Filme, die ich dieses Jahr am internationalen Filmfestival von Cannes gesehen habe, waren FARWELL TO MY CONCUBINE von Chen Kaige und THE BLUE KITE von Tian Zhuangzhuang, beides aktuelle Produktionen aus China, beides Filme mit herausragendem Gestaltungswillen und mit einer Kraft, die das gewöhnliche Mass übersteigt.

International ist der chinesische Film in den letzten Jahren ins Gespräch gekommen: Am Filmfest München lief unter dem prosaischen Titel «Die Ankunft des Frühlings» eine umfangreiche Werkschau mit Produktionen der «Fünften Generation» chinesischer Filmemacher mit grossem Erfolg, in London zeigt das «National Film Theatre» eine breitere Auswahl mit neueren chinesischen Werken, und auch das Cinémathèque Suisse in Lausanne zeigen – vorbehaltlich einer noch ausstehenden Einwilligung Pekings – im September eine grössere Reihe mit neueren chinesischen Filmen.

Unser Mitarbeiter Klaus Eder, der die Filmauswahl für die Werkschau am Filmfest München besorgte, zeigt für uns die Hintergründe auf, die zu dieser erstaunlichen Entwicklung führten, und beschreibt Zusammenhänge, die nicht als allgemein bekannt vorausgesetzt werden dürfen, aber wesentliches zum Verständnis beitragen können.

Unsere nächste Publikation wird ein «Filmbulletin special» sein, ein Heft, das vollumfänglich dem Werk des renommierten schweizerischen Dokumentarfilmregisseurs Alexander J. Seiler gilt. Unsere Abonnentinnen und Abonnenten erhalten diese Sonderausgabe von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» automatisch, als vierte Ausgabe des Jahrgangs 1993, zugestellt.

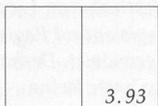
Verschiedene Überlegungen haben zu diesem Entscheid geführt:

Sechs reguläre Ausgaben liegen – das ist heute schon absehbar – beim gegenwärtigen Stand der Dinge (Steigerung der laufenden Kosten, lineare Kürzungen bei den meisten Unterstützungsbeiträgen, die wir 1993 erhalten) «nicht drin».

Sinnvolle und lesenswerte Broschüren, die aus gegebenem Anlass unabhängig hergestellt werden, erreichen fast nie eine vertretbare Auflage, weshalb es uns naheliegend und richtig erscheint, sowohl die verfügbaren finanziellen Mittel, als auch die Anstrengungen und die Kräfte zur Herausgabe solcher spezifischer Publikationen zu bündeln, sowie vorhandene Infrastrukturen zu deren Produktion zu nutzen. Programmatisch vertreten haben wir diese Ansicht seit Jahren, aber bisher wurden potentielle Projekte immer entweder anderweitig realisiert oder verliefen im Sand.

Mit der anstehenden – und dank einiger Unterstützungsbeiträge, die uns für ein reguläres Heft nicht zur Verfügung gestanden hätten, realisierbaren – Sonderausgabe zum Werk von Alexander J. Seiler wird aus einer schönen Theorie Praxis – zum Vorteil aller, wie wir meinen.

Walt R. Vian



3.93

35. Jahrgang
Heft Nummer 188
August 1993

KURZ BELICHTET

4

Sacha Guitry
Buchbesprechungen
Neue Zeitschrift



KINO IN AUGENHÖHE

10

Umgekehrtes Klischee

GUILTY AS SIN von Sydney Lumet

HINTERGRUND

14

Der neue Chinesische Film

Eine vorläufige Einführung in
die Fünfte Generation

FILMFORUM

26

Aus dem grossen Mitte-Land

BABYLON II von Samir

28

Gespräch mit Samir

30

Zuspitzungen mitten aus Europa

TANZ DER BLAUEN VÖGEL von Lisa Faessler

32

Michael Kocáb, Komponist

34

MUCH ADO ABOUT NOTHING

von Kenneth Branagh

37

BARAKA

von Ron Fricke

39

JENNIFER 8

von Bruce Robinson

43

STARTING PLACE

von Robert Kramer

DER ANDERE FILM

45

Frühes Schwarzes Kino

The Missing Link to Black Cinema

UNPASSENDE GEDANKEN

52

Pierre Agthe

Sinn-Bildung



Titelblatt: Rebecca De Mornay
und Don Johnson in **GUILTY
AS SIN** von Sydney Lumet

Pro Filmbulletin

ASP Inteco AG, Winterthur

Beratungsgesellschaft für
Informationstechnologien

Bundesamt für Kultur Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion des Kantons Zürich

KDW Konkordia Druck- und Verlags-AG, Winterthur

Migros-Genossenschafts- Bund, Zürich

Röm.-kath. Zentralkommission des Kantons Zürich

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung Winterthur

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

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

Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1993 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

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

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

Sacha Guitry Kleine Hommage von François Truffaut

Die Retrospektive des diesjährigen Filmfestivals von Locarno ist dem Schauspieler und Regisseur Sacha Guitry gewidmet. Deshalb:

«Sacha Guitry hatte keine Komplexe, und das ist sehr gut für das französische Kino, das ihm ein Dutzend guter Filme verdankt, von denen die besten (soweit ich sie habe sehen können) wahrscheinlich CEUX DE CHEZ NOUS, LE ROMAN D'UN TRICHEUR, FAISONS UN RÊVE, DÉSIRÉE, REMONTONS LES CHAMPS ELYSÉS, ILS ÉTAIENT NEUF CÉLIBATAIRES, DEBURAU, ASSASSINS ET VOLEURS und der allerletzte, LES TROIS FONT LA PAIRE, sind. Sacha Guitry haut seine Filme schnell zusammen, er hasste es, an einem Film lang herumzubosseln, er war zufrieden mit seinem Drehbuch, er war sich seiner Darsteller sicher und filmte in grösstmöglicher Schnelligkeit und Bequemlichkeit – manchmal schnurrten zwei Kameras gleichzeitig – ein Schauspiel, das allein deshalb filmisch war, weil es auf Zelluloid aufgenommen wurde.

Unbekümmert um Moden und Richtungen ist Sacha Guitry durch die Filmgeschichte gegangen: poetischer Realismus, psychologischer Realismus, amerikanische Komödie: das alles hat er nie gemacht. Er machte immer nur Sacha Guitry, das heisst, um einen meistens wahnsinnigen Einfall herum rankte er die ihm eigenen Themen: die Wohltaten der Unstetigkeit in der Liebe, die soziale Notwendigkeit der Asozialen, Diebe, Mörder, Gigolos und alten Scharteken, das Paradox des Lebens – und weil das Leben paradox ist, war Sacha Guitry ein realistischer Regisseur.

Bei Sacha Guitry wie bei Renoir – mit dem er einige Punkte gemein hat: eine von Jahr zu Jahr zunehmende verliebte Misogynie, die Vorstellung, dass allein die Haut der geliebten Frau zählt – verschwindet die Vorstellung von sympathischen und unsympathischen Gestalten und weicht einem nachsichtigeren, aber auch klareren Blick auf das Leben, wie es ist: eine Komödie mit hundert verschiedenen Akten, von der wir auf der Leinwand das zutreffende Bild bekommen können.»

aus François Truffaut: *Der türkische Sacha Guitry, 1957, in: Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken, München, Carl Hanser*



KURZ BELICHTET

Black Cinema

Der Zürcher Filmclub Xenix zeigt ab 15. Oktober eine Auswahl der am diesjährigen Münchner Filmfest erstmals in Europa gezeigten Reihe unabhängig produzierter und ausschliesslich mit Schwarzen besetzten amerikanischer Filme aus den zwanziger, dreissiger und vierziger Jahren. Die vorgeesehenen zehn «all-colored-cast» Spielfilme des Programms zeigen einen Querschnitt durch die verschiedenen Filmgenres dieser Zeit, in denen die afro-amerikanischen Darstellerinnen und Darsteller nicht die stereotypen Rollen spielen, sondern eigenständig handelnde Persönlichkeiten interpretieren.

Informationen bei:

Sofakino Xenix, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich, Tel. 01-242 73 10 Fax 01-242 18 49

Welcome home, Joye

Das Stadtkino Basel zeigt im September im Kino Camera eine Auswahl von Filmen aus der Sammlung des Abbé Joye. In der Frühzeit der Kinematographie, zwischen 1905 und 1915, hat der Jesuitenpater in Basel eine einzigartige Sammlung von Filmen aller Gattungen zusammengetragen; ein grosser Teil davon darf heute als Unikate bezeichnet werden. Die Sammlung wird seit den siebziger Jahren im National Film Archive in London aufbewahrt und restauriert. Seit 1988 wird sie vom Filmhistoriker Roland Cosandey im Rahmen eines Nationalfondsprojekts wissenschaftlich aufgearbeitet. Diese Arbeiten sind nun soweit gediehen, dass ausgewählte Beispiele aus dieser einzigartigen Sammlung früherster Dokumente der Siebten Kunst in Basel wiederaufgeführt werden können.

Die Auswahlschau – es handelt sich dabei auch international um die grösste bisher gezeigte – wird thematisch gegliedert präsentiert, der Bogen reicht von «Zauber des Tricks» über «Sehen ist lernen» bis zu «Komik» und «Kind, der Held bist Du». Die Vorstellungen – live kommentiert und am Klavier begleitet – finden jeweils am Dienstag und an den letzten beiden Sonntagnachmittagen im September statt. Am 3. September startet die Reihe mit einem Eröffnungsabend im Basler Borromäum mit Referaten und

Filmbeispielen. Die Reihe wird von der Cinémathèque Suisse in Lausanne und im Oktober vom Filmpodium der Stadt Zürich übernommen.

Informationen bei:

Stadtkino Basel, Postfach, 4005 Basel, Tel. 01-681 90 40 Fax 061-691 10 40

Förderungsfonds SSA

Die Jury des Förderungsfonds für Kino und Audiovision der Schweizerischen Autoren-gesellschaft hat an ihrer Sitzung im Juli in Genf 35 Filme besichtigt und 38 Filmprojekte begutachtet. Mit 40 000.- Fr. wird das Projekt «Strumenti delle belle arti» von Peter Liechti ausgezeichnet, das einen «spektakulären, subversiv-unterhaltenden und doch höchst poetischen» Film über die hintergründigen Aktionen und Performances des Explosiv-Künstlers Roman Signer verspricht. Mit je 15 000 Fr. werden die abgeschlossenen Spielfilme ESTHER WELT von Matthias Aebli, AUS HEITEREM HIMMEL von Felix Tissi und Dieter Fahrner und die Dokumentarfilme PÈLERINAGE von Jean-Blaise Junod und LE HIBOU ET LA BALEINE von Patricia Plattner unterstützt.

Die Welt dreht

First things first: *Xavier Koller* dreht in Kanada INDIAN WARRIOR, eine Geschichte über einen Eskimo-Jungen. – *Al Pacino* wird nächstens unter der Regie von *James Foley* eine Rolle im Depressions-Ära-Drama TWO BITS spielen. – *Barry Levinson* dreht eine Komödie über einen glücklosen Schauspieler auf Arbeitssuche mit *Joe Pesci* und *Christian Slater* in den Hauptrollen. – Im Stadium der Post-Production befindet sich DECADENCE, in *Steven Berkoffs* Filmversion seines eigenen Theaterstücks spielt er selbst neben dem «Denver-Clan-Biest» *Joan Collins*. – *Dennis Hopper* hat sich schliesslich entschieden, die Regie von EASY RIDER II zu übernehmen, Drehbeginn noch offen. – *Lawrence Kasdan* plant mit *Wyatt Earp* mit *Kevin Costner* in der Titelrolle und *Dennis Quaid* als Doc Hollyday einen Beitrag zum aktuellen Westernrevival. – Der legendäre Apache Häuptling *Geronimo* steht im Zentrum von *Walter Hills* in Arbeit befindlichem Film, der mit *Gene Hackman*,

Jason Patric und *Robert Duvall* besetzt ist. – *Mario van Peebles* POSSE soll zeigen, dass es mehr als nur zwei, drei schwarze Cowboys im Alten Westen gab. – *Martin Scorsese* ist sowohl vor wie hinter der Kamera beschäftigt: er spielt neben *John Turturro* und *David Paymer* unter der Regie von *Robert Redford* in dessen QUIZ; er führt Regie in HIGH AND LOW, einem Remake eines Kurosawa-Klassikers und wird laut Gerüchten mit *MINE* das Leben von *George Gershwin* verfilmen. – *Geena Davis* spielt in ANGLE, I SAYS unter der Regie von *Martha Coolidge* in einer Komödie aus Brooklyn. – *Jones Sayles* hat soeben die Dreharbeiten zu THE SECRET OF ROAN INISH in Irland beendet. – In der katalanischen Hauptstadt dreht *Whit Stillman* BARCELONA, einen Nachfolger seines METROPOLITAN.

Demnächst im Filmpodium Zürich

Das Filmpodium der Stadt Zürich zeigt auch im September ein reichhaltiges Programm.

Einmal werden – eine offizielle Zustimmung aus Peking ist noch abzuwarten – unter dem Titel «Die Ankunft des Frühlings» rund sechzehn bis zwanzig Werke aus dem neuen chinesischen Filmschaffen zu sehen sein. Das Programm entspricht etwa demjenigen des diesjährigen Filmfestes in München, das *Klaus Eder* auf Grund seiner Recherchen und Kontakte in China zusammengestellt hat.

Alexander J. Seiler, einer der grossen Dokumentaristen der Schweiz, feiert dieses Jahr seinen fünfundsechzigsten Geburtstag. Zu diesem Anlass ist eine Retrospektive seines Filmschaffens und dasjenige von *June Kovach* geplant. Sieben Programmteile sollen beider Werk von 1961 bis 1990 (ohne das Videoschaffen) abdecken.

Dem Thema des sogenannten Kommentars im Dokumentarfilm ist ab 2. bis 15. September eine weitere Reihe mit einschlägigen Filmen von *Klaus Wildenhahn*, *Sibylle Schönemann*, *Georges Franju*, *Alain Resnais*, *Chris Marker*, *Peter Krieg*, *Richard Dindo* und anderen. Begleitend findet ein Seminar der Stiftung FOCAL zum Thema statt, in dessen Rahmen *Klaus Wildenhahn* und

Sibylle Schönemann anwesend sein werden. Besonders gespannt darf man auf DREHBUCH: DIE ZEITEN von *Barbara* und *Winfried Junge* sein.

Als Premiere wird PORTE APERTE von *Gianni Amelio* vorgestellt.

Miriam Cahn, die Basler Künstlerin zeigt am Donnerstag, dem 23. September, ihre Super-Acht-Filme aus Anlass ihrer Ausstellung im Kunsthaus Zürich.

Informationen bei:

Filmpodium der Stadt Zürich im Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich, Büro Stadthaus, 8001 Zürich Tel. 01-261 31 94, Fax 01-212 13 77

Special Effects

Der Bavaria-Filmpark in München zeigt in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek bis Ende Oktober unter dem Titel Special Effects - Die Welt des phantastischen Films Exponate aus achtzig Jahren Filmgeschichte. In der attraktiven vom Filmwissenschaftler *Rolf Giesen* zusammengetragenen Schau finden sich Masken und Modelle von *King Kong* bis TERMINATOR II. So lässt sich die Geschichte der Spezialeffekte von *Georges Méliès* über *Ray Harryhausen* bis zur Computeranimation an Filmausschnitten und Demonstrationen verfolgen.

Informationen bei:

BavariaFilmPark, Tönsholter Weg 13, D-46244 Bottrop-Kirchhellen Tel. 0049-2045 899 111

Indische Filmplakate

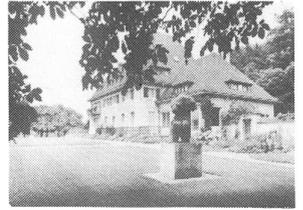
Original handgemalte Filmplakate aus Indien zeigt das zürcher Palais X-Tra – wo sonst zu Hip-Hop-Rhythmen oder Blues das Tanzbein geschwungen wird – in der Woche vom 20. bis 31. August. Mit den sechzehn originalen und verkäuflichen achtzehn Quadratmeter grossen Plakaten sind auch vier indische Plakatkünstlern in die Schweiz gereist, die nicht nur ihre Werke kommentieren, sondern auch für andere Überraschungen gut stehen. Einen Einblick in das kommerzielle Filmschaffen der weltweit grössten Filmnation bieten die angebotenen Hindi-Filme auf Videoschirmen.

Informationen bei:

Palais X-tra, Hardturmstrasse 127, 8005 Zürich, Tel. 01-273 10 53

Museen in Winterthur

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



Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

Öffnungszeiten: täglich von 10–17 Uhr
(Montag geschlossen)

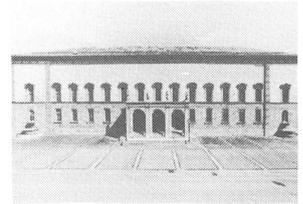
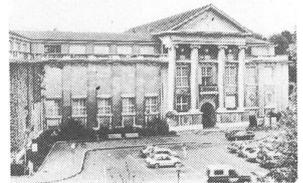
Werke von Winterthurer Malern
sowie internationale Kunst.

Von Bonnard bis Léger
Französische Kunst 1880–1940
bis 12. September 1993

Hommage à Kemeny
bis 5. September 1993

Kunstmuseum

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
sowie
Dienstag 10.00–20.00 Uhr
(Montag geschlossen)



Stiftung Oskar Reinhart

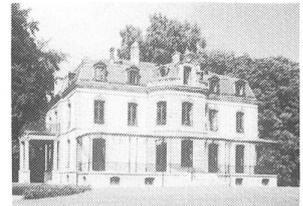
vorübergehend
geschlossen

Von der Antike zur Gegenwart

1243 Silbermünzen aus einem
römischen Gutshof
bis 22. Dezember 1993

Münzkabinett

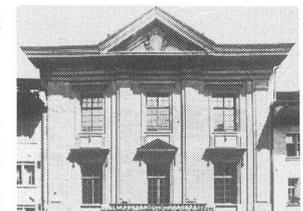
Öffnungszeiten: Dienstag bis Samstag
von 14–17 Uhr



Uhrensammlung
von weltweitem Ruf

Uhrensammlung Kellenberger im Rathaus

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

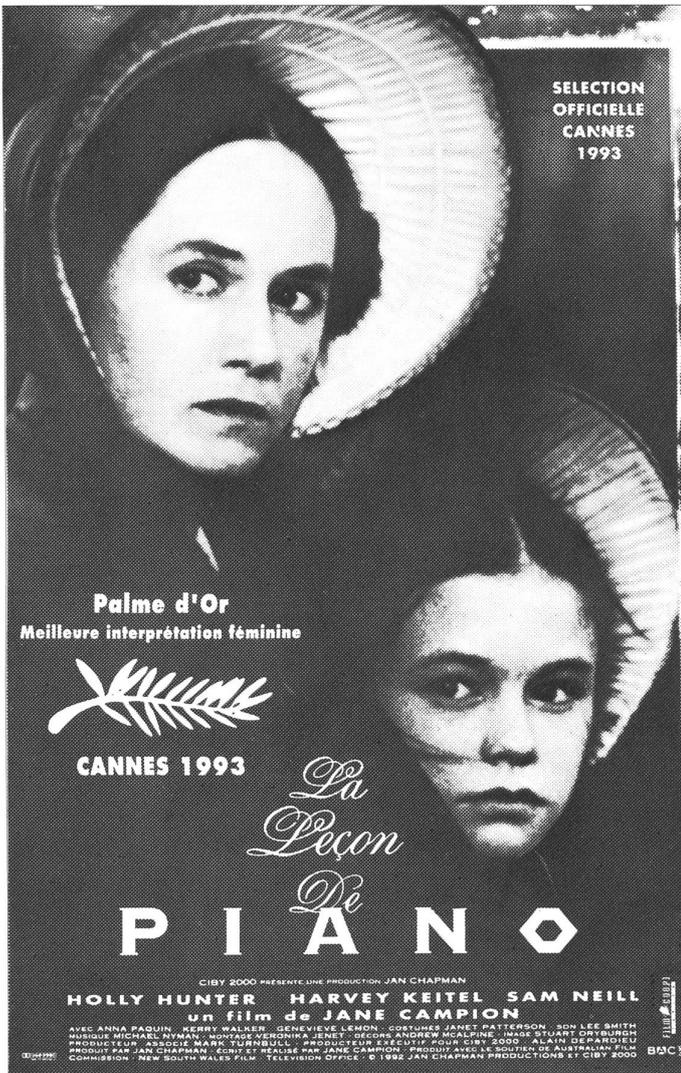


Wissenschaft und Technik
in einer lebendigen Schau

**Phänomenale Mathe-Magie –
Zauberformen, Zauberzahlen**
bis 9. Januar 1994

Technorama

Öffnungszeiten: Dienstag bis Sonntag 10–17 Uhr



Mit dem Start von **PIANO**, dem neuen
Film von Jane Campion ("An Angel at
my Table"), am 20. August wird das
Kino CLUB in Basel neu unter der
Leitung der Studiokino AG (CAMERA
und ATELIER) wiedereröffnet.
Wir freuen uns auf Ihren Besuch!



Am Marktplatz Basel, Tel. 061/261 90 60

Welcome Home, Joye!
Film um 1910



Aus der Sammlung Joseph Joye (London)

Sechs einzigartige Filmprogramme aus der Frühgeschichte des Films mit Kommentar und Klavierbegleitung im September im Kino Camera, Basel
Programme ab Ende August bei: Stadtkino Basel
Tel 061 681 90 40, Fax 061 691 10 40
Anfang Oktober auch im Filmpodium Zürich

Nach PETER'S FRIENDS und HENRY V bringt Multitalent Kenneth Branagh den klassischen Machtkampf der Geschlechter in die Kinos: frisch, frisch, heissblütig.

WILLIAM SHAKESPEARE'S
MUCH ADO ABOUT NOTHING
VIEL LÄRM UM NICHTS

VON UND MIT KENNETH BRANAGH
OSCAR-PREISTRÄGERIN EMMA THOMPSON
KEANU REEVES DENZEL WASHINGTON

"Sinnenfreudig und genussvoll inszeniert. Wie frisch verliebt verlässt man das Kino."
Walter Ruggie

**Lexikon des internationalen
Films – Ergänzungsbände**

Zum zehnbändigen Rowohlt-Filmlexikon sind bisher drei Ergänzungen erschienen, die jeweils den Zeitraum von zwei Jahren behandeln. Die Angaben über Stab, Darsteller und Inhalt sind im Interesse der Aufnahme vieler Filme sehr knapp gehalten. Zur schnellen Information sind sowohl das gesamte Lexikon als auch die Ergänzungen empfehlenswert. Die Ergänzungen sind nicht so aktuell wie die jeweiligen Jahrbücher bei Heyne und Fischer, dafür schreiben die Rezensenten auch nicht so weit am Thema vorbei.

Lexikon des internationalen Films. Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen und auf Video. Redaktion: Horst Peter Koll, Mitarbeit: Hans Messias. Hrsgg. vom Katholischen Institut für Medieninformation e. V. und der Katholischen Filmkommission für Deutschland. Reinbek, Rowohlt, Ergänzungsband 1: 1987-88 (rororo Handbuch 6325), Band 2: 1989-90 (rororo Handbuch 6326), Band 3: 1991-92 (rororo Handbuch 6327)

Edgar Reitz im Buch

Wer sich für das bisherige Gesamtschaffen von Edgar Reitz interessiert, wird erfreulich gut mit *Edgar Reitz: Film als Heimat* aus der Heyne Filmbibliothek bedient. Der Autor Reinhold Rauh situiert das Schaffen von Reitz im Rahmen der Entwicklung des Neuen Deutschen Films, geht immer wieder auf filmpolitische und filmtheoretische Diskussionen ein und arbeitet vor diesem Hintergrund Eigenheiten von Reitzens Schaffen aus. HEIMAT und DIE ZWEITE HEIMAT werden etwas gar summarisch abgehandelt, und über einzelne Urteile und Charakterisierungen darf und muss man diskutieren, aber der Band bietet eine Fülle von Informationen zum teilweise "verborgenen" Werk von Reitz und geht – erstaunlich breit für den Durchschnitt dieser Reihe – auf dessen theoretische Überlegungen ein.

Das eigentliche "Buch zum Film" stammt von Reitz selbst: *Die zweite Heimat – Chronik einer Jugend. Drehbuch* ist kein echtes Drehbuch, es enthält sämtliche Dialoge und erzählt die Geschichten nach, ohne dass es die Qualitäten, den Sog eines

echten Romans erreicht. Man könnte es als "Roman zum Nachschlagen" bezeichnen.

Ohne Vorbehalte zu empfehlen ist der äusserst anregende von Michael Töteberg herausgegebene Band *Edgar Reitz: Drehort Heimat*. Im Blickfeld stehen beide Heimat-Filme. Ausschnitte aus dem Produktionstagebuch zu beiden Werken und ein langes, höchst informatives Gespräch zwischen Herausgeber und Autor vermitteln einen Eindruck von der Leidenschaft und Intensität mit der Reitz über Filmproduktion – sorgfältig und genau im Detail, dann wieder utopisch träumend –, über Kreativität, über gesellschaftliche und biographische Entwicklungen, über Vergangenheit und Zukunft nicht nur des Neuen Deutschen Films nachdenkt. Eine breite Literaturliste ergänzt den Band.

Reinhold Rauh: Edgar Reitz. Film als Heimat. München, Heyne Filmbibliothek Band 191, 1993, 304 Seiten

Edgar Reitz: Die Zweite Heimat – Chronik einer Jugend. Drehbuch. München, Goldmann, 1993, 1019 Seiten

Michael Töteberg (Hrsg.): Edgar Reitz. Drehort Heimat. Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1993, 291 Seiten

Fahr zur Hölle, Charlie!

Jeder Krieg zieht seine Filme nach sich. Gerade, wenn man einen Krieg verloren hat, bedarf es beim Drehbuch des vollen Einsatzes der Phantasie, um ihn im Kino zumindest noch ein bisschen zu gewinnen. Gebhard Hölzel und Matthias Peipp beschreiben die Verklärung, die der Vietnamkrieg in vielen amerikanischen Filmen erfährt, ebenso sachkundig und ohne Polemik, wie die wenigen Bemühungen um eine ernsthafte Aufarbeitung des Konfliktes. Sie tun sich vor allem dadurch hervor, daß sie niemals vorgeben, die wahre Theorie des Genres zu entwickeln, sondern sie beschränken sich auf eine sachbezogene, nachvollziehbare Betrachtungsweise.

Gebhard Hölzel, Matthias Peipp: Fahr zur Hölle, Charlie! Der Vietnamkrieg im amerikanischen Film. München, Heyne Filmbibliothek Band 152, 1991, 335 Seiten



18. WINTERTHURER
MUSIKFESTWOCHE
ALTSTADT-OPEN-AIR
27.8.-12.9.93

3.9. **Foreigner**

Ligabue

4.9. **Texas**

US 3

5.9. **The Nits & Stadt-
orchester Winterthur
& Schweizer Jugend-
Sinfonie-Orchester**

anschliessend Nits pur

10.9. **Johnny Clegg
& Savuka**

Moleque De Rua

11.9. **Siouxsie
& The Banshees**

Hazel O'Connor

12.9. **Brian May Band**

Queens Gitarren-Magier
& Supergroup

27.-30.8. **Open-air-Kino**

La Belle Epoque, The Shining, Dan-
gerous Liaisons, Indiana Jones III

17 Tage **Kulturspektakel**

Theater, Musik, Film...

Vorverkauf
in allen Filialen
des Schweizerischen
Bankverein
mit TicketCorner

Info:
Verkehrsbüro
Telefon 052 212 00 88

**Programmänderungen
vorbehalten**

Montage/av

Eine neue Zeitschrift für den deutschsprachigen Raum, *Montage/av – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, die sich, wie schon der Titel besagt, das Prinzip der Montage zu eigen macht, und zwar jenes der "attraktiven" Montage (auch im Sinne Eisensteins). Die Vielfalt der Themen, Ansätze und Präsentationsstile (von streng formal bis essayistisch) spiegelt das aktuelle Schaffen und die brennenden Fragen im Bereich der audiovisuellen Theorie und Analyse wider. Ziel ist es, die Kommunikation und den Zugang zur Information – vor allem auch für die Studierenden – in den Film- und Fernsehwissenschaften zu verbessern. *Montage/av* montiert Hiesiges & Internationales, Theorie & Geschichte, Kino & TV, Kunst & Populäres, Disziplinäres & Interdisziplinäres, Interpretation & modellgestützte Erkenntnis, Kreation & Rezeption, wie das Editorial manifestartig erklärt. Eine lange Liste von Anforderungen, der die erste Nummer allerdings zu einem grossen Teil schon gerecht wird. Die Folge ist eine gewisse Inkohärenz im Gesamtbild; sie liegt jedoch eher in der Anordnung der Texte als in ihrer Auswahl, denn bei der Lektüre lassen sich die Aufsätze sehr wohl um gewisse "Brennpunkte" herum gruppieren. (Eine Aufgabe, die der Leserin und dem Leser durch Kürzestzusammenfassungen der Aufsätze erleichtert würde.)

Die anspruchsvollen, jedoch sehr zugänglichen Texte von David Bordwell und Peter Wuss stellen je ein kognitivistisch ausgerichtetes Modell vor, das den Prozess des Verstehens von Filmen durch die aktiv mitdenkenden ZuschauerInnen zu erklären sucht. Sie spiegeln syntheseartig die langjährige Arbeit der beiden Wissenschaftler an ihren Modellen (es erscheint hiermit dennoch erstmals ein Text des Amerikaners Bordwell auf deutsch). In ihrer kommentarlosen Gegenüberstellung ergänzen sich die beiden Sichtweisen, ebenso wie sich dadurch ihre Geschlossenheit relativiert. Zu einer Übersicht und einer Situierung dieser beiden Ansätze verhilft der Aufsatz von Stephen Lowry, der einen historischen Quer

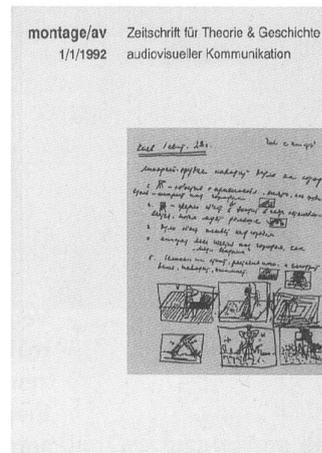
schnitt durch die verschiedenen Theorien und Methoden zur Erfassung der ZuschauerInnen-Position präsentiert. Der Autor stellt in einer bemerkenswerten Klarheit und Unparteilichkeit die beiden wichtigsten Ausrichtungen (die formalistisch-kognitivistische und die semiologisch-psychoanalytische) zur Rezeptionsforschung dar. Auch gibt er zum Schluss einige Anhaltspunkte zu einer "kombinierten" Theorie, die die Zuschauerin und den Zuschauer als ein geschlechtsspezifisch zu unterscheidendes, aktives, rationales Subjekt versteht, ebenso wie sie ihm emotionale und unbewusste Regungen zugestände, und die der Ideologiediskussion in einem erweiterten soziokulturellen Rahmen Erneuerung verschaffte. Wir können mit Spannung der weiteren Entwicklung dieses Projektes entgegensehen.

Ein zweiter Schwerpunkt der ersten Nummer von *Montage/av* liegt meines Erachtens im Blick, der über den Rhein nach Frankreich geworfen wird. Der informative Text von Frank Kessler stellt eine stattliche Auswahl filmwissenschaftlicher Einführungsliteratur aus Frankreich zusammen. Diese zeugt von den grossen didaktischen Bemühungen der letzten Jahre und kann gleichzeitig als eine Standortbestimmung gelesen werden, welche auf rund fünf- und zwanzig Jahre semiologischer (und psychoanalytischer) Arbeit zum Phänomen des Kinos zurückblickt. Jacques Aumont ist einer der Forscher, der seit Jahren an dieser Diskussion teilgenommen hat und der diese durch seine "freidenkerischen" Ideen immer wieder zu beleben vermochte. Dies zeigt auch sein Aufsatz zum Verhältnis von Malerei und Film, in dem er selbst erstmalig die zentralen Thesen seines 1989 erschienenen umfassenden Werkes zum Thema zusammenfassend darstellt und kommentiert: Eine Geschichte des Auges und des Sehens, die die beiden Künste zu einander in Beziehung setzt, ohne dabei der Suche nach billigen Übereinstimmungen nachzugeben. Denn die Malerei wird bei ihrer Aufnahme in den Film in ihre Bestandteile aufgespalten (Blickpunkt, Perspektive, Ausschnitt und so weiter), die der Film in seiner Beweglichkeit in der und in die Zeit montiert.

Eine Brücke zwischen Frankreich und Deutschland schlägt die Analyse französischer Fernsehnachrichten von Richard Batz. Sie eröffnet für mich gleichzeitig den dritten "Themenkomplex", der sich mit dem Medium des Fernsehens befasst. Im Spiegel der Nachrichten sendungen spürt der Autor spezifisch französische Präsentationsformen auf – zum Beispiel die starke Personalisierung und Emotionalisierung des Sprechers sowie auch seiner Berichterstattung – die er in einen kulturhistorisch bedingten Rezeptionszusammenhang stellt. Dabei wagt er zwischendurch vorsichtig einen vergleichenden Blick auf seine eigene Kultur (die der «mechanischen Kühle» der Präsentatoren!). So wird das Fernsehen zum «Textbuch der Kultur». – Ein weiterer Beitrag zum Fernsehen (diesmal des deutschen) und dessen Aufarbeitung von Wirklichkeit stellt der Artikel von Heinz-B. Heller dar. Er deckt anhand einer Nachrichtenreportage die ästhetischen Bild- und Tonstrategien des Fernsehdokumentarismus auf, welche einen Mehrwert an Authentizität bewirken und direkt an die affektive Teilnahme der ZuschauerInnen appellieren, ohne dass klar Position zum Ausgesagten bezogen würde. Dabei wirft der Text die Frage nach der Wirkung solcher politischer Strategien bezüglich unserer allgemeinen Wahrnehmungs- und Erfahrungsmuster auf. Zumindest eine partielle Antwort könnten dazu die Studien zur «parasozialen Interaktion» geben, welche Klemens Hippel in seinem internationalen Literaturbericht präsentiert (mit einer ausführlichen Bibliographie im Anhang). So setzt uns das Fernsehen "Personen" gegenüber, die sich über ihre äusserliche Erscheinung und ihr Rollenverhalten definieren und mit denen wir in eine (imaginäre) Vertrauensbeziehung treten können, die wir aus unserer Alltagserfahrung ableiten. Die Präsentatoren dienen durch ihr direktes Ansprechen des Publikums als Vermittler der (Fernseh-) Wirklichkeit. Der Text diskutiert verschiedene, vor allem auch historische Konzepte zur theoretischen Aufarbeitung der Fernsehkommunikation.

Zwei "filmgeschichtliche" Beiträge liegen ebenfalls vor. Die Retrospektive zum frühen

russischen Kino an der Tagung von Pordenone und neuere Veröffentlichungen zum selben Thema werden im Bericht von Sabine Lenk besprochen. Auch Hans J. Wulff geht in seiner Arbeit ein Stück Filmgeschichte an: er unterscheidet zwei historische Arten filmischer Repräsentation, die bei Griffith zwei verschiedenen Raumschemata entsprechen. Diese stehen sich in *A WOMAN SCORNED* in den Innen- und Aussenaufnahmen gegenüber. Wulff zeigt auf, wie sie in diesem frühen Film sehr wohl schon an der Erzählung mitwirken. Auch können



sie, als die Darstellung sozialer Räume, im Sinne einer Familienideologie interpretiert werden.

Dies in Kürze das Puzzle aus der Werkstatt der audiovisuellen Theorie und Analyse, das die erste Nummer der Zeitschrift *Montage/av* darstellt.

Margrit Tröhler

Montage/av ist zu bestellen bei der Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Eisenbahnstrasse 46/47, D-10997 Berlin. Das Jahresabonnement kostet 40 DM (für Studierende 30 DM), die Einzelnummer 20 DM.

Eine zweite Nummer ist inzwischen erschienen und enthält einen Schwerpunkt mit und über John Fiske und die Populärkultur. Als besonderer AbonnentInnen-Service gibt es eine Gratisbeilage, die eine Bibliographie zu den Neuerscheinungen der letzten drei Jahre im AV-Bereich umfasst.

Umgekehrtes Klischee

GUILTY AS SIN

von Sydney Lumet



So breit gefragt wie derzeit waren «court room» und «legal thrillers» wie GUILTY AS SIN vielleicht überhaupt noch nie. Doch gilt das gegenwärtige Interesse ebenso allerhand sonstigen Detektiv- und Polizeifilmen, Who- und Whydunits, Misteries,

Schwarzen Serien und Mordgeschichten jeglicher Schattierung, wobei das Gedruckte und das Gefilmte gleichermassen zum Zug kommen. Die Vermutung liegt nahe, wer nicht auf einem unrealisierten oder unpublizierten Manuskript sitzenbleiben möchte, der sei schon fast genötigt, Elemente eines Krimis wenigstens alibimässig in seinen Stoff hineinzubinden; es sei denn, er schreibe in aller Ausdrücklichkeit, statt sich zu verstellen, gleich einen solchen. Denen, die wie der Szenarist von BASIC INSTINCT, Joe Esterhas, den Ruf geniessen, die raffiniertesten Rätselintrigen zu ersinnen, winken Millionenverträge für ein einziges entsprechendes Manuskript.

Die ausgeprägte Schwäche für Umgebrachte möglichst in rauher Menge passt in eine Epoche, die den Mord (am Einzelnen wie an vielen) nicht nur munter weiterpflegt wie eh und je: vielmehr versucht sie ihn ja auch wieder kräftiger, durch die ideologische Hintertür, als Mittel kollektiven und individuellen Handelns zu rechtfertigen, über Konzepte wie «ethnische Säuberung», «Durchsetzung der Menschenrechte» oder «Reformen».

In diesem Sinn ist der Held von GUILTY AS SIN – ein elegant-lässiger, charmant-viriler, witzig-kultivierter, grundoptimistisch eingestellter vielfacher Frauenmörder namens Greenhill, der seine Opfer zwecks Lebens auf standesgemäßem Fuss gutbürgerlich beerbt – ganz und gar eine Figur unserer Zeit. Er gleicht ein wenig jenem Tom Ripley, dem amoralischen Helden Patricia Highsmiths, der ebenfalls nur dann tötet, wenn es unbedingt notwendig ist, der aber weder Skrupel noch Angst vorm Erwischtwerden kennt, wenn der Fall eintritt, und mit einer Kaltblütigkeit handelt, vor der alle erschrecken, nur er selbst nicht.

Blaubart

Exakt innerhalb dieser Grenzen, die jede Bluttat aus Motiven (oder zu Zwecken) nicht-materieller Art ausschliessen, ist der souverän-soignierte Blaubart schon länger dazu übergegangen, seine Art zu leben, ohne zu arbeiten, als spannendes Spiel zu begreifen. Eine wichtige Vorlaufphase wird dank der Fähigkeit bestritten, sich von seinen Opfern zunächst einmal aushalten zu lassen und sie erst später, im günstigen Moment, um die Ecke zu bringen. Gut Mord will Weile haben.

Solange sich die einzelnen Partien (stufenweise) gewinnen lassen, zahlt sich die Methode leidlich aus. Sobald Greenhill natürlich verliert, und sei's ein einziges Mal, muss für ihn gleich alles zusammenstürzen. Da kann er nur immer von neuem hoffen, die Wahrscheinlichkeit, für seine Taten früher oder später büssen zu müssen, durch umsichtige Planung in Varianten möglichst gering zu halten. Andererseits fällt jedesmal der Argwohn unvermeidlicherweise sofort auf ihn, und er sieht sich je nachdem auch einmal ausdrücklich angeklagt. Leider ist dieses Risiko, das mit dem technischen Schwierigkeitsgrad des jeweiligen Mordvorhabens zu- oder abnimmt, nicht zu umgehen.

Jedenfalls reagiert der Held auf die Erklärung, er sei als Alleinerbe seiner soeben durch Sturz aus dem Fenster eines Hochhauses ums Leben gekommenen hochbegüterten Gattin ganz von selbst ein Hauptverdächtiger, mit dem höflich zuvorkommenden Verständnis des wohlgezogenen Gentleman. Wenig fehlt, und er bittet noch fast darum, doch ja ganz bestimmt auf der entzückenden kleinen Liste der möglichen Täter figurieren zu dürfen. Die praktische Erfahrung hat ihn gelehrt, keinesfalls die Justiz zu unterschätzen. Im Gegenteil, er versucht, sich deren Effizienz zunutze zu machen.

Von den eindrucklichen Talenten einer gewissen blond-blauäugigen Verteidigerin namens Haines zum Beispiel überzeugt er sich im Ge-

Der Rechtsstaat ist so gut oder so schlecht, wie er im einzelnen Fall vertreten wird. Und derselbe, der ihm dient, kann sich seiner auch bedienen.



richtssaal persönlich, wo sie Freispruch für einen notorischen Mafioso erwirkt, der kaum anders als Greenhill etliche Menschenleben auf dem Kerbholz hat. Und nicht wahr, jeder Angeklagte hat schliesslich Anspruch auf einen Anwalt, der dann erst noch gehalten ist, sich für seinen Mandanten bedingungslos zu verwenden, ganz gleich, was von ihm – unter was immer für juristischen oder ethischen Gesichtspunkten – zu halten ist.

Dreckarbeit

Ob er nun nämlich seine Frau aus dem Fenster gestürzt hat oder nicht, ist so wenig die Frage wie: gehört der notorische Mafioso hinter Gitter? Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass es den einen wie den andern bloss noch zu überführen gälte.

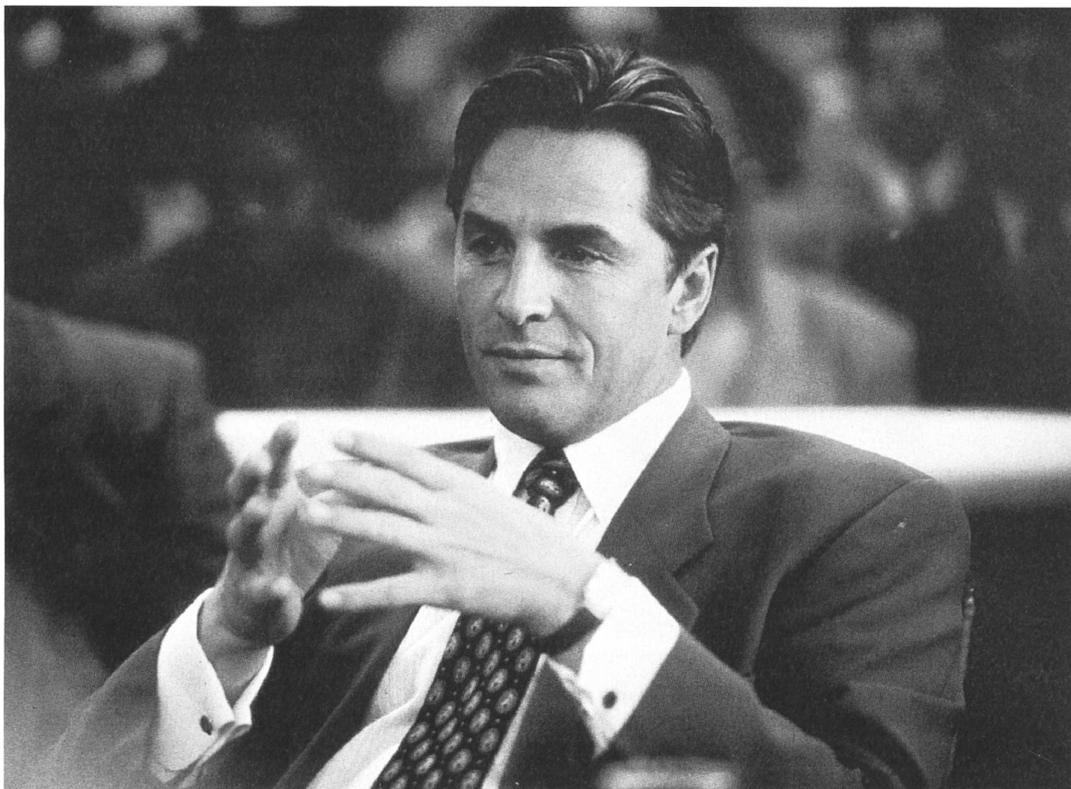
Entscheidend ist vielmehr, bis zu welchem Punkt Haines, die in manchem ein weibliches Gegenstück zum gerissenen Greenhill bildet – attraktiv, intelligent, gebildet, sogenannten erfolgreich –, ihre Komplizität mit dem jeweiligen Kunden treiben mag. Denn gewiss, Blaubärte zu vertreten ist eine Dreckarbeit, mit der sich jemand die Hände nun einmal beschmutzen muss, und es wird sich immer einer finden, der's tut. Trotzdem, wo verläuft die Grenze, die es in keinem Fall nicht geben kann?

Blaubärte zu vertreten ist eine Dreckarbeit, mit der sich jemand die Hände nun einmal beschmutzen muss

Die bittere Ironie der Geschichte vom gewitzten Mörder und seiner fast gleich klugen Anwältin tritt mit einer absurden Wendung zutage. Haines sieht den Fall schon gewonnen, da geht ihr erst auf (zu spät), dass ihr eine bestimmte Rolle in Greenhills Mordszenario von allem Anfang an zudedacht war, woraufhin sie noch selber verzweifelt rasch ein paar falsche Beweise streut, um den eigenen Mandanten in letzter Minute doch noch zu Fall zu bringen, nur tut sie's vergebens, weil sie ihn schon so gut verteidigt hat. Er kommt frei, sie sitzt in der Tinte und wird auch noch beloligt.

Gesetzlichkeit

Die Handschrift Sidney Lumets tritt natürlich schon in der blitzgescheiten Geschichte selbst zutage und ganz besonders in der atemberaubenden Umkehrung des Klischees vom Anwalt mit dem Klienten in hoffnungsloser Lage, der dann doch noch freikommt. Die Chancen des Angeklagten stehen in diesem verdrehten «court room thriller» unverhältnismässig gut, und seine Fürsprecherin versucht, sie zu trüben! So steckt halt in jeder Stellvertretung ein Mass an Missverständnis und Komplizität, und in aller Rechtsstaatlichkeit ist ein Mass an Schutz nicht nur vor dem, sondern auch für das Verbrechen enthalten und somit in jedem Handeln ein Mass an Wir-



Die ungebrochene Zuversicht, die TWELVE ANGRY MEN noch bekräftigte, mündet, über dreissig Jahre danach, in eine reife, überlegte Skepsis.

kung, die der beabsichtigten entgegenläuft. Dem Gesetz dienen und sich des Gesetzes bedienen klingt schon sprachlich verzweifelt ähnlich.

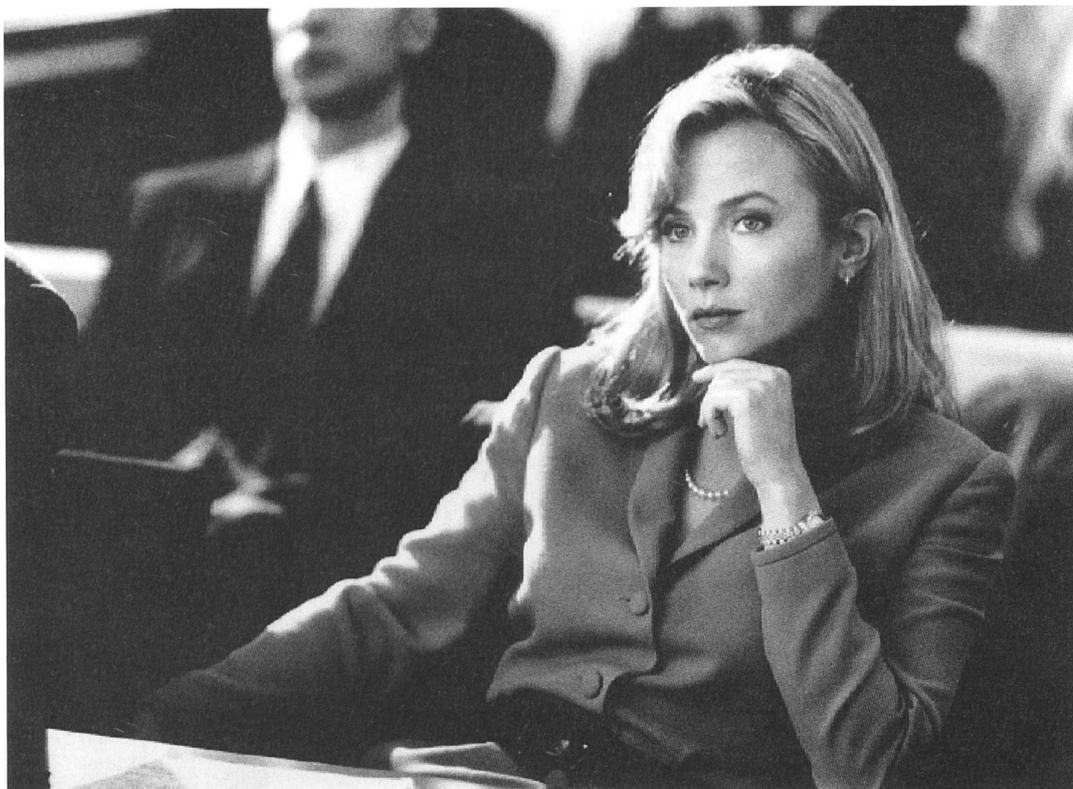
Und das Dankbare, ja Daseinsberechtigende am Gemeinplatz ist es schliesslich, dass er sich umdrehen und von seiner abgewandten Seite her neu überprüfen lässt. In einem gewissen Mass kann Lumet seit seinem famosen Kino-Erstling TWELVE ANGRY MEN von 1957 als Spezialist des «court room thriller» gelten, einer Untergattung, die er 1982 mit THE VERDICT (nach einem frühen Skript von David Mamet) um ein weiteres memorables Beispiel bereicherte. Er war qualifiziert für eine «tour de force», wie er es nun veranstaltet, kennt er doch selber jene satte Trägheit und Automatik der Klischees nur zu gut, die jedesmal absehbar auf die Bestätigung hinauslaufen, der Rechtsstaat habe eben doch immer recht.

GUILTY AS SIN stellt diese Zwangsvorstellung auf die Füsse. Gesetzlichkeit erscheint nicht länger abstrakt als eine Qualität schlechthin, sondern sie wird zum Postulat, das sich genau in dem Mass konkret erfüllen lässt, wie die Betei-

ligten der Sache gewachsen sind oder eben versagen. Der Rechtsstaat ist so gut oder so schlecht, wie er im einzelnen Fall vertreten wird. Und derselbe, der ihm dient, kann sich seiner auch bedienen. Die ungebrochene Zuversicht, die TWELVE ANGRY MEN noch bekräftigte, mündet, über dreissig Jahre danach, in eine reife, überlegte Skepsis. Die Geschworenen, die jener Klassiker als nahezu unfehlbar darstellte, erscheinen heute als im höchsten Mass manipulierbar und unzuverlässig. Die Vortrefflichkeit des Justizsystems amerikanischer Prägung ist zum Witz geworden, den der freigesprochene Mafioso, Haines' erster Klient, reisst.

Handwerk

TWELVE ANGRY MEN und THE VERDICT glänzten nicht zuletzt dank Henry Fonda und Paul Newman. GUILTY AS SIN, offensichtlich ein wenig unterproduziert, wird von Rebecca De Mornay und Don Johnson bestritten, zwei Darstellern von erwiesener Mittelmässigkeit. Ob ein Regisseur



sein Handwerk wirklich beherrscht, zeigt sich oft daran, wie er mit Schauspielern verfährt, die ausser einem bescheidenen Ruf wenig Eigenes mitbringen.

Lumet zaubert aus der blässlich-dekorativen Blondine De Mornay und dem kleidsam-gefälligen Idol Johnson leichthändig – und ohne nun gleich aus einem Themen- einen Schauspielerfilm zu machen – viel Unerwartetes an erotischer Spannung, perfektem Sprachvortrag und ironischem Understatement heraus. Den Fondas und Newmans kann jemand wie Lumet nur dienen, er weiss es längst. Der De Mornays und Johnsons kann er sich nur bedienen, notabene zu eigenem richtig verstandenem Vorteil auch der beiden selbst. Dessen sind sie sich hoffentlich inne und werden an ihren überraschenden, unverdienten Karrieresprung noch lange zurückdenken.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu *GUILTY AS SIN (JENSEITS DER UNSCHULD)*:
 Regie: Sidney Lumet;
 Drehbuch: Larry Cohen; Kamera: Andrzej Bartkowiak; Schnitt: Evan Lottman, A.C.E.; Ausstattung: Philip Rosenberg; Kostüme: Gary Jones; Make-up: Patricia Green; Frisuren: Jennifer Bower; Musik: Howard Shore; Ton-Mischung: Bruce Carwardine; Ton-Schnitt: Ron Bochard.
 Darsteller (Rolle): Rebecca De Mornay

(Jennifer Haines), Don Johnson (David Greenhill), Stephen Lang (Phil Garson), Jack Warden (Moe), Dana Ivey (Richterin Tompkins), Ron White (Diangelo), Norma Dell'Agnes (Emily), Sean McCann (Nolan), Luis Guzman (Leutnant Bernhard Martinez), Robert Kennedy (Caniff), James Blendick (McMartin), Tom Butler (Heath), Christina Baren (Miriam Langford), Lynne Cormack (Esther Rothman),

Barbara Eve Harris (Kathleen Bigelow), Simon Sinn (Mr. Loo), John Kapelos (Ed Lombardo), Tom McCamus (Ray Schiff), Harvey Atkin (Richter Steinberg).
 Produktion: Hollywood Pictures Company; Produzent: Martin Ransohoff; ausführende Produzenten: Don Carmody, Bob Robinson. USA 1993.
 Farbe: Technicolor; Dolby Stereo; Dauer: 107 Min. Verleih: Buena Vista, Zürich, München.

Der neue Chinesische Film

Eine vorläufige Einführung
in die Fünfte Generation
Von Klaus Eder



A LOVE-FORSAKEN CORNER
Regie: Zhang Qi und Li Yalin

第五代

Im Februar dieses Jahres gab es in Peking ein Klassentreffen. Zehn Jahre zuvor hatten die ehemaligen Studenten dieselbe Schule abgeschlossen – die Peking Filmhochschule. Die Chinesen mögen es, in Generationen und Perioden zu zählen. Sie nannten die Absolventen des Jahrgangs 1982 die «Fünfte Generation» (von Filmemachern, die seit 1949 die Filmhochschule verliessen). Diesen Anfängern (die sie vor zehn Jahren waren) gelang es in kurzer Zeit, das chinesische Kino auf die Landkarte des Welt-Films zu bringen. Ihre internationale Karriere war steil und begann 1985 beim Hong Kong Festival: *Chen Kaige* präsentierte seinen Film *YELLOW EARTH*. Ein nächster Durchbruch fand beim Berliner Festival 1988 statt: *RED SORGHUM* von *Zhang Yimou* (der erste Spielfilm des damals noch unbekanntem Regisseurs) wurde mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet. Seitdem haben chinesische Filme bei einer Reihe internationaler Festivals auf sich aufmerksam gemacht und Preise gewonnen, zuletzt in Venedig '92 (*THE STORY OF QIU JU*), Berlin '93 (*WOMEN FROM THE LAKE OF SCENTED SOULS*) und Cannes '93 (*FAREWELL TO MY CONCUBINE*). **Das ist eine unerwartete und bewundernswerte Erfolgsserie, die so vermutlich keine andere nationale Kinematographie aufzuweisen hat, jedenfalls nicht in den letzten zwei, drei Jahrzehnten.** Um diese Bilanz auch noch zu steigern: einige Filme von *Chen Kaige* und *Zhang*

Anmerkung:

Wir folgen internationalem Gebrauch und zitieren chinesische Namen in der chinesischen Weise – zuerst kommt der Familienname (Chen), dann der Vorname (Kaige). Auch zitieren wir Filmtitel in ihrer international gebräuchlichen englischen Übersetzung; sie sind damit leichter zu identifizieren.





A GOOD WOMAN
Regie: Huang Jianzhong



HORSE THIEF
Regie: Tian Zhuangzhuang



MY MEMORIES OF OLD BEIJING
Regie: Wu Yigong

Yimou erreichten westliche Kinos und hatten beachtlichen Erfolg. In einer Zeit, in der ein nationales Kino in Frankreich oder Italien oder Deutschland in der Krise steckt, gewinnt ein blühendes chinesisches Kino internationale Aufmerksamkeit.

Es ist übrigens das einzige neue Kino der Filmgeschichte, das von jungen Regisseuren geschaffen wurde, die nicht nur derselben Generation angehören, sondern dieselbe Schule und dieselbe Klasse besuchten. 1982 schlossen sie ihr Studium an der Pekinger Filmhochschule ab. Die chinesische Film-Industrie begann damals gerade, sich von den Lähmungen der «Kulturrevolution» zu erholen. Während der «Kulturrevolution» (1966 bis 1976) hatten filmische Aktivitäten (nicht nur filmische) weitgehend ausgesetzt. Ein Verständnis der Kunst und des Films kulminierte, das bereits das chinesische Kino der fünfziger Jahre beherrscht hatte, wenn auch nicht so scharf und ausschließlich wie dann während der «Kulturrevolution». Kunst war ein Instrument politischer Propaganda. Filme waren Werkzeuge in den Händen der Partei. Chinesische Funktionäre hatten diese Konzeption des Films als ein Mittel zur politischen Beeinflussung der Massen Moskau abgesehen. Während der «Kulturrevolution» wurde diese Funktion des Kinos weit strenger gefasst als sogar in der stalinistischen Sowjetunion (in der die Situation in den dreissiger und

vierziger Jahren schlimm genug war). Fast alle filmischen Aktivitäten, fast alle filmischen Genres wurden unterdrückt – mit Ausnahme der beliebten Kunstform von Jing Qing (der Frau Maos). Wie sehr sich die Partei selbst diese traditionelle Kunst zurechtbog und zunutze machte, kann man in Chen Kaiges FAREWELL TO MY CONCUBINE sehen (oder auch im Film THE PUPPET MASTER / HSI MENG RENSHENG des taiwanesischen Regisseurs Hou Hsiao Hsien). Der Zugriff der Partei war so rigoros, dass selbst in den achtziger und neunziger Jahren, unter nunmehr veränderten Bedingungen, nur wenige Autoren und Regisseure Lust hatten, Peking Opern auf die Leinwand zu bringen, das verdorbene Image dieser Kunst zu korrigieren und ihren Missbrauch durch eine offizielle Ideologie zurückzunehmen.

Zu Beginn der achtziger Jahre erholte sich die chinesische Film-Industrie langsam von diesen Schäden, die die «Kulturrevolution» verursacht hatte. Die Fünfte Generation von Filmemachern war noch nicht auf den Plan getreten. Eine andere Generation, die vorangegangene Vierte Generation, konnte jetzt erst ihre ersten Filme machen. Diese Regisseure der Vierten Generation (wie Huang Jianzhong, Wu Tianming oder Yan Xu-eshu) waren in den sechziger Jahren ausgebildet worden. Sie hatten ihr Studium vor der «Kulturrevolution» abgeschlossen. Damals hatten sie

freilich keine Chance, Filme zu drehen und ihre Karriere zu beginnen. Sie mussten fünfzehn, ja zwanzig Jahre warten. Würde es nicht zu pathetisch klingen, man könnte sie eine unglückliche, gar eine tragische Generation nennen. Ihre Karrieren wurden unerwartet unterbrochen, von bitteren politischen Umständen.

konnte die Vierte Generation keinen rigorosen Bruch mit früheren Traditionen im chinesischen Film vollziehen.

Die Vierte Generation konnte allerdings eine Vielfalt neuer Themen und neuer Geschichten in das chinesische Kino einführen. Zhang Qi machte 1981 einen der frühen Filme dieser Übergangs-Periode, A LOVE-FORSAKEN CORNER, über ein Dorf Mädchen, dessen Gefühle mit den alten, feudalen Traditionen in einen Konflikt geraten, Traditionen, die es bis heute gibt. Das Dorf wurde später ein zentraler Schauplatz im modernen chinesischen Film. Und oft wurden die Schäden, die Zerstörungen, die die alten sozialen Traditionen verursachen, am Beispiel von Frauen beschrieben und aufgezeigt. «In China werden Frauen sehr respektiert, aber ihre Lage ist auch ausserordentlich schlimm», sagt eine Schrift am Beginn von Huang Jianzhongs Film A GOOD WOMAN. In seinem Film LIFE untersuchte Wu Tianming die Widersprüche zwischen der Stadt und dem Dorf, zwischen dem Grossstadt-Leben und dem Leben auf dem Land. Sein Film erzählte von jungen Menschen, die unter diesem Widerspruch leiden.

Diese Tendenz, das Dorf als einen Mikrokosmos der chinesischen Gesellschaft zu betrachten, ist auch in den Filmen der Fünftgen Generation durchaus noch stark. Man nehme

A GOOD WOMAN / EINE GUTE FRAU / LIAN JIA FENU
1984.
Regie Huang Jianzhong



A LOVE-FORSAKEN CORNER / PLATZ OHNE LIEBE / BEI AIQING YIWANG DE JIAOLOU
1981
Regie Zhang Qi und Li Yalin

MY MEMORIES OF OLD BEIJING / MEINE ERINNERUNGEN AN DAS ALTE PEKING / CHENG NAN JUSHU
1982
Regie Wu Yigong





STRAIGHTEN UP
Regie: Huang Jianxin

beispielsweise alle (!) Filme von Zhang Yimou oder Li Shaohongs BLOODY MORNING. Die Fünfte Generation wurde von den frühen Dorffilmen beeinflusst, und von Regisseuren der Vierten Generation wie Wu Tianming.

1982 drehte Huang Jianzhong seinen ersten Spielfilm AS YOU WISH. Das war ein früher, damals kontrovers diskutierter Versuch, die zerstörerischen Folgen der «Kulturrevolution» zu beschreiben. Zwei Jahre zuvor hatte Xie Jin (ein Veteran des chinesischen Kinos, eine Persönlichkeit jenseits aller Generationen) in seinem Film THE LEGEND OF TIANYUN MOUNTAIN sogar, in der strengen Form eines Melodrams, von der «Anti-Rechts-Kampagne» von 1957 gesprochen und hatte die Biographie zweier Opfer bis in die späten siebziger Jahre hinein verfolgt. **Nach dem Ende der «Kulturrevolution» hatte es weitere vier, fünf Jahre gedauert, bis es möglich wurde, auf einer Leinwand von den bitteren Ereignissen dieser Vergangenheit zu sprechen. Die Auseinandersetzung mit dieser Periode, ihre "Bewältigung" wurde später zum vorrangigen Thema von Regisseuren der Fünften Generation wie Chen Kaige und Tian Zhuangzhuang (THE BLUE KITE).** Jedenfalls bereitete die Arbeit einiger Regisseure der Vierten Generation den Boden vor für das Entstehen eines modernen chinesischen Films.

Das war die Situation, als die angehenden

Regisseure der Fünften Generation 1982 ihr Studium an der Pekinger Filmhochschule abschlossen. Sie hatten, trotz ihrer Jugend, bereits tiefe gesellschaftliche Erfahrungen machen müssen. Liest man ihre Biographien, so fällt auf, dass sie alle zu Beginn der «Kulturrevolution» die Schule verlassen mussten. Mehr oder weniger überzeugt und begeistert gingen sie zum Militär (*Hu Mei*, Li Shaohong) oder aufs Land (Chen Kaige) oder arbeiteten auf den Strassen (*Xia Gang*). Sie verinnerlichte die Parolen Mao Tse-tungs, wurden Mitglied der Roten Garden («Mein Leben und meine Zeit bei den Roten Garden» überschrieb Chen Kaige später seine Autobiographie). **In genau dieser Periode ihres Lebens erfuhren sie den Widerspruch zwischen Ideologie und Realität, zwischen der Gesellschaft, wie sie sein sollte, und der Gesellschaft, wie sie war, zwischen Hoffnungen und ihrer Verwirklichung. In eben dieser Periode zerbrachen ihr Enthusiasmus und ihre Ideale auf schmerzhaft Weise.** Sie sahen mit an, wie die Politik von allen Bereichen des Lebens Besitz ergriff, ihre eigenen Familien eingeschlossen. Sie erlebten ein Klima des Misstrauens und des Verrats, der Anklage und der Denunziation. «Sie wissen, was zwischen mir und meinem Vater geschehen ist», sagte mir Chen Kaige. «Ich habe meinen Vater verraten.» Damit muss man fertig werden. Es liegt auf der Hand, dass diese schmerzvolle Erfahrung später in die Filme einging. Man sehe zum Beispiel die Szene in FARE-

▲
STRAIGHTEN UP/ZHAN ZHI LE
BIE PA XIA auch: STAND UP,
DON'T BEND OVER
1993
Regie Huang Jianxin





LIFE
Regie: Wu Tianming

WELL TO MY CONCUBINE, in der ein Freund den Freund verrät, ein Mann seine Frau. Oder Tian Zhuangzhuangs THE BLUE KITE, der zweifellos auf der eigenen Lebenserfahrung des Regisseurs beruht. Das ist die bisher schärfste Analyse eines Lebens, das zwangsläufig in die verschiedenen politischen Perioden von der Mitte der fünfziger bis zu den späten siebziger Jahren eingebunden wurde – Perioden, die eine Vorherrschaft der Politik gemeinsam haben. (Leider ist THE BLUE KITE in China noch immer verboten, obwohl der Film von seinem Hong Konger Co-Produzenten beim Festival in Cannes präsentiert worden war.)

Diese soziale Erfahrung führte zu einem paradoxen Ergebnis. Die Regisseure der Fünften Generation sprechen, einerseits, nicht über Politik. Sie machen, andererseits, Filme über die Gesellschaft. In anderen Worten: das moderne chinesische Kino ist streng an seine Gesellschaft gebunden. Seine Autoren und Regisseure entwickeln ein starkes Interesse an der sozialen Wirklichkeit ihres Landes. Li Shaohong zum Beispiel benützt in ihrem Film FAMILY PORTRAIT die Kamera als ein Mittel, die moralischen Bedingungen einer Familie im heutigen Peking zu untersuchen.

Dennoch gibt es zwei entschiedene Unterschiede zu den Filmen vorangegangener Generationen. **Zum einen befreite die Fünfte Generation**

das Kino von dem Zwang und Druck, ein Mittel der Propaganda zu sein. Sie gaben dem Kino seine Autonomie als Kunst zurück. Sie machten nicht Politik; sie machten Kunst. Zum andern entdeckten sie das Kino als ein Mittel des persönlichen Ausdrucks, ihres eigenen Weltbildes und Blicks auf die Welt. Sie kämpften für das Kino als künstlerischen Ausdruck ihrer eigenen sozialen und historischen Erfahrung. Das ist der eigentliche Bruch mit dem Kino der vorangegangenen Vierten Generation und der entschiedene Schritt zu einem modernen Verständnis des Films, einem Verständnis, das die chinesische Fünfte Generation dem modernen westlichen Kino annähert (das sie an der Pekinger Filmhochschule kennenlernen konnten, als erste Generation chinesischer Filmemacher).

Es gibt noch ein anderes Kennzeichen der Fünften Generation. Als sie 1978 ihr Studium an der Pekinger Filmhochschule begannen, waren sie keineswegs dazu veranlasst, die etablierten, festgeschriebenen Regeln einer traditionellen, sozial-realistischen Kunst zu erlernen. Die Filmhochschule war gerade wieder eröffnet worden. Die jungen Studenten konnten das Kino der Welt kennenlernen. Für sie war der Film eine Sprache, und sie hatten Lust, ihr eigenes filmisches Vokabular zu erfinden und zu entdecken. YELLOW EARTH von Chen Kaige und die beiden Filme von Tian Zhuangzhuang über Tibet und die Innere

LIFE/LEBEN/RENSHENG
1984

Regie Wu Tianming

WOMEN FROM THE LAKE OF
SCENTED SOULS/DIE FRAUEN
VOM SEE DER DUFTENDEN
SEELEN/XIANG HUN NÜ auch:
THE OILMAKER'S FAMILY
1992

Regie Xie Fei





YELLOW EARTH
Regie: Chen Kaige



HIBISCUS TOWN
Regie: Xie Jin

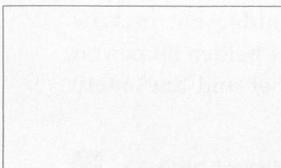
Mongolei, HORSE THIEF und ON THE HUNTING GROUND, sind die besten Beispiele eines "experimentellen" Kinos, das sich an keine traditionelle Erzählweise gebunden fühlte, sondern konventionelle Geschichten zu vermeiden suchte, etwa indem es Elemente der Volkskunst integrierte. Es entstanden eigenwillige, poetische Ansichten eines ländlichen Lebens. Tian Zhuangzhuang minimalisierte in seinen beiden Filmen die Handlung und schuf so etwas wie ein authentisches filmisches Gedicht. Das war damals neu und unerwartet im chinesischen Kino.

1982 gab es dieses neue Kino noch nicht. Es existierte erst in den Köpfen der Absolventen. Filme konnten – und können auch heute noch – in China nur im Rahmen eines Filmstudios hergestellt werden; nur Studios (die es in allen Provinzen gibt) haben das Recht, einen Film zur Freigabe beim Filmministerium einzureichen (beim Film-Büro, einer Abteilung des Ministeriums für Radio, Film und Fernsehen). Die Studios waren damals nicht sehr daran interessiert, den Absolventen der Filmhochschule Arbeit zu geben, gar sie Filme drehen zu lassen. Das Pekinger Filmstudio beispielsweise, eines der grössten im Lande, hatte für die ersten Absolventen nach der «Kulturrevolution» lediglich einen einzigen Platz zur Verfügung. Es waren weit abgelegene Studios in Guangxi (an der vietnamesischen Grenze) und später in Xi'an (dort hatte Wu Tianming die

Leitung übernommen), die den jungen Regisseuren die Gelegenheit gaben, ihre ersten Filme zu drehen. In Guangxi entstand 1983 der erste Film der Fünften Generation, ONE AND EIGHT, Regie Zhang Junzhao, Kamera Zhang Yimou (der die Kamera-Klasse der Pekinger Filmhochschule abgeschlossen hatte). Das war ein Film gegen alle ideologischen Schemata, die die Welt bis dahin in gut und böse aufgeteilt hatten. Der Film demonstrierte, dass böse Menschen gute Menschen sein können: Verbrecher, sogar ein KMT-Offizier, die im Nordosten Chinas 1941 von der Armee gefangen gesetzt worden waren, schlossen sich in einem kritischen Moment dem Kampf gegen die Japaner an, was heisst, dass ihr Patriotismus mehr wiegt als ihre Verbrechen. ONE AND EIGHT war übrigens der einzige "Autorenfilm" seines Regisseurs Zhang Junzhao, der sich später populäreren Themen und Genres zuwandte (ARC LIGHT). ONE AND EIGHT teilte das Schicksal vieler Filme der Fünften Generation: er wurde nur unter schwierigen Umständen zugelassen, und dies auch nur nach Zensur und Umschnitt.

Ein Jahr später konnte Chen Kaige seinen ersten Film drehen, YELLOW EARTH, ebenfalls im Guangxi Studio; auch hier führte Zhang Yimou die Kamera. Tian Zhuangzhuang, der einen seiner ersten Filme, SEPTEMBER, 1984 im Kunming Studio gedreht hatte, folgte mit seinem Film ON THE HUNTING GROUND, der 1985 vom Filmstudio

ONE AND EIGHT/EINER UND
ACHT/YIGE HE BAGE
1984
ARC LIGHT/BOGENLICHT/HU
GUANG
1988
Regie Zhang Junzhao



RED SORGHUM
Regie: Zhang Yimou



der Inneren Mongolei produziert wurde. Und *Wu Ziniu* drehte den Film *SECRET DECREE* 1984 im Xiaoxiang Studio.

Diese beachtenswerten Anfänge einer neuen Welle fanden keineswegs die ungeteilte Zustimmung der kulturellen und politischen Bürokratie in den Provinzen wie in Peking. Die Arbeiten der Fünften Generation wurden von zahlreichen Angriffen begleitet. Der erste dieser

Angriffe galt nicht direkt der Fünften Generation, sondern einem ihrer Vorgänger: dem Regisseur Xie Jin. Er hatte einen der ersten Filme über die Opfer der «Anti-Rechts-Kampagne» und der «Kulturrevolution» gemacht, *THE LEGEND OF TIANYUN MOUNTAIN*, und er bereitete 1986 gerade eine andere Abrechnung mit der Vergangenheit vor, *HIBISCUS TOWN*. Ende 1986 veröffentlichte die Shanghai-Zeitung «Wen Hui Bao» eine Polemik gegen ihn, gezeichnet von Zhu Dake. Xie Jin wurde ein «filmischer Konfuzianist» genannt. «Das Kennzeichen von Xie Jins Konfuzianismus liegt in seiner Art und Weise, Frauen zu porträtieren. Stärke und Tugend, harte Arbeit, perfekte Selbstbeherrschung und Unterordnung unter andere, Selbst-Opferung und andere Qualitäten dieser Art verbinden sich zu einem formalen Porträt eines altmodischen Frauen-Bildes, einem Porträt, das das Produkt einer patriarchalischen Kultur ist.» Xie Jin fand nur wenige Fürsprecher, darunter den Kritiker Shao Mujun: «Ich

denke nicht, dass irgendjemand, der Xie Jins Filme der letzten zehn Jahre gesehen hat, so stumpfsinnig sein kann, perfekte Selbstbeherrschung und Unterordnung unter andere in Qinglan (der weiblichen Hauptfigur in *THE LEGEND OF TIANYUN MOUNTAIN*) zu sehen. Das ist eine Frau, die mutig einer unmenschlichen Wirklichkeit trotzt.» Wenn man diese Debatte nachliest (die auszugsweise in der Zeitschrift «China Screen» 1/87 veröffentlicht wurde), wird klar, dass der Angriff auf Xie Jin und seine melodramatische Erzählweise in Wirklichkeit ein Angriff auf seine Neubewertung der Vergangenheit war.

Der nächste Angriff folgte einige Monate später. Tian Zhuangzhuang, der sich offensichtlich darüber ärgerte, dass der staatliche Verleih nur einige wenige Kopien seines Films *HORSE THIEF* gekauft hatte, und der sich ausserdem von einem verständnislosen Journalisten provoziert fühlte, sagte in einem Interview, dass er seinen Film «für Zuschauer des nächsten Jahrhunderts» gemacht habe. In einer überregional publizierten Antwort versuchte *Wu Yigong*, der Regisseur des Films *MY MEMORIES OF OLD BEIJING* und damals der Leiter des Film Studios in Shanghai, Xie Jin gegen Tian Zhuangzhuang auszuspielen. «Wenn ein Autor oder Künstler in der Lage ist, sein Herz mit dem Puls der Zeit zu synchronisieren, wenn er die Massen nicht aus den Augen verliert, wenn

▲
THE LEGEND OF TIANYUN
MOUNTAIN/DIE LEGENDE DES
BERGES TIANYUN/TIANYUNSHAN
CHUANQI
1980
HIBISCUS TOWN/DIE STADT
HIBISCUS / FURONG ZHEN
1986
Regie Xie Jin



▲
RED SORGHUM/ROTES KORN-
FELD/HONG GAO LIANG
1987
THE STORY OF QIU JU/DIE
GESCHICHTE DER QIU JU/QIU JU
DA GUAN SI
1992
Regie Zhang Yimou





Es liegt auf der Hand, dass diese schmerzvolle Erfahrung aus der Zeit der Kulturrevolution später in die Filme einging. In FAREWELL TO MY CONCUBINE verrät ein Freund den Freund, ein Mann seine Frau.



YELLOW EARTH/GELBE ERDE/HUANG TUDI 1984
FAREWELL TO MY CONCUBINE/LIEBWOHL, MEINE KONKUBINE/BA WANG JI 1993
Regie Chen Kaige





THE BLUE KITE
Regie: Tian Zhuangzhuang



BLOODY MORNING
Regie: Li Shaohong

SEPTEMBER/JUJUE
1984
ON THE HUNTING GROUND/DAS
GESETZ DER JAGD/LIECHANG
ZHASHA
1985
HORSE THIEF/DER
PIERDEDIEB/DAOMA ZEI
1985
THE BLUE KITE/DER BLAU
DRACHEN/LAN FENGZHENG.
1993
Verboten
Regie: Tian Zhuangzhuang



SECRET DECREE/DIEXUE HEIGU
1984
THE TREE OF DOVES/GEZISHU
1985, Verboten
THE BIG MILL/DA MOFANG
1990, Verboten
Regie: Wu Zimix



er gleichzeitig seinen eigenen künstlerischen Neigungen treu bleibt, dann wird seine Arbeit immer von den grossen Massen des Volkes geschätzt werden.» (Der vollständige Artikel Wu Yigongs ist in einem lesenswerten Buch veröffentlicht, «Perspectives on Chinese Cinema», herausgegeben von Chris Berry, einem Kenner der Szene, BFI London).

Diese Kontroverse hat einige interessante Aspekte. Erstens artikuliert Wu Yigong als Leiter des Shanghai Film Studios die Notwendigkeit, Filme zu produzieren, die von einem grossen Publikum akzeptiert werden. Wu Yigong ist heute Leiter des Film-Büros in Shanghai, das heisst in wichtiger politischer Funktion. Man kann vermuten, dass seine Position nicht allzuweit von einer offiziellen Position der Partei entfernt ist. Seine Aussagen, die er heute macht («Unser Blick aufs Leben schliesst die Hoffnung ein, dass alles besser werden möge»), korrespondieren mit Bemerkungen der Partei-Spitze (Premier Li Peng 1993: «Wir sollten eine gesunde soziale Moral erhalten»). Zweitens scheint diese Kontroverse typisch zu sein für die Reaktionen, die die Filme der Fünften Generation hervorriefen. Während für viele in der Branche und in der Bürokratie sich der Erfolg eines Films am Besuch messen lässt; während es für Regisseure der Vierten Generation wichtig zu sein scheint, die Massen zu erreichen und zu rühren, verweigern

sich die Regisseure der Fünften Generation solchen Betrachtungsweisen. Sie beharren auf einer spezifischen Funktion der Kunst. Das übrige hatte auch Tian Zhuangzhuang in seinem Interview zu verdeutlichen versucht. **Es ist eine Auseinandersetzung zwischen Unterhaltung und Kunst, zwischen einem «Kino für die Massen» und einem «Kino für Minderheiten», zwischen konventionellen Erzählformen und einer neuen Filmsprache** – eine Auseinandersetzung, die uns im Westen ziemlich vertraut vorkommt.

Wie auch immer. Die Geschichte der Fünften Generation ist nicht nur die faszinierende Geschichte einer neuen Schule des Films. Es ist auch eine Geschichte der Zensur. Li Shaohongs BLOODY MORNING musste rund zwei Jahre warten, bevor der Film im Herbst 1992 beim Montreal Festival aufgeführt werden konnte. Wu Zimix THE TREE OF DOVES ist noch immer verboten, ebenso wie sein Film THE BIG MILL. Einige der Filme von Zhang Yimou (YUDOU) konnten von einem chinesischen Publikum erst gesehen werden, nachdem sie bei internationalen Festivals ausgezeichnet worden waren. Von Tian Zhuangzhuangs THE BLUE KITE erst gar nicht zu sprechen. Dieser Film zeigt, dass das Film-Büro langsam die Kontrolle über die Situation verliert. Die Gründe dafür sind symptomatisch für neue Bedingungen der Produktion und des Verleihs. Deng Xiaopings Politik der Öffnung des Landes

BLOODY MORNING/BLUTIGER
MORGEN/XUE SE QING CHEN
1990-92
FAMILY PORTRAIT/FAMILIEN-
PORTRÄT/SISHI BUHVO
1992
Regie: Li Shaohong



MAMA/MAMA
1991
Regie: Zhang Yuan



und der Erleichterung wirtschaftlicher Zusammenarbeit mit anderen Ländern ermöglichten Co-Produktionen zwischen China und Japan, zwischen China und Hong Kong, sogar zwischen China und Taiwan. Beide chinesischen Filme beim Festival von Cannes 1993, Chen Kaiges FAREWELL TO MY CONCUBINE und Tian Zhuangzhuangs THE BLUE KITE, waren nicht von China vertreten worden, sondern von den Hong Kong Co-Produzenten.

Das bezeichnet eine widersprüchliche Situation. Aus ökonomischen Gründen werden Filme co-produziert, die anschliessend in China selbst ideologisches Kopfweh verursachen – umso mehr, als es neuerdings nicht mehr allzu schwierig ist, auch verbotene Filme auf dem Videomarkt zu finden. Die Politik der Öffnung findet offensichtlich nur langsamen Eingang in die Köpfe der Kultur-Bürokratie.

Dennoch sind die Türen Chinas weiter geöffnet als je zuvor. Nach zehn Jahren zum Teil heftiger Auseinandersetzungen scheint die Fünft-Generation offiziell wenn schon nicht geschätzt, so doch wenigstens akzeptiert zu werden. Die Filme von Li Shaohong, Xia Gang, Huang Jun und anderen wurden freigegeben. Der junge Regisseur Zhang Yuan konnte einen ersten unabhängigen Film herstellen (MAMA), der erst nach seiner Fertigstellung formal von einem

Studio (Xi'an) übernommen wurde. Allerdings stösst Zhang Yuans zweiter Film BEIJING BASTARDS zurzeit offensichtlich noch auf Schwierigkeiten und wird ausländischen Festivals gegenüber als «illegal» bezeichnet. Chen Kaiges FAREWELL TO MY CONCUBINE wird zwar in China zu sehen sein, entgegen dem Willen einiger Hardliner und durch ein Machtwort von Deng Xiaoping – aber in einer zensierten Version, die der Regisseur zur Zeit in Peking herstellt.

Auch müssen Filmemacher seit 1992 nicht mehr in die Vergangenheit und in abgelegene Dörfer ausweichen, um etwas über die Gegenwart zu erzählen. Es gab zwar immer Ausnahmen von dieser Regel, aber Zhang Yimous STORY OF QIU JU und Li Shaohongs FAMILY PORTRAIT ebenso wie Huang Jianxins neuer Film STRAIGHTEN UP bezeichnen und belegen diese neue Tendenz.

Verglichen mit der Isolation, in der sich das Land jahrzehntelang befand, ist das, alles in allem, nicht zu schlecht.

Aus dem grossen Mitte-Land

BABYLON II von Samir



- 1 **Hintergrundbild**
Zusatzinformationen
und Kontrapunkte
- 2 **Gesprächs-Bild**
Gespräche und
subjektive Kamera-
aufnahmen
- 3 **Untertitel**
Übersetzung der
Dialoge

«Das grosse Mitte-Land» war der Arbeitstitel des Films. Jetzt heisst er **BABYLON II**. Diese Verschiebung ist nicht nur wörtlich bezeichnend, sie greift auch tief in die vermittelnde Struktur dieser ungewöhnlichen Montage ein.

Dabei ist die grosse Sprachverwirrung nur ein Aspekt des ganzen Kaleidoskops. Samirs facettenreicher Dokumentarfilm bedient sich der Möglichkeiten des computergestützten Materialschnitts, der es erlaubt, die Bilder mehr denn je nicht nur aneinander, sondern auch übereinander und ineinander zu montieren.

Lebensform Exil

Es geht um die Situation der «Ausländer im Inland», um Menschen, die in der Schweiz leben, ohne als Schweizerinnen oder Schweizer geboren zu sein. Aber nicht nur wie sie leben, sondern auch wo sie leben und warum sie da leben, gehört zu den vielen Fragen, die Samir sich, ihnen und damit indirekt seinem Publikum stellt.

Direkte Fragen führen nur dort zum Ziel, wo ein Ziel vorhanden ist.

Und klare Antworten lenken oft von anderen Umständen ab, indem sie so etwas wie Zustände festschreiben.

Das ist eines der grossen Probleme des klassischen Dokumentarfilms: Die Wirklichkeit lässt sich nur interpretierend vermitteln, und je einfacher sie vermittelt wird, desto einfacher wird das Bild von ihr – das ist im schlimmsten Fall dann so, dass jemand auf ein paar gefundene klare Antworten nachträglich die passenden Fragen zu formulieren sucht.

Zurück zu den Anfängen

Eine der ersten Arbeiten von Samir war eine autobiographische Videocoilage mit dem angsteinflössenden Titel **SEMOTIK EINER HEIMAT** (1984). Samir, der als Sechsjähriger mit seinen Eltern aus dem Irak in die Schweiz gekommen war und hier aufgewachsen ist, versuchte zu ergründen, was «Heimat» jenen bedeuten könnte, denen ihre Selbstverständlichkeit abhanden gekommen ist.

Damals konfrontierte er Freunde und Bekannte mit der Frage nach «Heimat», und einzelne Szenen aus jenem Video haben im neuen Film Ein-

gang gefunden. Die direkte Gegenüberstellung von zehn Jahre alten Szenen mit dem neuen Material ist nicht nur amüsant, sie hilft auch, dem oft als protokollarisch kühl empfundenen Videoauge so etwas wie nachsichtigen Humor abzugewinnen.

Dass die Fragen die gleichen bleiben, auch wenn sich die Menschen verändern, ist eine ebenso triviale wie für den Dokumentarfilm grundlegende Feststellung.

Jetzt, da die Welt heftiger denn je in Bewegung geraten ist, wo Menschen sich vor anderen Menschen zu fürchten beginnen, nur weil diese nicht dort bleiben wollen oder gar können, wo sie sind, werden wieder die heiseren Stimmen mit den klaren Antworten laut, jene, die wissen, was Heimat ist und wem sie gehört.

Polyperspektive

Samir, der sich in fast all seinen Arbeiten mit medialen Mischformen und vor allem den Möglichkeiten der mehrfachen Bildermontage auseinandergesetzt hat, hat versucht, schon die Konzeption des geplanten Dokumentarfilms auf seine vom AVID COM-

puter-Schnittsystem erweiterten und vereinfachten Montagemöglichkeiten hin einzurichten.

Drei Themenblöcke gehen das eigentliche Thema des globalen Exils unter verschiedenen Aspekten an, und für jeden wurden wiederum eigene filmische Darstellungen entwickelt.

Suburbs, Emigration und Massenmedien werden in einen direkten Zusammenhang gestellt, sie werden bildlich zusammenmontiert und geben damit wiederum ein (gebrochenes) Bild von Zusammenhängen, die ebenso real wie eindeutig konstruiert sind.

Auf der einfachsten interpretatorischen Ebene geht Samir davon aus, dass die mehr oder weniger gesichtslosen mittelländischen Vorstädte vor allem auch jene beherbergen, denen so etwas wie die «ursprüngliche Heimat» abhanden gekommen ist, seien es nun die «Ausländer» oder auch die «inneren Emigranten», Zuzüger aus anderen Gebieten.

Eine Identifikation mit dem Wohnort ist nicht mehr so einfach, wenn dieser austauschbar geworden ist, und das gleiche lässt sich auf die eigene Persönlichkeit übertragen.

Identifikationsmedien

Hier lokalisiert Samir eine Funktion der Massenmedien. Sie, die sich der totalen Vermittlung verschrieben haben, übernehmen zwangsläufig auch identifikatorische Aufgaben.

Ob sich das darin äussert, dass vom Balkon des Wohnblocks eine Satellitenschüssel türkische Fussballspiele ins Land holt, ob eine junge Frau Anregungen für ihre persönli-

chen Ausdrucksbemühungen von Kino und Fernsehen bezieht, oder ob sich ein Mann gar selbst als Vermittler zwischen den Welten in den Dienst eines Mediums stellt: Für die Medienkonsumenten erfüllen diese eine zugleich individuelle und integrierende Funktion.

Das Medium wäre das Medium. Die Vermittlung wäre seine Aufgabe. Aber die Vorstellung, dass ein Massen-Medium zwischen Massen zu vermitteln vermöchte, erscheint nachgerade absurd. Also muss die Vermittlung vom monströsen Massenbegriff absehen, eine Individualisierung versuchen, zerlegen, aufteilen, anbieten.

Fragmentarische Wahrnehmung

Das kann so geschehen, wie es die Soap-Operas und das Unterhaltungskino vormachen, über ein stereotypes Angebot an Identifikations-schablonen – oder aber über das Eingeständnis, dass fragmentarisch gesammelte und angebotene Aspekte der tatsächlichen Wahrnehmung der Welt gerechter werden. Samirs neuer Film versucht diese zweite, echte Form der Vermittlung.

Den Kern bilden Aussagen von Frauen und Männern zu ihrer persönlichen Situation, ihren Hoffnungen, ihrer Herkunft, ihrem Selbstverständnis. Diese Szenen sind mit einer Videokamera in einer Interview-situation entstanden, die Bild-im-Bild Montage vermittelt dabei über die Sätze der Menschen hinaus einen Eindruck von der Gesprächssituation an sich. Subjektiv scheint Samirs alter ego als Gegenüber, als überaus diskreter Interviewer, als Ansprechpartner.

Fenster mit Einsicht

Während die Basler Rapperin Luana, MC Carlos von der Westschweizer Gruppe «Sens Unik», Sahin Ersan vom EHC Bilach und andere in einem «Bildfenster» sprechen, ergänzt der Bildhintergrund die Szenen, fügt bei, stört auch manchmal und sorgt damit für den ständigen Hinweis, dass hier etwas medial vermittelt wird, dass gezielte Bilder willkürliche Eindrücke erzeugen.

Dazu kommen alte Videoaufnahmen, die zugleich an frühere, ähnliche Vorgänge erinnern und diese zusammen mit den neuen relativieren.

Gestülpte, wunderbar kitschig-intensiv Spielbilder (gedreht auf Super 16) übernehmen die thematische Gliederung des ganzen Films. Sie sind szenische Aufarbeitungen ganzer Ideenkomplexe. So steht zum Beispiel ein kleiner Junge fasziniert in einem Regen aus Eiswürfeln. Die Szene geht zurück auf eine Jugenderinnerung des Autors: Als seine Mutter in Bagdad vom Schnee in der Schweiz erzählte, stellte sich der kleine Samir fallende Eisbrocken vor, weil seine arabische Sprache zwischen Schnee und Eis gar nicht zu unterscheiden brauchte.

Ausschnitte aus Spielfilmen dienen als kontrastierende Klischee-Bündel, und alte Wochenschauen sowie ein temporeicher, gebrochener Einschub-Essay über das «grosse Mittele-Land» von Suburbia vermitteln ihrerseits Eindrücke von dem, was sich hier in der Schweiz mit den Hoffnungen, Klischees und Vorstellungen in den Köpfen der Einwanderer zu verbinden trachtete.



Deklarierte Perspektiven

All diese Bildebenen werden auch als Ebenen dargestellt. Sie überlagern sich als Hintergrund und Vordergrund, sie ergänzen, bestätigen, konterkarieren oder widersprechen sich.

Viele der über- und unterlagernten Bilder werden zusätzlich durch Schrifttitel über- oder unterlegt, die einmal mehr durch die Hervorhebung bestimmter Aussagen den Eindruck der Subjektivierung verstärken. Ein-

zig die in Super 16 gedrehten Spielszenen stehen ganz für sich allein und bekommen dadurch eine unwirkliche, magische Ausstrahlung, die rührt, verblüfft, oder, im Falle eines extrem subjektiv gefilmten Skinhead-Angriffs, enorm erschreckt.

Samir ist es mit *BABYLON II* gelungen, die poly-perspektivischen Elemente seiner früheren experimentellen Arbeiten auf verblüffende Weise für den Dokumentarfilm fruchtbar zu machen. Die sich ergänzenden,

überlagernden, manchmal überfordernden, und hin und wieder gar kindlich beglückenden oder ebenso erschreckenden Bilder hinterlassen eine Vielfalt von Eindrücken, die mit unseren alltäglichen Wahrnehmungsgewohnheiten korrespondieren. Aber nicht, indem sie clip-mässig einen schnellen Oberflächenreiz erzeugen, sondern über ein diszipliniertes Angebot an deklarierten Perspektiven.

Michael Sennhauser

Gespräch mit Samir

FILMBULLETIN Im Projektbescrib und in der Planungsphase hiess dein neuer Film noch «Das grosse Mitte-Land». Mittlerweile ist der Titel aber *BABYLON II*.

SAMIR Eigentlich ergänzen sich beide. Der ursprüngliche ist jetzt sozusagen der Untertitel. Das «grosse Mitte-Land» ist ja nichts weiter als die etwas euphemistische Beschreibung unserer Situation in der Schweiz, im Schnittpunkt Europas. Hier trifft man sich, redet in allen möglichen Sprachen durcheinander. *BABYLON II* verdichtet diese Idee und ist als Titel einfacher und besser verständlich.

Aber beim Betrachten einer Landkarte ging mir dann auch noch auf, dass ich selbst ja eigentlich von «dort» komme, dass sich die Bedeutung also auf verschiedene Ebenen erstreckt, und das hat mir gefallen.

FILMBULLETIN Im Film nimmt Debbie Dee die Bedeutung des Wortes auf, wenn sie lachend erzählt, dass ihre Mutter sie «hier in Babylon» hätte sitzen lassen, und damit die Schweiz meint.

SAMIR Das hat auch einen eigenen Reiz, denn für sie als Jamaicanerin ist der Begriff natürlich noch einmal doppelt aufgeladen.

FILMBULLETIN Mit Boris Lehmanns Riesenwerk *BABEL*, der letztes Jahr in Locarno im Rahmen der «semaine de la critique» zu sehen war, hat dein Film aber nichts zu tun?

SAMIR Nein, gar nicht. Ich weiss, im Moment erfährt der Begriff eine eigentliche Inflation. Aber erst nachdem ich mich anfangs dieses Jahres – das Projekt ist gut anderthalb Jahre alt – zu dem Titel entschlossen hatte,

begann ich allenthalben auf das Wort «Babylon» zu stossen.

FILMBULLETIN Insgesamt sind es ja auch Stichworte wie «multi-kulturell», die in der Diskussion immer wieder auftauchen. Saida Keller-Mesali erklärt im Film diese Art des Lebens im globalen Exil zur «Lebensform der Zukunft» und Miklós Gimes geht so weit, die interkulturelle Vermittlung als die eigentliche Aufgabe der «Exilierten» zu sehen.

SAMIR Das war einer der Anreize für das Projekt. Es ist meine These – im Film wird ihr von Sergio widersprochen – dass all die seltsamen Vögel, die seit rund zwanzig Jahren auf diesem Kontinent aufwachsen, ohne recht zu wissen, wo sie hingehören, eben prädestiniert sein müssten, die Rolle des Vermittlers zu übernehmen.

Ich wünsche mir für meine filmische Zukunft, dass sich meine Kenntnisse von Europa und dem Nahen Osten als fruchtbar erweisen. Das lässt sich nicht auseinanderdividieren, auch wenn manchen Kreisen der Sinn offenbar genau danach steht.

FILMBULLETIN Deutlich spürbar ist gerade in *BABYLON II* auch der kritische Bezug zu den Vermittlungstechniken. Du selbst produzierst zur Vermittlung einen grossangelegten eigentlichen Medienmix, bemüht dich aber um eine erstaunlich vielfältige Disziplinierung deines Mediums. Dabei besteht natürlich dauernd die Gefahr, dass das unvermittelte Chaos einbricht, dass sich die versuchte Vermittlung in Beliebigkeit verliert.

SAMIR Ich habe immer wieder

die Erfahrung gemacht, dass meine filmischen Formen und Versuche, die mir persönlich verständlich und klar erschienen, auf Verständnisschwierigkeiten gestossen sind. Da stellt sich dann jeweils die Frage, wie weit ich für mich arbeite, meine Technik weiter entwickle, und wie weit ich einem Publikum verpflichtet bin. Aber meine Filme sollen ja auch eine Widerspiegelung des jetzigen Zustandes sein. Ich denke, all die Versuche, die Welt noch einfacher zu erklären, noch simpler zu machen sind «fake», «Bschiss». Wichtig ist, dass man auch seine eigene Arbeit dauernd in Frage stellt.

FILMBULLETIN Ich habe nicht den Eindruck, dass du die Welt einfacher zu machen suchst, als sie uns in der Regel erscheint. Aber die grundsätzliche Frage stellt sich: Ist Film, wie du das Medium einsetzt, eher ordnend, strukturierend, oder eher aufbrechend, wirksam gegen die vorhandenen fixierten Strukturen?

SAMIR Ich glaube, als Künstler muss ich mir bewusst sein, wen ich erreichen möchte, für wen ich arbeite. Damit gerät man automatisch in einen Clinch. Ich habe formale Vorlieben, die ich am liebsten durchsetzen würde, ohne danach zu fragen, ob das die Leute auch verstehen. Aber schliesslich arbeite ich mit diesem Medium, weil ich Menschen erreichen möchte, sonst wäre ich vielleicht ein bildender Künstler.

Mich hat immer die Schnittstelle interessiert vom Medium, in dem du dich selbst verwirklichen kannst – erst recht jetzt, mit Hilfe des Computers und der Digitalisierung, da bin ich sehr optimistisch –, und der Art

und Weise seiner Rezeption.

BABYLON II habe ich am Anfang viel weiter gedacht. Aber während der Arbeit wurde mir unter anderem bewusst, dass natürlich die Menschen, die am Projekt beteiligt waren, sich darin auch widerspiegelt sehen möchten. Allein schon der Respekt vor ihnen verbietet es, ihnen einfach wilde Bilder um den Kopf zu schlagen und weiter unten den Ton anzuhängen oder was weiss ich ...

Dazu kamen aber auch die grundsätzlichen Überlegungen zum Thema. In dem Moment, da man mir sagte, der Film sei wichtig, das Thema sei wichtig, wuchs auch meine Bereitschaft, mich noch mehr zurückzunehmen und dafür zu sorgen, dass der Film für ein paar Leute mehr zu sehen sein würde als nur für mich und meine Freunde.

FILMBULLETIN Im Projektbeschrieb gehst du mit den Massenmedien generell ziemlich hart ins Gericht. Eine deiner Thesen, einleuchtend vorgebracht, behauptet, dass erst die Massenmedien die Menschen überhaupt dazu brächten, sich der Lebensform der Vor-Städte, der anonymen Suburbs zu unterwerfen. Im Film nun aber werden die Medien sehr distanziert behandelt. Es entsteht nicht der Eindruck, ihnen würde eine Position zugewiesen, die nicht von den Menschen selbst gefordert oder begrüsst würde. Beispiele wie das des Satellitensenders, der türkische Fussballspiele in die Schweiz bringt, stehen neutral, verständlich und weitgehend unkommentiert im Raum.

SAMIR Der Widerspruch, den du ansprichst, zwischen der Rezeption der Medien, der Art, wie die Leute mit den Medien umgehen, und dir selbst als Medienmacher, der lässt sich nicht wegdiskutieren, den muss man leben. In diesem Sinne versuche ich auch, jede Larmoyanz zu vermeiden. Ich wollte etwas Positives zeigen, ohne das Negative auszusparen. Ich verstehe mich politisch immer noch als Linker. Und in diesem Zusammenhang hat mich immer geärgert, dass die Linke stets zehn bis zwanzig Jahre hinter der Entwicklung herhinkte. Die bürgerliche Konzeption des Genius-Künstlers wird immer obsoleter. Die kulturelle Diskussion der Linken befindet sich immer noch auf dem Niveau des neunzehnten Jahrhunderts.

Literatur existiert, bildende Kunst, ein bisschen Film vielleicht. Fernsehen gibt's nicht, Video gibt's nicht, Computer gibt's schon gar nicht.

Die Auseinandersetzung mit all diesen Dingen tut not. Ich kann mich da nicht ausnehmen, aber ich versuche ja auch, damit zu arbeiten.

FILMBULLETIN Was hat bei dir den Entschluss ausgelöst, wieder ein dokumentarisches Projekt in Angriff zu nehmen, nachdem deine letzten grösseren Arbeiten doch eher der Fiktion verpflichtet waren?

SAMIR Ich habe eigentlich mit Mischformen angefangen. Meine erste Eingabe bei der Filmförderung in Bern war ein Projekt über eine alte Arbeiterin, die Berti Bünzli heisst und an der "Goldküste" von Zürich wohnt. Beim Aufräumen bin ich kürzlich wieder auf jenes Projekt gestossen und war verblüfft, wie sehr diese Pläne von 1983 in den Strukturen schon meiner jetzigen Arbeit glichen. Vielleicht wäre alles ganz anders geworden, wenn das Geld für jenes Projekt damals bewilligt worden wäre.

FILMBULLETIN Der Dokumentarfilm durchbricht zurzeit allenthalben seine klassische Form, weist immer stärker auf seine unumgängliche Inszenierung hin. Dein Film stellt in meinen Augen einen ersten Höhepunkt in dieser Entwicklung dar, weil er sozusagen von Anfang an mit allen formalen Elementen darauf hinweist, dass hier mit Material und Leuten gearbeitet wird. Ich warte nun auf das umgekehrte Konzept, den Spielfilm, der seinerseits die Grenzen der inszenierten Fiktionalität verlässt.

SAMIR Dem Vernehmen nach produzieren jetzt amerikanische Fernseh-Stationen wie ABC oder NBC mit Regisseuren wie Joel Schumacher oder Oliver Stone eine Art umgekehrtes «Reality-TV». Was genau man sich darunter vorzustellen hat, wird sich noch weisen.

Für mich war im Fall von **BABYLON II** vor allem das Thema ausschlaggebend, sowie die Lust, Menschen zu finden, zu ihnen zu gehen, mit ihnen zu sprechen.

Das Gespräch mit Samir führte Michael Sennhauser

Samir



Die wichtigsten
Daten zu **BABYLON II**:
Regie, Buch, Kamera
und Schnitt: Samir;
Kamera-Assistenz:
Pierre Mennel;
Digitalschnitt: Ron-
nie Wahli; Maske:
Andrea Rist; Aus-
stattung: Sabine
Murer; Musik: Felix
Haug; Ton: Roman
Küng, Sabine Boss;
Soundediting, -Effek-
te und -Mischung:
Peter Bräker; erste
Hilfe: Pipilotti Rist.
Hauptdarsteller:
Michel Hüttner;
Interviewpartner:
Luana, Basler
Rapperin
(Italienerin), MC
Carlos, Mitglied der
Lausanner Hip-Hop-

Gruppe «Sens Unik»
(Spanier), Saida
Keller-Mesali,
Studentin der
Romanistik und
Filmwissenschaft
(Tunesierin), Sahin
Ersan, Eishockeyspieler beim EHC
Bülach (Türke),
Miklós Gimes,
Redaktor bei Das
Magazin (Ungar),
Sergio Mantovani,
Ex-Fernsehjournalist
(Schweizer, Miso),
René Roth, Elektriker
(Schweizer).
Produktion: digit;
Produktionsleitung:
Karin Koch;
Aufnahmeleitung:
Josy Meier. Schweiz
1993. Format: 35mm;
Dauer: 80 Min.

Zuspitzungen mitten aus Europa

TANZ DER BLAUEN VÖGEL von Lisa Faessler



Lisa Faessler

Lisa Faessler kannte man bislang als Autorin zweier einfühlsamer Dokumentarfilme über das Leben von Shuar- und Secoya-Indianern im ecuadorianischen Urwald. Jetzt überrascht die Zürcher Filmerin mit einem auf Zuspitzungen hin montierten filmischen Essay thematisch mitten aus Europa, gedreht an tschechischen und schweizerischen Schauplätzen mit engem Rahmen und weitem Feld. Ein politischer Film, aktuell, brisant, scharfsinnig. Was Lisa Faessler aus dem von *Pio Corradi* aufgenommenen Bildmaterial, aus Dokumentaraufnahmen, Spielfilm- und Videoclipauschnitten zusammen mit *Jürg Hassler* am Schneidetisch gestaltet hat, besticht in der formalen wie in der inhaltlichen Radikalität, ist ungewohnt im besten Sinn.

Der Film lässt nachdenken über Befindlichkeiten in einem Europa, in dem Verunsicherungen den Alltag prägen. Es ist ein Film über Menschen im Umfeld von Geschichte, ein Film über Gedanken und Gefühle in einer Zeit, in der Ideologien weggeschmissen werden wie schmutziges Klopapier. Nun wird das Jekami des freien Marktes zur alleinseligmachenden Religion erhoben, ohne Rücksicht auf

Verluste, ohne Modifikationen, die da und dort vielleicht angebracht wären. Wilder Westen, allüberall. TANZ DER BLAUEN VÖGEL ist ein Film über die Suche nach neuen Identitäten und den Mangel an Willen zur Suche, ein Film über Einsamkeiten und Ängste und trotzdem: Ein ausgesprochen kurzweiliger Essay zur Gegenwart, der auch formal aufs Präzise setzt.

Montagekino der überzeugenden Art

Lisa Faessler und Jürg Hassler montieren frech, gewagt, schnell und mit der Kenntnis um dramaturgische Wirkung. Sie hüpfen durch Räume, von Idee zu Idee, lassen tanzen und fallen, um plötzlich wieder aufzugreifen und einen Bogen zu schliessen. Die Äusserungen, die Bewegungen, die Gesten, das Verhalten der Menschen in Räumen: Da formt sich gleichsam vor unseren Augen und immer wieder aufs neue alles zu einer einzigen filmischen Skulptur, die am Ende in ihrer betonten Unformigkeit im Raum steht: Europa 92 – ein grosses Fragezeichen, die auch filmisch immer irrer werdende Fahrt auf einen Zustand zu, der mit Verunsicherung

nur unzureichend umschrieben ist, bei dem die Tatsache, dass Bestattungsunternehmer hüben wie drüben bereit sind, nur wenig Trost verschafft. Kann sich die Welt am einen Ort verändern und am andern bleiben, wie sie war? Beeinflusst hautnahe Erfahrung von Geschichte das Denken und die Denkprozesse? Warum lehrt die Geschichte nicht?

Ohne Vorspiel stösst uns Lisa Faessler von der ersten Einstellung an in den Strudel der Montagen: Hornussen hier, Panzerräder anderswo, ein russischer General, der sagt: «Dass der letzte russische Soldat aus der CSSR geht, hat mehr Gewicht, als dass der erste kam.» Ein Rocker namens Michael Kocáb hat in seiner Heimat die Verhandlungen über den Abzug der Armee geführt, und während das Militär bei den einen davonfährt, taucht es bei den anderen im friedlichen Dorfbild auf. Der Film macht Zusammenhänge sichtbar – weniger äussere als innere, gedankliche. Darauf müssen wir uns einstellen, und schon entfaltet sich dieses Montagekino in voller Blüte.

Die Gleichzeitigkeit des Anderen

Die Gleichzeitigkeit des Anderen ist denn auch so etwas wie das zentrale Moment in Faesslers Film. Die Autorin führt im Raum ihres Filmes zusammen, was auseinander lebt, spitzt zu, was nur zu gerne abgestumpft und vergessen wird. Das eine wäre das Näherliegende: Vechigen, eine Berner Gemeinde, 4300 Einwohnerinnen und Einwohner, Schweizer Mittelland. Das andere wäre das Ferne, Trhové Sviny, 4918 Einwohnerinnen und Einwohner, Südböhmen. Zwei Partnergemeinden, von denen die eine betont, die andere ernstzunehmen. In Vechigen, das spürt man, herrscht selbstverordnete Freude und Zufriedenheit. Da lässt man sich auch durch ein Ansinnen wie die Eingliederung in die Gemeinschaft europäischer Staaten nicht verunsichern. Die liebenswerte Vechiger Bäuerin und Frau des Ammanns, der Europa gegenüber offen gesinnt ist, meint: «Ich möchte mich nicht abkapseln gegen die anderen, aber so lassen, wie es bisher war. Ich denke einfach, wir wollen frei sein, wie die Väter (sic!) waren. Ich danke so gäng immerzue.»

In Trhové Sviny träumt man dagegen einen neuen Traum, nachdem der alte, der aufgezwungene, sich aufgelöst hat, nicht ohne markante Spuren zu hinterlassen, eine Leere, die man sich nicht vollkaufen kann. Der neue Traum heisst freie Marktwirtschaft; wo früher Blechspielzeuge hergestellt wurden, entstehen heute Plastikpanzer und Spielzeugrennautos für den Westmarkt. «Wenn ich zaubern könnte», meint der Bestattungs-

unternehmer und Händler Popp, dann «würde ich zaubern, dass es bei uns so ist, wie ich im Fernsehen gesehen habe, dass es in Amerika ist.» Ist es ein Zufall, dass der grösste Arbeitgeber in Vechigen das Alters- und Pflegeheim ist, in Trhové Sviny die Spielzeugwarenfabrik?

Ein Film der Zuspitzungen

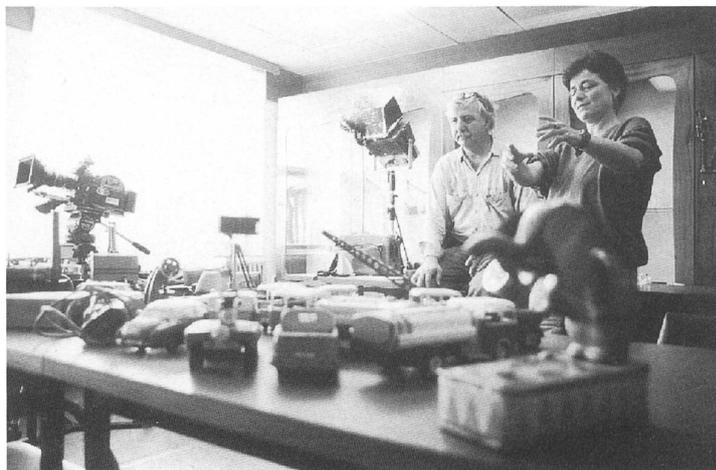
In jedem Film stecken Zufälle, so wie das Leben voller Zufälle ist. Die grosse Kunst im Leben wie im Kino besteht darin, die Zufälle zu nutzen und Zusammenhänge zu schaffen. Lisa Faesslers Interesse galt schon immer den grösseren Zusammenhängen in dieser Welt. Ihr Ansatz ist ein anthropologischer, ein am Wesen des Menschen orientierter. Sie interessiert sich für den Menschen, den Hegel als Urheber seiner Geschichte bezeichnet hat, sie beobachtet den Privatmann, der gleichzeitig, ob er das will oder nicht, auch ein Gesellschaftsmann ist, ganz abgesehen davon, dass einem TANZ DER BLAUEN VÖGEL gleichsam als Studie von Männlichkeiten erscheint, bis hin zum "Gallo assoluto", dem Gockel par excellence, der an die alte Bauernregel erinnert: Kräht der Hahn auf dem Mist, so ändert sich das Wetter, oder es bleibt, wie es ist. Faessler setzt den einsamen Bauern in der Tschechoslowakei dem als Dorfpräsident engagierten Schweizer Bauern in Vechigen gegenüber. Nicht physisch, aber über die Montage, den Zusammenhang des Films. Dasselbe macht sie mit den beiden Unterhändlern, macht sie mit den beiden Fabriken,

Aber nicht in einer additiven Montage, sie setzt auf den Diskurs der Bilder, der Sätze, der Töne, spinnst viele Fäden, die allmählich zusammenlaufen.

Immer wieder sehen wir, wie dank der Montage einer dem anderen zuhört und dann womöglich weiterfährt im Text. In solchen Momenten schafft das Dokument die Fiktion der Begegnung, erzeugt die Montage die Spannung des Widerspruchs, des Gegensatzes, ja mehr noch: In diesen zunehmend frecher werdenden Momenten kommentiert der Film sich selber mit den Mitteln des Films.

Mosaik mit schillernden Teilchen

Da hören wir ab Bildschirm den EWR-Unterhändler Franz Blankart am 6. Dezember (EWR-Abstimmungstag) sagen: «Bei uns entscheidet das Volk, und das Volk hat immer recht.» Der Bestattungsmann aus Vechigen ist überzeugt: «Das tuet's Vouk beschäftige, irgedwie.» Und der Bauer in Trhové Sviny fügt hinzu: «Das ging lustig zu. Uns hat man in zwanzig Minuten geschieden. (...) Ich wünschte mir, nicht allein sein zu müssen, das ist das schlimmste für einen Menschen.» Schweizer Tagesschau, «Guten Abend, meine Damen und Herren. Die Schweizer Stimmberechtigten haben den EWR abgelehnt.» Dazu ein Bild vom Hornussen, wo nach einem Abwehr-Schlag die Männer förmlich in sich zusammensinken, ein Gestus des Loslassens nach angespanntem Zuschauen. Der Kommentar kommt über den Zusammenhang, denn nun



Michael Kocáb
Komponist, Musiker

Michael Kocáb spielt in Lisa Faesslers Film eine besonders wichtige Rolle. Der tschechische Musiker und Komponist tritt nicht nur als Person in Erscheinung, er ist präsent durch seine Musik, durch Ausschnitte aus jenem Film, den er mit Vera Chytilowa gedreht hat (PRAG – DAS UNRUHIGE HERZ EUROPAS) und durch seine Videoclips, die Lisa Faessler und Jürg Hassler mit inspiriert haben zu einer alpträumhaft-endzeitstimmigen Schloss-AKW-Sequenz. Über Michael Kocáb war in der Zeitschrift «Der tschechische Film» (89/4) zu lesen:

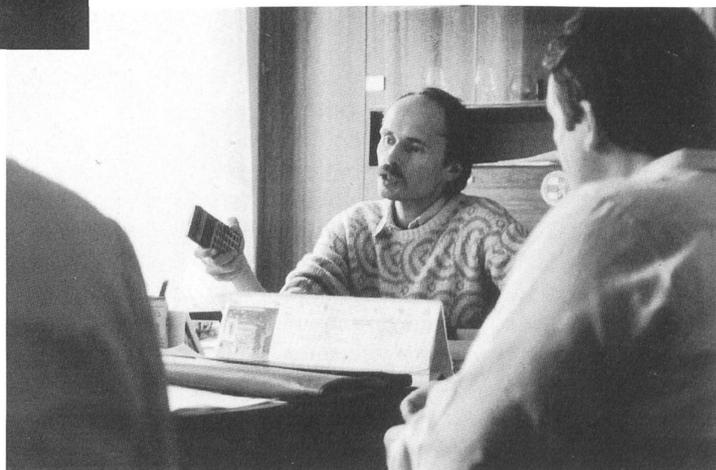
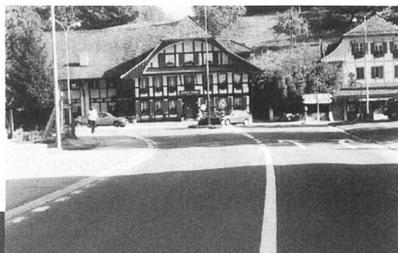
«Die Art und Weise, auf die er sich über das musikalische Schaffen grossspurig hinstellt, ist tatsächlich eindrucksvoll. Er komponiert avantgardistische Rock-Musik, Inzidenzmusik (zu Filmen und Theaterstücken) und sinfonische Musik, kann Chansons und Mainstream-Lieder schreiben ... Sein Schwung ist zwar nicht konzentriert, aber trotzdem in jedem einzelnen Musikgenre bemerkenswert. ... Michael Kocáb (geboren 1954) lernte das Klavierspiel seit seiner Kindheit. Während seines Studiums am Gymnasium tritt er

in der aus Amateuren zusammengesetzten Jazzband Collegium per Musicam Novam auf (dort spielte er überraschenderweise Schlaginstrumente), später konzentrierte er am Prager Staatlichen Konservatorium sein Interesse auf das Orgelspiel und Komposition. Er nahm an von verschiedensten populären Sängern unternommenen Tournées in der Provinz teil, kokettierte mit der Folk-Musik und gründete seine eigene musikalische Gruppe Die Prager Auswahl. Er interessiert sich für Philosophie, hält musikalische Befähigung für einen Bestandteil der menschlichen Persönlichkeit und meint, dass das musikalische Schaffen unter anderem ein Bild der menschlichen Qualitäten seines Verfassers bieten soll. Den Ansichten Kocábs entspricht am meisten die Barockmusik, aber auch die Werke von Chick Corea und Karel Velebný. In der bildenden Kunst betrachtet er Hieronymus Bosch und Salvador Dalí als seine Ideale, in der Literatur lässt er nichts auf Dostojewski kommen. Ein untrennbarer Bestandteil des Schaffens Kocábs ist die Filmmusik, der er sich mit Eifer vor allem

in der Zeit widmete, in der er mit der Prager Auswahl nicht auftreten konnte. Dies war und ist jedoch keine aus der Not gemachte Tugend, da gerade Inzidenzmusik seinen verzweigten musikalischen Interessen völlig entspricht. Seine Partituren leben in den Filmen PRAG – DAS UNRUHIGE HERZ EUROPAS (Regie Vera Chytilova), DER RATTENFÄNGER (Jiri Barta), DIE GALOSCHEN DES GLÜCKS, EINE ELSTER IM NETZ UND MICH ÜBERFIEL DIE NACHT (alle von Juraj Herz inszeniert) auf, um nur einige wahllos zu nennen, und er beteiligte sich als Komponist der Musik am Projekt Odysseus (Regie Evald Schorm), das im Prager Theater Laterna Magika aufgeführt wurde. Sinfonische Musik komponierte er für das Mausoleum in Tunis und den tschechoslowakischen und einen der kanadischen Pavillons an der in Vancouver veranstalteten Weltausstellung '86, als Autor, Instrumentenspieler und Sänger macht er Schallplattenaufnahmen, in seiner Darbietung wurde Petr Hapkas und Michael Horaceks Ballade "Mit einer fremden Frau in einem fremden Zimmer" zur populärsten Schallplatte des Jahres 1988.»

Die wichtigsten
Daten zu TANZ DER
BLAUEN VÖGEL:
Buch und Regie: Lisa
Faessler; Kamera: Pio
Corradi; Schnitt: Jürg
Hassler; Kamera- und
Schnittassistent:
Yvonne Griss; Ton:
Pavol Jasovsky
Videokamera: Thomas
Krempeke; Videoton:

Ingrid Stüdeli
Aufretende
Personen: Hans
Studer (Gemeindeprä-
sident und Bauer),
Frantisek Strasky
(Bürgermeister), Rolf
Grunder (Bestat-
tungsunternehmer
und Schreiner),
Vlastimil Popp
(Bestattungsunter-



folgt der gemischte Trachtenchor: «Wenn wir froh mit Pferd und Wagen, durch die schöne Landschaft fahren, liegt für uns die ganze weite Welt in hellem Sonnenschein.» Gesungen wird im Altersheim, getanzt dazu, und schon zieht sich ein Hornusser den Kopfschutz über. TANZ DER BLAUEN VÖGEL ist ein filmisches Mosaik, bei dem jedes einzelne Teilchen für sich schon schillert, und der wahre Glanz sich im Gesamten entfaltet.

Identitäten in wandelndem Umfeld

Der Schweizer EG-Unterhändler Franz Blankart wirkt ernst, spricht immer hochdeutsch, mimt seine Lebensrolle. Der tschechische Abzugs-Unterhändler Michael Kocáb lacht, spielt Leben. «Die Schweiz», meint Blankart, «hat sich seit 1945 als das definiert, was sie nicht ist. Als nicht-kommunistischer, nicht armer, nicht EG-Staat, der an internationalen Konflikten nicht teilhat.» Und Kocáb sitzt mit einem Massstab im Sessel seines Wohnzimmers. Eines teilen der Bürgermeister von Trhové Sviny und Vechigen: Sie würden, wenn sie zaubern könnten, das Geld herzaubern, das ih-

re Gemeinde von Schulden befreit. Der Gemeinsinn im engeren Sinn ist durchaus intakt.

Es geht in Lisa Faesslers Film um Identitäten im sich wandelnden Umfeld. Während der höchste Schweizer Beamte reproduziert, was er im Lauf seiner Bildung und Karriere gelernt hat, stellt der Rockmusiker Kocáb Fragen und in Frage, auch sich. Hier Zufriedenheit bis zur totalen Erstarrung, dort Unzufriedenheit, die lähmt. Strasky, der junge Bürgermeister von Trhové Sviny, muss damit umgehen lernen, dass sein Grossvater als Kapitalist nicht gerne gesehen war und Kapitalismus heute das grosse Glück bringen soll.

Sinn für Körpersprache

Pio Corradi betrachtet all diese Leute in Räumen, lässt ihre Körpersprache Bände reden. Da ist Blankart, der Nichtaristokrat, der sich das Schlossherrendasein mieten konnte, der höchste Beamte der Schweiz. Da ist Kocáb im Schaukelstuhl, der meint: «Wenn ich Berufspolitiker werden wollte, müsste ich mich irgendwie dazu vorbereiten, müsste mich mit mir selber auseinandersetzen, auch mit

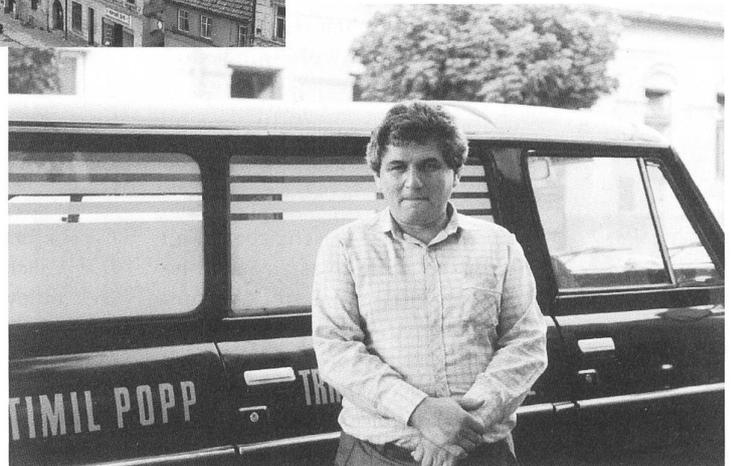
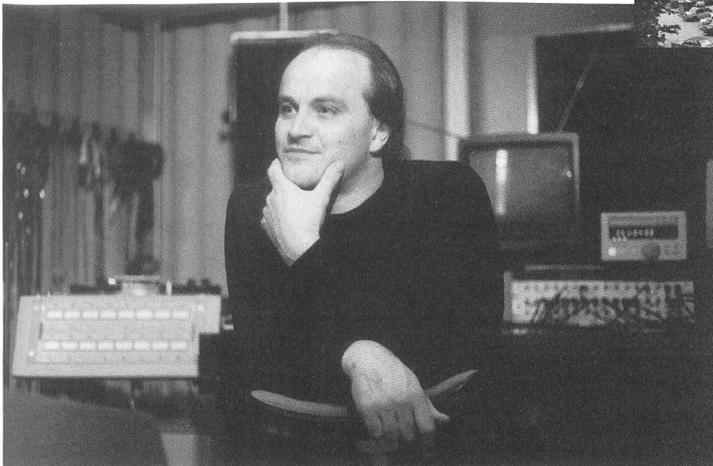
meiner, wie man sagt, Identität.» Blankart scheint diese Probleme nicht zu kennen. Hinter ihm hängt ja ein Spiegel, während eine Geige die Wand bei Kocáb zielt. Zufall? Bestimmt. Aber auch: nicht nur.

Wenn Blankart zaubern könnte, so würde er sich nicht wie die Gemeindeammänner ums Wohl des Gemeinwesens kümmern, nein: «Ich würde versuchen, zu einem Vogel zu werden. Zum blauen Vogel im vierten Akt von Dornröschen.» Jetzt schliesst sich der atemberaubende Bogen des aussergewöhnlichen Films. Der Rockmusiker Kocáb, mittlerweile ohne Publikum (das hört westliche Musik) und ohne Inspiration (die ging mit der Identität flöten), blickt hoch, dem fliegenden Blankartvogel nach, und schon holen Hornusser den Vogel aus der Luft herab, und Kocáb singt: «Ich kannte einen Kerl, dem fehlte der Verstand, der hatte keine Scham, nur Gier nach Neuigkeit. Nur sein Hut machte ihn zum Herren.» Da spricht alles für sich.

Walter Ruggle

nehmer und Händler), Peter Ryter (Heimleiter), Vaclav Pruka (privatwirtschaftlicher Bauer), Fredi Schür (Heimbewohner/Soldat), Franz Blankart (CH-Chefunterhändler), Michael Kocáb (CSFR-Chefunterhändler), Josef Pancir

(ehemaliger Direktor des staatseigenen Betriebs).
Produktion: Catpics Coproductions, Zürich; Produzent: Alfi Sinniger.
Schweiz 1993.
Format: 16mm; Farbe;
Dauer: 80 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich.



Gehn wir Shakespeare spielen im Park

MUCH ADO ABOUT NOTHING
von Kenneth Branagh



Kenneth Branagh hat das, was man eine Theaterpranke nennt. Und er hat eine mitreissende Energie und Spiellaune. Was ein Kind aus dem armen protestantischen working-class-Milieu von Belfast wohl mindestens braucht, um in die Fusstapfen Sir Laurence Oliviers zu treten. Branagh ist mittlerweile dreiunddreissig, hat als Twen schon seine erste Autobiographie mit dem vielversprechenden Titel «Beginning» geschrieben: Kein Zweifel – er will etwas zu sagen haben, demonstriert das mit Lust und Power. Vergleiche mit Orson Welles oder Sir Laurence sind erlaubt, wenn nicht gar erwünscht. Das merkt man seinen ersten beiden Filmen HENRY V (Oliviers Adaption stammt von 1944) und dem Fantasy Thriller DEAD AGAIN

auch an – im zweiten Fall eher etwas bemühd.

Ein Angeber freilich ist Branagh nicht, ein Rebell wohl. Der Royal Shakespeare Company, deren Mitglied er war, kehrte er den Rücken und installierte die eigene *Renaissance Theatre Company*; inzwischen gibt's da eine Schwester, die *Renaissance Films*. Freimütig gesteht er, persönliche Leidenschaft gegen die noch fehlende filmische Erfahrung setzen zu müssen. Die freilich holt er sich mit jedem neuen und jeweils wieder ganz anderen Film in Windeseile. Ein halbes Jahr, erzählte er in Cannes, habe er an der vierminütigen Steadycam-Schluss-Sequenz von MUCH ADO ABOUT NOTHING in und über dem Labyrinthgarten der toskanischen Villa «Vignamaggio»

getüftelt, um das bukolisch ausgelassene Finale dieses Märchens ohne Schnitt durchzuziehen. Und seinem Schnitt ist und war schon früher anzusehen: der Theatermann hat kapiert, was Film ist.

Nach PETER'S FRIENDS also wiederum Shakespeare: Vielleicht liegen in der philosophischen Haltung gar nicht Welten dazwischen. Die bitterturbulente Gesellschaftskomödie von heute lebte weitgehend von der Boshaftigkeit, womit wir Zuschauer zum Lachen respektive Auslachen verführt und danach unter die kalte Dusche gestellt werden, weil wir, vergnügt von Vorurteilen, unter unserem Niveau gelacht haben.

Keine schlechte Ausgangslage, um an Shakespeares Komödien her-

anzugehen: Die besten von ihnen sind schliesslich voll von trügerischer Komik, voll von Ambivalenzen, voll von heiterer Grausamkeit, sind Maskeraden über dem Bodenlosen der menschlichen Natur – keiner hat seinen dichterischen Gesellschaftskosmos so reich und so genau und so überwältigend phantasievoll in sprachlichen Bildern zu erzählen gewusst wie der Elisabethaner aus Stratford-upon-Avon vor vierhundert Jahren.

Verglichen mit so hellen Komödien wie «Was Ihr wollt» oder so tief-sinnig verschatteten (dass man sie Komödie fast nicht mehr nennen mag) wie «Mass für Mass» ist «Viel Lärm um nichts» gewiss ein grober gezimmertes Drama, das Shakespeares Ambivalenzen relativ handfest durchspielt. An zwei Paaren vor allem: einem in den Konventionen gefangenen, den Konventionen gehorchenden und einer Intrige wegen recht grausam ausgelieferten – Hero und Claudio –, und einem schrägen, das sich als Balz einen Geschlechterkampf der fulminanten Spitzzüngigkeit liefert – Beatrice und Benedikt, zwei absolut sichere Bühnennummern für ein Komödiantenpaar. Was Kenneth Branagh und seine Frau *Emma Thompson* sind.

Auf *sein* Konto geht die filmische Adaption; *ihr* gehört die komödiantische Krone – und der feministische Touch. Die filmische Adaption: Branagh lässt sich erst gar nicht ein auf einen theoretischen Disput, ob man Theater verfilmen solle. Er tut es frisch von der Leber weg, aber mit filmischen Mitteln. Die Handlung einer bösen und zunächst erfolgreichen In-

trige gegen die Hochzeit zwischen dem jungen Grafen Claudio und der tugendhaften Hero ist aus den Gassen der Shakespearschen Stadt Messina auf ein toskanisches Landgut verpflanzt worden, in die Sinnlichkeit der Weinberge, Zypressenalleen, Loggien und Lauben und Kieswege mitten in den Hügeln, besonnt rundum. Da reiten Don Pedros schmucke Krieger nach geschlagener Schlacht aufgeräumt in Zeitlupe heran wie die Magnificent Seven, und die Mädchen rafften ihre Röcke und stieben kreischend wie sich's gehört in ihre Gemächer. Theatralik ja – Bühnenstaub nein. Der teilweise fulminante Schnitt und eine agile Kamera wissen ihn zu verhindern, und das Bild nimmt den Drive der Dialoge sogleich dynamisch auf.

Ein Film, der zum Theater steht: Unbekümmert leistet sich Branagh sketchartige, gar pantomimische Einlagen wie jene köstlichen Szenen mit dem Konstabler Dogberry, den *Michael Keaton* als messerscharfe Charge eines gemeinen Kerls spielt. Dass diese Wächterfigur mit der pompösen Sprachattitüde, die alle Fremdwörter ständig verwechselt, im Film eindimensionaler, gefährlicher und fern ihres städtischen Milieus unintegrierter wirkt als im Stück, sei jedoch nicht verschwiegen.

Mehr Mühe hat bisweilen der Regisseur selber in der Hauptrolle des Benedikt vor der Kamera: Wo er in Monologen räsoniert, greift Branagh sozusagen an der Bühnenrampe auf selbstsam abgestandene Darstellungsmittel zurück, die er an seine Figur mehr heranträgt, als dass er sie aus ihr entwickelte. Komisch ist er sehr

wohl: als verliebtes Rauhbein, wie es ihm die Stimme überschlägt im Eifer, die Frau zu übertrumpfen. Nur: die Figur des Liebhabers, der sich erstmal selber im Wege steht, hätte denn doch entschieden mehr Tiefenschatten.

Frau Emma darf zeigen, wie's gemeint sein könnte: ihre Beatrice ist ein unwiderstehlicher Temperamenthaufen, so charmant wie lästerlich und so gewinnend wie melancholisch. Thompson macht deutlich, dass hinter all der Schnoddrigkeit einst Verletzung (von Seiten Benedikts) war: «Und das nicht nochmal», ist quasi der Grundgestus ihrer klugen Darstellung. Wie schon in *HOWARD'S END* – ihrer Oscar-Rolle – ist Emma Thompson in der Lage, in einem historischen Kostüm ganz selbstverständlich modern zu sein. Dieser Shakespeare ist ihr Stück, ein Stück "Aufklärung" und Emanzipation im Spiel verletzender paternalistisch-männlicher Verhaltensmuster und Etiketten. Sie heizt Benedikt ein, mit einem heiligen Ernst in der Stimme, die drohend in die Tiefe sackt: «Kill Claudio!» Sie nimmt nicht hin, was männliche Unbedarftheit einerseits, Intrigen andererseits ihrer Cousine Hero antun. Nichtswürdiger Claudio. Armer Claudio: ihn zu spielen, ist eine echte Krux; Shakespeare lässt ihn einen Parcours durch gleich mehrere Wechselbäder zwischen romantischem Schmelz und utilitaristischem Kalkül durchlaufen. Das schafft kein Schauspieler – der junge Amerikaner *Robert Sean Leonard* gibt sich immerhin redlich Mühe und wird fein assistiert von seinem älteren Mentor und ebenfalls geprellten Gesinnungspart-



ner Don Pedro, der von *Denzel Washington* mit viel Diskretion ausgestattet wird. Zuviel, vergegenwärtigt man sich sein power play in *MALCOLM X*? Vergessen wir nicht seine wunderbar intime Szene mit *Beatrice*, eine der schönsten des Stücks, worin viel Geheimes preisgegeben wird. Bleibt natürlich zu erwähnen der eigentliche Bösewicht des Stücks mit Namen Don John: *Keanu Reeves* als wortkargen Finsterling zu sehen,

macht Spass. Überhaupt ist der amerikanische Anteil an der Besetzung der Rollen überzeugend und integriert sich bestens, wie Branagh es sich für seine Shakespeare-Adaption mit populärem Anspruch vorgestellt hat: nur keinen offiziellen Shakespeare-Sound bitte! Die Qualität der Rhetorik tangiert dies jedoch nicht: Diesem Film zuzuhören ist ein einziger Genuss – angefangen beim Prolog, der – ein Lied aus dem Zweiten Akt –

von *Emma Thompson* zur süffigen Lautenmusik von *Patrick Doyle* vorgebracht wird. Ein sozusagen feministisches Leitmotiv als pure Poesie: «Sigh no more, ladies, sigh no more, men were deceivers ever; one foot in sea, and one on shore, to one thing constant never ...» Das ist so berührend schön gesagt, dass auch Mann es eine Filmlänge lang nicht zu bestreiten vermöchte.

Martin Walder

Die wichtigsten Daten zu *MUCH ADO ABOUT NOTHING*:
Regie: *Kenneth Branagh*; Drehbuch: *Kenneth Branagh* nach dem gleichnamigen Theaterstück von *William Shakespeare*; Kamera: *Roger Lanser*; Steadicam-Kamera: *Andy Shuttleworth*; Schnitt: *Andrew Marcus*; Art Director: *Martin Childs*; Production Design: *Tim Harvey*; Bauten: *Ken Pattenden*;

Kostüme: *Phylliss Dalton*; Make-up: *Paul Engelen*; Frisuren: *Suzanne Stokes Munton*; Musik: *Patrick Doyle*; Ton-Mischung: *David Crozier*. Darsteller (Rolle): *Denzel Washington* (Don Pedro, Prinz von Aragon), *Kenneth Branagh* (Benedikt, Edelmann aus Padua), *Robert Sean Leonard* (Claudio, Graf aus Florenz), *Keanu Reeves* (Don John,

Pedros Halbbruder), *Gerard Horan* (Borachio, Begleiter von Don John), *Richard Clifford* (Conrade, Begleiter von Don John), *Richard Briers* (Leonato, Gouverneur von Messina), *Brian Blessed* (Antonio, Leonatos Bruder), *Patrick Doyle* (Balthasar, ein Sänger), *Jimmy Yuill* (Bruder Francis, ein Priester), *Kate Beckinsale* (Hero, Leonatos Tochter),

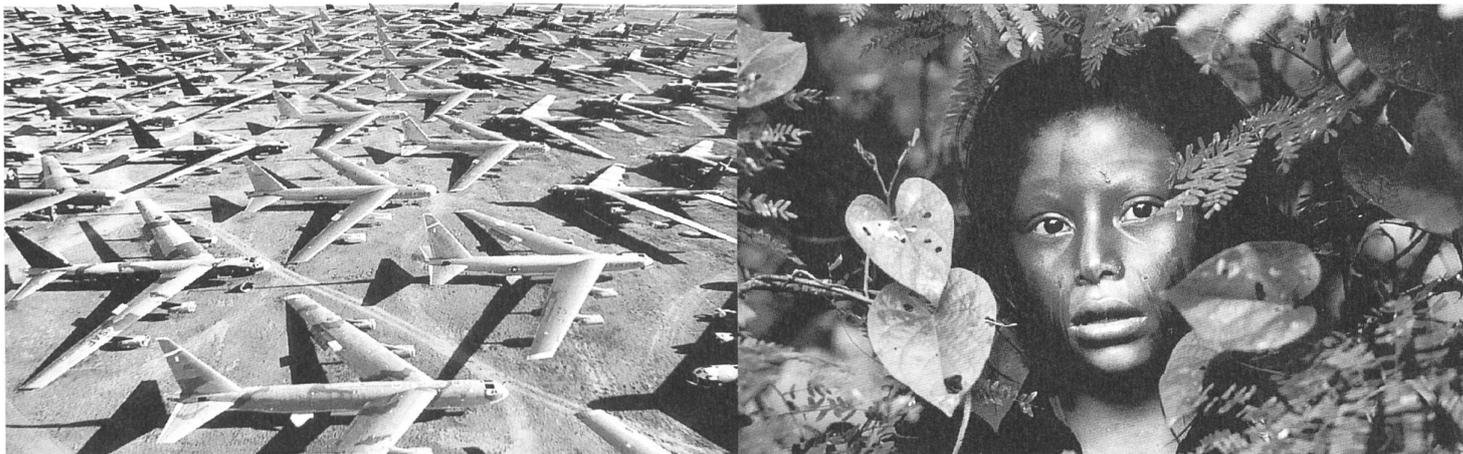
Imelda Staunton (Margaret, Kammerfrau Heros), *Phyllida Law* (Ursula, Kammerfrau Heros), *Emma Thompson* (Beatrice, Leonatos Nichte), *Michael Keaton* (Dogberry, Konstabler der Wache), *Ben Elton* (Verges), *Teddy Jewesbury* (Küster), *Andy Hockley* (George Seacole), *Chris Barnes* (Francis Seacole), *Conrad Nelson* (Hugh

Oakcake), *Alex Scott* (Knabe, Diener von Benedikt), *Alex Lowe* (Bote).
Produktion: *Renaissance Films*; Produzenten: *Kenneth Branagh*, *David Parfitt*, *Stephen Evans*. Grossbritannien 1993. Farbe, Dauer: 113 Min. CH-Verleih: *Monopole Pathé Films*, Zürich.



Natur versus Geist der Maschine

BARAKA von Ron Fricke



Genau zehn Jahre ist es her, seit Francis Ford Coppola als Co-Produzent Godfrey Reggios abendfüllenden Experimentalfilm *KOYAANISQATSI* in die internationalen Vertriebsnetze einspeiste. Seinen üblichen Wagemut brauchte er dabei kaum aufzubieten; die grossangelegte Vermarktung kritischer Dokumentarfilme gehörte in den USA der frühen achtziger Jahre zu den Wachstumsbranchen. Im Jahr zuvor hatte der Kompilationsfilm *ATOMIC CAFÉ*, ein satirisch intendierter Zusammenschnitt von Zivilschutz-Filmen aus der Zeit des kalten Krieges, mit grossem kommerziellem Echo einen ideologischen Kontrapunkt zu Ronald Reagans SDI-Rüstungswahn gesetzt. Godfrey Reggio und seine Equipe erfreuten sich nun noch grösseren Zuspruchs seitens des Publikums, als sie in *KOYAANISQATSI* nicht mehr bloss den falschen Gebrauch zivilisatorischer Errungenschaften monierten, sondern gleich die westliche Zivilisation insgesamt für kritikwürdig erklärten. In der Kombination filmischer Mittel wie der Luftaufnahme und des Zeitraffers mit Philip Glass' seriell inspirierter Kammerpopmusik fand Reggio dabei ein bemerkenswert suggestionskräftiges Vehikel, um seine Botschaft von der Monstrosität des naturbeherrschenden

Menschen an die Leute zu bringen. Einer gewissen Erschütterung konnten sich darob selbst eingefleischte Eurozentristen nicht erwehren. Der Erfolg des *KOYAANISQATSI*-Modells wirkte genrebildend: Mitte der achtziger Jahre reichten Reggio und seine Equipe den formal gleichgearteten Nachfolgefilm *POWAQQATSI* nach, und schliesslich gab 1987 Reggios Ex-Kameramann Ron Fricke mit dem 180-Grad-Spektakel *CHRONOS* sein Debut als Regisseur. Fricke erneuerte das Genre, so liesse sich mit etwas Sarkasmus sagen, indem er sich mit seinen formalen Lösungen in einem Grenzbereich zwischen kritischem Experimentalfilm und Jahrmarktsattraktion etablierte. Die Botschaft blieb die gleiche wie in Reggios Filmen – «die Natur ist gut, der Mensch eher nicht» –, nur wurden die Mittel ihres Transports von Film zu Film spektakulärer. Selbst beim auflösungsmächtigsten Kino-Format, den von Reggio wie Fricke bevorzugten siebzig Millimetern, waren noch höhere Grade der Perfektion erreichbar, und an andersweitigen technologischen Durchbrüchen durfte insbesondere mit der Entwicklung eines computergesteuerten Kamerasystems zur Kombination von Zeitrafferaufnahmen und Schwenks gerechnet

werden. Als vor sechs Jahren ein solches Kamerasystem schliesslich zur Verfügung stand, nahm Ron Fricke umgehend die Verwirklichung eines neuen Langzeitprojekts in Angriff, dessen Endprodukt nun unter dem Titel *BARAKA* in einer 35-mm-Fassung auch in den normalen Kinos zu sehen ist. Der Film ist, um es gleich vorwegzunehmen, ein Ärgernis – und nicht etwa, weil er schlecht gemacht wäre, denn gemessen an seinen Vorgängern ist *BARAKA* sogar lediglich gut gelungen. Vielmehr ist *BARAKA* so etwas wie ein krisenhafter Ausdruck des Selbstmissverständnisses, das seinem Genre zugrundeliegt.

Der Titel, *BARAKA*, ist eine Deklination der Wurzel *brk*, von der sich im Arabischen wie im Hebräischen das Bedeutungsumfeld «Segen, Gnade» herleitet. *BARAKA*, so erklärt das Presseheft zum Film, sei dabei «keineswegs theologisch oder abstrakt gemeint», sondern *BARAKA* fliesse, «einem spürbaren Strom gleich, aus der absoluten, der transzendenten Wirklichkeit in die Welt hinein». Derart präventiv-sinnleere Sprache findet bisweilen auch in der Fernsehwerbung für deutsche Mittelklassekraftwagen Verwendung. Wenn sich ein (dem Anspruch nach) so rechtschaffen kritisches Unternehmen wie *BA-*

LOOK NOW!

zeigt im Kino:

**KINDERSPIELE
von Wolfgang Becker**Unerbittlich und sensibel.
Der Lieblingsfilm des
Locarno-Publikums.
Ab September im Kino.**TANZ DER BLAUEN
VÖGEL von Lisa Faessler**Welturaufführung Film-
festival von Locarno
DER moderne Dokumentar-
film: aktuell, brisant, scharf-
sinnig. Ab Herbst im Kino.**TECTONIC PLATES
von Peter Mettler**Sinnlich und aufregend, ein
visuelles Meisterstück.
Ab September im Kino.DEMNÄCHST:**ASMARA**

von Paolo Poloni

**LIFE ACCORDING TO
AGFA** von Assi DayanWEITERHIN:**BIG BANG**

von Matthias von Gunten

DIE BÖSEN BUBEN

von Bruno Moll

LOOK NOW!

The very best

RAKA ebenfalls auf diese Weise markt-
fähig machen will, so drängt sich naiv
die bange Frage auf, ob die Analogie
der Werbestrategien auf eine tieferlie-
gende Verwandtschaft zwischen euro-
zentrismuskritischem experimentel-
lem Dokumentarfilm und dem
deutschen Mittelklassekraftwagen
hindeuten könnte. Und in der Tat:
hier wie dort wird pseudophilosophi-
scher Jargon zu Werbezwecken aufge-
boten, und hier wie dort sollen techn-
ische Glanzleistungen angepriesen
werden. Eine technische Glanzlei-
stung ist BARAKA allerdings (wie eben
zum Beispiel auch der neue Merce-
des), und genau darin liegt sein Pro-
blem. Spätestens mit BARAKA bricht
die fundamentale Paradoxie des
KOYAANISQATSI-Genres hervor: da
will ein Film jederzeit zivilisations-
und damit technologiekritisch ver-
standen werden – und verdankt seine
Realisierung in erster Linie einer tech-
nologischen Innovation (neu ist ja,
wie gesagt, nicht die Botschaft, son-
dern die Kamera). Dieser Wider-
spruch durchzieht den ganzen Film:
wenn zu Beginn über zehn Minuten
hinweg (unleugbar prächtige) Auf-
nahmen religiöser Zeremonien aus al-
ler Welt aneinandermontiert werden,
so wird damit unwillkürlich immer
schon eine doppelte Aussage ge-
macht. Zum einen ist da der offen-
sichtliche Sinn der Sequenz: alle Reli-
gionen der Welt haben denselben
Kern, die christliche Religion muss
auf ihren Universalitätsanspruch Ver-
zicht tun, und ferner sollen wir spiri-
tualitätsentleerten Westler die unver-
kennbare Authentizität der gezeigten
Rituale zum Anlass der Einkehr neh-
men. Andererseits schleicht sich in ei-
ne solche Montage unweigerlich ein
Moment der Selbstfeier des Appara-
tes, der Glorifizierung der Kintech-
nologie durchs Kino selber ein: der
Filmschnitt nämlich ist es, der durch
Aneinanderreihung jüdischer, musli-
mischer und zen-buddhistischer Ritu-
ale die an sich so begrüßenswerte
Schrumpfung ideologischer Räume
zumindest imaginär ermöglicht, und
das 70-mm-Format ist es, das mit ei-
nem Höchstmass an Wiedergabe-
authentizität dafür sorgt, dass die
Zeremonien auch noch in kinemato-
graphierter Form den Eindruck au-
thentischen Erlebtwerdens erwecken.
Zelebriert wird nicht so sehr die Man-
nigfaltigkeit und Buntheit der Welt
(wie sie der New-Age-Ideologie doch

so sehr am Herzen liegt), sondern
vielmehr der Kino-Apparat, der sich
in solchen Sequenzen nachdrücklich
als globales Nachbarschaftsprinzip
empfiehlt, vergleichbar dem Düsenjet
oder dem Satellitentelefon. Ärgerlich
an BARAKA ist nun weniger, dass der
Film bei seiner weltweiten Suche nach
authentischem Ritual und unberühr-
ter Natur von der Selbstbezüglichkeit
des Mediums eingeholt wird, sondern
dass er diese Selbstbezüglichkeit in
keiner Weise thematisiert. Seine
«atemberaubenden Panoramen» ma-
chen leider nicht wirklich «weltum-
spannend den Geist der Natur sicht-
bar» (Presseheft), wie Ron Fricke
glaubt, sondern eben immer wieder
nur den Geist der Maschine. Doch
kümmern tut's ihn eben kaum: nicht
(Selbst-)Kritik ist nämlich sein Pro-
jekt, sondern Trost. Schön sollen die
Bilder sein, und atemberaubend,
wenn's geht. "Freude soll herrschen"
im Publikum, wenn die «Urvölker mit
einem ungebrochenen Verhältnis zur
Buntheit der Welt» (wieder das Pres-
seheft) zum Regentanz antreten, und
Erhabenheit, wenn die fotochemische
Raffung der Zeit wieder mal ein Wol-
kenband derart rasch den Bergkamm
runterfließen lässt, dass man meinen
könnt', es wär ein lustig' Bächlein und
doch zugleich ein grosser Strom.
Kommt in solcher Komprimierung
der Dimensionen dem westlich-selbst-
gewissen Ich des Zuschauers auch
noch für kurze Augenblicke eben die-
se Selbstgewissheit abhanden – um so
besser: denn erst damit wird das Kino
endgültig zur Gebetsmühle und der
Film zur zen-buddhistischen Instant-
Meditation. BARAKA setzt für die Un-
verbindlichkeit des KOYAANISQATSI-
Genres neue Massstäbe – aber seien
wir ehrlich: irgendwie erinnerten ei-
nen diese New-Age-Filme immer
schon an die silberstrahlenden «Feel-
Good»-Kugeln aus Woody Allens
SLEEPER, diese liebsten Spielzeuge der
Zukunftsmenschen, die man nur an-
zufassen braucht, und schon füllen
Kopf und Herz sich unwiderstehlich
mit den schönsten Bildern, den wohl-
tätigsten Gefühlen und dem süssesten
Schauer.

Vinzenz Hediger

Die wichtigsten
Daten zu BARAKA:
Regie und Kamera:
Ron Fricke;
Drehbuch: Ron
Fricke, Mark Magid-
son, Bob Green;
Schnitt: Ron Fricke,
Mark Magidson,
David E. Aubrey;
Musik: Michael
Stearns; ausführende
Musiker: Michael
Stearns, Dead Can
Dance, Somei Satch,
The Harmonic Choir,
Anugama & Seba-
stiano, Kohachiro
Miyata, L. Sub-
51ramanium,
Mönche des Dip Tse
Chok Ling Klosters,
Ciro Hurtado,
Brother.
Produktion: Mark
Magidson; Pro-
duktionsleitung:
Alton Walpole;. USA
1992. Format:
70 mm; Farbe;
fotografiert auf
TODD-AO 70mm-
Farbfilm; Dolby A
Stereo Split Sur-
rounds; Dauer: 96
Min. CH-Verleih:
Alpha Films, Genève;
D-Verleih: Delta
Filmverleih, Berlin.

.....

Das Drama des Ermittelnden

JENNIFER 8 von Bruce Robinson



Der Beruf des Polizisten ist der einzige, dessen Alltag das Hollywoodkino in den vergangenen Jahren zu mythisieren und dramatisieren verstand. Schon um den Rhythmus, der die Exposition der meisten, auch der minderen, Polizeifilme bestimmt, ist etwas Unwiderstehliches: Ein abscheuliches Verbrechen ist geschehen, der Cop erscheint am Tatort, um ihn in Augenschein zu nehmen. Lakonisch bündelt dieses Erzählritual komplexe Reaktionen und Gefühle und übersetzt sie in nüchterne Routine.

JENNIFER 8 ist entstanden aus der reinen Lust, solche Genrekonventionen zu variieren. Die Geschichte

indessen handelt von schwerwiegenden Regelbrüchen und gefährlichen Grenzüberschreitungen. John Berlin genügen eine Zigarette und das Abhören des Polizeifunks, um frühmorgens seine Lebensgeister zu wecken: Er ist Cop aus Leidenschaft. Das Leben in Los Angeles ist ihm unerträglich geworden; ein Freund hat ihm in der Kleinstadt Eureka einen neuen Job verschafft. Schon wenige Stunden nach seiner Ankunft wird auf einer Müllhalde eine Leiche gefunden, kurz darauf eine Hand. Es dauert nicht lang, bis sich Berlin heimisch fühlt.

Seine modernen Ermittlungstechniken bringen ihm jedoch die Skepsis seiner neuen Kollegen ein,

sein hartnäckiger Glaube, einem Serienmörder auf der Spur zu sein, der junge blinde Frauen ermordet, stößt überall auf Widerstand. Seine einzige Zeugin scheint überdies wenig zuverlässig: Helena, die als Vierzehnjährige bei einem Unfall erblindete, ist dem Täter möglicherweise einmal kurz begegnet. Selbst Berlins Freund Ross glaubt, er habe sich in eine fixe Idee verrannt, zumal sich eine Liebesgeschichte zwischen Polizist und Zeugin anbahnt. Als Ross ermordet wird, gerät Berlin in Tatverdacht.

Natürlich ist diese Geschichte schon einmal erzählt worden, 1951 in *ON DANGEROUS GROUND* von Nicholas Ray. Damals geriet Robert Ryan, ein

CINÉ-BULLETIN

bringt Monat für Monat, deutsch und französisch: Redaktionelle Beiträge über Filmpolitik, Filmwirtschaft und Filmkultur in der Schweiz.

Informationen über Förderungsentscheide, laufende Produktionen (Film und TV), Kinohits, Aktivitäten der Berufsverbände, Weiterbildung usw.

Kurz: keine Filmkritiken, dafür sonst fast alles, was es über den Schweizer Film und den Film in der Schweiz zu wissen gilt.

Probenummern, Abonnemente
und Insertionstarif beim Herausgeber:

Schweizerisches Filmzentrum
Münstergasse 18, Postfach, CH-8025 Zürich
Tel. 01 261 28 60, Fax 01 262 11 32

Redaktion: Bruno Loher
Kilchbergstrasse 19, CH-8038 Zürich
Tel. + Fax 01 481 93 58

CINÉ-

BULLETIN

Zeitschrift der schweizerischen
Filmbranche

**65 Millionen Jahre mussten Sie auf die Rückkehr der Dinos warten.
Jetzt sind es nur noch 4 Wochen.**



Ab 3. September im Kino.

neurotischer und gewalttätiger Grossstadt cop, in den Bannkreis unbekannter Gefühle, als er auf dem Land (übrigens auch einer Winterlandschaft) der blinden Ida Lupino begegnet und schliesslich von ihrer Liebe erlöst wird. Garcia wirkt als Berlin weniger neurotisch als Ryan, aber auch bei ihm geht es um das heikle Gleichgewicht zwischen Aggressivität und Selbstbeherrschung. Sein obsessiver Charakter ist ebenso verstörend; Autor und Regisseur Bruce Robinson stellt ihn in einer angedeutet spiegelbildlichen Konfrontation dem Verbrecher gegenüber. Letztlich fiel es dem Thriller- und Polizeifilmgenre immer schwerer, den Tätern überzeugende Motive unterzuschieben, auch JENNIFER 8 zieht sich geschickt aus der Affäre, in dem der Film sich vor allem für das Drama des Ermittlenden interessiert und Ähnlichkeiten zwischen Polizist und Verbrecher erahnen lässt.

Eine interessante Wendung in Garcias Karriere, der in *THE UNTOUCHABLES* und *BLACK RAIN* saubere Polizisten spielte, die gegen jede Art der Korruption gefeit schienen. Rein und unschuldig waren diese Cops, das deutete alsbald seine Rolle in

INTERNAL AFFAIRS an, jedoch nur unter dem Vorbehalt ihrer Jugend. Robinsons Drehbuch wiegt sich in Ambivalenz, lässt Berlins Motive in der Schwebeliegen. Selbst an der Aufrichtigkeit seiner Gefühle für Helena schürt es Zweifel: Benutzt er sie, um das Trauma seiner Ehe (eine genreübliche Polizisten-Ehe, das Drehbuch lässt kaum ein Klischee von der untreuen Ehefrau bis zum Alkohol aus) zu verarbeiten? Bewahrt ihn ihre Schutzlosigkeit davor, ein weiteres Mal von einer Frau verlassen zu werden? Überhaupt liegt ein Tabu über dieser Liebesgeschichte, die seinen Berufskodex und gleichzeitig die Moralvorstellungen der Kleinstadt verletzt.

JENNIFER 8 stellt die Genrefiguren Garcias noch in anderer Hinsicht auf die Probe. Ein exzellenter Genredarsteller ist er nicht nur, weil er über ein reiches Vokabular von Gesten und Manierismen verfügt (hier treibt er ein facettiertes Spiel mit Zigaretten und Feuerzeugen), das im Rahmen des Genrekinos wie eine Kurzschrift seiner Charaktere funktioniert. Sein Gesicht, schmal, entschlossen und wissbegierig, disponiert ihn für die Rolle des Spürhundes: Der Blick sei-

ner Augen scheint jeden Verdächtigen durchdringen zu können. Hier fällt er auf ihn selbst zurück; sein Gegenüber ist blind und entzieht sich den unerbittlichen Fragen seiner Augen. Diese Irritation legt Robinson als Spur für den ganzen Film an, der reichlich mit der Täuschung des Augenscheins spielt. Conrad Halls Licht stellt die Charaktere in ein beunruhigendes Helldunkel, oft blendet grelles Gegenlicht Garcia und den Zuschauer. Der Film isoliert die Sinneswahrnehmungen, macht sie sich für die Kriminalintrige dienstbar. Das Signal einer Blinden-Ampel, das Fehlen von Glühbirnen in einer Deckenlampe werden zu Indizien, mit deren Hilfe sich Garcia vortastet. Das Thema des Sehens und der Blindheit verführt Robinson gar zu dem kühnen Schritt, die Farbdramaturgie der Perspektive Helenas anzunähern. In der Winterlandschaft herrschen Weiss-, Grau- und schmutzige Grüntöne vor; Richard Mac Donalds Ausstattung hat den Bildern alle anderen Farben entzogen. Nur manchmal leuchtet ein Rot auf, die Farbe, an die sich Helena noch erinnert.

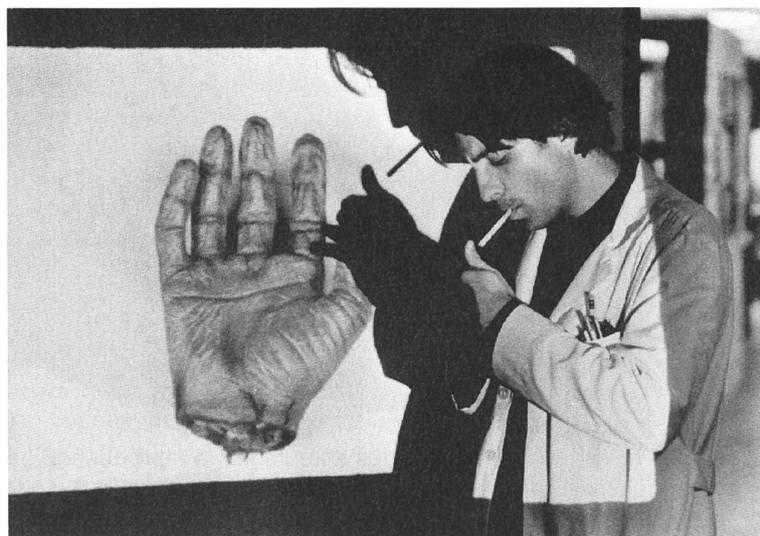
Gerhard Midding

Die wichtigsten Daten zu JENNIFER 8:
Regie und Buch: Bruce Robinson
Kamera: Conrad R. Hall; Schnitt: Conrad Buff; Ausstattung: Richard MacDonald;
Kostüme: Judy Rus-

kin; Musik: Christopher Young.
Darsteller (Rolle): Andy Garcia (John Berlin), Uma Thurman (Helena Robertson), Lance Henriksen (Freddy Ross), Kathy Baker (Margie

Ross), Graham Beckel (John Taylor), Kevin Conway (Citrine), John Malkovich (Sergeant Anne).
Produktion: Universal, Paramount;
Produzenten: Gary Lucchesi, David

Wimbury; ausführender Produzent: Scott Rudin. USA 1993. Format: 35mm, Farbe; Verleih: UIP, Zürich, Frankfurt am Main.



SUISSIMAGE

SUISSIMAGE
Société suisse pour
la gestion des droits
d'auteurs d'œuvres
audiovisuelles

**Vous nous
annoncez vos
œuvres.**

**Nous encaissons
les redevances
pour vous.**



Nous protégeons les droits des auteurs sur la reproduction des œuvres cinématographiques (retransmission télévisée par câble, redevance sur les cassettes vierges et sur la location) et veillons à un dédommagement correct.

Les formulaires correspondants sont à disposition auprès de notre bureau romand à Lausanne.

SUISSIMAGE
Neuengasse 23
Postfach
3001 Bern
Tel. 031/21 11 06
Fax 031/22 21 04

SUISSIMAGE
bureau romand
rue St-Laurent 33
1003 Lausanne
Tél. 021/23 59 44
Fax 021/23 59 45

Das Kino-Auge von Robert Kramer

STARTING PLACE von Robert Kramer

«Ich frage mich, wie die Leute, die weder filmen noch fotografieren, sich erinnern.»

Wie machte es die Menschheit, um sich zu erinnern.»

Chris. Marker



1969 hatte sich Robert Kramer nach Vietnam, nach Hanoi, begeben, von wo er mit dem vierzigminütigen 16-mm-Schwarzweiss-Film *LA GUERRE DU PEUPLE* zurückkehrte. Als revolutionärer Filmemacher versuchte er, vom vietnamesischen Kampf gegen die Imperialisten zu berichten und gleichzeitig Argumente zu finden und die Kraft zu entwickeln, die notwendigen Infragestellungen amerikanischer Werte, sogar in den Vereinigten Staaten selbst, zu bewirken. Dreiundzwanzig Jahre später kehrt er begierigen Auges mit geschulterter Kamera in ein zwischen kommunistischem Erbe und einer Neigung zur freien Marktwirtschaft gespanntes Vietnam zurück, um zu sehen, diesem Vietnam zu begegnen, es zu verstehen. Das erste Gespräch führt der Filmemacher mit seinem Dolmetscher und Führer von 1969. Sie reden dabei von den Büchern, die dieser ins Vietnamesische übersetzt hat (Reed, Cervantes!), von dessen Vorlieben für grundlegenden Texte («Zehn Tage, die die Welt er-

schütterten», «Don Quijote»!). Und von da an führt der Film unaufhörlich einen stummen Dialog mit Hanoi, sucht dessen Spuren ab und wechselt sie immer wieder. Kramer ist fasziniert vom Alltäglichen, er interessiert sich gleichzeitig aber auch für die Vergangenheit, den Krieg, für die Ideale der nationalen Befreiung. Im Gegenzug zu den in Vietnam gedrehten Bildern, gibt es Aufnahmen von Linda Evans, einer aktiven Militantin gegen den Krieg, einer Amerikanerin, die in ihrem eigenen Land, wegen Besitz von Feuerwaffen und Falschgeld, Gebrauch von Fälschungen und Beihilfe zur Flucht, zu vierzig Jahren Haft verurteilt wurde.

«Wir Vietnamesen mit viertausend Jahren Geschichte sind ein, sagen wir, unbesiegbares Volk, ein heldenhaftes Volk, ein vergängliches Volk mit vielen Traditionen. Aber wir sind auch ein zerbrechliches Volk, denn in ökonomischen Krisen sucht sich jeder einen Weg zum Überleben. Und man verkauft sich manchmal

selbst.» Die Kraft und die Zerbrechlichkeit zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen dem Krieg, dessen Verletzungen noch frisch im Gedächtnis haften, und dem Entwurf jener Pläne, die die Lebensweise von morgen gestalten werden, nähren den Blick von Robert Kramer. Und nach und nach skizziert der Filmemacher die Bezugspunkte, beobachtet das Detail durch Szenen, die in längeren Segmenten eine polyphone Erzählstruktur entfalten, und zeichnet, wie durch Pinselstriche, Kraftlinien, um stärker ausgearbeitete Einheiten zu suggerieren. Nie steht das Anekdotische der weiteren Sicht im Wege. Dadurch erhalten sie einen tieferen Sinn, die atemberaubenden Aufnahmen der mit dem Fahrrad durchfahrenen Straßen Hanois, die Entdeckung der Bolex-Kamera der sechziger Jahre zwischen viel Schutt, die Geburt eines Kindes inmitten der Familie, der Weg der Tonbacksteine bis zu den fertigen Häusern, ebenso wie die zahlreichen Porträts der Leute, die seinem Kame-

ra-Auge gegenüber mit Kramer sprechen.

Diese Szenen werden aus dem Schauspiel des Alltäglichen in ausgewählte Teilstücke eines abstrakten Nachdenkens transzendiert. Was an *STARTING PLACE* fasziniert, ist auch die Art wie der Filmemacher an die grossen Traditionen des russischen Kinos der zwanziger Jahre anknüpft, im besonderen an Dziga Wertow und dessen Schlüsselfilm *DER MANN MIT DER KAMERA*; sein Vermögen sich sowohl die prosaische Ebene des Alltäglichen zu erarbeiten – dessen materielle Aktivitäten er filmt (ah, die aus einem Stück Pneu hergestellten Sandalen, die Erfindungskraft eines Handwerks!) – als auch die metaphorische und symbolische Ebene. Kramer steht mit seinen Füßen fest auf dem Boden, doch den Kopf hat er dem Himmel zugewandt. Er filmt aus der Nähe, um von fern zu sehen, läßt sich das Reale auf, um ihm seine Substanz und seine Möglichkeiten zu geben.

STARTING PLACE ist im wesentlichen eine Sache von Blick und Montage. Am Anfang des Films: die Begegnung mit Linda Evans, der amerikanischen Gefangenen. Kramer spielt mit dem Licht, das das Gesicht modelliert, um selbst ein bruchstückhaftes Gesicht zu formen, um ein Porträt zu gewinnen, worin die gesprochenen

Worte, das Lachen und die Tränen Teil des Ganzen sind. Diese Bilder sind packend. Es handelt sich sehr wohl um Linda Evans, aber Kramer verleiht ihr eine abstrakte, eine anthropologische Dimension. So menschlich und so komplex trägt dieses Gesicht die Erinnerung an den Protest der siebziger Jahre. Dieses Gesicht ist unerschöpflich, und jedes Bild von Kramer bestärkt die erste, dem Kino wesenshafte Idee, die nie die Wirklichkeit erschöpft, deren Sinnfragmente sie bildet.

STARTING PLACE vermittelt das Gefühl, dass jedes Bild aus der Position des «Achtung, fertig, los» gedreht wurde, in der Erwartung des befreienden Pistolenschusses, der dem gut gestarteten (gut geschossenen) Bild ermöglicht, zum nachfolgenden Bild aufzuschliessen. Dieser Film ist insofern auch ein Stück *cinéma pur*, als er seine Arabesken durch Montage errichtet: jede Etappe des Films nährt sich von konkreten Bildern der Wirklichkeit, die den globalen Verlauf der Erzählung bereichern. *STARTING PLACE* entfaltet sein eigenes Geflecht, spielt mit der Dialektik von konkret und abstrakt, hallt im Geist nach und erregt die Sinne. Was man von Vietnam, von Amerika, von Robert Kramer lernt, drängt sich nicht auf. Die Eindrücke überlappen sich, die Ge-

danken verwickeln sich, und man bleibt, gefesselt vom Film, dazwischen: zwischen Politik und Soziologie, Ökonomie und Demographie, Erinnerung und Utopie, Trauer und Fröhlichkeit. Der Film betrachtet ausführlich, wovon man (vor allem die Medien!) für gewöhnlich den Blick abwendet. Kramer, in diesem Sinne ein godardscher Filmemacher, hat die Intelligenz, nicht ein Verfahren des Ausschliessens zu wählen, sondern eines des Nebeneinander- und des Gegenüberstellens. *STARTING PLACE* demokratisiert die Hierarchie dessen, «was wichtig ist für einen Film», und erfindet Wahrheiten des Kinos. Alles hat seinen Wert durch die Anmut dieses Films, die Geschichte eines Rings, der eine durch den Tod betrogene Freundschaft besiegelt, eine unzerstörbare Metallbrücke, ungezählte Fahrräder, eine Seiltänzerin mit unsicherer Zukunft (welch zärtliche Metapher für Vietnam) und einige unvollständige Filmschachteln auf einem Stuhl im Freien – Schachteln, von denen wir mit Robert Kramer wissen, dass sie das Bewusstsein der Völker enthalten.

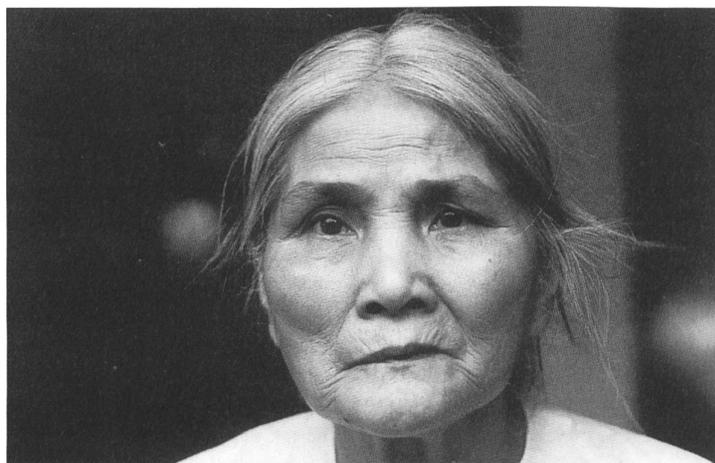
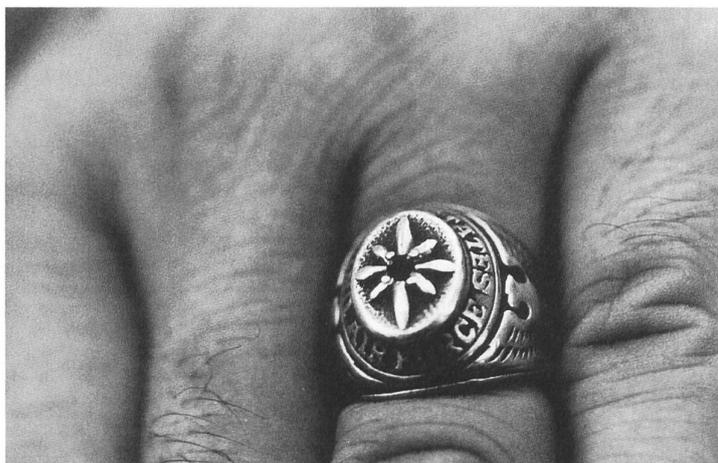
Jean Perret



Übersetzung aus dem Französischen: Josef Stutzer

Die wichtigsten
Daten zu
STARTING PLACE:
Regie, Buch und
Kamera: Robert
Kramer; Schnitt:
Christine Benoît
Ton: Olivier Schwob

Produktion:
Les Films d'Ici
Produzenten: Ruben
Kornfeld, Richard
Copans. Frankreich
1993. Format: 35 mm,
Farbe; Dauer:
90 Min.



The Missing Link to Black Cinema

Frühes Schwarzes Kino

I want to be up
and looking down,
not being down
and looking up!

William Greaves
IN SOULS OF SIN
USA 1948

Die ersten Schwarzen auf amerikanischen Kinoleinwänden waren Weiße: Schauspielerinnen und Schauspieler, deren Gesichter mit dunkler Farbe geschminkt wurden. Auf dem Kopf trugen sie eine Kraushaarperücke. Verkörpert habensie schwarze Rollenklischees, welche bis in die heutige Zeit hineinwirken und sich erst mit dem Aufkommen des politisch inspirierten afro-amerikanischen Kinos der achtziger Jahre abzubauen begannen. Für die Lebensbedingungen, die soziale Situation und Probleme der grössten Minderheit der USA zeigte Hollywood während der Stummfilmzeit, aber auch nach dem Aufkommen des Tonfilms, kein Interesse. Stattdessen agierten schwarze Schauspielerinnen und Schauspieler in der Rolle von Hausmädchen, gutmütigen Butlern oder dümmlichen Schuhputzern, deren einziger Lebensinhalt darin zu bestehen schien, für das Wohl der weissen Arbeitgeber zu sorgen.

Reaktion auf BIRTH OF A NATION

Der Klassiker des Kinos der Stummfilmzeit, BIRTH OF A NATION von David Wark Griffith (1915), dessen Wirkung sowohl in narrativ-ästhetischer wie in politischer Hinsicht weit über die USA hinausreichte, brüskierte die schwarze Intelligenzia. D. W. Griffiths Werk wurde für sie zum Affront par excellence: marodierende Negertruppen und machtveressene Mulatten wurden mit allesamt schwarz eingefärbten weissen Darstellerinnen und Darstellern inszeniert; dem rassistischen Süden zollte Griffith uneingeschränkte Sympathie. Der Film löste unter den Schwarzen landesweite Proteste aus, die «National Association for the Advancement of Colored People» organisierte Boykotte und Protestaktionen gegen BIRTH OF A NATION. Nach Albert Johnson, Professor für «Black



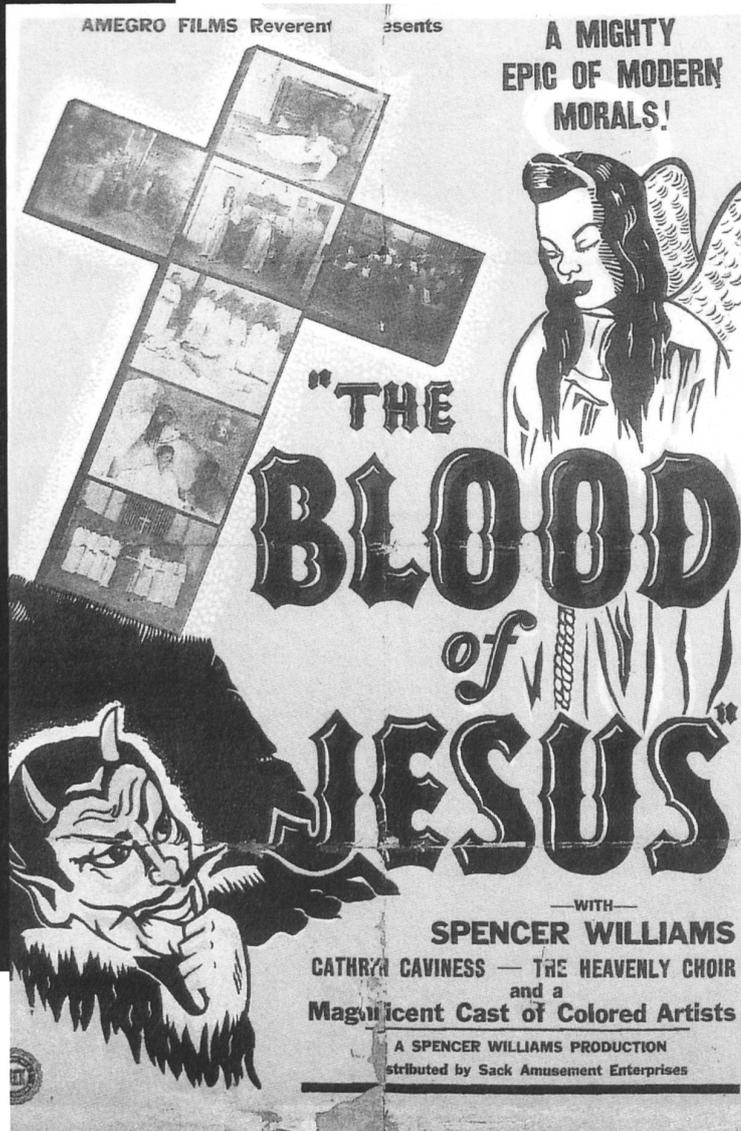
DER ANDERE FILM



Der Pionier dieser unabhängigen «race movies» war der Novellist Oscar Micheaux, der 1919 mit einer Gruppe von jungen Schauspielerinnen und Schauspielern seinen Roman «The Homesteader» verfilmte.

American Film Studies» an der University of California in Berkeley, kann diese Reaktion auf Griffiths Film als eigentlicher Ursprung des «Black Cinema» in den USA verstanden werden. Die schwarzen Filmemacher und Schriftsteller wollten dieser Art von Filmen etwas entgegenstellen, das dem Bild der Afro-Amerikanerinnen und Afro-Amerikaner mehr entsprach und den sozialen Lebensumständen gerechter werden sollte. In den zehner und zwanziger Jahren entstanden deshalb weitab von Hollywood unabhängige Produktionsfirmen, welche vornehmlich Kurzfilme herstellten, die das Leben der schwarzen Mittelklasse aufzuzeigen versuchten und mit der festen Absicht verbreitet wurden, die Leistungen des schwarzen Amerikas hervorzuheben. Filmemacher wie Emmett J. Scott, die Brüder George und Noble Johnson oder Oscar Micheaux organisierten Geld vom schwarzen Bürgertum, aber auch von weissen Financiers und drehten in Chicago, New York, St. Louis, Jacksonville oder Philadelphia ihre ersten *race movies*, deren Absichten und Ambitionen schon aus den Titeln der einzelnen Filme ersichtlich werden: THE REALIZATION OF A NEGRO'S AMBITION (1916), TROOPER K OF TROOP K (1916), THE BIRTH OF A RACE (1918) oder THE HOMESTEADER (1919), eine Filmversion von Oscar Micheaux' gleichnamigem Roman, der die Lebensumstände eines jungen schwarzen Landarbeiters im Süden der USA beschreibt. Von diesen etwa zweihundert kurzen und mittellangen Stummfilmen, die zwischen 1916 und 1919 gedreht wurden, existiert heute kein einziger Film mehr in seiner vollen Länge. Aus den Standfotos, den Postern und Beschreibungen der Filmhandlung schliesst Albert Johnson aber, dass diese Filme «meistens das Verhältnis der Klassen innerhalb der afro-amerikanischen Gemeinschaft darstellten, gebildete und kulturell interessierte Charaktere aufwiesen und kontradiktorisch zum stereotypen Bild schwarzen Lebens im Hollywoodkino standen».

Der Pionier und eigentliche Prototyp dieser unabhängigen «race movies» war der Novellist Oscar Micheaux, der 1919 mit einer Gruppe von jungen Schauspielerinnen und Schauspielern, die sich bis anhin mit stereotypen Kleinstrollen zu begnügen hatten, seinen Roman «The Ho-



mesteaders» verfilmte und beim schwarzen Publikum damit einen grossen Erfolg landete. Micheaux war nicht nur Produzent, Drehbuchautor und Regisseur, sondern machte sich gleichsam auch zum Verleiher seines Filmes, von dem er nur gerade eine Kopie besass. Damit fuhr er im Auto von Stadt zu Stadt und versuchte, sie dem örtlichen Kinobesitzer für ein paar Tage zu vermieten.

Micheaux' *BODY AND SOUL* (1924), dem neben *SCAR OF SHAME* (1927) einzigen noch in voller Länge vorhandenen Stummfilm mit ausschliesslich schwarzen Protagonisten, war auch die älteste Produktion, die in einer erstmals in Europa gezeigten Reihe «Early Black Cinema» am Münchner Filmfest vorgeführt wurde.

Genres des Hollywoodkinos

Die frühen Tonfilme des «Early Black Cinema» können in ihrer politischen Aussage nicht mit Filmen eines John Singelton oder eines Spike Lee gleichgesetzt werden; es waren viel eher Versuche, dem Hollywoodkino Filme entgegenzustellen, in welchen schwarze Akteure nicht bloss als stupide Komparsen agierten, sondern in traditionellen Genres des Kinos der dreissiger und vierziger Jahren wie dem Western, der Komödie, dem Musical, dem Horrorfilm, aber auch dem Kriminalfilm die Rollen des Helden, des Rechtsanwaltes, des Detektivs, des Gangsterbosses oder des mittelständischen Bürgers mit der Möglichkeit zum sozialen Aufstieg übernahmen: Figuren und kühne Verkörperungen jener schwarzen Philosophie aus dieser Zeit, wonach alles zu unterlassen sei, was den Schwarzen schadet, aber alles zu tun, was ihnen nützt.

Obwohl sich die schwarzen Filmmacher des Rassismus' und der Vorurteile der amerikanischen Gesellschaft gegenüber den Afro-Amerikanerinnen und Afro-Amerikanern bewusst waren, konnten sie solche Themen in ihren Filmen noch nicht aufgreifen. *William Greaves*, New Yorker Schauspieler, Drehbuchautor und Regisseur von über zweihundert Dokumentarfilmen, erklärt dies mit der in den USA vorherrschenden Segregation nach ethnischen Gruppen. Vor allem im Süden herrschte ein «äusserst feindliches Klima gegen schwarze Menschen vor, gleichzeitig man-

gelte es zu dieser Zeit an einem ausgeprägten Demokratieverständnis, welches Filme mit klaren politischen Aussagen bezüglich der Unterdrückung von Minderheiten noch verhinderte». Die in München gezeigten Filme stellten sodann vornehmlich Konflikte innerhalb der schwarzen Mittelklasse und nicht zwischen Weissen und Afro-Amerikanerinnen und Afro-Amerikanern ins Zentrum, wobei der transkulturelle Charakter, wenn auch nicht immer beabsichtigt, bei einigen Filmen spürbar wird. So stellt *Bernard B. Ray* in seinem Melodrama *BROKEN STRINGS* (1940) die klassische, weisse Musik derjenigen der Schwarzen gegenüber: dem Jazz und dem Swing. Der erfolgreiche afro-amerikanische Konzertviolinist Arthur Williams, Interpret von Beethoven und Mozart, verbietet seinem Sohn, dem Jazz und der Swing-Musik zu frönen. Als der Vater aber bei einem Autounfall eine schwerwiegende Handverletzung erleidet und seine Karriere beenden muss, versucht der Sohn, heimlich mit Auftritten in einem Jazz- und Swinglokal Geld für eine Operation zu verdienen, welche es Williams ermöglichen würde, wieder öffentlich aufzutreten. *BROKEN STRINGS* reflektiert einerseits das mangelnde Selbstwertgefühl schwarzer Künstler, zeigt aber auch das Bedürfnis auf, nicht bloss auf das Klischee des Jazz- und Swingmusikers reduziert zu werden, sondern als Interpreten klassischer Musik Teil einer Kultur zu sein, die sich auf Europa beruft und daher auch in den Augen vieler Afro-Amerikanerinnen und Afro-Amerikanern einen höheren Stellenwert aufweist. Die Hauptrolle in diesem «All Star Colored Cast Movie» übernahm *Clarence Muse*, der auch am Drehbuch mitarbeitete. Muses Rolle war weit entfernt von denjenigen Charakteren, die er bis anhin in Hollywoodfilmen vornehmlich als Diener, tölpelhafter Entertainer oder verschrobener Gangster verkörpert hatte.

Oscar Micheaux beklagt in seinem Stummfilm *BODY AND SOUL*, der die Geschichte eines korrupten Pfarrers erzählt, dass manche Schwarze fatalerweise mehr Vertrauen in den Mann, der von der Kanzel herab spricht, als in Gott selbst besitzen. Die Konfrontation von Gut und Böse und die rücksichtslose Darstellung eines zwielichtigen Geistlichen, der nicht

nur zum Dieb, sondern auch zum Vergewaltiger eines jungen Mädchens wird, hat die Zensoren in New York dazu bewogen, eine neue Schnittfassung des Films zu verlangen. Micheaux war gezwungen, einige Szenen nachzudrehen und verwandelte den Hauptstrang seiner Geschichte in einen Alptraum des jungen Mädchens, das vom Pfarrer missbraucht worden war, wodurch der Film, welcher über hervorragende Stummfilmschauspieler sowie eine gekonnte Kameraführung und Schnitttechnik verfügt, in seiner sozio-politischen Wirkung abgeschwächt wird. Übrig bleibt ein konventionelles, romantisch anmutendes Ende, bei welchem das Gute über das Böse siegt.

Der amerikanische Traum

In einer Kellerwohnung im New Yorker Stadtteil Harlem teilen sich der Spieler "Dollar Bill" Burton, der Schriftsteller Roberts und der Musiker Alabama ein Zimmer. Sie alle wollen nach oben, wollen Teil des öffentlichen Lebens werden und träumen von der Karriere als Künstler. *Powell Lindsays SOULS OF SIN* (1949) gehört zu den späten Filmen des «Early Black Cinema». Er erzählt im Stile eines Melodramas die Geschichte des amerikanischen Traums, wie er auch von der schwarzen Minorität der USA geträumt wurde. Am Schluss bekommen der Schriftsteller und der Sänger lukrative Verträge bei einer Zeitung und beim Fernsehen, der verpönte Spieler "Dollar Bill" hingegen muss mit seinem Leben büssen. Hier lässt sich ein für die soziale Wahrnehmung und Wiedergabe der afro-amerikanischen Gemeinschaft der USA bezeichnender Widerspruch festmachen. Die kulturelle Identität der Afro-Amerikanerinnen und Afro-Amerikaner in den USA ist gespalten, lassen sich doch ihre Wurzeln auf afrikanische, gleichsam aber auch auf europäische Ursprünge zurückführen. Dazu kommt, dass die Schwarzen die einzige Minorität Amerikas darstellen, die auf geradezu bestialische Art ins Land geholt und gezwungen wurden, als Sklavinnen und Sklaven ihren weissen Herren zu dienen. Kultur, Geschichte und Gesellschaftsleben mussten sie in Afrika zurücklassen, eine angemessene Ausbildung und die Möglichkeit zur kulturellen Entfaltung im neuen Land blieb ihnen ver-

wehrt, was häufig zur direkten Übernahme des euro-amerikanischen Vorbildes führte. Die ersten «black movies» verkörperten dann mitunter moralische Ansprüche und Ideale, wie sie auch in den weissen Melodramen der dreissiger und vierziger Jahre vertreten wurden. Der gute, aufstrebende Amerikaner, der es in seinem Leben zu etwas bringen kann, und das Land, in dem solche Karrieren möglichen sind, standen (oft) auch im Vordergrund der schwarzen Filme. Für den Interpreten des Sängers Alabama in *BODY AND SOUL*, William Greaves, gibt es so etwas wie eine «gemeinsame amerikanische Kultur, auf welche sich sowohl Weisse wie Schwarze berufen können. Es war für das schwarze Publikum daher sehr interessant und wichtig, wie sich unsere Leute auf der Leinwand in ähnlichen Situationen verhielten, wie diejenigen, welche Hollywood kreierte und zu Musterfiguren hat werden lassen. Die Erfahrung, plötzlich alle Charaktere, also auch diejenigen der guten, intelligenten, aktiven Männer und Frauen spielen zu können, war sehr befriedigend, sowohl für die Akteurinnen und Akteure wie auch für das Publikum, welches sich auf der Leinwand wieder erkannte und sich mit den Figuren identifizieren konnte.»

Eigentliche Kopien des Hollywoodfilms stellen die Western, Gangster- und Horrorfilme der frühen Periode des schwarzen Tonfilms dar. Der Titelheld in *HARLEM RIDES THE RANGE* von Richard C. Kahn (1939), einem Musicalwestern mit singendem Cowboy, dessen tölpelhaften, aber treuen Gefährten, seinem Mädchen, ihrem Vater und einem hinterhältigen Schurken, ist dann auch eine Mischung aus Zorro und Gene Autry. Im schwarzen Anzug kämpft er auf weissem Pferd mit weissem Hut gegen seine Gegner und steckt nach einer ausgiebigen Schiesserei den Schurken und seine Hintermänner ins Gefängnis eines – nota bene – schwarzen Sheriffs. Beim Genre des Westerns lassen sich einige filmische Mängel der «race movies» festmachen, welche bei den geringen Produktionsbudgets nicht zu vermeiden waren. Die schwarzen Cowboys hatten zwar Pferde und Schiessseisen, mussten aber aus Geldmangel auf Kühe verzichten. Indianer kamen in den «all-colored-cast»-Western nie vor. Die Schlägereien

wirken zahm und unbeholfen; für Stunt-Leute fehlten den Produzenten die nötigen finanziellen Mittel. Stürzte doch einmal ein Schurke gegen eine Pappwand, so gab diese nach und fiel zu Boden. Die Szene blieb, ungeschnitten, im Film.

Howard Hawks' *SCARFACE* (1932) stand wohl Pate bei *DARK MANHATTAN* (1937), dem ersten einer Serie von «all-colored-cast»-Gangsterfilmen. Wie Hawks erzählt auch *Harry Fraser* vom Aufstieg und Fall eines skrupellosen Gangsters in New Yorks Unterwelt: Der «schwarze Al Capone» Curly Thrope arbeitet sich, aus ärmlichen Verhältnissen stammend, bis zum Chef eines betrügerischen Wettbüros in Harlem hoch. Als er aber ins feindliche Territorium einer rivalisierenden Gang eindringt, sich in private Intrigen verstrickt und in seiner Masslosigkeit, Macht anzustreben, nicht gebremst werden kann, beginnt sein Untergang. Bei einer wüsten Schiesserei stirbt Curly in den Armen seiner Geliebten. Wegen seiner Frische und seinem phantasievollen Stil, gepaart mit der Tatsache, dass es der erste nur mit Schwarzen besetzte Film dieses aufregenden neuen Genres war, wurde *DARK MANHATTAN* zu einem Überraschungserfolg, dem in den folgenden Jahren etwa ein Dutzend weiterer Filme seiner Art folgten.

Albert Johnson bezeichnete das Monster in Richard C. Kahns Horrorfilm *SON OF INGAGI* (1940) als «low budget monster». Das Ungeheuer lässt sich dann auch nicht mit seinem grossen Vorbild King Kong gleichsetzen. Hinter der haarigen Affenmaske versteckt sich bloss ein grossgewachsener Mann, vor dessen finsterner Miene und lumpigen Kleidern sich wohl kaum jemand so richtig gefürchtet hat. *SON OF INGAGI* war eine Reaktion auf den in den dreissiger Jahren von weissen Produzenten hergestellten Horrorfilm *INGAGI*, in welchem sich ein Afro-Amerikaner in einen Gorilla verwandelt. Die stufenlose Transformation vom schwarzen Menschen zum Affen löste Proteststürme aus, und das schwarze Publikum weigerte sich, diesen Film anzuschauen. Der schwarze Drehbuchautor und Schauspieler Spencer Williams nahm die Idee auf und schrieb für den Regisseur Richard C. Kahn die Geschichte von *SON OF INGAGI*, einem Horrorfilm mit allen erdenklichen Elementen dieses Genres: ein frischvermähltes Paar

zieht in ein Haus ein, in welchem bald mysteriöse Mordfälle auftreten, welche ein ahnungsloser Polizist zu klären versucht. Das im Keller des Hauses lebende, von einer geheimnisvollen, verschrobene Wissenschaftlerin geschaffene Untier entpuppt sich als sensibles Monster, welches nur aus Hunger mordet und am Schluss des Films die Ehefrau in sich selbst aufopfernder Weise vor den Flammen rettet und dabei zu Tode kommt.

Allen Filmen gemein ist die Präsenz von schwarzen Musikerinnen und Musikern, die als Steptänzer, Sängerinnen oder Jazzpianisten in von der Handlung meist gelösten Szenen auftraten und den Filmen dadurch eine Eigenständigkeit zu vermitteln vermochten, die zumindest auf die Wurzeln der afro-amerikanischen Musiktradition zurückreichte.

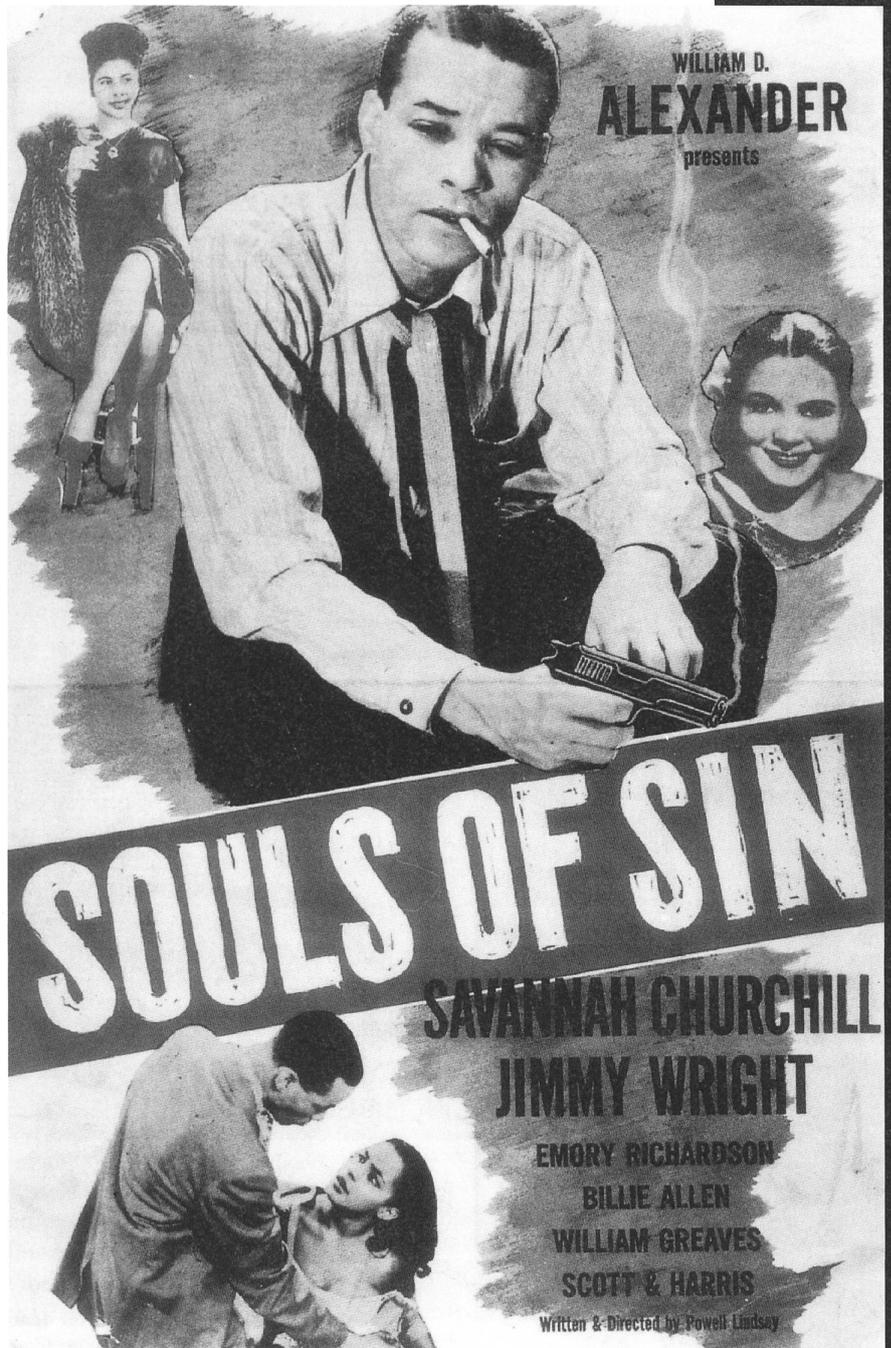
Musical Shorts

Die junge Lena Horne spielt eine Putzfrau in einem New Yorker Jazzlokal, die davon träumt, einmal in einem Nachtclub als Sängerin aufzutreten. Begleitet vom Hausorchester, interpretiert sie «I Wish I had A New Evening» und «Unlucky Woman». Zufällig hört ihr ein weisses Paar zu und verschafft der Putzfrau einen Termin zum Vorsingen bei einer Plattenfirma. *BOOGIE WOOGIE DREAM* (1942) ist ein Beispiel von vielen Musikkurzfilmen, die in der Zeit von 1929 bis 1949 mit schwarzen Entertainern entstanden. Produziert und landesweit als Vorfilme in die Kinos gebracht wurden diese Kurzclips meist von den grossen Hollywood-Studios. Sängerinnen, Steptänzer, schwarze Orchester oder Jazzinterpreten, welche bis anhin bei Theateraufführungen, in Varietés oder bei Tanzshows auf der Bühne auftraten, erhielten die Möglichkeit, in Filmen mitzuwirken, deren Handlungsstrang nur dazu diente, die Musiknummer in einen Zusammenhang einzubauen. *ST. LOUIS BLUES* (1929) mit Bessie Smith, der «Queen of the Blues», wurde zur Lancierung ihrer gleichnamigen Schallplatte gedreht und ist der wohl älteste Musik-Clip der Filmgeschichte. Stars wie Duke Ellington (*SYMPHONY IN BLACK*, 1935), Fats Waller (*YOU GOTTA SNAP YOUR FINGERS*, 1935) oder Nat «King» Cole (*BLUES AND BOOGIE*, 1940) dienten die musikalischen Kurzfilme ebenfalls als Plattform zur Verbrei-

tung ihrer Musik. Daneben wirkten aber auch junge, damals noch unbekanntere Talente wie Sammy Davis Jr. oder das siebenjährige Piano-Wunderkind Sugar Chile Robinson (SUGAR CHILE ROBINSON, 1947) mit. Allen Filmen gemein war neben der meist avantgardistischen Kameraarbeit, den eingesetzten Doppelbelichtungen und dem Rhythmus angepassten, sehr schnellen Schnittfolgen, die Einarbeitung einer schwarzen Erfolgsstory: vom Tellerwäscher zum Plattenstar auf afro-amerikanisch. In RUFUS JONES FOR PRESIDENT (1939) erscheint der sechsjährige Sammy Davis Jr. in den Träumen seiner Mutter gar als Präsident der Vereinigten Staaten – und zwar als singender.

Schwarze Ästhetik

Obwohl sich die meisten der etwa vierzig in der Zeit von 1931 bis 1949 unabhängig hergestellten Filme mit ausschliesslich schwarzer Besetzung in erster Linie an das Mainstream-Kino anlehnten, lässt sich doch so etwas wie eine "schwarze Ästhetik" ausmachen, die in erster Linie soziologisch zu deuten ist. Die Darstellung der schwarzen Arbeitswelt, des afro-amerikanischen Familienlebens waren Themen der melodramatischen Filme des frühen schwarzen Kinos. Vordergründig tritt dabei die afro-amerikanische Gemeinschaft als homogene Einheit auf, die Filme bestärken aber auch Vorurteile, welche innerhalb der schwarzen Gemeinschaft vorherrschten. So wurde beispielsweise Schauspielern mit sehr dunkler Hautfarbe häufig die Rolle des Bösewichts anvertraut. Die schönen, begehrten Frauen hingegen interpretierten Schauspielerinnen mit hellerem Teint. Albert Johnson sieht die bevorzugte, eher positive Behandlung der Charaktere mit heller Hautfarbe als ein durchgehendes Element des schwarzen Kinos: «Auch in den Filmen von Spike Lee wird die schöne, handlungstragende Frauenrolle immer mit einer Schauspielerin besetzt, die sich in erster Linie durch ihre leicht hellere Hautfarbe von ihren Komparsinnen unterscheidet.» Dem Komplex Rassismus wurde vordergründig nur sehr wenig Platz eingeräumt. Eine Ausnahme stellten hier die Filme von Oscar Micheaux dar, welche Themen wie Lynchen, die Südstaaten und die Verbrechen, wel-



OSCAR MICHEAUX
Presents
An All COLORED Cast



in
UNDERWORLD
featuring
**BEE FREEMAN, SOL JOHNSON
& OSCAR POLK**
ANGEL GABRIEL OF "THE GREEN PASTURES"
with "SLICK" CHESTER and ETHEL MOSES
Distributed by MICHEAUX PICTURES CORP'N. New York City

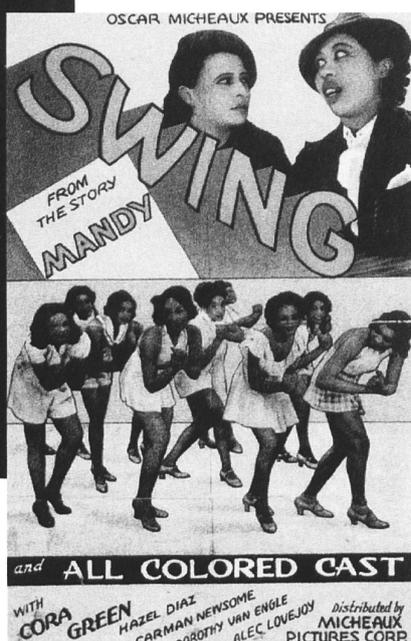
che an Afro-Amerikanern im Süden verübt worden sind, behandelten.

Den Filmen, die in schwarzen Stadtvierteln gezeigt und für ein ausschliesslich schwarzes Publikum konzipiert wurden, kam aber auch eine erzieherische, moralische Aufgabe zu. So wiesen sie auf die Gefahren des übermässigen Alkoholgenusses hin oder prangerten die unter Afro-Amerikanern weitverbreitete Spielsucht an.

Wirtschaftliche Situation

«All-Colored-Cast» oder «Magnificent Cast of Colored Artists» laute Werbeinschriften auf den Filmplakaten für die unabhängig produzierten und vertriebenen «race movies» der dreissiger und vierziger Jahre. Im Vergleich zu den grossen Filmen, die aus Los Angeles kamen und in etwa fünfunddreissigtausend dem weissen Publikum vorbehaltenen Kinos der USA aufgeführt wurden, war die wirtschaftliche Lage der Filme mit schwarzen Akteuren äusserst schwierig. Die Filme wurden nur innerhalb der schwarzen Gemeinde gezeigt, welche etwa zehn Prozent der amerikanischen Bevölkerung repräsentierte. Wegen dem sehr kleinen Markt – es gab etwa achthundert Kinos, die bereit waren, «race movies» zu zeigen – mussten die Produktionskosten niedrig gehalten werden, was die künstlerische Entfaltung arg behinderte. Mit einem Budget von oft weniger als zwanzigtausend Dollar war es nicht möglich, mehr als einen Take pro Einstellung zu drehen. Verpasste ein Schauspieler einen Dialog oder versprach sich eine Akteurin während der Aufnahme, so konnte nicht unterbrochen werden; die Fehler wurden Teil der Handlung. Die Unmittelbarkeit der Momente führte aber auch zu einer erhöhten Authentizität. Anschlussprobleme beim Dialog konnten durch die Mimik, den visuellen und gefühlsmässigen Unterton der Charaktere wettgemacht werden. Dennoch kommen einige der «race movies» ziemlich handgestrickt daher. Der Mangel an verschiedenen Sets, die einfache technische Ausrüstung, biedere Kostüme und die dumpfe Beleuchtung der in jeweils zwei Wochen abgedrehten Filme waren Handikaps, welche angesichts der beschränkten finanziellen Mittel nicht zu umgehen waren.

Mit dem Desegregationsentscheid des obersten Amerikanischen Gerichtshof im Jahre 1954 fanden die nach Hautfarbe getrennten Kinos ihr Ende. Die letzten noch verbleibenden Produktionsfirmen, die «race movies» herstellten, schlossen die Tore.



WITH CORA GREEN
HAZEL DIAZ
CHARMAN NEWSOME
DOROTHY VAN ENGLE
ALEC LOVEJOY
Distributed by MICHEAUX PICTURES CORP

Unterschiedliche Reaktionen

Die in technischer Hinsicht nicht dem Hollywood-Standard entsprechenden Filme stiessen im Norden und Süden der Vereinigten Staaten auf ein sehr unterschiedliches Echo. Das Publikum im Norden, in Städten wie Chicago, New York oder San Francisco, war im allgemeinen besser gebildet als die Afro-Amerikaner in den südlichen Staaten des Landes. Zudem lebten sie nicht in einer strikten nach Hautfarben getrennten Gesellschaft, sondern waren es gewohnt, mit Weissen im gleichen Kino zu sitzen, in den gleichen Restaurants zu essen und am gleichen Ort einzukaufen. Der soziale Friede zwischen den ethnischen Gruppen war beständiger, und man war sich gewohnt, in einer multikulturellen Gesellschaft zu leben. Dieses Publikum war den «race movies» gegenüber viel kritischer eingestellt und erkannte die eher durchschnittliche Qualität der Schauspieler, bemängelte Anschlussfehler bei der Montage, war nicht zufrieden mit der Kameraführung und hätte sich aufregendere Plots gewünscht. Dennoch hat sowohl das Publikum wie auch die schwarze Filmkritik die Regisseure und Schauspieler ermutigt, solche Filme zu machen, denn deren Wichtigkeit für die afro-amerikanische Gemeinschaft war man sich durchaus bewusst. William Greaves, der in Harlem aufwuchs, begründet die Akzeptanz der Film im Norden damit, dass «wir unsere Würde als Volk behalten konnten und Filme zeigten, die einen grossen Teil unserer Gesellschaft widerspiegelten. Die Figuren waren Charaktere, welche uns entsprachen und nicht den in Hollywood fabrizierten Stereotypen.»

In Staaten wie Louisiana, Mississippi, Florida oder Alabama verzeichneten die «all-colored-cast»-Filme unter dem schwarzen Publikum hingegen grosse Erfolge, wofür unterschiedliche Gründe auszumachen sind. Die Leute im Süden waren weniger gut gebildet, viele hatten keinen Zugang zu Schulen oder lebten weitab von den Städten auf einer Farm. Die Schwarzen hatten fast keinen Kontakt mit den Weissen, konnten auch nicht in dieselben Kinos wie das weisse Publikum, es sei denn, sie sass in einer abgetrennten Sektion, welche keine sehr gute Sicht zur Leinwand zulies. Diese für viele als entwürdigend empfundene Situation

veränderte sich erst mit dem Aufkommen der «race movies», die in Schwarzen vorbehaltenen Lichtspieltheatern, Kirchen oder Gemeindehäusern aufgeführt wurden. «Die Afro-Amerikaner in den Südstaaten waren fasziniert davon, Schwarze, ihre eigenen Leute also, in eleganten Kleidern in New Yorker Nachtclubs zu sehen, Gangstern beim Aufbau eines Unterweltimperiums zuzuschauen und identifizierten sich mit den hoch zu Ross dahinreitenden Cowboys und Sheriffs, die ebenfalls schwarz waren», begründet Albert Johnson den Erfolg der «all-colored-movies» im südlichen, nach ethnischen Gruppen getrennten Teil der Vereinigten Staaten. So waren es die Rassengesetze der Südstaaten, welche dem unabhängigen schwarzen Kino zum Erfolg verhelfen und dessen Durchbruch ermöglichten. Erst mit dem Desegregationsentscheid des obersten Amerikanischen Gerichtshof im Jahre 1954 fanden die Rassentrennung und somit auch die nach Hautfarbe getrennten Kinos ihr Ende. Die letzten noch verbleibenden Produktionsfirmen, die «race movies» herstellten, hatten ihre Aufgabe verloren und schlossen die Tore. Hollywood begann, vermehrt Rollen mit schwarzen Akteuren zu besetzen, doch die Schaffung von schwarzen Stars wie Sidney Poitier, Harry Belafonte, Bill Cosby und später auch Eddie Murphy verunmöglichte bis Mitte der achtziger Jahre ein wirklich unabhängiges afro-amerikanisches Kino; zementiert wurde das auf der europäischen Tradition fusende Filmschaffen schwarzer Künstler, denn die Filme mit Sidney Poitier oder Harry Belafonte, aber auch die – sehr erfolgreiche – BEVERLY-HILLS-COP-Serie entsprachen dem weissen Kino mit schwarzen Helden, die vornehmlich weisse Charaktere interpretierten. Erst eine jüngere Generation von Regisseuren um Spike Lee hat in Anlehnung an die schwarze Bürgerrechtsbewegung der sechziger und siebziger Jahre damit begonnen, sich auf die afrikanischen Wurzeln zurückzubedenken, die sozialen und politischen Probleme der Afro-Amerikaner innerhalb der eurozentristischen Gesellschaft Amerikas filmisch zu reflektieren.

Peter Hossli

Frühes Black Cinema (Auswahl)

1924 **BODY AND SOUL**
Regie und Buch: Oscar Micheaux; Darsteller: Paul Robeson, Julia Theresa Russell, Mercedes Gilbert; Produzent: Oscar Micheaux; Produktion: Micheaux Film Corporation; Länge: 60 Min.

1937 **DARK MANHATTAN**
Regie: Harry Fraser; Buch: George Randol; Kamera: Arthur Reed; Darsteller: Ralph Cooper, Cleo Herndon, Clarence Brooks, Jeff Lee Brooks, Sam McDaniel; Produzenten: George Randol, Ralph Cooper; Produktion: Cooper-Randol Productions, Renaldo Films; Länge: 77 Min.

1939 **SWING**
Buch und Regie: Oscar Micheaux; Darsteller: Cora Green, Hazel Diaz, Dorothy von Engle, Carman Newsome, Alex Lovejoy; Produzent: Oscar Micheaux; Produktion: Micheaux Pictures Corporation; Länge: 70 Min.

1939 **HARLEM RIDES THE RANGE**
Regie: Richard C. Kahn; Buch: Spencer Williams; Kamera: Ronald Price, Clark Ramsey; Musik: Lew Porter; Darsteller: Herbert Jeffrey, Lucius Brooks, Artie Young, Flourney E. Miller, Spencer Williams; Produzent: Richard C. Kahn; Produktion: Hollywood Productions; Länge: 58 Min.

1940 **SON OF INGAGI**
Regie: Richard C. Kahn; Buch: Spencer Williams; Kamera: Roland Price, Herman Shopp; Darsteller: Zack Williams, Laura Bowman, Alfred Gant, Spencer Williams; Produzent: Richard C. Kahn; Produktion: Sack Amusement; Länge: 70 Min.

1940 **BROKEN STRINGS**
Regie: Bernard B. Ray; Buch: Carl Kruzsada, Clarence Muse; Kamera: Max Stengler; Darsteller: Clarence Muse, Sybil Lewis, Tommiwitta Moore, Darby Jones; Produzenten: L.C. Borden; Produktion: International Roadshow; Länge: 80 Min.

1949 **SOULS OF SIN**
Regie und Buch: Powell Lindsay; Kamera: Louis Andres; Schnitt: Walter Kruder; Darsteller: Williams Greaves, Jimmy Wright, Emery Richardson, Billie Allen, Savannah Churchill; Produzent: William B. Alexander; Produktion: Alexander Productions; Länge: 66 Min.

Literatur:
Donald Bogle: *Black in American Films and Television*. An Encyclopedia. New York/London, Garland Publishing, Inc., 1988

John Kish/Edward Mapp: *A Separate Cinema. Fifty Years of Black-Cast Posters*. New York, The Noonday Press/Farrar, Straus and Giroux, 1992

.....

Pierre Agthe, Geschäftsführer
der Stiftung FOCAL

Sinn-Bildung



Der Stellenwert, welcher der Weiterbildung unter den Abwehrmitteln gegen den nicht endenden Verfall des Autorenfilms in Europa zukommt, ist umstritten. Nicht so sehr im technischen und kommerziellen Bereich, aber auf der "künstlerischen" Seite, beim Schreiben eines Drehbuchs etwa, oder bei der Schauspielführung. Das hat, wie ich meine, letztlich den ganz einfachen Grund, dass kein kausaler Zusammenhang herzustellen ist zwischen der Weiterbildung, die ein Filmschaffender absolvierte, und dem öffentlichen, kommerziellen Erfolg, den sein Werk aufweist.

Gerade die Tatsache, dass dieser Zusammenhang sich einer faktischen Überprüfung entzieht, erlaubt es allen, eigene Interpretationen der Errungenschaften und Misserfolge des nationalen Filmschaffens vorzunehmen und sie zur Bekräftigung der eigenen Vision von der Rolle, die das Bild, das Kino und seine Protagonisten in einem ganz von Audiovision geprägten Zeitalter spielen sollen, einzusetzen. So argumentieren die einen in der öffentlichen Debatte etwa, Weiterbildung sei nichts weiter als eine Notlösung, dank der sich untalentierte Parasiten in einer übersättigten Branche über Wasser halten und die langsam versiegenden flüssigen Mittel in den Subventionskanälen verschmutzen. Andere finden, gerade auf dem Feld der Weiterbildung lasse sich demonstrieren, dass die Vitalität der audiovisuellen Industrie in erster Linie von der Leistung und der Wirksamkeit ihrer Techniker, nicht aber von einem kreativen Geist bestimmt werde. Die Zeit also im Zeichen des Unternehmertums und nicht der Träumerei stehe. Dass jetzt leistungsfähige Berufsleute gefragt seien und nicht Existenzialisten, die

sich nur den Kopf zermartern. Die audiovisuelle Produktion sei ein einträgliches Geschäft und keine neue Kunstgattung. Hat die Nouvelle Vague also nichts weiter als einige sich langsam verwischende Spuren im Sand hinterlassen?

Filmschulen und andere Filmbildungsstätten legitimieren ihre Existenz im allgemeinen auch durch eine lange Liste von Spezialisten und Berühmtheiten, welche in ihrer Institution doziert haben oder dozieren, sowie durch eine immer wesentlich kürzere Liste von Absolventen, welche zu Ruhm gelangt sind. Diese Art der Legitimation ist üblich, obwohl niemand wirklich beurteilen kann, wieviel positiven oder negativen Einfluss der eingeschlagene Weg auf die Karriere eines Individuums ausgeübt hat. Mit grosser Wahrscheinlichkeit wird eine jede Bildungsstätte, an welcher nur genügend Studenten eine spezifische Ausbildung erfahren, unabhängigbar früher oder später einen Filmschaffenden hervorbringen, der Aufsehen erregt. Er wäre wohl aber auch ohne diese Schule berühmt geworden ... also?

Ich glaube, dass die Kreation und Produktion von Filmen ihrer Natur nach mit vielen Rückschlägen verbunden ist und grundsätzlich grosse Mengen an Energien selbst für bescheidene Resultate absorbiert. Faszinierend ist allein schon festzustellen, wie viele Worte und Geschriebenes zur Produktion einiger Filmbilder aufgewendet werden. Es gibt wenig andere Produkte, die so viele Zusammenkünfte, Diskussionen, Verhandlungen, Auseinandersetzungen erfordern, zu deren Entstehung soviel geschrieben und umgeschrieben wird, wie ein Film, ganz einfach, weil jeder Film ein Unikat, gewissermassen ein Proto-

typ ist. Mir geht es hier aber nicht um eine Meinung zu diesem Sachverhalt, sondern um die Einsicht, dass Film zu einem schönen Teil nur dank und durch einen solchen Austausch entstehen kann. Schon deshalb, weil es für die Realisation eines Films zahlreicher Partner bedarf, aber auch, weil der relativ immaterielle Aspekt des Films verlangt, dass der Film noch durch andere Mittel als nur die konkrete und sensorische Erfahrung zum Leben erweckt wird, wie dies bei den meisten anderen Künsten der Fall ist. Ich denke deshalb, dass die Weiterbildung zur Entstehung und Verbesserung genau dieses Austausch, der schliesslich das Werk hervorbringt, beitragen muss. Aber wie?

Die technischen Mittel und Träger im Audiovisionsbereich befinden sich in einer rasanten Entwicklung. Die wirtschaftlichen Produktions- und Auswertungsbedingungen geraten immer stärker ins Gleiten. Die kreativen Filmschaffenden sind bereits vom Fenster weggerutscht. Diese drei – wie ich zugebe, etwas knappen – Feststellungen deuten die Prioritäten an, die einer vernünftigen Bildungspolitik zu verschreiben sind: Vermittlung der Fähigkeit zur Anpassung an neue technologische Gegebenheiten, Zurverfügungstellung der nötigen Analyse- und Führungsmittel, um einen besseren Zugang zu den aktuellen Produktions- und Auswertungsmethoden zu erhalten und die Einrichtung eines stimulierenden Umfeldes für die Filmschaffenden.

Und vielleicht gebiert so eines Tages der Berg nicht nur eine Maus, sondern gleich eine Seilbahn, die uns zur Bergspitze fahren wird.

TWENTIETH CENTURY-FOX PRESENTS:

MARILYN MONROE FESTIVAL

HOW TO MARRY A MILLIONAIRE

GENTLEMEN PREFER BLONDES

RIVER OF NO RETURN

THE SEVEN YEAR ITCH

MONKEY BUSINESS

LET'S MAKE LOVE

BUS STOP

NIAGARA

NOUVELLES COPIES / NEUE KOPIEN

NEW PRINTS



© 1993 TWENTIETH CENTURY-FOX, ALL RIGHT RESERVED

HOLLY HUNTER

HARVEY KEITEL

SAM NEILL

CIBY 2000 PRÄSENTIERT
EINE JAN CHAPMAN
PRODUKTION

P I A N O

EIN FILM VON
JANE CAMPION



GOLDENE PALME
CANNES 1993



BESTE DARSTELLERIN
HOLLY HUNTER

FILM COOP
S E C
A

AUSFÜHRENDE PRODUKTION CIBY 2000

MIT ANNA PAQUIN · KERRY WALKER · GENEVIEVE LEMON · KOSTÜME JANET PATTERSON · TON LEE SMITH
MUSIK MICHAEL NYMAN · SCHNITT VERONIKA JENET · PRODUKTIONS-DESIGN ANDREW McALPINE · KAMERA STUART DRYBURGH · CO-PRODUZENT MARK TURRNBULL
AUSFÜHRENDE PRODUKTION CIBY 2000 ALAIN DEPARDIEU · PRODUZENT JAN CHAPMAN · DREHBUCH UND REGIE JANE CAMPION · MIT UNTERSTÜTZUNG VON AUSTRALIAN FILM COMMISSION, NEW SOUTH WALES FILM AND TELEVISION OFFICE

IM VERLEIH DER PANDORA FILM

