

# **17.internationales forum**

---

## **des jungen films berlin 1987**

37.internationale  
filmfestspiele berlin

---

**Informations-  
blätter**

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

37. internationale  
filmfestspiele berlin

- 1 **EIN BLICK – UND DIE LIEBE  
BRICHT AUS**  
Jutta Brückner  
Bundesrepublik Deutschland 1986
- 2 **TRIUMPH DER GERECHTEN**  
Josef Bierbichler  
Bundesrepublik Deutschland 1987
- 3 **DrehOrt Berlin**  
Helga Reidemeister  
Bundesrepublik Deutschland 1987
- 4 **Filme von Jürgen Böttcher**  
**DIE KÜCHE (1986)**  
**IM LOHMGRUND (1976)**  
**FRAU AM KLAVICHORD (1980/81)**  
Deutsche Demokratische Republik
- 5 **MELO**  
Alain Resnais  
Frankreich 1986
- 6 **MEMOIRE DES APPARENCES**  
Erinnerung der Erscheinungen  
Raoul Ruiz  
Frankreich 1986
- 7 **MON CAS**  
Mein Fall  
Manoel de Oliveira  
Frankreich/Portugal 1986
- 8 **UMA RAPARIGA NO VERÃO**  
Ein Mädchen im Sommer  
Vitor Gonçalves  
Portugal 1986
- 9 **45. PARALLELO**  
Der 45. Breitengrad  
Attilio Concarì  
Italien 1986
- 10 **FALSCH**  
Luc und Jean-Pierre Dardenne  
Belgien 1986
- 11 **ROCINANTE**  
Rosinante  
Ann und Eduardo Guedes  
Großbritannien 1986
- 12 **THE JOURNEY**  
Die Reise / Der Weg  
Peter Watkins  
Moçambique, Japan, Mexiko, USA, Kanada, Tahiti,  
Australien, Frankreich, Schottland, Bundesrepublik  
Deutschland, Norwegen, UdSSR, Dänemark, Neuseeland,  
Italien, Finnland, Schweden 1983 - 1987
- 13 **HOTET**  
Die Bedrohung  
Stefan Jarl  
Schweden 1987
- 14 **LENZ**  
András Szirtes  
Ungarn 1986
- 15 **SIEKIEREZADA**  
Ballade von der Axt  
Witold Leszczyński  
Polen 1986

- 16 **SASHSHENNYJ FONAR**  
Die angezündete Laterne  
Agasi Ajvazjan  
UdSSR 1983
- 17 **SARRAOUNIA**  
Med Hondo  
Burkina Faso / Frankreich 1986
- 18 **Filme von Anita Thacher**  
**PERMANENT WAVE** (1967/78)  
**HOMAGE TO MAGRITTE** (1974)  
**SEA TRAVELS** (1978)  
**THE BREAKFAST TABLE** (1979)  
**MANHATTAN DOORWAY** (1968/80)  
**LOOSE CORNER** (1986)  
USA
- 19 **Filme von Warren Sonbert**  
**HALL OF MIRRORS** (1966)  
**DIVIDED LOYALTIES** (1978)  
**NOBLESSE OBLIGE** (1981)  
**THE CUP AND THE LIP** (1986)  
USA
- 20 **JIMI PLAYS MONTEREY**  
**SHAKE – OTIS AT MONTEREY**  
D.A. Pennebaker / Chris Hegedus / David Dawkins  
USA 1986
- 21 **LANDSCAPE SUICIDE**  
Selbstmord – Landschaft  
James Benning  
USA 1986
- 22 **LANGSTON HUGHES: THE DREAM-KEEPER** (1986)  
Langston Hughes: Der Traumwächter  
**ON THE BOULEVARD** (1983)  
St. Clair Bourne  
USA
- 23 **ARE WE WINNING, MOMMY?**  
America and the Cold War  
**GEWINNEN WIR, MAMA?**  
Amerika und der Kalte Krieg  
Barbara Margolis  
USA 1986
- 24 **“SALVATION!”**  
**HAVE YOU SAID YOUR PRAYERS TODAY?**  
“Errettung!”  
Hast Du heute schon gebetet?  
Beth B  
USA 1986
- 25 **A WEAVE OF TIME**  
The Story of a Navajo Family 1938 - 1986  
Ein Gewebe aus Zeit  
Die Geschichte einer Navajofamilie 1938-1986  
Susan Fanshel  
USA 1986
- 26 **YUKI YUKITE SHINGUN**  
Vorwärts, Armee Gottes  
Kazuo Hara  
Japan 1987
- 27 **MAGINO – MURA MONOGATARI SENNEN KIZAMI NO HIDOKEI**  
Geschichten aus dem Dorf Magino  
Die Sonnenuhr mit tausendjähriger Einheit  
Shinsuke Ogawa  
Japan 1987
- 28 **ROBINSON NO NIWA**  
Robinsons Garten  
Masashi Yamamoto  
Japan 1987
- 29 **Filme von Raymond Red**  
**KAMADA** (1984)  
**ANG HIKAB** (1984)  
**ANG MAGPAKAILANMAN** (1983)  
**PELIKULA** (1985)  
**KABAKA** (1983)  
**MISTULA** (1987)  
Philippinen

- 30 **YE SHAN**  
Wilde Berge  
Yan Xueshu  
Volksrepublik China 1985
- 31 **EAU / GANGA**  
Wasser / Ganges  
Viswanadhan  
Indien / Frankreich 1985
- 32 **LIEN LIEN FUNG CHEN**  
Liebe, Wind, Staub  
Hou Hsiao Hsien  
Taiwan / China 1986
- 33 **Neue Filme aus Hongkong**
- HOMECOMING**  
Yim Ho, 1985
- JUST LIKE WEATHER**  
Allen Fong, 1986
- SHANGHAI BLUES**  
Tsui Hark, 1985
- PEKING OPERA BLUES**  
Tsui Hark, 1986
- SOUL**  
Shu Kei, 1986
- A BETTER TOMORROW**  
John Woo, 1986
- LOVE UNTO WASTE**  
Stanley Kwan, 1986
- 34 **RU SHI / SAND**  
Als ob / Sand  
Jim Shum  
Hongkong 1986
- 35 **INFORMATIONSBLETT TAIWAN**
- 36 **ACTA GENERAL DE CHILE**  
Protokoll über Chile  
Miguel Littin  
Spanien 1986

- 37 **UM FILME 100% BRAZILEIRO**  
Ein 100% brasilianischer Film  
José Sette de Barros  
Brasilien 1985
- 38 **LA PELICULA DEL REY**  
Der Film des Königs  
Carlos Sorin  
Argentinien 1986
- 39 **Neues venezolanisches Kino**
- BOLIVAR, SINFONIA TROPICAL (1980)**  
Diego Rísquez
- LA CASA DEL AGUA (1984)**  
Jacob Penzo
- ORIANA (1985)**  
Fina Torres
- PEQUEÑA REVANCHA (1985)**  
Olegario Barrera
- POR LOS CAMINOS VERDES (1984)**  
Marilda Vera
- TRES POR TRES (1986)**  
Calógero Salvo

mitarbeiter und übersetzer der hefte: UM FILME 100 37

- wolfgang boerner (6)
- noll brinckmann (18, 19)
- michel egger (32)
- kristina eriksson (13)
- hiroomi fukuzawa (26, 27, 28)
- sabine heimgärtner (30, 35)
- osamu izumi (26, 27)
- regula könig (27)
- ines lehmann (7, 8)
- jun lü (30)
- gudula meinzolt (36)
- dirk mülder (5, 11, 12, 33)
- jutta sartory (31)
- peter b. schumann (36, 37, 38, 39)
- claus stroheim (15)
- fei wang (30)
- hildegard westbeld (1, 3)
- wulf teichmann (22)
- christiane trümper (37)

gesamtredaktion: erika und ulrich gregor, helma schleif

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welserstraße 25 (kino arsenal)

satz: käte prippnow

druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

druck der chinesischen originaltitel: hiroomi fukuzawa

Errata:

Blatt 20: SHAKE – OTIS AT MONTEREY, ein Film von D.A. Pennebaker, Chris Hegedus und David Dawkins

Blatt 33: SOUL, Regie: Shu Kei, auch: Ye Jianxing oder Kenneth Yip; JUST LIKE WEATHER, Regie: Allen Fong, auch: Fang Yupin

Blatt 13: HOTET (Die Bedrohung), auf lappländisch UHKKADUS

Blatt 6: MEMOIRE DES APPARENCES (Erinnerung der Erscheinungen), muß heißen: Erinnerung an die Erscheinungen

25 HOMECOMING - MITT TO EVAVA A

Ein Film von 1985

JUST LIKE WEATHER

Ein Film von 1985

SHANGHAI BLUES

1981

BEKING OPERA BLUES

1986

SOUL

1986

A BETTER TOMORROW

1986

MAGINO - MURA MONOGATA

1986

LOVE UNTO WASTE

1986

RU SHI / SAND

1986

ROBINSON ON NINON

1986

INFORMATIONSBATT TAIWAN

1986

ACTA GENERAL DE CHILE

1986

ANG MAGPARKALANMAN

1986

KABAKA (1983)

MISTULA (1981)

1986

1986

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

1  
37. internationale  
filmfestspiele berlin

## EIN BLICK – UND DIE LIEBE BRICHT AUS

Land	Bundesrepublik Deutschland 1986
Produktion	Joachim von Vietinghoff Filmproduktion Berlin
Regie, Buch	Jutta Brückner
Kamera	Marcelo Camorino
Montage	Ursula Höf, Jutta Brückner
Musik	Brynmor Llewelyn Jones
Ton	Lothar Mankewitz, Martin Steyer
Geräuschemacher	Thorolf Gunnar Dormer
Ausstattung	Horacio Pigozzi

### Darsteller

Elida Araoz, Rosario Blefari, Regina Lamm, Margarita Munoz, Marie Elena Rivera, Daniela Trojanovsky, Norberto Serra, Juan Carlos Cufalis, Ismael Castro

Uraufführung 3. 9. 1986 Filmfestival Venedig

Format 16 mm, Farbe  
Länge 86 Minuten

### Inhalt

Eine Frau blickt in den Spiegel und beginnt, einen Brief zu schreiben, über Leidenschaft, Hoffnung, Begierde, Enttäuschung und Wut. Ein Zwiegespräch mit der Liebe, mit sich selbst.

Gestalten tauchen auf: Die junge Braut, die alles erwartet und nur noch nicht so genau weiß, was eigentlich; die Ehefrau, die enttäuscht und eifersüchtig einen Besitz verteidigen muß: ihren Mann; die Einsame, die sich dem männlichen Traumbild im Spiegel so gern in die Arme werfen würde; die unerschütterlich Gläubige, die nichts davon abbringen kann, ihm zu folgen; die junge Moderne, die mit der Liebe keine Umstände machen will und der sich doch immer wieder die Worte hervordrängen: Ich liebe Dich; und schließlich die Entschlossene, die fortgeht, ohne zu wissen, wohin.

Immer atemlos – auf den Spuren der Liebe – treffen diese Frauen aufeinander, entfernen sich, kommen wieder zusammen, ein Schattenballett, ein Liebesreigen, in dem alles nur um den Mann kreist. Er wird maßlos überschätzt, gnadenlos verdammt. Der, der da ist, ist offensichtlich immer der Falsche, den Richtigen gibt es wohl nur im Traum. Und die Männer in ihren grauen Anzügen, die nicht merken, daß sie Partner sein sollen für etwas ganz Außergewöhnliches, lassen den Traum zu einem Alptraum werden. Die Liebe versendet in den Banalitäten des Alltags und den Gewalttätigkeiten derer, die stärker sind. Wenn da nicht immer wieder diese Hoffnung wäre ...

## Die Sache mit der Liebe

Von Jutta Brückner

Viele der vielen Liebesfilme, die im Moment gemacht werden, kommen daher mit dem Duft von Lavendel aus Großmutter's Kleiderschrank. In ihnen fehlt die nun wirklich nicht mehr ganz neue Erkenntnis des Zusammenhangs von Liebe und Gewalt und nicht nur zwischen Männern und Frauen, sondern auch zwischen Frauen und anderen Frauen. Das entspricht wohl im Moment einem Bedürfnis, das auch die Frauen umhertreibt, die diesen Zusammenhang nicht verleugnen. Die Sehnsucht nach der Liebes-Utopie ist offensichtlich durch alle Erfahrungen mit rabiaten Praxis nicht umzubringen.

Frauen stehen bis zum Hals in diesem Widerspruch und sind sehr schlecht ausgerüstet, ihn theoretisch und praktisch zu lösen. Denn ihre Schwierigkeit ist ja nicht nur, daß sie in einer nicht sehr vernünftig geordneten Welt immer wieder die Vernunft einfordern müssen, damit sie selbst besser leben können. Sie machen auch immer wieder die Erfahrung, daß die Liebe selbst sich diesem vernünftigen Sehnen nach der Vernunft entzieht, daß sie in den Dachböden und Kellern der Seele haust und sich in den Verschlagen an verstaubten und vergessenen Dingen ergötzt, die Schmutzkekken der Wünsche liebt, das Seelengerümpel und unkontrolliert mäandriert. Das alles entwickelt ungeheure Widerstände gegen die erhofften vernünftigen Lösungen durch vernünftiges Verhalten, das eigentlich nur zur Konfliktbewältigung taugt, wenn alles vorbei ist. In der Liebe schlägt Frauen ihre Ungleichzeitigkeit entgegen, die Mühsal, sich aus der Vorgeschichte in die Postmoderne recken zu müssen. Die historisch letzte große Liebesform, die der romantischen Liebe, läßt Frauen immer wieder mißtrauisch vermuten, daß eine Liebe, die nicht darauf besteht, Unmögliches zu wollen, die Grenzen der sozialen Welt und der individuellen Körper zu sprengen, die nicht auf der höchsten lustvollen Irrationalität besteht, weil sich das alles ja durch nichts Erklärbares rechtfertigen darf, keine sei. Die Alltagserscheinung dieser grandiosen Vorstellung war natürlich immer das tägliche Opfer und die tägliche Enttäuschung der Frau.

Das alles ist melancholisch-traurig, manchmal zum Verzweifeln, aber diese Hoffnung ist ein zähes Ding. Und ihre Abnützung im Alltag war nie ein Argument gegen ihre unabgenützte Reinheit. Vielleicht kommt der Wunsch nach der Liebesexplosion auch immer noch aus dem heimlichen Jammer, daß Frauen – auch immer noch – sich abgeschnitten fühlen von sich selbst, von ihrer eigenen Maßlosigkeit und ihrer Lust und ihrer Gier auf die maßlose Lust, was alles zusammen ja auch das Resultat langer Zeiten von Unterernährung ist. Der Verdacht, daß eine Frau in dem Augenblick aufhöre, ein moralisches Wesen zu sein, in dem sie ihre Lust entdeckt und praktiziert, ist vielleicht nicht mehr so mächtig wie früher, auf jeden Fall aber ist die Verkrampfung, die dadurch entstanden ist, nicht einfach aufgehoben. Frauen müßten schon göttliche Macht über ihre eigene Identität haben, um selbstschöpferisch zum Stocken sagen zu können: Fließe!

Auf der Suche nach Form und Sprache der Leidenschaft wiederholen sie so erst einmal die Gesten der Hingabe, die unsere Kultur ihnen beigebracht hat, die Formeln der Liebe und Wollust. Dahinter steckt die heimlich schmarotzende Hoffnung, daß über das Ausüben der Form der Inhalt vielleicht herbeizuzwingen sei. Die Frau, die sich vor dem Blick ihres Mannes auf dem Boden räkelt, will nicht einfach genommen werden, sondern versucht eine zu sein, die Lust verspürt, genommen zu werden und zu nehmen.

So wird der narzistische Blick auf die Form der Liebespraxis zum Spiegel, wenn denn kein anderer da ist.

Und hier beginnt die Sache mit den Spiegeln. Es ist ja wohl so, daß Frauen empathisch Männer und deren Identität idealisierend spiegeln und so eine gar nicht zu unterschätzende Stützungsarbeit an der männlichen Identität leisten. Wer aber spiegelt sie?

Die Frauen des Films laufen durch leere Räume, die vollgestellt sind mit Spiegeln, die wieder leere Räume spiegeln. Sie sind nicht nur auf der Suche nach der Liebe, nicht nur auf der Suche nach dem Mann als dem Ort, wo die Liebe sich ereignen könnte, müßte, endlich auch sollte, sondern sie sind auf der Suche nach dem eigenen Spiegelbild. Alles Gerenne, Gezerre, Gehau, alle Gewalt-samkeiten, Bosheiten, alle Hoffnung und Verzweiflung treiben um den Kern, daß Frauen dadurch ihrer eigenen Identität näher kommen wollen, daß sie zu Subjekten ihrer eigenen Lust werden. So sind sie alle auf dem Weg der Liebe auf der Suche nach sich selbst. Natürlich ist auch das eine romantische Vorstellung, genau so romantisch wie die andere: daß es eines Blickes bedarf und die Liebe bricht aus. Aber wenn damit auch der Blick auf sich selbst gemeint wäre?

\*

Wenn ich Dich suche, verliere ich Dich; wenn ich das, was mich von Dir trennt, zerstöre, wird alles, was ich zerstöre, zu einem Teil von Dir, Du selbst. Du schlägst mir eine Trümmerumarmung vor. Indem ich Dich verliere, suche ich Dich; wenn ich fortgehe, werde ich zum Pilger und merke, daß von allen Zügen Deines Gesichts, Deines Körpers, es dieser eine – die Ferne – ist, die mir gestattet, Dich überall wiederzuerkennen.

aus: Giorgio Manganelli, Amore, Verlag Klaus Wagenbach

### Aus einem Gespräch mit Jutta Brückner über ihren Film EIN BLICK – UND DIE LIEBE BRICHT AUS

*Hans-Joachim Schlegel:* Du kennst das Zitat von Anna Seghers: „Zum Realismus gehören nicht nur reale Dinge, sondern auch die Träume und die Vorstellungen von Dingen“. Hast Du in diesem Sinn einen realistischen Film gemacht?

*Jutta Brückner:* Er sieht nicht so aus, wie man sich einen realistischen Film vorstellt. Kostüme, Dekor, der durch viele Spiegel aufgelöste Raum wirken ja wohl eher surreal. Trotzdem geht es mir um die Realität, aber um innere Realität. Für mich selbst würde ich das schöne Zitat von Anna Seghers erweitern: Es geht nicht nur um die Träume, sondern auch um die Alpträume von den Dingen.

*H.-J. Sch.:* Hat der Film dann überhaupt noch etwas mit Argentinien zu tun, wo er ja schließlich gedreht worden ist?

*J.B.:* Der Ort des Films ist ein imaginärer, der Kampfplatz 'Seele', auf dem Leidenschaft und Hoffnung zu Bosheit und Enttäuschung werden, wenn zuviel stumme Sehnsucht mit realen Dingen und Menschen zusammenstößt.

*H.-J. Sch.:* Ich muß meine Frage wiederholen: Warum dann Argentinien?

*J.B.:* Der erste Grund ist der Tango, der in vielen musikalischen Momenten des Films zu hören oder doch zu spüren ist. Ganz gleich aus welchen sozialen Bedingungen heraus die Musik entstanden ist, für uns ist sie zu einer Prägeform von Leidenschaft geworden, sie hat einen Hof von Versagung, Sehnsucht, Rache und Trauer, alle diese schönen und scheinbar so einfachen Gefühle, die selten einem Objekt gelten, sondern der eigenen Sehnsucht nach einer Gefühlintensität. Der Tango geht musikalisch abrupt mit Gegensätzen um, deshalb ist er der geeignete musikalische Ort für das, was ich erzählen will. Und dann konnte ich natürlich die dokumentarische Sequenz am Schluß in diesem Vorstadt-Tanzlokal nur in Buenos Aires drehen ..

*H.-J. Sch.:* Eine Stadt, von der man im Film nichts sieht ...

*J.B.:* Trotzdem ist sie anwesend. Ich hätte diesen halb verwahrlosten, halb durch Brand zerstörten Schlachthof oder diese ehe-

malige Großmarkthalle, die wie eine Kathedrale aussieht, nicht in Europa finden können. Diese Mischung aus Dekadenz und Unvollendetem ist für mich der topografische Ort, an dem ich meine Geschichte erzählen kann, so wie es im Bereich der Musik der Tango ist. Denn auch die Geschichte der Liebe, die der Film erzählt, ist uralt und doch ganz unfertig, sie ist verbraucht und hat noch nicht einmal richtig angefangen.

*H.-J. Sch.:* Du sagst selbst, 'Geschichte der Liebe', denn das ist es ja wohl, jenseits der vielen Liebesgeschichten, die der Film erzählt. Es geht ja hier um ein konzeptionelles Erzählen und nicht um eine Story.

*J.B.:* Es sind die biografischen Grundsituationen, die vollkommen bekannten Wünsche und Ängste. Der Brief der Frau durchläuft diese vielen Stationen, die sich die Gefühle schaffen, um diesem begehrten Zustand 'Liebe' näher zu kommen. Am Ende hat sie erschöpft und ratlos alles gemustert, was sie erlebt hat und was sie weiß, und obwohl die Bilanz eher negativ ist, bleibt die Hoffnung, daß dieses uralte und doch nur halbfertige Ding 'Liebe' sich auch noch ganz anders zeigen könnte. Der Film zeigt einige der Facetten der Geschichte, die Frauen mit der Liebe haben können, denn jede konkrete Liebesgeschichte ist erst einmal auch eine Liebesgeschichte mit der Liebe.

*H.-J. Sch.:* Für mich ist das Interessante an diesem Film, daß sich diese Art des konzeptionellen Erzählens mit einer sehr subjektiven Perspektive verbindet, was bisher nicht üblich war, wenn konzeptionell erzählt wurde. Es ist ein Film aus der Sicht von Frauen oder aus der Sicht einer Frau. Kommen deshalb die Männer in dem Film so wenig gut dabei weg?

*J.B.:* Die Frauen kommen nicht besser weg. Beide, Männer wie Frauen, hängen doch im Netz ihrer unausgesprochenen und unbe-wußten Hoffnungen und Erwartungen. Die Frauen sind hier oft aktiver, weil die Liebe in ihrem Leben einen größeren Raum einnimmt. Und weil der Film aus ihrer Perspektive erzählt, sind alle Männer Projektionen. Die Wünsche, die an ihnen festgemacht werden, sind viel zu groß, als daß sie sich je erfüllen könnten. Denn zu dieser Erfüllung würde auch gehören, daß sie passiert, ohne eingeklagt zu werden. Rausch, Ekstase, Wunsch nach Auflösung können sich nur ereignen, sie können nicht in gegenseitiger Verabredung arrangiert werden. Die Männer sind nur Orte, an denen der eigentliche Partner getroffen werden soll und das ist die Liebe.

*H.-J. Sch.:* Der Film hat eine Syntax von typischen und typisierten Situationen, in denen mit Geräuschen, Musik und expressiv-surrealen Bildern Bedeutung gebildet wird, die in Dialogen nicht zu fassen wäre. Ist das eine aggressive Haltung gegenüber dem alten Erzählkino?

*J.B.:* Nein, aber für das, was ich mache, eignet sich das alte Erzählkino nur noch in Bruchstücken. EIN BLICK – UND DIE LIEBE BRICHT AUS ist ja auch ein Film über die Vorstellung, daß Liebe das wortlose Entzücken ist. Ich wollte diese Vorstellung, daß Gefühle stumm bleiben dürfen und sich trotzdem vermitteln, 'erkannt' werden, auch sprachlos darstellen. Auch das ist oder war eine wichtige Etappe in der Liebesgeschichte mit der Liebe, daß Frauen eine Zeit lang geglaubt haben, glauben mußten, daß die Probleme mit ihr gelöst werden können, indem alles besprochen wird. Auf diese Praxis reagiert der Film. Das alte Erzählkino hat für mich da ausgedient, wo es an der Vorstellung festhält, daß sich Realität nur in realistischen Bildern vermitteln läßt. Für mich gehören zur Realität nicht nur Sprache und Raum, sondern auch die Auflösung des Raums und die Sprachlosigkeit, d.h. nicht nur die Dinge, sondern auch ihre verzerrte Wahrnehmung.

*H.-J. Sch.:* Der Film arbeitet für mich an einer Überwindung der Schere von notwendiger Weiterentwicklung der Filmsprache auf der einen Seite, und der notwendigen Allgemeinverständlichkeit auf der anderen. Er erzählt keine Geschichte, die von sich aus Spannung erzeugen könnte, und trotzdem entwickelt er einen 'Sog'.

*J.B.:* Wichtig war die gemeinsame Arbeit mit dem Kameramann, dem Komponisten und der Cutterin. Das ist natürlich für jeden Film wichtig, aber hier ging es in jeder Arbeitsphase immer um ästhetische Entscheidungen, die die jeweilige Sequenz auch ganz

anders hätte interpretieren können. Es ging ja nicht darum, den Film beim Schnitt oder in der Vertonung reicher oder kohärenter zu machen, nachdem die eigentlichen Entscheidungen ja schon im Drehbuch getroffen gewesen wären. Es ging ja darum, ihn auf jeder Arbeitsebene eigentlich erst zu erschaffen.

*H.-J. Sch.:* Der Film nimmt in einem sehr subjektiv-moralischen Sinn Partei. Stand seine 'Ideologie' von vornherein fest?

*J. B.:* Das Problem der Liebe ist gerade in den letzten Jahren immer wieder in den Diskussionen unter Frauen aufgetaucht, die jahrelang über andere Fragen geredet haben. Es ist auch deutlich geworden, daß diese Wünsche und Hoffnungen nicht einfach verschwinden, weil sie als der universale Unterdrückungszusammenhang scheinbar erkannt und gebannt sind. Wieviel an Unterdrückung von Männern an Frauen, von Frauen an Frauen, von Frauen an Männern sich in dieser Glücksvokabel verbergen kann, darf auch nicht einfach wieder vergessen werden. Aber wo ist der Weg zwischen Kritikfähigkeit, die Frauen entwickelt haben, um Unterdrückungen zu erkennen, und der Begeisterungsfähigkeit und auch der Kraft, sich zu verlieren, ohne die Liebe gar nicht möglich ist?

*H.-J. Sch.:* Auf diese Frage gibst Du aber keine Antwort ...

*J. B.:* Nein, das kann jede für sich auch nur ganz individuell entscheiden, wie weit ihr die Wünsche nach Grenzenlosigkeit, dem Glück in der Passivität, dem Zauber, der darin liegt, mit der Welt, dem Leben oder einem herrlichen Bild von sich selbst beschenkt zu werden, wie weit ihr das wichtig ist, dieser ganze Tumult des Unbewußten, der in Sadismus aus Enttäuschung umschlägt, wenn das Objekt zu sperrig ist. Für Frauen ist das ein besonders brennendes Problem, weil bei aller Befriedigung durch Arbeit oder ein einigermaßen sinnvoll selbstgeschaffenes Leben die Hoffnung auf das einbrechende Glück, das das Leben außerordentlich macht, von Frauen nie aufgegeben wird.

*H. J. Sch.:* Haben die Produktionsbedingungen dieses *Low-Budget*-Films dessen Form geprägt?

*J. B.:* Ganz sicher. So viel Freiheit habe ich noch nie bei einem Film gehabt. Es gab kein Drehbuch, nur eine Sammlung von Ideen, die sich in den verschiedenen Phasen von der Dreharbeit bis zum Schnitt und der Vertonung weiterentwickelt haben. Ich hätte bis zum letzten Moment den Film immer noch ganz anders machen können.

*H.-J. Sch.:* Das ästhetische Ergebnis hat mit dieser Freiheit sicher viel zu tun. Glaubst Du, daß ästhetische Formen, wie Du sie in diesem Film entwickelt hast, auch auf größere und kommerzielle Produktionen übertragen werden können, obwohl der Produktionsprozeß da viel sperriger und planbarer sein muß?

*J. B.:* In jedem Fall. Nachdem ich diesen Weg gegangen bin, ist er für mich auch planbarer geworden. Ich glaube auch, daß sich bestimmte surreale Momente des Films sehr gut mit einer individuellen Geschichte verbinden lassen, immer dann, wenn es nicht nur um Dinge, sondern auch um die Wunsch- und Alpträume von Dingen geht.

A: All das Erbleichen, die Träume, Schlaflosigkeiten, Schrecken und Ängste, daß das, was in die Liebe einstimmt, seinen Sinn ändern und sich anderswohin wenden könnte, oder gar die- Ergebenheit mit Betrug belohnen ... Die Ahnungen, die Sorgen, die Bestürzung: „Deine Liebe ist nicht mehr von dieser Welt“: die in Einsamkeit verbrachten Tage, das leise Sprechen mit sich selbst, die grausame und zärtliche Knechtschaft – gehorchen, in eisigen Nächten wachen ...

B: Und wird ein solcher wiedergeliebt?

A: Zuweilen ja. Würde man ihn glücklich nennen? Was meinst Du? Gleichsam als wüßte er nicht um die Zerbrechlichkeit und Schrecklichkeit der menschlichen Gefühle. Das Nichtlieben tötet, das Lieben quält.

aus: Giorgio Manganelli, *Amore*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1982

## Aus einem Gespräch mit Ulrike Herdin

– Dieser Film reflektiert die Erfahrungen einer bestimmten Frauen- generation, der Frauen, die heute zwischen 40 und 50 Jahre alt sind, denke ich. – Als ich 1984 das erste Mal in Buenos Aires war, hatte ich den Eindruck, daß die privaten Beziehungen zwischen Männern und Frauen sich noch so abspielen wie bei uns vor 30 Jahren. Gleichzeitig gab es aber mit dem Übergang zur Demokratie, der damals stattfand, auch einen Aufbruch, der die Ideen umsetzen wollte, die weltweit mit der Frauenbewegung in den Sechzigern und Siebzigern diskutiert worden sind. Aufbruchssituationen faszinieren mich immer, Und hier traf ich auf zwei Erfahrungen, die ich kannte. Deshalb, glaube ich, erblickte ich damals vieles wie in einem Brennspeigel. – Es gibt in Deinem Film moralische Werte in der Sexualität, die wohl sehr stark mit der Erfahrung mit den Fünfziger Jahren zu tun haben: Reinheit und Befleckung, Wollust und Ekel, Sehnsucht und Reue. Das hatte ja früher alles eine gesellschaftliche Gültigkeit. Unser Gefühlsleben orientierte sich ja daran. – Ja, selbst wenn wir uns das nicht klargemacht haben. Die frühere Zeit war ja in ihren Verboten viel klarer: die Unterdrückung war kompakt, aber auch die Sehnsucht. Das funktionierte ja wie ein Korsett, das preßte zusammen, aber schuf auch eine Form. – Mich beschäftigt immer wieder, daß zwar heute viele Tabuisierungen aufgehoben sind, aber nur durch eine Kumpelhaftigkeit ersetzt wurden. – Ich glaube, sie sind nur scheinbar aufgehoben und die Kumpelhaftigkeit überdeckt Schamschwellen und Lust- und Liebeswünsche, die sich heute vielleicht tiefer verrochen haben als noch vor 30 Jahren. Damals war klar, daß eine Frau nichts anderes im Sinn haben konnte, als für eine Liebesgeschichte zu leben, die dann in die Ehe mündete. Frauen können heute allein leben, ohne gesellschaftliche Parias zu sein, viele wollen das, aber das Verlangen nach einer leidenschaftlichen Liebesgeschichte bleibt. Und jetzt ist es nicht mehr der Zwiespalt vielleicht zwischen Wunsch und Realität, sondern der Zwiespalt zwischen zwei verschiedenen Wünschen, die sich so leicht und ohne weiteres gar nicht miteinander vereinbaren lassen. – Aber glaubst Du nicht, daß es gerade die Schamschwellen waren oder sind, die zu exzessiven Phantasien veranlassen? – Ja, wahrscheinlich ..., sicher insofern Wollust immer an Grenzüberschreitung gebunden ist und wenn es nicht mehr die Schamschwelle ist, die überschritten wird, dann muß es vielleicht die Hautgrenze sein. Vielleicht kommt daher die zunehmende Gewaltphantasie der Filme. – In Deinem Film stellt sich immer wieder die Enttäuschung der Hoffnung ein. Jede neue Liebeserfahrung führt ins Negative und die Erniedrigung, auch die freiwillig betriebene, die Selbsterniedrigung, nimmt ständig zu. – Ich glaube, daß eine übergroße Sehnsucht zu Gewaltsamkeiten führt, sich selbst oder anderen gegenüber. Wenn man 20 Jahre lang die Erfüllung seines Lebens nur von der Liebe erwartet hat und sie hat sich immer noch nicht eingestellt, sind Haß, Kleinlichkeit und auch Rachsucht eine verständliche Folge. Die Frauen im Film leben doch wie der Esel, der durch die Wurst vor der Nase immer weiter am Laufen gehalten wird. Ich glaube, daß sich sehr viel an diesem Bild auch heute nicht geändert hat, wo Frauen nicht mehr die gesamte Erfüllung ihres Lebens von der Liebe erwarten müssen. Auch unabhängige Frauen, die mit ihrem Leben einigermaßen zufrieden sind, haben Schwierigkeiten, ohne intensive Liebesgeschichte leben zu können. Diese furchtbare Sehnsucht ist, glaube ich, nicht totzukriegen. – Und wird wahrscheinlich auch mit jeder unerfüllten Liebesgeschichte größer. – Wahrscheinlich. Die Schwierigkeit ist, glaube ich, daß romantische Liebe für Männer etwas anderes bedeutet, als für Frauen. Für viele Männer ist sie mit Distanz verbunden. Ich glaube, daß für sie das Betörende gerade darin besteht, daß sie in der romantischen Liebe zwischen Sexualität und Erotik trennen können. Frauen erwarten auch und gerade von der romantischen Liebe den höchsten Glückszustand des Körpers. Das macht sie so unangenehm rabiat in ihren Forderungen und so zerstörerisch, wenn es dann nun nicht passiert ... – Viele Zuschauer werden sicher erstaunt sein, daß die Männer so unausgefüllt sind. Sie sind ja keine Charaktere, sondern eher Stichwortgeber, die einen Mechanismus in Gang setzen, der dann ohne sie abläuft. – Ja, der Mechanismus der Projektion. Es gibt den Traummann im Spiegel und die anderen banalen und platten Alltagsmänner,

von denen die Frauen immer wieder erwarten oder verlangen, daß sie doch bitte zu Traumännern werden sollen. Aber so läuft die Projektion natürlich immer ins Leere. Im Prinzip hätte man für das, was ich hier zeigen will, die Männer in ihren grauen Anzügen auch durch Puppen ersetzen können. Aber wahrscheinlich ist es für Zuschauerinnen auch nicht leichter, denn ich kann mir vorstellen, daß der Film an ein Tabu rührt, das mit sehr viel Aggressivität und Vorwärtsverteidigung zugedeckt wird. Das Tabu, daß Frauen, die sich schlecht geliebt fühlen, auch den Verdacht nicht loswerden, daß sie eben nicht begehrenswert sind. Die Liebe ist nicht demokratisch, sie beschenkt nicht jede oder jeden nach dessen Verdienst. Alle Bemühungen um gesellschaftliche Gerechtigkeit finden an der Ungerechtigkeit und Launenhaftigkeit der Liebesgefühle ihr Ende.

### Der Komponist Brynmor Llewelyn Jones zur Musik für EIN BLICK – UND DIE LIEBE BRICHT AUS

EIN BLICK – UND DIE LIEBE BRICHT AUS von Jutta Brückner war eine der interessanteren Filmmusikaufgaben der letzten Jahre. Der Film spielt in Argentinien, soll aber nicht unbedingt als 'argentinisch' bezeichnet werden; es ist ein Film von einer Frau über Frauen, ist aber kein 'Frauenfilm'; es ist ein Film über die harte Realität und die Illusionen, die notwendig sind, den Alltag zu bewältigen; ein Film mit schönen Bildern, aber manchmal brutalem Inhalt. Ich habe mich nach langen Überlegungen für eine 'elektronische' Lösung entschieden, weil der Szenenwechsel im Film derart verschiedene Bearbeitungen verlangte, daß nur die Elektronik oder aber ein sehr großes Symphonieorchester in der Lage war, diesem Sachverhalt gerecht zu werden.

Die musikalischen Anlehnungen in diesem Film sind klar: man hört viele Tangos – oder besser: Tango-beeinflußte Musik –, man hört sehr 'klassisch' besetzte Kombinationen von Chören, Glocken und Streichern, man hört kleinere Instrumentensembles wie sie in Südamerika zu finden sind – Harfe, Bandoneon, Geige und Schlagzeug –, man hört verschiedene Bearbeitungen von Gardels 'Volver', das sich als Leitmotiv durch den Film zieht. Die Abwesenheit eines Dialogs bedeutet, daß die Musik zwangsläufig mehr im Vordergrund steht. In EIN BLICK – UND DIE LIEBE BRICHT AUS übernimmt die Musik vielleicht noch umfassendere Funktionen an der Gestaltung der Gesamtform und der Verdeutlichung von Einzelperioden im Film und von Verhältnissen zwischen den 'Hauptprotagonisten'. Der Gegensatz zwischen Bild und Klang ist aber immer da und wird durch eine betonte Leichtigkeit und Durchsichtigkeit der Musik plastisch dargestellt. Eine streng zeitgenössische Musiksprache wäre also verkehrt, eine klassische zu schwer.

Es hat über ein Jahr gedauert, bis wir bei der Endfassung ange- langt waren, denn die Gegenüberstellungen von Filmmaterial und Musiksequenzen erforderten immer wieder neue Beurteilungen.

### Biofilmographie

**Jutta Brückner**, geboren in Düsseldorf. Studium der Politischen Wissenschaften, Philosophie und Geschichte in Berlin, Paris und München. Promotion 1973. Lebt in Berlin. Ab 1973 Drehbücher, Hörspiele, filmwissenschaftliche Aufsätze, Filmkritiken. Seit 1985 Professur an der Hochschule der Künste, Berlin.

#### Drehbücher und Filme:

- 1974 Drehbuch zu *Der Fangschuß* (zusammen mit Margarethe von Trotta, Regie Volker Schlöndorff)
- 1975 *Tue recht und scheue niemand*
- 1976/77 *Ein ganz und gar verwahrlostes Mädchen*
- 1977 Drehbuch zu *Eine Frau mit Verantwortung* (Regie Ula Stöckl)
- 1980 *Hungerjahre*  
*Laufen lernen*
- 1983 *Luftwurzeln*

1984 *Kolossale Liebe*

1986 EIN BLICK – UND DIE LIEBE BRICHT AUS

**Brynmor Llewelyn Jones**, Dirigent und Komponist. Geboren 1950 als Sohn walisischer Eltern in London. Klassische Ausbildung zum Dirigenten und Komponisten in verschiedenen Musikzentren Europas – Londoner Guildhall School of Music, Mailänder Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi, Salzburger Mozarteum und Wiener Meisterkurse –; seit 1977 in Berlin. Film- und Hörspielmusik u.a. für *Bella Donna* und *Der Bulle und das Mädchen* von Peter Keglevic; *Der Spiegel* von Erden Kiral.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welscherstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

2  
37. internationale  
filmfestspiele berlin

## TRIUMPH DER GERECHTEN

Land	Bundesrepublik Deutschland 1985/87
Produktion	Bierbichler-Filmproduktion
Regie	Josef Bierbichler
Buch	Josef Bierbichler, frei nach einer Erzählung von Oskar Maria Graf
Kamera	Jörg Schmidt-Reitwein
Kameraassistent	Cornelius Glatzel, Udo Maurer
Co-Regie, Schnitt	Christian Virmond
Schnittassistent	Lisa Lössl, Sandra Antal
Dekor	Hans Reindl
Musik	Rudolf Gregor Knabl, Ludwig van Beethoven
Musikaufnahmen	Peter Vogel
Ton	Brian Greenman
Tonassistent	Mark Vizner
Beleuchter	Manfred Klein
Beleuchterlehrling	Anderl Lechner
Skript	Ulla Ziemann
Bauten	Brian Gibbon
Kostüme	Ann Poppel, Vroni Reindl
Kostümassistent	Elisabeth Irmer
Maske	Ann Poppel
Standfoto	Beate Rose, Barbara Gass
Mischung	Günther Blumenhagen
Herstellungsleiter	Ditmar Schneider
Produktionsleitung	Robert Spitz
Aufnahmeleiter	Esther Wenger
Fahrerin	Esther Donatz
Darsteller	
Der Affe	Josef Bierbichler
Bauern	Rudi Klaffenböck Alfons Scharf Annemarie Bierbichler Sigi Reindl Wolfgang Marquard Robert Spitz
Der Intellektuelle	Edgar Liegl
Die Geistlichen	Oskar Neumann Michael Altmann
Der Offizier	Harry Täschner

Die kurfürstliche Residenz	Felix von Manteuffel
Maximilian I	Kurt Meyer-Clason
Hohenzollern	Fritz Hitzer
Rottmann	Joachim Schmolcke
Heck	Michael Strobel
Der Jesuit	Franz Brunner
Rietzler	Ditmar Schneider
Keio Keiner	

Die Stadtbewohner	August Kühn
Bürgermeister	Heinz Braun
1. Torwächter	Anderl Lechner
2. Torwächter	Arthur Loibl
1. Gammler	Sittka Wunderlich
2. Gammler	Gelatti
1. Mönch	Gerhard Bisser
2. Mönch	Uwe Neuhaus
3. Mönch	Josef Brantl
Der Bauer	Peter Brumbacher
Der Erzähler	

Die Schneidetschopfer  
Eugen Götz, Katjana Doerdelmann, Kurt Kraft, Ray Müller,  
Esther Donatz, Christian Virmond

Uraufführung 23. 2. 1987, Internationales  
Forum des Jungen Films, Berlin

Format 35 mm, Farbe, 1 : 1.66

Länge 81 Minuten

Wir danken der Stadt Rothenburg, die uns die Drehorte zu für  
uns günstigen Bedingungen überlassen hat und der Kiepenheuer  
Bühnenvertriebs GmbH, die uns die Rechte an Oskar Maria Graf's  
Erzählung zu für sie günstigen Bedingungen überlassen hat.

### Kurzinhalt

„Ein Neugeborenes riskiert einen Rückblick in den 30jährigen  
Krieg und altert während des Erzählens in die Zukunft hinein.  
Die sieht aus wie ein Neandertaler. Der sieht einem Affen ähn-  
lich oder einem Menschen. Der Standpunkt des Betrachters wird  
das endgültig entscheiden.“

Solange es Betrachter gibt, gibt es auch Inspirationen. Inspirierend  
wirkten u.a.: Ein Fernsehredakteur vom ZDF, der die Frage stell-  
te, was hat die Geschichte mit heute zu tun? Ein toter österrei-  
chischer Publizist und Schriftsteller, der wußte: Ursprung heißt  
das Ziel – ein amerikanischer General, der ein paar Schlitzaugige,  
die den 'way of life' nicht haben wollten, in die Steinzeit zurück-  
zubomben gedachte. Dann noch einige von offizieller Stelle ein-  
gerichtete Kulturbunker, in denen die wichtigsten Errungenshaf-  
ten menschlicher Gestaltungskraft eingelagert werden, um die Zei-  
ten zu überdauern und die Menschen.

Nicht zuletzt wirkte inspirierend das friedliche Gleichgewicht, in  
dem sich die Mächtigsten der Welt wiegen, um so unser aller Le-  
ben zu garantieren.

Meine zwei Kinder, denen ich was hinterlassen will zum Betrach-  
ten, sollten sie es noch erleben, inspiriert werden zu können.

Josef Bierbichler

## Inhalt

In einem langen Schwenk wandert die Kamera nach den Titeln über eine schöne, oberbayerische Bauernlandschaft, wie sie noch existiert und von den Einheimischen und Zugereisten geliebt wird. Der Kraud'n Sepp singt das Lied von einem Sonntag, an dem es gewesen sein muß, als unser Bayerland entstanden ist, und ein nicht sichtbarer Erzähler beschreibt seinen Weg zu einer geschichtsträchtigen Anhöhe, die er aufsuchen will, um von dort aus den Beginn seiner Geschichte erzählen zu können.

Plötzlich bricht Flugzeuglärm in den bayrischen Frieden. Düsenjäger und Hubschrauber, Bomber und Transporter, allesamt militärischer Bedeutung, manövern über der Landschaft und ihren Bewohnern. Die kleine Kapelle, die einige Jahrhunderte lang die Anhöhe besetzt hielt, gleichsam um Macht auszuüben und inneren Frieden zu geben, bricht endlich in ihrem Widerspruch zusammen, und ein fast neugeborenes Kind schreit sich schon in diesen ersten Tagen seine Existenzangst aus dem neuen Leib, ob dieses Höllenlärms. Der Erzähler findet sich wieder in diesem Kind und beginnt nun seine Geschichte zu erzählen – von klein auf und begleitet von seinem Fluch auf die Militärs. Noch während er sich auf der Suche nach den Darstellern für seine Geschichte befindet, wird sein zweites Ich geboren. Gemeinsam machen sie sich auf den Weg und werden fündig in ihrem abseits stehenden Freundeskreis. Denn Geschichte wird von denen geschrieben, die an ihrer Gegenwart nicht teilhaben.

Es ist anno traurig 1633. Die schwedischen und bayrischen Heere überwintern in Ruhestellung, um danach den großen Glaubenskrieg fortzusetzen. Mit Räubereien und Bauernschinden wartet das Militärvolk auf das blutige Frühjahr. Die Bauern sind in die Wälder geflüchtet, um diesem Zustand zu entgehen. Widerstand rührt sich unter den Geschundenen und der Ruf nach Gerechtigkeit. In Wasserburg am Inn wird ein vielgereister und belesener Hutmacher zur Anlaufstation für die Nöte der Landbevölkerung.

In Braunau, am gleichen Fluß gelegen, erkennt Kurfürst Maximilian I. im Kreis seiner Berater den Ernst der Lage. Den Soldaten mehr Sold, um die Plünderungen zu mindern, und dafür einen höheren Steuersatz für die Bauern, um den Sold zu finanzieren, ist seine Devise. Denn Kreislauf ist die Natur der Dinge, und dem Bauern sind Kreisläufe geläufig aus der Natur.

Auf seinen Ritten übers Land erläutert der Wasserburger Hutmacher seinen zuhörenden Bauern die neueste politische Lage und verschenkt Decken und Lebensmittel und Gewehre, nicht nur weil er begütert ist, sondern auch weil er meint, Wissen zu haben sei langweilig, solange andere nicht denken. Und prompt regt sich etwas bei den Bauern, was wie Denken aussieht, obwohl sie dabei die Gewehre greifen, obwohl der Film gemacht ist, aus der großen Sehnsucht heraus, die Waffen zu vernichten.

Auf einer Fahrt durch abgestorbene Wälder räsoniert der Erzähler über den Stand seiner Geschichte und über sein zweites Ich, das sich langsam in eine andere Richtung aufzumachen scheint, in eine Weltsicht, die bössartiger als Fatalismus zu benennen wäre.

Ich bleibe aber Ich und das Zentrum der Welt, und deshalb geht die Geschichte weiter.

In Wasserburg am Inn erwachen eines Morgens Offizielle und Nichtoffizielle und sogar der letzte menschliche Abschaum dieser Gesellschaft in einem offiziösen Zustand. Scheinbar in der Luft liegt eine Regung, die sie alle kennen, aber nicht kannten, so als hätten sie geschlafen, aber nicht geträumt, und nun sind sie wach, obwohl sie nicht mehr schlafen, und sie reagieren alle, wie es ihnen gebührt: Die Offiziellen stellen Fragen, die Nicht-offiziellen sind voller Angst, und die Abschäumigen beginnen zu triumphieren, denn nie waren sie nichtiger als vor der Frage und vor der Angst.

Vom Land draußen künden die Sturmglocken kaum wahrnehmbar, aber unüberhörbar, daß etwas sehr einfaches geschehen sein muß, was schwer zu begreifen ist: Ein unbotmäßiges Aufbegehren gegen den Willen der Obrigkeit. Langsam durchdringen die Nachrichten die Straßen der Stadt und das Denken ihrer Bewohner. Die Fragen der Offiziellen verformen sich zu festen Dogmen, Angst und Sympathiegefühle der Nichtoffiziellen vermen-

gen sich zu einem diffusen Konzentrat, das in einem großen Fachingipfelt, der bis in die heutige Zeit herüberreicht und erst jetzt, in den vakuumgefüllten Geistesräumen der Gesellschaft, zu einem einzigen, großen Witz wird. Die Zeichen der Zeit beginnen – wieder einmal – unleserlich zu werden. Zu Figuren erstarrt, harren die Menschen einer unvergleichlichen Katastrophe, die auf sie zuzukommen scheint. Um die Geschichte zu Ende erzählen zu können, versetzt sich das zweite Ich des Erzählers in einen posthistorischen Zustand. Ein affenähnliches Wesen, das sich selbst als ihren Ursprung und unabänderliches Ziel bezeichnet, beobachtet die Bauern und ihre Nachgeborenen bis zu ihrem Ende. Diese werden, obwohl anfangs siegreich, durch kurfürstliche List in ihrer Einheit gespalten und liegen am Schluß zerhauen und zerstampft auf dem Schlachtfeld. In voller Rüstung erreitet der siegreiche Kurfürst über die Leichen hinweg seinen Feldherrenhügel und blickt zurück auf das getane Werk, bis er zum Denkmal erstarrt, nicht ohne vorher noch die Hand zu heben und mit seinem Finger die Zukunft zu weisen. Diese verschwindet in einem großen Feuerball, begleitet vom Jubel der Karnevalsnarren, die sich – noch in der Katastrophe – demütig dem Triumph ihrer versteinerten Geschichtsauffassung unterwerfen.

In einer Steinzeithöhle, umgeben von Restutensilien der Vorgeschichte, zieht das affenähnliche Wesen sein Fazit: Ursprung und Zerstörung haben einander nicht gefunden. Die Natur mußte notwendigerweise ihre grandiose Erfindung Mensch wieder liquidieren, um sich selbst zu erhalten.

## Zu diesem Film

Von Josef Bierbichler

Als sich im Winter 1633 auf 34 die Bauern des Inntals zusammenschlossen und die mit gleicher Sprache sprechenden Soldaten aus ihren Dörfern warfen, taten sie dies, weil sie begriffen hatten, daß die anwesenden Militärs ihnen keinen Schutz vor dem Krieg boten, sondern daß mit den Soldaten der Krieg erst zu ihnen gekommen war.

Als sie dann, nach erfolgreicher Mission dem Wunsch ihres Kurfürsten folgend, sich mehrheitlich wieder auf ihre Höfe und Dörfer zurückzogen, um im errungenen Frieden zu leben, geschah das in dem Glauben, daß der Krieg durch die Vertreibung seiner sichtbaren Gestalt für sie beendet wäre.

Von diesem Zeitpunkt an gerechnet dauerte dieser Krieg noch weitere fünfzehn Jahre. Alle folgenden Kriege fußten auf dieser glaubenden Nachlässigkeit der Völker gegenüber ihren Kurfürsten. In den jeweils folgenden Friedenszeiten vervollständigten die Kurfürsten und ihre Helfer ihre Kenntnisse zur Führung des nächsten Krieges.

Als in den Achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts die Völker Europas und Amerikas in mannigfaltigen Umfragen ihren Wunsch nach Frieden bekundeten und dann in freier Entscheidung die Regierungen wählten, die weiterhin ihre Kenntnisse in der Kriegsführung vervollständigten, geschah das in dem Glauben an die ausnahmslose Abhängigkeit aller Menschen vom Prinzip der Vernunft – und es geschah in dem Glauben an die nicht endbare Zugehörigkeit der Gattung Mensch zum organischen Leben auf der Erde.

Als die Bauern des 30jährigen Krieges die Verfolgung der Soldaten aufgaben und auf ihre Höfe zurückkehrten, bewiesen sie ein epochemachendes Vertrauen gegenüber ihrem Kurfürsten.

Als die Völker der sog. zivilisierten Welt in den 1980er Jahren ihren Regierungen das Vertrauen gaben, begingen sie einen historischen Irrtum reifen Zuschnitts.

Die reife Frucht ist das Ende des Wachstums. Fällt sie auf fruchtbaren Boden, könnte es ihr gelingen, neues Wachstum zu erzeugen.

Deshalb habe ich diesen Film gemacht.

Wer heute einen Film sieht, der sich nicht mit 'Diesem Thema' beschäftigt und sich daran laben kann, hat sich im Kino selbst vergessen (eine beneidenswerte Fähigkeit).

Wer heute einen Film sieht, der sich mit 'Dem Thema' beschäftigt und sich daran laben kann, hat sich selbst vergessen und verfügt über eine beneidenswerte Fähigkeit.

Wer heute einen Film sieht, der sich mit 'Dem Thema' beschäftigt, an dem er sich nicht laben kann, hat einen Film gesehen, der über keine beneidenswerte Fähigkeit verfügt: Nämlich über ein anderes Thema.

So gesehen ist mir der Film passiert. Ich habe nicht vor, einen neuen zu machen, da es dieser Zeit Wichtigeres zu tun gibt. Für die Eine oder den Anderen wird das auch wieder ein Film sein. Hoffentlich.

Land Bundesrepublik Deutschland  
1986/87

**Biofilmographie**

Josef Bierbichler, geboren 1948 bei München. Nach der Schule Hotelfachausbildung und danach Schauspielschule in München.

In den folgenden Jahren Engagements an den Schauspielhäusern in München, Stuttgart, Frankfurt, Bochum, Hamburg.

Zwischenzeitlich als Schauspieler in folgenden Filmen mitgearbeitet:

Lars Peter Barthel  
Werner Herzog (*Herz aus Glas*, 1976, *Woyzeck*, 1978)

Herbert Achternbusch – in fast allen bisherigen Filmen

Doris Dörrie (*Mitten ins Herz*, 1983)

Im Fernsehen bei Rainer Erlen, Manfred Grunert.

Eine eigene Theaterregie in München.

TRIUMPH DER GERECHTEN (1986)

Tom Schmitz  
Christos Ambach

Felix v. Manteuffel arbeitet z.Zt. als Schauspieler am Thalia Theater in Hamburg. Zuvor war er 11 Jahre an den Münchner Kammerspielen. Er ist ebenfalls Absolvent der Falckenbergschule in München.

Produktionsfirma  
Thomas Dierks

Edgar Liegl ist von Beruf Lehrer für Soziologie. Er organisiert das bekannte Kabarett 'Scharfrichterhaus' in Passau.

Uraufführung 1. 8. 1987, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin

Format 35 mm, Farbe, 1:1,33

Laufe 113 Minuten

**Helga Reidemeister zu ihrem Film:**

'DreiOr Berlin' ist mein subjektives Bild zu Menschen in Berlin (West und -DDR). Geprägt sind meine Beobachtungen und Einsichten durch persönliche Erfahrungen, Konfrontation, Wandel, Wandel, Wandel und politischer Haltungen bei den verschiedenen Menschen, die ich getroffen habe. Einige – wie meine Mutter – sind mir lange vertraut durch ihre Geschichte aus den dreißiger Jahren in Berlin. Andere habe ich erst durch die Arbeit zum Film kennengelernt: den Master-Brigadier aus Berlin Mitte, den Liedermacher vom Prenzlauer Berg oder den Schrottabwerker vom Spandauer Nordhafen, die Trümpferfrau auf dem Fährhof im Wedding am 17. Juni...

Die Personen in 'DreiOr Berlin' sind durch alle Herausforderungen – quer durch Generationen, soziale Klassen, quer durch zwei gegensätzliche Gesellschaftenwörter – dem Aufatmen, was in Erinnerung, Geschichtsverständnis und Alltagsperspektive in

Ort und West lebendig ist, was an alten und neuen Tälern und Hoffnungen zum Vorschein kommt, an dem Ort, von dem der Zweite Weltkrieg wegging. Welche Spuren hat diese Sprache im 'Bild' der Stadt hinterlassen – im Bewußtsein der Menschen? Welche Klänge hören, bezogen auf die Teilung der Stadt?

Die ganz persönliche Verwirrung  
Anmerkungen einer Dramaturgin  
Von Christa Voigt

Sicher kann man einen ganz anderen Film über Berlin machen als diesen, der in den letzten einundzwanzig Jahren entstanden ist, sich immer wieder verändert hat, der Schwierigkeiten hatte, wie die eben eine geteilte Stadt mit sich bringt. Spannend jedenfalls war es, wir wollten ja etwas von der ganzen Stadt erzählen, nicht nur von der halben westlichen. Unbequem zu erfahren, Frage stellen, um von alten Klischeevorstellungen abstrahieren. Da erhebt sich wie gleich zu Anfang, als wir noch auf der Suche nach richtigen Gesichtern waren, das gute Rat, wie sollten diese lieber an der Mauer haften, das stiftet eine Verbindung in die DDR zu denken. Wenn die Verbindung mit nicht hätte, dann ist das die gewollte. Und man denkt zu so ein Projekt zu werden, besonders kämpfen zu die, was sich ja wohl ein selbst.

Aber wir ist das Phänomen dieser zwei Städte zu einer Verbindung zu fassen in nur einem Film, wie mit Klischee umgehen, die sich von dem letzten Krieg herüber in vielen Köpfen als verbindlich festgesetzt haben. Wie kann man die jahrelangen Verhältnisse aufbrechen, die Vorurteile und die Unwissenheit bei den 'Westlern', die nicht gewohnte Unwissenheit bei den 'Ostern'. Wie die fast zu Unterbewußte getauchte Angst voreinander und die Unwissenheit miteinander auflösen? Warum wissen die im anderen Teil der Stadt trotzdem so viel mehr über uns, als die meisten hier über die Menschen, die Kultur, die Lebensbedingungen, das Selbstgefühl der da drüben? Wer nimmt z.B. die Chapeau wahr, im Theater zu gehen, wer kennt die Filmhochschule, das Filmmuseum, die Akademie der Künste mit ihren Feinvorführungen und öffentlichen Diskussionen, das 'Babylo' gegenüber der Volksbühne (vergleichbar dem Kino 'Arsenal' in Schönberg) oder wer weiß auch nur, wie man sich ein Meinungsforum bewirbt.

Mit Bestürzung haben wir in diesen Diskussionen drüben und jenseits der Mauer erfahren, was für langere Mauer sich angefügt haben.

Wir suchen nach Menschen, die ein bestimmtes historisches oder kritisches Bild von unserer Stadt haben und nach Bildern, die diese ihre Sicht lebendig machen. Das Wahl ist und bleibt subjektiv, von der Nähe und dem Zugang der Personen zu der Filmemacherin bestimmt und – wie gesagt – mit besonderem Anspruch auf Vollständigkeit.

Eine Frage aber war immer wesentlich: Wie gehen die Bürger bei der Berlin mit der Grenze um, mit dem Begriff der Freiheit, was wünschen sie sich, was haben sie für Träume, Hoffnungen?

Wie steht es mit dem Wunsch nach Miteinander, nach gegenseitigem Akzeptieren wenigstens. Wir haben die Erfahrung gemacht, daß viele Kooperationen, viel Umdeuten notwendig sind, nicht

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

# 3

37. internationale  
filmfestspiele berlin

## DrehOrt Berlin

Land	Bundesrepublik Deutschland 1986/87
Produktion	Journal Film Klaus Volkenborn KG SFB/WDR
Buch und Regie	Helga Reidemeister
Kamera	Lars-Peter Barthel
Kameraassistentz	Régis N. Bonvillain Judith Kaufmann
Musik	Andi Brauer
Ton	Katharina Rosa
Schnitt	Dörte Völz
Schnittassistentz	Susanne Peuscher
Ton-Schnitt	Clarissa Ambach
Mischung	Hans-Dieter Schwarz
Trick	Herbert Schramm
Aufnahmeleitung Berlin (DDR)	Konstantin Münz
Produktionsleitung	Thomas Dierks
Redaktion	Christa Vogel Alexander Wesemann
Uraufführung	1. 3. 1987, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin
Format	35 mm, Farbe, 1:1.33
Länge	113 Minuten

## Helga Reidemeister zu ihrem Film:

‘DrehOrt Berlin’ ist mein subjektiver Blick zu Menschen in Berlin (West und -DDR). Geprägt sind meine Beobachtungen und Einsichten durch persönlich erfahrene Konfrontation krasser, sozialer Gegensätze und politischer Haltungen bei den verschiedenen Menschen, die ich getroffen habe. Einige – wie meine Mutter – sind mir lange vertraut durch ihre Geschichte aus den dreißiger Jahren in Berlin. Andere habe ich erst durch die Arbeit am Film kennengelernt: den Maurer-Brigadier aus Berlin-Mitte, den Liedermacher vom Prenzlauer Berg oder den Schrott-abwracker vom Spandauer Nordhafen, die Trümmerfrau auf dem Friedhof im Wedding am 17. Juni ...

Die Personen in ‘DrehOrt Berlin’ sind für mich Herausforderung – quer durch Generationen, soziale Klassen, quer durch zwei gegensätzliche Gesellschaftssysteme –, dem nachzuspüren, was an Erinnerung, Geschichtsverständnis und Alltagsperspektive in

Ost und West lebendig ist, was an alten und neuen Träumen und Hoffnungen zum Vorschein kommt, an dem Ort, von dem der Zweite Weltkrieg ausging. Welche Spuren hat diese Tatsache im ‘Bild’ der Stadt hinterlassen – im Bewußtsein der Menschen? Welche **E i n s i c h t e n**, bezogen auf die Teilung der Stadt?

## Die ganz normalen Verwirrungen Anmerkungen einer Dramaturgin

Von Christa Vogel

Sicher kann man einen ganz anderen Film über Berlin machen als diesen, der in den letzten eineinhalb Jahren entstanden ist, sich immer wieder verändert hat, der Schwierigkeiten hatte, wie sie eben eine geteilte Stadt mit sich bringt. Spannend jedenfalls war es. Wir wollten ja etwas von der ganzen Stadt erzählen, nicht nur von der halben westlichen. Unbequemes aufspüren, Fragen stellen, uns von alten Klischeevorstellungen absetzen. Da erhielten wir gleich zu Anfang, als wir noch auf der Suche nach möglichen Geldgebern waren, den guten Rat, wir sollten „doch lieber an der Mauer haltmachen, das stiftet nur Verwirrung, in der DDR zu drehen“. Wenn das Verwirrung mit sich bringt, dann ist/war sie gewollt. Daß man damals für so ein Projekt im Sender besonders kämpfen mußte, versteht sich ja wohl von selbst.

Aber wie ist das Phänomen dieser zwei Städte in einer überhaupt zu fassen in nur einem Film, wie mit Klischees umgehen, die sich seit dem kalten Krieg hartnäckig in vielen Köpfen als Feindbilder festgesetzt haben. Wie kann man die jahrelangen Verhärtungen aufbrechen, die Vorurteile und die Unwissenheit bei den ‘Wessies’, die nicht gewollte Unwissenheit bei den ‘Ossies’. Wie die fast ins Unterbewußte getauchte Angst voreinander und die Unsicherheit miteinander auflösen? Warum wissen die im anderen Teil der Stadt trotzdem so viel mehr über uns, als die meisten hier über die Menschen, die Kultur, die Lebensbedingungen, das Selbstwertgefühl der da drüben? Wer nimmt z.B. die Chance wahr, ins Theater zu gehen, wer kennt die Filmhochschule, das Filmmuseum, die Akademie der Künste mit ihren Filmvorführungen und öffentlichen Diskussionen, das ‘Babylon’ gegenüber der Volksbühne (vergleichbar dem Kino ‘Arsenal’ in Schöneberg) oder wer weiß auch nur, wie man sich ein Mehrfachvisum besorgt.

Mit Bestürzung haben wir in vielen Diskussionen diesseits und jenseits der Mauer erfahren, was für innere Mauern sich aufgetürmt haben.

Wir suchten nach Menschen, die ein bestimmtes historisches oder kritisches Bild von dieser Stadt haben und nach Bildern, die diese ihre Sicht lebendig machen. Die Wahl ist und bleibt subjektiv, von der Nähe und dem Zugang der Personen zu der Filmemacherin bestimmt und – wie gesagt – mit keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit.

Eine Frage aber war immer wesentlich: Wie gehen die Bürger beider Berlin mit der Grenze um, mit dem Begriff der Freiheit, was wünschen sie sich, was haben sie für Träume, Hoffnungen?

Wie steht es mit dem Wunsch nach Miteinander, nach gegenseitigem Akzeptieren wenigstens. Wir haben die Erfahrung gemacht, daß viele Kompromisse, viel Umdenken notwendig sind, sicher auch viele Umwege gegangen werden müssen von uns allen ...

## Aus einem Gespräch mit Helga Reidemeister über ihren Film 'DrehOrt Berlin'

*Sabine Techel:* Im Film 'DrehOrt Berlin' ist der Ort groß geschrieben. Mich würde interessieren, wie sich bei Dir die Vorstellung gebildet hat, die Leute und den Ort zusammenzubringen ...

*Helga Reidemeister:* Ich hab' zu Berlin immer eine ganz eigenartige, tiefe Verbundenheit empfunden und zugleich eine ganz enorme Zerrissenheit gespürt. Wenn ich einen Spielfilm machen würde, hätte ich versucht, diese Zerrissenheit zu gestalten. Aber da ich im Moment noch dokumentarisch arbeiten will, weil ich für mich in unmittelbarer Nähe an der Realität am meisten lernen kann, habe ich versucht, durch verschiedene Personen etwas von dem, was ich in den letzten 25 Jahren in Berlin beobachtet und erfahren habe, auszudrücken.

*S.T.:* Ich glaube, daß man in jeder Art von schöpferischer Arbeit viel von dem wiederfindet, was man selber mitbringt. Ich denke, Du siehst in den Leuten natürlich Sachen, die Dich beschäftigen. Spannend an dem Film ist aber, daß die Personen eine große Eigenständigkeit bekommen. Das ist bei einer dokumentarischen Arbeit gar nicht selbstverständlich, daß sie Authentizität gewinnen. Die erreicht man ja nicht dadurch, daß man Kamera und Mikro hinhält, das geht ja durch Bearbeitungsprozesse ...

*H.R.:* Ich habe ein Grundvertrauen in Personen, daß sie sich öffnen, wenn man mit Kamera und Ton hinkommt. Und für mich ist es jedesmal ein Erlebnis, wenn diese Autorität der Produktionsmittel dann weiter keinen Eindruck macht. Da gibt's ja z.B. Momente, wo man merkt, daß die Geräte und auch wir als Filmemacher überhaupt keine Rolle spielen, die Menschen sind ganz nah bei sich, und wir sind nur das auslösende Moment, über sich zu sprechen. Und das ist jedesmal eine wirkliche Freude. Ich habe manchmal auch die Kritik erfahren, du hast die Personen als Meinungsträger funktionalisiert für deine eigenen Vorstellungen ... Wenn ich es geschafft habe, eine Nähe und Öffnung z.B. bei meiner Mutter auszudrücken oder auch bei Waltraut und Wolfgang, dann beruht das auf einer Vertrauensbasis, die nicht gestört werden konnte durch die Anwesenheit von Kamera- und Tongeräten. Die Eigenständigkeit und Selbständigkeit der Personen drückt sich in dieser Öffnung am deutlichsten aus.

*S.T.:* Wenn man mit dem Finger auf jemanden zeigt, weisen drei auf einen zurück ...

*H.R.:* ... Ein Wesensmerkmal der Menschen in Berlin nenne ich die Blockade-Neutralität. Dieser unglaubliche Überlebenswille, diese Überlebensphantasie, egal wie weit die Leute wirklich Verdrängungskünstler sind, wie meine Mutter z.B.

*S.T.:* Hast Du Dir gezielt überlegt, welche Leute Du nicht dabei haben willst?

*H.R.:* Ich hätte auf gar keinen Fall Lust, Leute in dem Film zu haben, die resigniert, perspektivlos oder desinteressiert sind, bezogen auf die Geschichte, auf die jetzige politische Situation. Natürlich habe ich Leute gesucht, die Position zur Teilung beziehen, zu dem 'Rest-Berlin', und die auch nicht immer nur mit der Westbrille auf Ost-Berlin blicken, sondern Ost-Berlin als Hauptstadt der DDR anerkennen – es wird ja schließlich Zeit.

*S.T.:* Mir ist aufgefallen, daß es im Film den Unterschied gibt zwischen Leuten, die Du gefunden und die Du gesucht hast.

*H.R.:* Gesucht habe ich Personen natürlich in Ost-Berlin ...

*S.T.:* Ich glaube z.B. auch, daß Deine Mutter zu denen gehört, die Du gesucht hast, wo Du einer Vorstellung einer Person gezielt nachgehst. Dann gibt es aber Leute, wie die winkende Frau vor dem Intimkino am Zoo und die Frau mit Regenschirm auf dem Friedhof am 17. Juni – das meine ich mit gefunden, und ich finde es schön, daß beides drin ist, aber diese Personen machen für mich genau den Unterschied zwischen Suchen und Finden aus.

*H.R.:* Niemand von den gesuchten Personen war für mich rechtslastig – das war mir wichtig. Bei den gefundenen Personen dagegen hatte ich das Gefühl, wenn du den nicht aufnimmst, dann schließt du die Augen vor der Realität. Z.B. die Kassiererin im

Intimkino, die das 'schöne Gleichmäßige' liebt. Meine Frage und ihre Antwort sind nicht mehr im Film, weil ich dachte, man kann sich gar nicht vorstellen, daß die Realität so banal ist – ich hatte sie gefragt, ob sie sich West-Berlin ohne Panzer vorstellen kann – „da hätte ich Angst, daß uns die Russen kassieren“. ... Das 'Finden' war übrigens immer auch abhängig von der spontanen Reaktion der Mitarbeiter. Bei so einem Film sollte man wissen, daß er in hohem Maß mitgetragen wird von allen Mitarbeitern. Sicher viel mehr als beim Spielfilm, weil dort arbeitsteiliger gearbeitet wird und alles präziser vorbestimmt ist ...

*S.T.:* Ich würde gern noch über die Bilder reden. Da ist ja eine Menge zum Gucken. Und zum Teil auf eine schöne Art um die Ecke gedacht und montiert.

*H.R.:* Ich bin ja auch permanent auf der Suche – ein 'fortgesetzter Versuch' (Christa Wolf) nach dem anderen ist dieser Film.

*S.T.:* Ich denke, wichtig ist, daß Du nicht eine Erfahrung vermitteln, sondern als erstes Erfahrungen selber machen willst und die Hingabe mitbringst. Das ist etwas, was sich wesentlich mitteilt. ...

*H.R.:* Eigentlich komme ich zu jeder Person mit leeren Händen. Ich habe zwar eine Vorstellung, daß diese Person mir etwas geben wird, aber ich weiß nie genau, was es sein könnte. Z.B. bei Waltraut und Wolfgang, diese spürbare Traurigkeit, die sich da plötzlich ausgedrückt hat. Dieser Zustand war mir bekannt aus meiner Zeit als Sozialarbeiterin im Märkischen Viertel nach 1968. Die Traurigkeit von Nichtprivilegierten, die festsitzen in ihren Sozialbauwohnungen und sehr deutlich spüren, sie gehören nicht dazu, deswegen dauernd von unbefriedigten Bedürfnissen und Träumen reden, auch wenn sie fast im Konsum ersticken.

*S.T.:* ... In unserem Land hat die Abschaffung von Erfahrung eine perfektionierte Tradition. Ich glaube, das, was Du privilegiert und nichtprivilegiert nennst, hat viel zu tun mit der Abschneidung von der Möglichkeit, noch Erfahrungen zu machen, was uns dann niemand mehr nehmen kann ... Das zeigt sich auch bei diesen jungen Leuten. Was sie sagen, klingt wie abgehoben, und man hat dann selber die Chance zu spüren, was an Mangel schon entstanden ist in ihrem Leben. ... Ich glaube, daß eine Stärke der Bilder Deines Films darin besteht, daß sie an Ost- wie Westberlin etwas für mich sehr spezifisches zeigen, den Aggregatzustand der permanenten Baustelle, der immer neuen Aufbauansätze, die nebeneinander existieren und die sich überhaupt nicht zueinander verhalten. Das erscheint mir wie eine Metapher für die ganze Stadt. Dieser Eindruck – ist das etwas, was Du Dir mit dem Kameramann erarbeitet hast? Die Unfertigkeiten, die vielen Inseln, die nebeneinander entstehen, die Insel Autobahn, die Insel Kraftwerk –

*H.R.:* – die Insel Radarstation –

*S.T.:* Diese Berlinbilder, das sind alles Inseln.

*H.R.:* Stimmt, aber das haben wir nicht vorher besprochen, obwohl wir viel miteinander gesprochen haben: aber wir hatten keinen Begriff für die Bilder, die wir machen wollten. Der Kameramann Lars-Peter Barthel sagte, er stelle sich Bilder vor, die eine bestimmte 'Würde' haben müßten – da wurde ich hellhörig, weil ich den Begriff in diesem Zusammenhang noch nie gehört hatte. Er kommt von der Filmhochschule Babelsberg/Berlin-DDR, und da trafen sich ganz unterschiedliche Erfahrungen und Sichtweisen.

*S.T.:* In meinem Verständnis hat das Reden über Erfahrungen, die nicht mehr zugelassen werden, sehr viel mit Politik zu tun. Ich bekomme soviel fortschrittlich gemeinte Filme zu sehen, in denen aber ästhetisch mindestens das Gegenteil passiert, das ich finde, ein fortschrittlich gemeinter Film, der bestimmte Erfahrungen nicht zuläßt, ist ein reaktionärer Film. Das finde ich eminent politisch. Mir fällt da Benjamins These ein, dem Faschismus gehe es um die Ästhetisierung der Politik, und notwendig sei eine Politisierung der Kunst. Ich finde, das Vermögen, ohne ein vorformuliertes Konzept diese Inseln z.B. herauszuarbeiten, indem das entsteht, ohne daß es von den Absichten abhängig geworden ist, ist politisch viel brisanter, als ein Satz, der sich zu etwas bekannt.

**H.R.:** Vielleicht meinst Du ein Bild von der Mauer, das ich sehr liebe, obwohl mir ein Kollege gesagt hat, hüte dich vor diesen Klischees und zeige die Mauer nicht, die muß, wenn, dann im Kopf entstehen. Und dieses Bild drückt mein eigenes Gefühl aus, das ich gelernt habe seit '61, mich der Mauer gegenüber 'verständlich' zu verhalten in dem Sinne, wie das der Maurerbrigadier Andreas ausdrückt, „daß wir uns gegenseitig akzeptieren, das möchte sein“. Das ist für mich eine sehr wichtige Aussage in dem Film, weil sie meinen eigenen Nerv trifft. Ich wollte nicht mehr erreichen mit dem Film und wollte auch mit den Bildern nicht mehr erreichen. ...

Ich kann dieses Klischee, daß man hier eingeschränkt ist und eingeengt, am besten damit aufbrechen, daß ich zeige, wieviel Weite und wieviel Landschaft in Berlin ist, ob das jetzt Stadtlandschaft ist, z.B. vom Reichstag aus aufgenommen oder vom Grunewaldturm Richtung Spandau und Havel oder vom Postscheckamt Richtung Alexanderplatz. Berlin ist vom geistigen und politischen Klima her eine weite Stadt, und das drückt sich auch im weiten Atem der Bilder aus, die eine bestimmte Sehnsucht, einen Traum tragen: und das in dem scharfen Kontrast zwischen Winterlicht und Eis, Sonnenaufgang im Mai oder Sommerblick im Juli. Diese unterschiedlichen Jahreszeiten und Ausblicke auf die Stadt sollen emotional etwas aufbrechen, was einen z.B. auch hindert, leicht den Schritt nach Ost-Berlin zu machen. Die Mauer ist ja eine hervorragende Projektionsmöglichkeit für all das, was man selbst nicht schafft an Mobilität, an 'überschreitendem Denken' (Ernst Bloch). Aus der Perspektive 'ein Standpunkt ist kein Stehpunkt, sondern ein Gehpunkt' (E.B.) sehe ich die Bilder – bei aller Kraft und Schönheit drücken sie nicht den Status Quo aus, und wenn, dann als Reibung. Z.B. die Morgendämmerung im Juli vor einer Gewitterwand oder die Panoramatafeln vom Postscheckamt Richtung Alexanderplatz. Das sind Bilder, die z.T. unter großen Mühen entstanden sind, in dem Bewußtsein, das geht ganz schnell daneben in deskriptive, malerisch festgefahrene Bilder. Diese Sehnsucht, diese Unruhe, sich weiter zu bewegen, sich weiter zu entwickeln, das haben wir versucht auszudrücken. ...

**S.T.:** ... der Film sucht ästhetisch den großen Horizont und die große Vorstellung im Sinne von Imagination. ... Die Kamera zeigt uns vieles, was wir oft physisch gar nicht mehr wahrnehmen können. ... Ich entsinne mich an den Schwenk, der auf der gegenüberliegenden Straßenseite anfängt, dann hochgeht, rübergeht und wieder runtergeht auf das Geschäft von Waltraut und Wolfgang. Ich finde, daß das Raum zeigt, daß das Arbeitsweise zeigt. Es hat was von dem, was Brecht vom epischen Theater fordert, indem der Gestus des Erzählens mitgeliefert wird, wo aus Ort und Person das Ganze gemacht wird, das sie sind, da finde ich die Kamera großartig. ... Jetzt gibt es bestimmt was, was ich Dich nicht gefragt habe, was Dir sehr wichtig ist.

**H.R.:** Ich habe mir Mühe gegeben, jedenfalls auch mein Kind in einer bestimmten Aufklärung zu erziehen, und ich bin betroffen, daß ihre eigene Unlust überwiegt, statt irgendwann mal eine Sehnsucht zu äußern, sich mit Freunden zu verabreden, mal mit der S-Bahn nach Köpenick, nach Grünau oder zum Müggelsee zu fahren. Es tauchen alle möglichen Wünsche nach fernen Ländern auf, nach Skireisen. Aber was das Nächstliegende wäre, das taucht nicht auf. Ich meine, wenn man am Savignyplatz seit Kleinkindzeiten gegessen hat in der Pizzeria und sieht die S-Bahn fahren und kriegt nie Lust, mal in so einen Zug zu steigen und dahin zu fahren, wo er hinfährt, das ist für mich wirklich ein Phänomen. Und in bestimmter Weise soll der Film für unsere Kinder ein Anstoß sein: Mensch, macht Euch mal auf die Socken und geht mal los und sucht mal selber, was ihr finden könntet. Ob das funktioniert, weiß ich nicht. Mein größtes Anliegen ist, daß ich in den jüngeren Leuten Fragen wecke, mit welcher Mauer im Kopf leben wir hier eigentlich in West-Berlin? Mit was lassen wir uns eigentlich füttern und abspesen in der Schule und in den Medien?

Das Gespräch mit Helga Reidemeister führte Sabine Techel, geboren 1953 in Berlin, freie Autorin.

## Lesenswertes

Wer durch den Film neugierig wurde auf 'Heimatkunde' und die eigenen 'Geschichtslöcher auffüllen' möchte, findet hier eine kleine Auswahl alter und ganz neuer Bücher, die für mich aufklärend, interessant und wichtig wurden. Vieles, das ich in der Schule so nicht sehengelernt habe, an geschichtlichen Zusammenhängen und 'Stadt-Ansichten' zum Thema Berlin (Preußen/BRD/DDR), konnte ich hier entdecken. **H.R.**

Heinrich Heine, 'Briefe aus Berlin (1822/23)', Eulenspiegel Verlag, Berlin

Klaus Wagenbach, 'Vaterland, Muttersprache' (Deutsche Schriftsteller und ihr Staat von 1945 bis heute. Ein Nachlesebuch: offene Briefe, Reden, Aufsätze, Gedichte, Manifeste, Polemiken ...), Quartheft 100, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin

Jürgen Kuczynski, 'Dialog mit meinem Urenkel' (Neunzehn Briefe und ein Tagebuch), Aufbau Verlag, Berlin und Weimar

Irene Böhme, 'Die da drüben' (Sieben Kapitel DDR), Rotbuch Verlag, Neuwied und Berlin

Maxie Wander, 'Guten Morgen, du Schöne' (Frauen in der DDR. Protokolle mit einem Vorwort von Christa Wolf), Luchterhand Verlag

Heinz Knobloch, 'Angehaltener Bahnhof' (Fantasiestücke, Spaziergänge in Berlin), Verlag Das Arsenal, Berlin

Günter Gaus im Gespräch mit Stephan Hermlin, Freibeuter Nr. 22, Verlag Klaus Wagenbach

'Trümmer/Träume/Truman', Bilderlesebuch, Verlag Elefanten Press, Berlin

Bernt Engelmann, 'BERLIN – Eine Stadt wie keine andere', Verlag C. Bertelsmann, München

## Biofilmographie

**Helga Reidemeister**, geb. 1940 in Halle/Saale. 1960 - 65 Studium an der HdK, Berlin (freie Malerei); 1973 - 78 Studium an der DFFB (Deutsche Film- und Fernsehakademie).

### Filme

1974-1977 *Der gekaufte Traum*  
Farbe, S 8 blow up 16 mm, 87 Minuten  
Portrait einer Arbeiterfamilie aus dem Märkischen Viertel. (Forum 1977)

1978-1979 *Von wegen Schicksal*  
SW, 16 mm, 117 Minuten  
Portrait einer Arbeiterfrau aus dem Märkischen Viertel. (Forum 1979)

1980-1983 *Karola Bloch*  
Fragment eines Portraits  
„Dann nimmt die Frau die Gescheicke selbst in die Hand“  
Teil I, SW, 16 mm, 43 Minuten (WDR III)

*Karola und Ernst Bloch – Die Tübinger Zeit*  
Teil II, SW, 16 mm, 43 Minuten (SDR/ARD)

1982-1983 *Mit starrem Blick aufs Geld*  
Farbe, 16 mm, 104 Minuten  
Portrait eines Mannequins. (Forum 1983)

1985-1987 DrehOrt Berlin

### In Vorbereitung:

*Rudi Dutschkes Kinder – auf der Suche nach seinen Spuren*

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

# 4

37. internationale  
filmfestspiele berlin

Filme von Jürgen Böttcher

DIE KÜCHE (1986)

IM LOHMGRUND (1976)

FRAU AM KLAVIDORD (1980/81)

## DIE KÜCHE

Land	Deutsche Demokratische Republik 1986
Produktion	DEFA-Studio für Dokumentar- filme, Gruppe 'document'

Regie	Jürgen Böttcher
-------	-----------------

Kamera	Thomas Plenert
Kameraassistent	Michael Löwenberg
Ton	Eberhard Pfaff
Mischtton	Henner Golz
Schnitt	Gudrun Plenert
Redaktion	Ulrich Eifler
Produktion	Frank Löprich
Hauptproduktionsleiter	Klaus Dörner

Uraufführung	15. Oktober 1986 9. Nationales Festival Dokumentar- und Kurzfilm in Neubrandenburg
--------------	------------------------------------------------------------------------------------------

Format	35 mm, schwarzweiß, 1 : 1.37
Länge	42 Minuten

### Inhalt

Erzählt wird über Arbeiterinnen in einem traditionellen Männerbetrieb: über die Frauen der Hauptküche der volkseigenen Neptun-Werft in Rostock.

Sie haben in der Großküche das Sagen und das Tun. Zur Mittagszeit, wenn die Essenschalter öffnen, treffen die Frauen auf die Kumpels der Werft. Selbstverständlich nehmen die Männer ihr Essen entgegen.

Ein Film über Arbeit von Frauen für Männer – in poetischen Bildern und gleichnishaft erzählt.

### Kritik

DIE KÜCHE von Jürgen Böttcher und Thomas Plenert baut konsequent auf die Suggestion der Bilder. Der Schwarzweißfilm hat keinen Kommentar, er zeigt 42 Minuten lang Frauen bei der Arbeit in der Küche der Rostocker Neptun-Werft, zeigt die Bewegungen der Frauen, ihre Handgriffe, ihre Gesichter. Er läßt uns den Lärm hören und die Gesprächsfetzen, die durch ihn hindurchdringen. In der großen Küche ist von allem viel. 5000 Essen werden hier täglich gekocht. Viele Frauen. Viele Kessel, viele Kartoffeln, viele Kohlköpfe, viele Mohrrüben, viele Gabeln, Löffel, Messer, viele Teller. Der Triumph der Masse zum Wohl des einzelnen, der Teil als Beweis für das Ganze. Wilde archaische Vorgänge in einem vor Hitze, Dampf und Lärm brodelnden Großraum, ein Sog, in den der Zuschauer hineingezogen wird, ich jedenfalls konnte mich dem nicht entziehen.

Alle Information liegt in den Bildern und in einer Tonsseite, die, wie jemand bemerkte, nicht fotografiert, sondern gemalt ist. Man hört nicht genau, was die Frauen sagen, aber man versteht, wie sie es sagen, erlebt die Fröhlichkeit, das Selbstbewußtsein, die Schwere der Arbeit. Grobe Arbeit, die mit Zärtlichkeit getan wird. Das Weiß der Küchenfrauen stößt auf das Schwarz der Männer an den Essenschaltern zur Mittagszeit. Spätestens hier wird die Metaphorik des Vorgangs bewußt, das Archetypische, das Elementare. Der Zusammenprall wird vom Standpunkt der Küche, dem der Frauen, erlebt. Sie sind so die Starken, die Gebenden, die Männer vor den Schaltern sind so die Nehmenden, die Abhängigen. Was wäre das für ein Dokument, wenn wir einen Film hätten über eine Großküche 1916, und was wird DIE KÜCHE für ein Dokument sein im Jahre 2066.

Jutta Voigt in 'Der Sonntag', Berlin (DDR), Nr. 44/86

### „In Wahrheit ist es das Einfachste der Welt“

Vier Fragen an den Regisseur Jürgen Böttcher  
Von Michael Mäde

*Frage:* Vielleicht einen programmatischen Einstieg, obwohl ich weiß, daß dies viele Filmemacher nicht gerade lieben. Was ist für Sie bei einem Dokumentarfilm wesentlich, was macht diesen für Sie aus?

*Böttcher:* Größtmögliche Aufrichtigkeit, Wahrhaftigkeit. In den wesentlichsten meiner Filme, z.B. *Stars*, *Wäscherinnen*, *Martha*, *Rangierer* oder eben *DIE KÜCHE* bemühte ich mich darum, was heißt ich – w i r. Offensichtlich gibt es Gründe, die mich immer wieder zu diesen Menschen ziehen, die eine schwere, oft schmutzige Arbeit tun. Eine Arbeit, die meist sehr in der Stille verrichtet wird. Das hat eben unheimlich viel mit unserem Leben zu tun, mit unserem Leben meine ich, das Leben der Macher dieses Films. Woher kommt das? Sicher auch aus meiner Veranlagung, meiner Biografie, aber eben auch sehr stark aus meiner Generation. Ich bin Jahrgang 1931. Alle Probleme und Konflikte der Verantwortung, die sich aus der Erfahrung des Krieges ableiteten, spielten eine außerordentliche Rolle. Dort liegen die Wurzeln. Ein Film wird umso wahrhaftiger sein, umso tiefer, je mehr er mit den radikalsten Erfahrungen auch des eigenen Lebens zu tun hat.

*Frage:* Auf mich wirkt Ihr Film einfach dadurch, daß er so ist, wie er ist, im Kontext zu manch anderem Film hier wie eine Polemik gegen die Dominanz der Sprache im Film. Wie sehen Sie das?

**Böttcher:** Da kann ich nichts machen. Es ist mir nicht unbedingt unangenehm. Es gibt Filme, in denen etwas wirklich zur Sprache kommt; deren Einsatz ist dann legitim und notwendig.

Aber es gibt auf der anderen Seite eine Inflationierung der Sprache, des Sprechens. Damit eng verbunden ist die von mir empfundene Tendenz der Austreibung der Bilder. Sehen Sie, wenn man sich an sein eigenes Leben erinnert, den Blick aus dem Fenster, das Schweigen mit einem Freund, in der Liebe ist es genauso. Das Leben ist doch anders. Aber wenn die Leute immer nur sitzen und reden, ist die Sinnlichkeit weg, irgendwann kommt dann der Punkt, wo man den Worten nicht mehr trauen kann. Wichtig aber ist: das ist nicht ästhetisch gedacht. Ich kenne Filme, in denen nur gesprochen wird, und die werfen einen um. Filme, die wunderbar sind. Ich nenne nur ein Beispiel, *Die Lincoln-Brigade* (Ein guter Kampf— die Abraham-Lincoln-Brigade im Spanischen Bürgerkrieg). Unserer muß etwas anderes machen. Das ist aber nicht so wesentlich. Entscheidend ist, daß die Dinge erlebt werden, nicht verbal behauptet oder erzählt. Viele Filme machen es sich zur Aufgabe, eine Totalität, manchmal auch historisch große Zeiträume zu erzählen. Ich beschränke mich fast immer auf einen Ort, um innerhalb einer relativ kurzen Arbeit möglichst in die Tiefe gehen zu können. Konzentration in einem Raum, in einer begrenzten Zeit, in der Form. Wir drehen einfach, was wir herausbekommen haben.

**Frage:** Auffällig ist für mich — nicht nur bei diesem Film — Ihre Arbeit mit den Originaltönen. Welchen Stellenwert nimmt der Originalton in Ihrem Selbstverständnis als künstlerisches Gestaltungsmittel ein?

**Böttcher:** Der Ton hat — ähnlich wie die Bilder, wie Bewegung, Licht — eine unerhörte Kraft. Ein bestimmtes Klappern oder Fauchen kann faszinieren, aber auch quälend werden — Geräuschmusik — vieles empfinde ich von der Musik her. Ich denke, wenn Sie so wollen, musikalisch. Mein Staunen wird von Jahr zu Jahr heftiger, wie sich die Welt auch intensiv dem Menschen über Hören mitteilt. So mißtraue ich den vorgedachten synthetischen akustischen Mitteln. Es geht mir hier mehr um Reinigung. In der KÜCHE sind, wie schon bei den *Rangierern* keinerlei zusätzliche Effekte verwendet worden. Einige meinen, das sie Naturalismus, aber ich glaube das nicht.

**Frage:** Der Film geht sehr genau mit dem Raum um; das unterschiedliche Gesicht gleicher Dinge zu verschiedenen Zeiten wird deutlich. Aber auch die Menschen bewegen sich in unterschiedlichen Rhythmen. Darauf wird filmisch reagiert, auch mittels der Montage. Wo lag die Hauptarbeit, auch in Hinsicht auf den Filmrhythmus?

**Böttcher:** Der Drehprozeß ist das Entscheidende. Es ist eben ein wichtiges, wann man die Kamera einschaltet, wann nicht. Die wesentliche Nachricht entsteht bei uns beim Drehen. Dort passiert. Natürlich, die Montage. Da muß man sich noch von einigem trennen, was man beim Drehen schon ahnte. Aber dort geht es dann nur noch um Präzisierungen. Im Grunde genommen ist für mich der Film beim Drehen schon ziemlich fertig. Man hat die poetische Idee im Leib, muß sie nun sinnlich machen. Es geht mir in letzter Zeit auch um das Gleichnishafte. So in der KÜCHE: einer muß schwer arbeiten, der andere macht ihm das Essen. Es entsteht ein zwingender Zusammenhang, eine Beziehung. Eine ganz einfache soziale Wurzel wird freigelegt. Das ist etwas ganz Elementares, muß aber sinnlich erlebt werden. Der Stoffwechsel des Lebens muß sichtbar werden, dann erst kann man auch das Poetische darin erkennen.

In: Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche, 1987, Bulletin Nr. D 4

## IM LOHMGRUND

Land	Deutsche Demokratische Republik 1976
Produktion	DEFA-Studio für Dokumentarfilme
Regie, Buch	Jürgen Böttcher
Kamera	Thomas Plenert
Schnitt	Angelika Arnold
Ton	Stefan Edler
Mischton	Hans-Jürgen Mittag
Produktionsleitung	Harald Ressel
Format	35 mm, Farbe, 1 : 1.37
Länge	27 Minuten

### Inhalt

In einem Steinbruch, im Lohmgrund I, arbeiten für eine Zeit Steinbrucharbeiter und Bildhauer nebeneinander.

Die Bildhauer sind Teilnehmer eines Symposiums, das der Verband Bildender Künstler Dresden veranstaltet hat.

Die Steinblöcke werden gebrochen durch schwere körperliche Arbeit, die Form der Steinfiguren wird erarbeitet durch harte körperliche Arbeit.

Im Film wird die Entstehung einer Steinfigur des Bildhauers Peter Makolies gezeigt, neben Makolies arbeitet sein Freund Hartmut Bonk.

Im Film werden die Begegnungen der Steinbrucharbeiter und der Bildhauer beobachtet. Wir sehen Beziehungen der gegenseitigen Achtung, Persönlichkeiten, die sich anerkennen, Verständnis füreinander haben. Zum Zusammenleben gehören auch ein Fest und Späße in den Arbeitspausen.

Die gewaltige Dimension eines Steinbruchs, die ihn umgebende Natur werden ins Verhältnis gesetzt zu den Menschen, die dort leben und arbeiten.

## FRAU AM KLAVICHORD

Land	Deutsche Demokratische Republik 1980/81
Produktion	DEFA-Studio für Dokumentarfilme
Regie, Buch	Jürgen Böttcher
Kamera	Thomas Plenert
Ton	Stefan Edler
Mischton	Henner Golz
Schnitt	Jürgen Böttcher
Format	35 mm, Farbe, 1 : 1.37
Länge	18 Minuten

## Ernsthafte Spiele

Als ich das erste Mal den Film gesehen hatte, drückte ich meine Zustimmung spontan und betroffen aus. Manche nahmen es mir übel, denn sie konnten mit dem Film nichts anfangen. Ich sah ihn jetzt zum zweiten Mal und nahm mir vor, kritisch zu sein, mich zu beobachten, aber ich war wieder ein freudiger und zufriedener Zuschauer. Offenbar handelt es sich um einen Film, bei dem sich die Geister scheiden. Manche nehmen gar nicht als Film an, was da zu sehen ist. Ein Dokumentarist, der auch Maler ist, zeigt eines seiner Spiele, das er vielleicht nicht erfunden hat, aber meisterhaft beherrscht. Er nimmt Kunstpostkarten und übermalt sie, verändert die Formen, bestimmte Strukturen des ursprünglichen Bildes treten deutlicher hervor, neue Formen entstehen, es ist ein ständiger Wechsel, ein Spielen mit grafischen und malerischen Elementen, die unterschiedliche Gefühle hervorrufen! Erstaunen, Schrecken, Verwunderung, aber immer auch Freude, weil das ursprüngliche Bild zwar aufgelöst wird, aber sich gegen die Zeiten und die Zerstörung behauptet. Manchmal sieht man, wie der Pinsel über das Bild geführt wird, wie Farben verlaufen, dann sind es wieder fertig übermalte Karten, die gegeneinander gestellt werden, Zufälliges steht neben folgerichtigen Experimenten. In einem Bild stecken eben auch mehrere andere gemalte Bilder, stecken Aufhebungen, Gegenentwürfe, es gibt Antworten auf viele Stimmungen und Gefühle. Manchmal hat man das Gefühl, der Regen der Zeiten fließt über die Bilder hinweg, manchmal Tränen, manchmal werden sie von unseren Träumen zerfasert. Es ist ein Spiel, das die Fähigkeiten meines Sehens und Mitdenkens herausfordert, das meine Freude am Spielen mit Formen befriedigt. Es sind Studien über drei Bildertitel, selbständige Studien, die sich zu einer interessanten Folge fügen. Gelegentlich tritt der Filmemacher auf und zeigt eine Karte, macht einige Kunststückchen, läßt uns wissen, daß es um ein Spiel geht, wenn auch ein ernsthaftes. Vielleicht hätten diese Momente auch anders gefaßt werden können. Vielleicht wäre es auch möglich gewesen, Dokumente unserer Zeit zum Thema der Veränderung der Strukturen einzufügen, etwa wie Sichbewahren und Veränderung gegen Zerstörung und Auflösung behauptet. Denkbar wären Bilder von der Zerstörung und vom Wiederaufbau eines Hauses, einer Stadt, oder eben auch Auseinandersetzungen mit menschlichen Bewegungsabläufen. Am Ende der Variationen zu DAME MIT KLAVICHORD gibt es Bilder tanzender Menschen, die Schönheit, Gefährdung, Auflösung wie Kraft empfinden lassen. Hier deutet sich etwas an, was dem Film eine zusätzliche Ebene hätte geben können. Aber das ist kein Einwand, eher eine Überlegung am Rande.

Dieser Film ist gewiß ein Sonderfall, auch in der Art und Weise wie Verständnis für bildene Kunst erweitert wird, wie Elemente derselben durch Film lebendig gemacht werden können. Der Film ist ein Experiment, gewiß, er bedient spezielle Interessen, aber wie ich überzeugt bin, keine überflüssigen. Er birgt eine angenehme, nützliche Erfahrung. Das Spiel, das wir erleben, hat einen philosophischen Boden. Der Dokumentarist ist ein begabter Maler.

Die einzelnen Filmtitel heißen: *Potters Stier*, *Venus nach Giorgione* und *FRAU AM KLAVICHORD*.

Rolf Richter in: 'Film Spiegel', Berlin (DDR), Nr. 14/1982

## Ein sprödes Lied aus einem offenen Fenster

Interview mit Jürgen Böttcher  
Von Hannes Schmidt

*Frage:* Ihre Filme sind immer genau datiert. Es wird erwähnt, wann, wo und unter welchen Umständen welches Ereignis, welche Person beobachtet wurde.

*Böttcher:* Das ist das Mindeste; unsereinem muß schon klar sein, daß ein Dokumentarfilm auch ein mehr oder weniger aufschlußreiches Dokument einer ganz bestimmten Zeit ist. Gewisse Familienfotos, Briefe, Memoiren faszinieren nicht zuletzt insofern. Man weiß, das ist authentisch, und gleichzeitig hat es oftmals, um die Ecke rum eigenartig anrührende poetische Momente.

Die von Ihnen genannten Vermerke in meinen Filmen sind im Grunde ganz normal. Indem man unterstreicht, daß ein Dokumentarfilm vor allem ein Zeitdokument ist, wird auch genauer deutlich, wie etwas in Raum und Zeit entstanden ist.

*Frage:* Was hat Sie gereizt, Dokumentarfilme zu drehen?

*Böttcher:* Vor allem die Verschränkung dessen, was man zu einem gewissen Zeitpunkt selbst gedacht hat, mit den wirklichen Lebensprozessen, mit dem Wohl und Wehe, mit dem, wie die Leute ihr Leben führen. Das ist das Enorme am Dokumentarfilm, diese Verquickung, die man gar nicht ausschöpfen kann. Natürlich liegen die Wurzeln für mein Interesse am Dokumentarfilm noch viel tiefer. Da sind die Erfahrungen von Kindheit und Krieg, wie bei Tausenden meiner Generation, von Tod, Massenmord, Schuld und schlechtem Gewissen, davon, wozu Menschen im Namen einer Ideologie fähig waren.

Dokumentarfilme ermöglichen genaue, sensible Seismogramme unwiederbringlicher Begegnungen. Zavattini hat mal geäußert, ungefähr, Film sei unmittelbare Huldigung an andere Menschen. Dokumentarfilm ist in diesem Sinne die Quelle der Unmittelbarkeit für mich.

*Frage:* Gibt es eine bestimmte Methode, mit der Sie sich Ihren Partnern nähern?

*Böttcher:* Vor allem muß man sich bemühen, so aufrichtig wie möglich zu sein. Vielleicht entwickelt man mit der Zeit so was ähnliches wie eine Methode, aber eher wirkt es wohl im Nachhinein nur so. Bei einer derartigen Arbeit kommt es darauf an, ohne vorgefaßte Strategie zu den Leuten zu gehen. Es wird im Zusammenhang mit dem Dokumentarfilm häufig und ausschließlich von Beobachtung gesprochen. Wir können doch nicht hingehen und einfach beobachten; das kann man vielleicht mit Tieren, Säuglingen und Feinden machen. Als wäre ein Film vor allem ein Resultat genauer Beobachtungen.

Wenn wir schon von Methode sprechen, dann notwendigerweise auch von Ehrlichkeit und Verantwortung. Man ist nie völlig ehrlich, aber wenigstens weitgehend aufrichtig, und die Methode hängt mit all dem zusammen. Dazu gehört das Bewußtsein, jemand nicht zu verführen, in der Öffentlichkeit alles zu sagen. Man muß ihm bewußtmachen, daß es veröffentlicht, vorgeführt wird. Das ist eine Art Vertrag. Man muß sich dieses Balanceaktes bewußt sein. Das ist kein Überreden und Verführen. Wenn es teilweise doch passiert, muß man im Nachhinein klären, ob der andere damit einverstanden ist usw. Das kann man alles unter Methode verstehen.

*Frage:* Sie betonen die Nähe des Dokumentarfilms zum wirklichen Leben, heben aber auch hervor, daß im Augenblick der Berührung mit Dokumenten poetische Wirkungen entstehen können. Wie vollzieht sich der Übergang von der dokumentaren zur poetischen Wirklichkeit?

*Böttcher:* Wenn ich vorhin vom Poetischen gesprochen habe, dann nicht in Hinblick auf meine eigenen Arbeiten. Ich rätsle nur darum, was mich an bestimmten authentischen fotografischen Dokumenten so geheimnisvoll fesselt. Ich weiß auch nicht genau, ob es zulässig ist, wenn ich dabei von poetischen Momenten sprach. Vielleicht ist es der besondere ursprüngliche Schimmer, der mich fasziniert, der Widerschein des unmittelbar Lebendigen, Unwiederbringlichen, dessen vibrierende Fixierung in Form. Vergleichbar Abdrücken von Pflanzen und Tieren in Versteinerungen etwa, bei deren Anblick man oft empfindet, vollkommener hätte es der größte Künstler kaum schaffen können. Wahrscheinlich ist dabei vor allem so erregend, zu wissen, zu spüren, daß dies die authentische Abdrucksform ehemals lebendiger Pflanzen oder Tiere ist.

Mir ist andererseits bewußt, daß viele bedeutende Kunstwerke so wunderbar sind, weil darin Erfindung und Abstraktion mit der erregenden Stofflichkeit quasi authentischer Spuren verschmolzen wurden. Chaplin ist für mich so ein Phänomen, wo ich das alles fast nicht mehr auseinanderkriege; bei aller kühnen Erfindung waltet da diese zärtliche Genauigkeit der alltäglichen Dinge. Die Kunstfigur Charlie scheint ein Leben in den zerschissenen großen Hosen gelebt zu haben, jeder Topf und Teller in *The Kid* kommt von viel

weiter her als aus dem Fundus. Ja, alles kommt aus Chaplins Erfahrungen, seinem Leben!

In den authentischen fotografischen Dokumenten, von denen ich vorhin sprach, ist schon die Haltung desjenigen aufgehoben, der sie gemacht hat oder die Lebenslage, aus der heraus sie entstanden sind. Unser fünfjähriger Sohn hat zufällig mal im Schnee ein Foto von seinen etwas dümmlich abwartenden, fröstelnden Eltern gemacht; von unten eben hoch, etwas unscharf. Es stimmt auf eine Art, die man gar nicht voraussehen konnte. Vom Standpunkt des Kindes. Es ist ein Ausschnitt von Wahrheit, dessen wir uns sonst nicht bewußt geworden wären.

Warum greift einem, sagen wir, ein unverhofft herübergetragenes sprödes Lied, von einer Frau beim Abwaschen gesungen, aus einem offenen Fenster in einem fremden Dorf etwa, oder einer Vorstadtstraße, so sonderbar ans Herz, und warum läßt einen der Gesang einer bedeutenden Sängerin im Konzertsaal kalt?

*Frage:* Vor längerer Zeit haben Sie einmal geäußert, daß die Entdeckung ursprünglicher Schönheit ein Prozeß ist, dem der Dokumentarist größte Aufmerksamkeit widmen müßte. In welchem Zusammenhang steht das mit Ihrem Äußerungen über das Dokument und seine Bedeutung?

*Böttcher:* Sicher. Im Grunde redet man mehr oder weniger in Variationen immer wieder über ein und dasselbe. Mit der Schönheit, die jeder anders empfindet, woanders sucht, ist schon zu viel sentimentaler Schwindel getrieben worden. Andererseits ist es wie mit der Sonne – auch in Gedichten – sie kommt immer wieder durch. Als ich *Stars* drehte, wollte ich bald einen großen Film über die Schönheit der Frauen machen, das ist fast zwanzig Jahre her. Heute weiß ich zumindest, so was darf man nie so direkt ansteuern, so wenig wie die Poesie. Es steckte ja in *Stars* schon drin.

Ich habe neulich einen Ausspruch gehört von einem großen alten Maler: „Jeder Film, den man macht, ist jedenfalls mehr oder weniger auch bewußt ein Vorurteil, ein Urteil in Hinblick auf das Schöne, Häßliche usw.: Man muß Entdeckungen machen und bieten, Grenzen überwinden. Das hängt alles auch mit Wahrheit und Lüge zusammen.“ Tausende Maler nahmen die schönsten Blumen, Rosen, Nelken, Orchideen, was weiß ich, stellten sie in eine kostbare Vase, auf ein prächtiges Tischtuch und malten das ab. Und da kommt van Gogh daher und malt einen Apfelzweig in einem Wasserglas und Kartoffeln, die auf einem Holztisch rumliegen, weiter nichts. Die Welt hat inzwischen längst entschieden, wo mehr wahrhaftige Schönheit entdeckt wurde.

*Frage:* Und wie ist das mit der Schönheit im Dokumentarfilm?

*Böttcher:* Wenn sie nicht drin ist als eine mehr oder weniger vielleicht naive oder inbrünstige Komponente, dann ist ein Film für mich wenig erregend, dann geht er mich kaum an. Es ist schwer, darüber zu sprechen. Im Grunde ist das ein äußerst glitschiges Pflaster. Man spürt eben, wenn jemand das Thema nur illustriert, das er sich gestellt hat oder den Auftrag. Es gibt eine Art, die Widerstände oder wirklichen Begegnungen mit wirklichen Menschen phantastisch schnell zu überspielen. Andererseits wird das wieder gewürdigt, vielleicht zu Recht, als eine sachliche, effektive Fähigkeit eines Filmemachers, die natürlich auch ökonomischer ist. Ich jedenfalls kann das nicht.

Man muß mehr als die Filmzeit an die Begegnung mit bestimmten Menschen hängen. Ich versinke fast immer in einem Strudel. Damit will ich nicht sagen, daß das eine wunderbare Eigenschaft von mir ist. Oft erkenne ich sie auch als zu heftig und frage mich: „Bin ich überhaupt in der Lage, unter strengen Produktionsbedingungen zu arbeiten?“ Bisher habe ich es immer noch irgendwie geschafft.

**Jürgen Böttcher**  
Von Wilhelm Roth

Selten hat in einem Land ein Dokumentarfilmregisseur eine solche Position erreicht wie Jürgen Böttcher sie in der DDR seit gut zwanzig Jahren innehat. Seine Filme gehören zur eigentlichen Avantgarde der DDR, sie waren und sind inhaltlich und ästhetisch weg-

weisend. Das Entscheidende an ihm ist vielleicht, daß er in Bildern denkt, nicht in Thesen.

Natürlich existiert diese Wertschätzung mehr bei Filmleuten und Künstlern, kaum beim großen Publikum – der Dokumentarfilm hat es in der DDR (trotz vielfältiger staatlicher Unterstützung) so schwer wie überall. Auch die Verantwortlichen der DDR-Kulturpolitik haben lange gebraucht, bis sie Böttchers Rang und Bedeutung erkannt haben. Manche Filme, etwa *Der Sekretär* (1967) oder das Experimentalfilm-Triptychon (1981) wurden zunächst nur in einzelnen Vorstellungen im Inland gezeigt, ehe man sie wenige Jahre später als Renommier-Exportartikel gerne ins Ausland schickte.

Der DDR-Dokumentarfilm, der sich mit dem Alltag im eigenen Land beschäftigt, ist geprägt von Böttchers Handschrift: Er hat Regisseure und Kameraleute stark beeinflusst. Manche haben sich auch an ihm gerieben, er hat jedenfalls niemand kalt gelassen.

Böttcher hat eine im Film, speziell im Dokumentarfilm, seltene Doppelbegabung: er ist Maler und Regisseur. Er hat – che er Regiestudent an der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg wurde – Anfang der 50er Jahre zunächst Malerei studiert, in Dresden. Böttcher hat immer wieder erzählt, wie sehr ihn diese frühen Jahre geprägt haben, der Krieg, das zerstörte Dresden – und dagegen das Erleben der Kunst, einer auf den Menschen bezogenen Kunst: die Filme des italienischen Neorealismus, *Roma, Città Aperta* oder *La Terra Trema* (und später Fellini), die großen sowjetischen Revolutionsfilme, der Jazz, die dokumentarische Fotografie, die Entdeckung der italienischen Malerei des 15. bis 17. Jahrhundert, die Entdeckung Rembrandts, die Entdeckung Picassos.

Das ganze Werk Böttchers, als Maler und als Filmemacher, läßt sich verstehen als Auseinandersetzung mit diesen Erfahrungen. Er setzt Form gegen Chaos, Harmonie gegen Zerstörung. Er sucht Sinn und Schönheit, aber nicht im Pathos, sondern in der kleinen Geste. Ein Lächeln, die Veränderung eines Gesichtsausdrucks, eine zärtliche Handbewegung, von ihm aufmerksam registriert, sind nicht nur ein Lächeln oder eine Handbewegung, sondern auch Zeichen für eine humane Form von Leben – so unscheinbare Zeichen, daß viele sie übersehen.

Böttchers Selbstverständnis als Künstler, sein Kunstverständnis sind 'konservativ' (wie bei Tarkowskij); damit gehört er aber heute zur Avantgarde, nicht nur in der DDR. Angesichts der weltweit verbreiteten Unterhaltungsindustrie, zu der auch die sozialistischen Länder mit ihrer Spielfilmproduktion so gerne gehören würden, ist Böttcher, der so eigensinnig auf humanen Werten und der Schönheit des Alltäglichen beharrt, ästhetisch innovativ. Gerade seine letzten Dokumentarfilme, *Martha* (1978), *Rangierer* (1984) und *Kurzer Besuch bei Hermann Glöckner* (1985), die in ihrer Form immer einfacher geworden sind – Minimal Art –, sind ästhetische Herausforderungen, für manche sicher Zumutungen: Sie lehren uns sehen, die Nuancen erkennen. Sie sind in einer Zeit, in der Dokumentarfilme fast nur noch im Fernsehen laufen, bewußt Kinofilme, die ihre Schönheit erst ganz auf der großen Leinwand entfalten. Dem Fernsehen mit seiner Verwertungsmentalität verweigern sie sich; sie belehren nicht, sie beweisen nichts, aber sie sind ein Erlebnis – Spiegelbild des Erlebnisses des Regisseurs und seiner Mitarbeiter bei den Dreharbeiten und beim Schnitt.

Es ist schwer zu beschreiben, was das Besondere an Böttchers Filmen ausmacht, weil sie ihre Schönheit nicht ausstellen. Die Kamera brilliert nicht mit raffinierten Einstellungen, sie überzeugt durch richtige Bilder. Der Maler Böttcher drängt sich in den Filmen nicht vor, aber er wird spürbar an der Bewußtheit der Einstellungen. Bei Böttcher gibt es keine zufälligen Bilder.

In den frühen Filmen, *Ofenbauer* (1962) oder *Wäscherinnen* (1972), folgt die Kamera geschmeidig den Vorgängen der Versetzung eines Hochofens um 18 Meter in wenigen Stunden, der Arbeit von jungen Frauen in einer Großstadtwäscherei, sie bleibt immer wieder auf den Gesichtern stehen, schafft in wenigen Sekunden eine Direktheit des Ausdrucks, die diese Gesichter unvergeßbar macht. In seinen späteren, längeren Filmen – Böttcher hat sich weitgehend vom

Zwang befreit, Kinovorfilme zu drehen – nimmt er sich Zeit für Pausen, besonders bei *Martha*, Porträt einer ehemaligen berliner Trümmerfrau in ihren letzten Arbeitstagen bei VEB Tiefbau im Winter 1977/78. Atemholen, Nachdenken – das sind Dinge, die andere Filmemacher, die auf eine verwertbare Botschaft aus sind, gerne wegschneiden.

Spürbar wird auch, daß sich hier Menschen begegnet sind, das Filmteam und die Personen vor der Kamera: Langsame Annäherung, Einverständnis, auch Herzlichkeit, aber nie Kumpanei, das alles steckt in diesen Filmen. Böttcher verehrt oder liebt die Menschen, die er porträtiert, aber er hält eine gewisse Distanz, wird nie indiskret.

Dies könnte den Eindruck entstehen lassen, Böttchers Filme seien lieb und nett. In der DDR, aber, wo eindeutige Botschaften bevorzugt werden, wirkt seine diskrete Methode wie ein Sprengsatz: Die Sensationen des Leisen – und des Nicht-Offiziellen, denn es sind ja meist Menschen 'am Rande', die er porträtiert, keine Direktoren und keine Bürgermeister.

Böttcher interessiert vor allem arbeitende Menschen, aber keine 'Helden der Arbeit'. *Ofenbauer* ist sein einziger heroischer Film, dessen Pathos er aber – vor allem im zeitbedingten Kommentar – durch die Nüchternheit der Bilder wieder aufhebt; Beethoven unterzulegen, wie man ihm damals vorschlug, hat er abgelehnt. Böttcher interessiert ganz besonders Menschen, die eine zwar notwendige, aber untergeordnete Arbeit tun müssen, eine undramatische, wenig angenehme – Wäscherinnen, eine alte Frau auf der Müllhalde (*Martha*), Rangierer in Dresden-Friedrichstadt, dem größten Rangierbahnhof der DDR, Küchenfrauen in dem Film, der 1986 entsteht. Böttcher erforscht ihre Arbeits- und Lebensbedingungen und kommt dabei mit wenigen Worten aus, *Rangierer* hat sogar weder Dialog noch Kommentar. Die jungen Wäscherinnen erzählen, wie schlecht sie bezahlt werden, Martha kann nicht klagen, aber man sieht, wie dick sie im Winter eingepackt ist, um nicht zu frieren, daß sie manchmal auch nachts arbeitet; die Rangierer demonstrieren, wie gut sie ihre Handgriffe beherrschen, wie Männer im Westen, man sieht ihre konzentrierten Gesichter, auch bei ihnen ist Winter, einmal zittert einer vor Kälte, und eine Schicht arbeitet natürlich immer nachts.

Auch die Künstler, über die Böttcher Filme macht, sind Arbeiter, etwa die Bildhauer IM LOHMGRUND (1976) oder der zur Zeit der Dreharbeiten 94jährige Hermann Glöckner, Dresdner Konstruktivist, der im 'Dritten Reich' Berufsverbot hatte, aber auch zu Zeiten des sozialistischen Realismus nicht sehr geschätzt war. Er mußte 80 werden, bis man ihn richtig entdeckte. Glöckner ist auch im hohen Alter täglich im Atelier. Böttcher beobachtet ihn beim Zeichnen, beim Hantieren mit Objekten. Glöckner spricht wenig, ganz aufs Handwerk bezogen. Vor allem: Er spielt mit den Dingen, ist wieder Kind geworden, ohne kindisch zu sein. In diesem Film – wie vorher schon im Experimentalfilm-Triptychon – ist auch etwas von Böttchers leisem Humor zu spüren, der sonst verborgen bleibt.

Unpräzise, bescheiden sind die Menschen, die Böttcher porträtiert, und so sind die Filme über sie. Und dennoch sind – auf einer zweiten Ebene – seine Protagonisten auch Helden, vor allem die Alten, die trotz ihres schweren Lebens die Würde bewahrt haben. Martha ist auch eine 'Mutter Courage' und die Rangierer erinnern mit ihrer nie endenden Arbeit an Sisyphos. Böttcher versteht sich als Künstler, wie es kein Dokumentarist bei uns täte, und dennoch entstehen auch seine Filme natürlich im Team. Fast alle wichtigen Dokumentarfilm-Kameraleute haben mit ihm gedreht, und meist erst später mit jüngeren Regisseuren, haben also von ihm gelernt, haben sich mit ihm zusammen entwickelt: Christian Lehmann, Werner Kohlert, auch Wolfgang Dietzel, der in *Martha*, einem der wenigen Farbfilme Böttchers, fast surrealistische Akzente setzt, und in den letzten Jahren Thomas Plenert, Zwischen Böttcher und seinen Kameraleuten gibt es eine Einigkeit in der Bildauffassung. Die Aufnahmen sind unspektakulär, aber genau. Bei den Dreharbeiten selbst muß sich Böttcher mit ihnen kaum mehr verständigen, wenn es denn sein muß, reicht ein Kopfnicken oder eine Handbewegung. Trotzdem machen alle Kameraleute auch ihre eigenen Bilder, sie reagieren

auf das ja nicht inszenierte, also oft nicht vorhersehbare Geschehen auch unterschiedlich, sie schaffen Ruhepunkte oder beschleunigen den Rhythmus. In den letzten Filmen Böttchers wird auch wieder Licht gesetzt, was zur Zeit des 'Cinéma vérité' in den sechziger Jahren, als Böttcher begann, verpönt war – gerade Thomas Plenert, der auch Spielfilme dreht, ist ein Meister darin.

Böttcher ist Filmmaker und Maler, als Maler nennt er sich Strahwalde, nach dem Ort seiner Kindheit, aber ohne H. Viele Jahre hat man diesen zweiten Strang seines Werkes nicht kennen lernen können, erst seit Ende der 70er Jahre gibt es in der DDR die eine oder andere Ausstellung. Sichtbar wurde ein Künstler, der seine Vorbilder, von Rembrandt bis Picasso, und seine Freunde, etwa den später in den Westen gegangenen A.R. Penck, nicht verleugnet, aber ganz eigene Akzente setzt. Eine dunkle Farbpalette dominiert; er hat Collagen gemacht, und Übermalungen, er variiert auch bewußt alte Kunstwerke. Jahrelang hat er Kunstpostkarten übermalt, ganze Serien zu einzelnen Karten geschaffen. Er ist wohl der einzige Filmregisseur, der auch außerhalb des Kinos seine Zuschauer mit Bildern faszinieren kann.

1981 entstand aus dieser Übung ein Experimentalfilm-Triptychon, das im DDR-Film nicht seinesgleichen hat, bestehend aus den Filmen *Potters Stier*, *Venus nach Giorgione* und *FRAU AM KLAVICHORD*, in denen Böttcher, z.T. sichtbar vor der Kamera, Postkarten nach Werken von Potter (1625 - 1654), Giorgione (ca. 1477/78 - 1510) und Emanuel de Witte (um 1617 bis 1692) übermalt, sie dabei aber nicht zerstört, sondern liebevoll umspielt. Die Serie wird eine Hommage an die von ihm verehrten Maler. Aber Böttcher sprengt auch den engen Rahmen der Karten, er verwendet Vorhänge, Spiegel, Projektionen, zieht alle Register. Auf der Tonspur gibt es auch harte, schmerzende Klänge, und die Frau am Klavichord wirkt manchmal durch die schwarzen, von Böttcher hinzugefügten Figuren, die sie umstellen, wie eingesperrt. Aber die Phantasie siegt über die Bedrohung. Das Triptychon kann für Böttchers Werk insgesamt stehen: Harmonie gegen Zerstörung, Form, dem Chaos abgerungen.

## Biofilmographie

Jürgen Böttcher wird am 8. Juli 1931 in Frankenberg (Kr. Hainichen, Sachsen) geboren. Er wächst im Dorf Strahwalde in der Oberlausitz auf, besucht die Oberschule bis zur 10. Klasse. Nach Kriegsende kommt er nach Dresden. „Mit sechzehn Jahren begann ich, intensiv zu zeichnen und zu malen. Das war kurz nach dem Krieg, dem Tod, der Zerstörung, die mich wie so viele meines Alters herausforderte.“ (Böttcher zu Richter, 1974). 1949 - 53 studiert er an der Akademie für Bildende Künste in Dresden bei Wilhelm Lachnit Malerei, arbeitet danach als freischaffender Maler und Dozent an der Volkshochschule in Dresden. 1955 - 60 Regie-Studium an der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg. Dort lernt er u.a. die Kameraleute Christian Lehmann, Roland Gräf und Kurt Bobek kennen. An der Hochschule entstehen – gemeinsam mit dem Kameramann Lehmann – seine umstrittenen Filme *Der Junge mit der Lampe* (1957) über Kinderspiele in Berlins Straßen und *Dresden, wenige Jahre danach* (1958) über Zerstörung und Wiederaufbau der Stadt. Dieser Film wird am 13. 2. 1959 in einer Freiluft-Veranstaltung auf dem dresdner Altmarkt vorgeführt. Böttcher schließt 1960 sein Studium ab mit dem Diplomfilm *Notwendige Lehrjahre* – über einen Jugendwerkhof in Dresden – und der theoretischen Arbeit 'Versuch einiger Überlegungen zu Fragen des dokumentarischen Films'.

Ab 1961 arbeitet er zunächst in enger Zusammenarbeit mit Christian Lehmann im DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme. „Ich wußte schon an der Schule, daß ich Filme über Arbeiter machen will. Auch heute denke ich noch, was haben sie für ein hartes Leben, und ich möchte nachsehen, möchte etwas genauer dahinter kommen, wo diese Menschen die Kraft hernehmen, was es für Bedingungen sind, daß sie diese Arbeit über Jahrzehnte machen können, was sie zusammenhält. Welche Art von Gemeinsamkeit muß es da geben.“ (Böttcher zu Sylvester, 1974). Am 10. 8. 1962 dreht Böttcher im Eisenhüttenkombinat Ost mit fünf Kameramännern die Verschiebung eines fertig montierten, 200 Tonnen schweren

Hochofens, der innerhalb von drei Stunden um 18 Meter versetzt werden muß. Der Film *Ofenbauer*, der vor allem das Verhältnis der Arbeiter zu ihrer Aufgabe darstellt, wird 1963 auf der V. Internationalen Leipziger Kurz- und Dokumentarfilmwoche im Rahmen des DDR-Programms ausgezeichnet. Für die Reportage *Silvester* kehren Böttcher und Lehmann Ende Dezember 1962 nach Eisenhüttenstadt zurück. Im gleichen Jahr wie diese Reportage aus der Arbeitswelt entsteht – ohne Originalton und Kommentar – auch Böttchers Film über Besucher und Kunstwerke *Im Pergamon-Museum*.

*Stars* zeigt die Arbeit einer Brigade von Kontrollarbeiterinnen, die im Berliner Glühlampenwerk täglich 30.000 Wendeln von Glühbirnen prüfen. Trotz der Schwierigkeiten durch die zur Verfügung stehende schwerfällige Apparatur versuchen Böttcher und Lehmann, ihre Partner, die Arbeiterinnen, selbst zu Worte kommen zu lassen. „Wenn wir Arbeiterinnen wie die in *Stars* zeigten, deren Arbeit besonders einförmig, nervtötend war, mußten wir von ihnen auch erfahren, wie sie darüber denken, was sie bei der schweren Arbeit hält usw. Die ratternde Kamera war in Decken eingehüllt, wir hatten damals noch schlechte Mikrofone. Es war ein erster Versuch.“ (Böttcher zu Richter, 1974).

Diese stilistischen Ansätze, beeinflusst von den Filmen des 'direct cinema' und des 'cinema verite', entwickelt Böttcher in den nächsten Jahren weiter. Zunächst meist mit Christian Lehmann an der Kamera, ab 1967 auch mit Wolfgang Randel, ab 1968 mit Werner Kohlert. Es entstehen Reportagen: *Charlie & Co.* über den Laienzirkus des Karl-Marx-Werkes in Magdeburg, *Kindertheater* über das Theater der Freundschaft in Berlin, *Karl-Marx-Stadt* als Auftragsproduktion des Rates der Stadt. In *Barfuß und ohne Hut* läßt Böttcher eine Gruppe Jugendlicher, die an der Ostsee Urlaub machen, von sich und ihren Zukunftsplänen erzählen.

1966 arbeitet Böttcher im DEFA-Studio für Spielfilme an dem Spielfilm *Jahrgang 45* – nach einem Drehbuch von Böttcher und Klaus Poche –, der jedoch nicht aufgeführt wird.

Ins Dokumentarfilm-Studio zurückgekehrt, realisiert Böttcher den Porträtfilm *Der Sekretär*, in dem er über die Arbeit von Gerhard Grimmer, dem Parteisekretär der SED der Abteilung Kautschuk in den Buna-Werken berichtet. „Wir kommen der Sache am nächsten, wenn wir feststellen, daß in diesem Film das Material nach gedanklichen Springpunkten organisiert ist – dieses ordnende Prinzip gibt dem Film *Der Sekretär* die Struktur. Das Gedankliche in den autobiografischen Erzählungen Grimms und in den Mitteilungen der anderen über ihn ergänzt das Sichtbare. Das sinnliche Erlebnis der Persönlichkeit Grimms, seiner Begegnungen und Haltungen bewirkt, daß wir als Zuschauer auch dem voll vertrauen, was uns die mündlichen Berichte sagen.“ (Jürschik, 1969)

In den nächsten Jahren realisiert Böttcher zahlreiche Kurz-Dokumentarfilme, vorwiegend für die Auslands-Information, so über das 'VIII. Parlament der FDJ' 1967 (*Wir waren in Karl-Marx-Stadt; Fest der Freundschaft*), das '2. Festival des politischen Liedes' 1971 (*Song International*), oder 1972 die Großwäscherei VEB Rewatex (*Zum Beispiel Rewatex*); er ist beteiligt an größeren, von Regie-Kollektiven hergestellten Dokumentationen zum 20. und 25. Staatsjubiläum der DDR (*Der Oktober kam ...*, 1970; *Weggefährten*, 1974), und die 'X. Weltfestspiele der Jugend' (*Wer die Erde liebt*, 1973). Im Oktober 1983 dokumentiert er die musikalische 'Friedensmanifestation der FDJ' (*Der schönste Traum*).

Ab Mitte der 70er Jahre entwickelt er seinen eigenen Stil der ruhigen, sich auf die dargestellten Menschen einlassenden Beobachtung, der oft poetischen Darstellung eines Ortes oder einer Landschaft. So berichtet er in *Großkochberg – Garten der öffentlichen Landschaft* (1976) über den ehemaligen Sommersitz der Charlotte von Stein, in *IM LOHMGRUND* (1977) über den unterschiedlichen Umgang von Arbeitern und Bildhauern mit ihrem Material in einem Steinbruch.

Immer mehr löst Böttcher sich vom vorgegebenen Muster der kurzen TV-Dokumentation oder des Vor-Films und produziert bewußt lange Dokumentarfilme für die Kino-Leinwand. *Ein Weimarfilm* (1976/77), über eine Stunde lang, drückt bereits im Titel die persönliche, subjektive Sicht des Regisseurs auf die Stadt der Klassiker, der Republik und des KZ Buchenwald aus; der

Kommentar besteht ausschließlich aus Zitaten. *Martha* (1978) schildert die letzten Arbeitstage einer alten Frau, die seit 1945 als Trümmerfrau auf der Rummelsburger Kippe arbeitet. *Rangierer* (1984) zeigt die Arbeit auf dem größten Rangierbahnhof der DDR Dresden-Friedrichstadt. *Kurzer Besuch bei Hermann Glöckner* (1985) porträtiert den über 90jährigen Maler in seinem dresdner Atelier. *DIE KÜCHE* (1986) beschäftigt sich mit einer Gruppe Küchenfrauen. Wichtiger Mitarbeiter bei den meisten Filmen seit Mitte der 70er Jahre ist der Kameramann Thomas Plenert.

Böttcher tritt seit Mitte der 70er Jahre auch wieder stärker als Maler – hier zeichnet er mit dem Namen 'Strawalde' – in Erscheinung, es gibt einzelne Ausstellungen seiner Werke in der DDR, so 1978 im Leonhardi-Museum Dresden. 1981 Galerie Mitte, Dresden, 1985 Galerie oben, Karl-Marx-Stadt. Er arbeitet mit verschiedenen Techniken: Fotografien, Übermalungen von Kunst-Postkarten, Collagen. „Seine bevorzugt vom Schwarz-Weiß-Kontrast lebenden Flächenbearbeitungen stehen im Spannungsfeld zwischen Dada, Max Ernstscher Exotik und individueller Mystik des nahezu kalligraphischen Zeichens.“ (Ziller, 1981). 1981 dokumentiert er in einem Experimentalfilm-Triptychon seine Übermalungen von Postkarten mit Bildern alter Meister: *Potters Stier*, *Venus nach Giorgione*, *FRAU AM KLAVICHORD*.

Jürgen Böttcher lebt in Berlin/DDR.

#### Filme:

- 1957 *Der Junge mit der Lampe*
- 1958 *Dresden, wenige Jahre danach*
- 1960 *Notwendige Lehrjahre* (18 Min.)
- 1962 *Drei von vielen* (11 Min.)
- Ofenbauer* (15 Min.)
- Im Pergamon-Museum* (19 Min.)
- 1962/63 *Silvester* (10 Min.)
- 1963 *Stars* (20 Min.)
- Charlie und Co.* (14 Min.)
- 1964 *Barfuß und ohne Hut* (26 Min.)
- 1965 *Karl-Marx-Stadt*
- Gegenwärtiger Bericht und Erinnerung an Chemnitz* (18 Min.)
- Kindertheater* (27 Min.)
- 1966 *Jahrgang 45*
- 1967 *Der Sekretär* (29 Min.)
- Wir waren in Karl-Marx-Stadt* (34 Min.)
- Fest der Freundschaft* 25 Min.)
- 1967/68 *Tierparkfilm* (19 Min.)
- 1968 *Ein Vertrauensmann* (19 Min.)
- 1969 *Arbeiterfamilie* (31 Min.)
- 1970 *Dialog mit Lenin* (32 Min.)
- Der Oktober kam ...* (71 Min.)
- 1971 *Song International* (45 Min.)
- 1972 *Wäscherinnen* (23 Min.)
- Zum Beispiel Rewatex* (26 Min.)
- 1973 *Wer die Erde liebt* (72 Min.)
- 1973/74 *Erinnere dich mit Liebe und Haß* (40 Min.)
- 1974 *Weggefährten. Begegnungen im 25. Jahr der DDR.* (68 Min.)
- Die Mamais* (20 Min.)
- 1976 *Großkochberg – Garten der öffentlichen Landschaft* (16 Min.)
- 1976/77 *Ein Weimarfilm* (69 Min.)
- 1977 *IM LOHMGRUND* (27 Min.)
- Murieta* (18 Min.)
- Martha* (46 Min.)
- 1981 *Potters Stier* (16 Min.)
- Venus nach Giorgione* (21 Min.)
- DIE FRAU AM KLAVICHORD* (17 Min.)
- 1983/84 *Der schönste Traum* (62 Min.)
- 1984 *Rangierer* (21 Min.)
- Kurzer Besuch bei Hermann Glöckner* (32 Min.)
- 1986 *DIE KÜCHE* (42 Min.)

Der Artikel von W. Roth und die Biofilmographie wurden entnommen aus: 'CineGraph', Lexikon zum deutschsprachigen Film, Ed. Text & Kritik, München 1984 ff, 7. Lieferung 1986

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

5

37. internationale  
filmfestspiele berlin

## MELO

Land Frankreich 1986  
Produktion MK 2/Marin Karmitz, Films A 2

Regie Alain Resnais  
nach dem gleichnamigen Stück von Henry Bernstein

Kamera Charlie Van Damme,  
Gilbert Duhalde  
Musik Philippe-Gérard  
Brahms (Sonate für Violine und Klavier in G-Dur, op. 78),  
Bach (Sonate für Violine in C-Dur); Klavier: Marie-Françoise  
Bucquet; Geige: Christophe Giovaninetti

Dekor Jacques Saulnier,  
Philippe Turlure  
Kostüme Catherine Leterrier  
Ton Henri Morelle, Olivier Villette

Mischung Jacques Maumont  
Schnitt Albert Jurgenson,  
Jean-Pierre Besnard

Regieassistentz Florence Malraux  
Script Sylvette Baudrot

Produktionsleitung Catherine Lapoujade

Aufnahmeleitung Dominique Toussaint

Leitung der Außenaufnahmen Jean-Pierre Nossereau

Maske Dominique de Vorges

Requisite Pierre Galliard

Kameraassistentz Arthur Cloquet,  
François Hernandez

Schnittassistentz Martine Fleury

2. Regieassistentz Philippe Worms

Geräusche Daniel Couteau,  
Gérard Manneveau

Nachsynchronisation Jocelyn Cartier

Chefbeleuchter Jean-Claude Le Bras

Beleuchter Alain Huylebroek,  
Thierry Labille

Produktionssekretariat Sylvie Chevereau-Marchais,  
Marguerite Lemarchand

Standphotographie Jean-Louis Sonzogni

### Darsteller

Romaine Belcroix Sabine Azéma  
Christiane Levesque Fanny Ardant  
Pierre Belcroix Pierre Arditi  
Marcel Blanc André Dussollier

Docteur Rémy Jacques Dacquine  
Ein Priester Hubert Gignoux  
Yvonne Catherine Arditi

Uraufführung 3. September 1986, Venedig

Format 35 mm, 1 : 1.66, Farbe

Länge 112 Minuten

### Inhalt

Es ist halb zehn Uhr abends. Im Juni 1926. In Montrouge bei Paris. Pierre Belcroix und Marcel Blanc, beide Geiger von Beruf, sind seit ihren Studientagen am Konservatorium miteinander befreundet. Pierre, ein sensibler und verträumter junger Mann, hat ein bescheidenes Auskommen als erster Geiger eines Orchesters gefunden, Marcel wiederum ist ein berühmter Geigenvirtuose und ein großer Herzensbrecher; er hat eine Solistenlaufbahn eingeschlagen, die ihn in alle vier Ecken der Welt führt. Im Laufe der Jahre haben Pierre und Marcel sich aus den Augen verloren, doch so selten sie sich auch sehen, ihre Freundschaft bleibt intakt.

An diesem Juniabend des Jahres 1926 ist Marcel bei Pierre zum Abendessen in dessen Haus in Montrouge eingeladen. Hier begegnet Marcel zum ersten Mal PIERRES Frau, der fröhlichen und charmanten Romaine, genannt 'Maniche', einer nach Aussage ihres Mannes 'höchst empfehlenswerten' Pianistin.

Die beiden Freunde schwelgen in den Erinnerungen an ihre Jugend, doch zumeist kreist das Gespräch um Marcel, dessen romantisch-verklärter *ennui* einen tiefen Eindruck auf Romaine macht. Sie verabredet sich mit Marcel zu einem Rendez-vous und wird seine Geliebte.

Ohne es zu wollen, verlieben sie sich leidenschaftlich ineinander. Aber Marcel muß wieder auf Reisen, quer durch die Welt, um seinen Konzertverpflichtungen nachzukommen. Vom Trennungsschmerz gepeinigt, entreißt er Romaine das Versprechen, daß sie nach seiner Rückkehr für immer zusammenbleiben und sie frei sind wird, um ihm ganz zu gehören ...

(Produktionsmitteilung)

### Alain Resnais über MELO

Frage: Mit diesem Film haben Sie den Verrat institutionalisiert.

Resnais: Ich habe mir nie die Frage nach der Botschaft des Filmes gestellt. Ich wollte lediglich eine Geschichte erzählen, die mich, als ich das Stück las, sehr berührt hat; d.h. ich versuchte nachzuerzählen, so naiv und einfach wie möglich. Wenn es in diesem Film ein Generalthema gibt, dann doch offensichtlich das der Lüge, denn wir sehen im ersten Bild Marcel Blanc (Dussollier), der neun Minuten lang vehement die Lüge verdammt, und im Gegensatz dazu im letzten Bild, wie dieselbe Person sie glorifiziert und rechtfertigt. Das also ist das Thema, diese Umkehrung, die mich möglicherweise verlockt hat, weil sie mir eines der wichtigen Dinge im Film zu sein scheint.

*Frage:* Ich finde es seltsam, daß das Stück, das aus dem Jahr 1929 stammt, Gefühle zur Darstellung bringt, die viel 'älter' zu sein scheinen, mehr zur Jahrhundertwende gehören. Der einzige zeitgenössische Bezugspunkt ist Dussolliers Appartement. Hier liegt eine Unstimmigkeit vor, die mir so sonderbar wie interessant erscheint.

*Resnais:* Ich würde sagen, daß man diese Gefühlsregungen nicht den 20er Jahren zuordnen kann, sondern daß sie zeitlos sind. Mein Produzent und Freund Marin Karmitz behauptet, dieses Thema fände sich bereits in der Bibel. Darüber kann man streiten; für mich setzt diese Frage bei Chrétien de Troyes ein, den Rittern von König Arthurs Tafelrunde, der Königin Geneviève und Lancelot. Wie man sieht, kommt diese Dreiecksgeschichte in unzähligen Variationen in der ganzen Welt vor, jedenfalls über viele Jahrhunderte im Abendland, und ich glaube, das Thema wird auch nicht zum letzten Mal behandelt werden. Mich hat also weniger die Version '1930' dieser Gefühle beeindruckt, sondern ihre Zeitlosigkeit.

Man kann sich die Frage stellen: „Hätte man typische Details der Epoche für jede Szene hinzufügen sollen?“ Ich gebe zu, daß wir nachlässig gewesen sind und daß wir Angst vor einer historischen Rekonstruktion hatten. Wir haben uns vielmehr mit allen Mitteln um Vereinfachung bemüht. Der Nachtclub, in dem sich unsere Helden begegnen, ist nicht 'Le boeuf sur le toit'; wir haben nicht versucht, exemplarisch zu sein.

*Frage:* Ihr Film verwendet die Konfession als Kommunikationsmittel zwischen den Personen, was ein moralisches Element in die Suche nach der Wahrheit einführt, einen moralischen oder eher amoralischen Gesichtspunkt des Autors.

*Resnais:* Ein sehr weites Problem. Wenn Sie einen Dokumentarfilm drehen, dann sprechen Sie in der ersten Person. Sie geben Ihre Meinung bekannt. Wenn Sie sich darauf einlassen, Spielfilme zu machen, romanhafte Filme — und man kann durchaus sagen: Man sollte keine machen; ich akzeptiere diese Position bestimmter Kollegen —, steht es ganz außer Frage, wenn man Personen folgen will, einer Geschichte, wenn man sich von der Schreibweise eines Drehbuchs oder der Schreibweise eines Stücks tragen lassen will, da steht es ganz außer Frage: man darf keine moralische Idee, keine Voreingenommenheit haben. Die Personen tragen einen, sie reagieren ... Es ist Sache des Zuschauers, sich dazu zu äußern. Die Meinung des Regisseurs hat nicht mehr Bedeutung als die eines Zuschauers. Ich glaube, daß ein Regisseur oder ein Bühnenautor zwangsläufig amoralisch ist; wenn er moralische Positionen ergreift, so wird das nicht funktionieren. Es wird ein trockenes Werk herauskommen, daß keine Emotionen transportiert.

Wir verbringen unsere Existenz zu einem Drittel mit Schlafen, glaube ich, einem weiteren Drittel mit Arbeit und schließlich, so würde ich sagen, noch zu einem weiteren Drittel damit, über unsere Freunde Urteile zu fällen, über fremde Länder, über andere menschliche Wesen, die die Erde bevölkern. Warum sollen sich diese Bereiche nicht in einem Film wiederfinden, in einem Theaterstück? Es ist nicht Sache derjenigen, die diesen Gegenstand herstellen, einen moralisierenden Standpunkt einzunehmen.

Man könnte sagen, daß es einen ethischen oder ästhetischen Standpunkt gibt. Das ist ein anderes Problem, denn dort kann es eine Wahrheit, eine Authentizität geben. Im Bereich der Musik gibt es die tonale Musik und die Musik mit aufgehobener Tonalität, die schon seit 1905 große Schwierigkeiten hat, sich durchzusetzen. Und man kann sich vorstellen, daß jetzt Bühnenautoren oder Szenaristen amoralische Filme machen, d.h. Filme mit einer aufgehobenen Moralität. (...)

*Frage:* Sie haben einen Film gemacht, der *La vie est un roman* heißt (Das Leben ist ein Roman). Dieser Film hätte heißen können: das Leben ist ein Theater.

*Resnais:* Man hätte den Film auch 'Das Leben ist ein Méló' nennen können. Ich habe allerdings nie das Gefühl gehabt, daß man das Theatralische und das Kinematographische einander

gegenüberstellen sollte. Ich bin ein Ort der Widersprüche. Meine Sensibilität ist sicherlich vom Stummfilm geprägt worden, ich gebe also dem Bild eine außerordentlich große Bedeutung.

Andererseits habe ich mir, als der Tonfilm aufkam, stets Texte gewünscht, die eines Giraudoux, Pirandello oder Tschechow würdig wären. Warum wird die Sprache im Film immer auf ihren einfachsten Ausdruck reduziert? Ich habe immer schon dazu geneigt, den Ton zu theatralisieren, d.h. ich verlange von meinen Schauspielern eine bestimmte Art zu spielen. Ein richtiges Theaterstück als Filmvorlage ist für mich kein Neuland. Ich hatte den Eindruck, daß ich in der gleichen Richtung fortfahre.

Ich finde die Vielfalt der verschiedenen regielichen Positionen bewundernswert. Ich bin ein sehr eklektischer Zuschauer; ich bin wie ein artiges Kind und liebe alle Arten von Film, sofern sie einen Standpunkt, eine besondere Sichtweise, eine Meinung vertreten. Sicher, in den Filmen, die ich seit 20 Jahren mache, akzeptiere ich die Konventionen des Mediums, und ich versuche nie, den Kinozuschauer glauben zu machen, er sei anderswo als im Kino. Das, was er sieht, ist eine Leinwand, für die wir Schauspieler zusammengerufen haben, die wir in einer bestimmten Weise geschminkt, gekleidet und fotografiert haben. Wenn ich ins Kino gehe, dann, weil es mir gefällt, daß es aussieht wie Kino. Wenn mir jemand sagt, das sieht aus wie Theater, stört es mich allerdings auch nicht. Für mich ist das ähnlich, es ist ein Schauspiel.

*Frage:* Der siebenminütige Monolog z.B., in Großaufnahme fotografiert, da sagt man sich, das wird nicht funktionieren, das hält Dussollier nicht durch. Gab es Wiederholungen? Was ist das Geheimnis dieser Szene?

*Resnais:* Was diese Einstellung, diesen Monolog angeht, da gibt es kein Geheimnis. Das ist ganz einfach. Selbstverständlich haben wir geprobt. Ich habe immer, in allen meinen Filmen, Proben angesetzt, die ich auch immer so umfassend und vollständig wie möglich machen will. Das ist aber sehr schwierig, weil die Schauspieler an anderen Filmen arbeiten und man es nicht schafft, sie vor den Dreharbeiten zu treffen. Man versucht es aber trotzdem. Für mich ist eine Sache sehr wichtig. Jede Probe, die einen Monat oder wenige Tage vor Drehbeginn stattfindet, ist positiv und macht es möglich, das Ganze zu vertiefen. Sie bewirkt, daß sich sowohl Regisseur als auch die Schauspieler wohlfühlen. Man stößt dabei auch auf neue Dinge. Meines Erachtens ist es sehr gefährlich, unvorbereitet auf die Bühne zu gehen bzw. vor jeder Aufnahme fünfzehnmal die Szene zu wiederholen. Diese Art Probe, zusammen mit der Lichtprobe, ist für einen Schauspieler sehr mühselig und behindert die Spontaneität. Manchmal kann man einen Film machen, ohne zu proben, ohne etwas zu verändern. Aber das ist eher die Ausnahme als die Regel.

Was Dussollier wie auch den ganzen Film betrifft, so haben wir etwa 20 Tage lang vor Beginn der Dreharbeiten proben können. Als wir zu dieser Großaufnahme kamen, lief alles wie von selbst, aber man hatte Dussollier schon die ganze Woche lang geneckt und ihm gesagt: „Paß auf! Deine Einstellung ist in 6 Tagen dran; in 5 Tagen; heute morgen; Du hast nur noch eine halbe Stunde, usw. ...“ Es war von vornherein klar, daß die Einstellung auf gar keinen Fall durch Zwischenschnitte unterbrochen werden würde, wodurch es ja möglich gewesen wäre, die Szene zu unterteilen. Dussollier mußte buchstäblich ins kalte Wasser springen. Die Technik, der Regisseur und der Schauspieler waren alle sehr gespannt und aufgeregt.

Wenn schon von Geheimnis die Rede ist, so darf ich hinzufügen, daß während dieser Szene das Licht sich ständig verändert. Der Kameramann änderte die Beleuchtung. Das Licht auf André Dussolliers Gesicht kippt ab. Ich hoffe, Sie haben es nicht bemerkt. Das ließ die Spannung natürlich noch anwachsen. Aber es macht Spaß, sich den Herausforderungen zu stellen. Ich füge ganz schnell hinzu, nicht aus Spaß an den Herausforderungen, sondern weil wir denken, daß das die einzige Weise ist, um den Zuschauer zu fesseln und seine Aufmerksamkeit zu finden.

Aus dem Protokoll einer Pressekonferenz in Venedig vom 2. September 1986. In: *Jeune Cinéma*, Nr. 177, Paris, Nov./Dez. 1986

## Mélo, zum sechsten Mal

Von Claude Gauteur

Der von Alain Resnais am 20. Januar abgedrehte Film MELO beruht auf einem Stück von Henry Bernstein, das 1929 zum erstenmal auf der Bühne zu sehen war. In einem aufsehenerregenden Prozeß standen sich der Autor und der Regisseur Paul Czinner vor Gericht gegenüber. Czinner drehte nicht weniger als drei verschiedene Filmfassungen ...

Am 19. März 1929 hatte das achtzehnte Theaterstück von Henry Bernstein Premiere im Pariser Theater Le Gymnase: MELO mit Gaby Morlay, Pierre Blanchar, Charles Boyer und Maria Fromet. Sie spielten es etwa fünfhundertmal bis zum 6. Mai 1930. MELO, so erklärt der Autor denen, die es wissen wollen, konkurriert mit dem Roman und dem Film. Es ist ein 'dramatischer Roman' und ein 'Film, den man lange ignoriert hat, aber den man nicht mehr ignoriert'. Bernstein hat nicht übertrieben, denn MELO, der neue Film von Resnais, ist die ... sechste filmische Adaptation! Und nicht die vierte, wie man überall lesen konnte. Aber erzählen wir die Geschichte lieber von Anfang an.

1929. Ein Filmemacher sieht das Stück in Paris, er sieht es mehrmals, und zwar in Gesellschaft einer Schauspielerin, die sein Leben teilt. Sie sind bekannt, er für seine Inszenierung von *Nju*, einem der schönsten Kammerspiel-Erfolge jener Zeit, sie für die Interpretation der weiblichen Hauptrolle. Paul Czinner und Elisabeth Bergner sind anerkannt. Dann wird Ende 1930 MELO in Berlin uraufgeführt, aber Bernstein fühlt sich hintergangen und verbietet weitere Vorstellungen.

Zwei Jahre vergehen. Das Abfilmen von Theaterstücken ist *à la mode*. Bernstein, der dem Film bis dahin eher ablehnend gegenüberstand<sup>1</sup>, tritt die Filmrechte an seinem Stück, die er zurückgekauft hat, an Matador Film (Elisabeth Bergner) und Pathé-Natan ab. In den Studios von Joinville soll gleichzeitig eine französische und eine deutsche Version entstehen, wie es in jener Zeit üblich ist, als der Tonfilm die Massen erobert. Paul Czinner hat damals übrigens gerade eine dreifache Version abgedreht von einem Film mit dem Titel *Ariane, jeune fille russe* mit: a) Gaby Morlay und Victor Francen, b) Elisabeth Bergner und Rudolf Forster und c) Elisabeth Bergner und Percy Marmont.

Nachdem er für *Ariane* den Roman von Claude Anet adaptiert, nagelt sich Carl Mayer, Verfasser des Drehbuchs von *Das Cabarett des Doktor Caligari* (Robert Wiene, 1919) und *Die freudlose Gasse* (Karl Grüne, 1923), bevorzugter Gesprächspartner von Friedrich-Wilhelm Murnau von 1920 (*Der Gang in der Nacht*) bis 1928 (*The Four Devils*), mit Paul Czinner ans Werk, um eine Filmversion des Theaterstücks 'Mélo' zu erarbeiten. Im Mai 1932, als sie mit dem Drehen anfangen wollen, erklärt Bernstein, der die deutsche Version in einer französischen Übersetzung gelesen hat, sein Befremden über diesen Text – um so mehr, als man ihn nicht daran beteiligt hatte – von einer Verschandelung und Entstellung ist noch nicht die Rede.

Wie man später erfährt, bietet er den Produzenten an, den erhaltenen Vorschuß zurückzuzahlen und den Vertrag zu annullieren. Unter der Bedingung, daß das Drehbuch der französischen Version von einem französischen Szenaristen geschrieben wird, will er hinsichtlich der deutschen Version beide Augen zudrücken. Der Streit dringt an die Öffentlichkeit, als der Film am 22. Oktober in den Kinos anlauft.

Am 27. bringt Bernstein die 'Affaire Mélo' in dem Blatt 'Candidé' ins Rollen. Der Filmkritiker dieser wöchentlich erscheinenden Zeitschrift, Jean Fayard, unterstützt ihn und schreibt: „Der Film von M. Czinner taugt nichts; es ist zwar gefilmtes Theater, aber es ist nicht mehr das Stück von M. Bernstein und man muß zugeben, daß M. Bernstein mehr als M. Czinner vom Theater versteht. Das bezweifelt niemand außer wahrscheinlich M. Czinner selbst.“ Bernstein ist der Ansicht, daß man sein Stück in unerträglicher Weise verunstaltet habe und beantragt eine einstweilige Verfügung gegen die Produzenten. Er verlangt, daß der Film abgesetzt wird (die deutsche Fassung ist unter dem Titel *Der träumende Mund* inzwischen schon in Deutschland

herausgekommen), die Beschlagnahme aller Kopien und die Hinzuziehung von Sachverständigen.

Der Antrag des hitzigen Dramatikers (der sich im ganzen nicht weniger als elfmal duellieren sollte) wird abgelehnt. Am 10. November, am 1. und 8. Dezember 1932 erhebt Bernstein im 'Candidé' erneut Anklage. Im Namen des „moralischen Rechts des Autors, d.h. jenes Rechts, das er immer behält – welches auch die Umstände sein mögen und was immer er an Rechten abgetreten haben mag – auf das, was aus seinem Geist geboren ist“ verurteilt er Paul Czinner und Carl Mayer vehement. (Er urteilt nur auf Grund dessen, was er gelesen hat, gesehen hat er den Film nicht.) In seiner Wut geht er so weit, gegen die französische Co-Produzenten des Films, Bernard und Emile Natan, fremdenfeindliche wenn nicht antisemitische Argumente zu verwenden ... Wenig später provoziert Bernstein Emile mit giftigen Worten: „Ohrfeigen werden Sie ohne Zweifel auch bekommen, Natan, in neunzig Tagen!“

Die Standesorganisationen mischen sich ein, allen voran André de Reusse und Hebdo Film. „Wir erwarten“, schreibt Paul-Auguste Harlé in 'La Cinématographie française', „nicht nur, daß die Lästertzung schweigt, sondern auch eine Wiedergutmachung des Unrechts, das man dem Film zugefügt hat, einer Industrie, die M. Bernstein ein gesalzenes Honorar gezahlt hat.“ Die Société des Auteurs Dramatiques stellt sich auf die Seite des Theaterautors, der 100.000 Francs Schadenersatz verlangt; die 'Chambre syndicale de la Cinématographie' ergreift die Partei der Produzenten.

Der Prozeß findet Ende Juli 1933 statt. Die Klage M. Bernsteins wird abgewiesen, diesmal endgültig. Das moralische Recht des Autors auf sein Werk existiert zwar, aber es ist nicht unveräußerlich, und in diesem Falle, urteilt das Gericht, hat M. Bernstein seines zweifellos abgetreten. Der Vertrag, den Bernstein unklugerweise unterschrieben hat (er entspricht nicht der üblichen Norm), ermächtigt den Adapteur ausdrücklich dazu, jede Veränderung am Original vorzunehmen, die er für notwendig hält. Außerdem wurden die Veränderungen nicht in unehrlicher Weise oder mit der Absicht zu schaden durchgeführt. Und das um so weniger – fügen wir es unsererseits hinzu – als MELO den Filmemacher inspirieren mußte, der bereits *Nju* erworben hatte. Um das zu verstehen, müssen wir noch einmal einen Schritt zurückgehen.

*Nju* (Elisabeth Bergner) kann sich nicht mit der Seichtheit des Ehelebens abfinden; sie verläßt Ehemann (Emil Jannings) und Kind, um mit einem Geliebten (Conrad Veidt) zusammenzuleben, der ihrer bald überdrüssig ist: Es bleibt ihr kein anderer Ausweg als der Selbstmord. Und was erzählt MELO für eine Geschichte? Romaine (Gaby Morlay) hat nur die Wahl zwischen der Zärtlichkeit, die sie ihrem Mann (Pierre Blanchar) entgegenbringt, und der Leidenschaft, die sie für ihren Geliebten (Victor Francen) empfindet, der auf der Leinwand die Rolle spielt, die Charles Boyer auf der Bühne geschaffen hat – sie flüchtet sich in den Tod.

Die Ähnlichkeit dieser beiden Erzählungen hat Siegfried Kracauer bereits 1946 in seiner berühmten psychologischen Geschichte des deutschen Films 'Von Caligari bis Hitler' erwähnt. Aber seltsamerweise übergeht Siegfried Kracauer, daß Paul Czinner und Elisabeth Bergner 1937 in England, wo sie seit 1933 im Exil lebten und die britische Staatsangehörigkeit erworben hatten, ein Remake der deutschen Version von MELO (*Der träumende Mund*), nämlich *Dreaming Lips* gedreht haben – adaptiert der einen Quelle zufolge von Paul Czinner und Lee Garmes, anderen Aussagen nach von Margaret Kennedy und Cynthia Asquith. *Dreaming Lips* sah Joyce Bland, Raymond Massey und Romney Bred in den Rollen, die Margarete Hruby, Rudolf Forster und Anton Edthofer gespielt hatten. Wenn man sich daran erinnert, daß Lotte Eisner zufolge (siehe 'L'écran démoniaque' Paris 1965, Herausgeber Eric Losfeld) Elisabeth Bergner auch großen Wert darauf gelegt hat, die Titelrollen in den Filmen *La Duchesse de Langeais* (nach Balzac) und *Fräulein Else* (nach Schnitzler) zu spielen, die Paul Czinner 1926 und 1928 gedreht hat, wird man zugeben, daß die 1900 geborene Schauspielerin konsequent dieselben Ideen verfolgte.

Paul Czinner (1890 - 1972), ihr Mann, der eine künstlerische Laufbahn als 'Wunderkind auf der Geige' begonnen hatte, war,

wie es scheint, nicht weniger konsequent: Er filmte Elisabeth Bergner 1926 in *Der Geiger von Florenz*. Die beiden männlichen Protagonisten in MELO sind Musiker – der eine ein bescheidener Erster Geiger in Paris, der andere ein international berühmter Virtuose. Im Theater bildete der musikalische Teil mit Bach, Chopin, Mussorgsky, Rimsky-Korsakow und vor allem Guillaume Lekeu<sup>2</sup> einen integralen Teil der Handlung. In *Der träumende Mund* und MELO hörte man Beethoven und Wagner, in *Dreaming Lips* Beethoven und Tschaiakowski. Und Paul Czinner verfilmte, lange bevor es andere taten, Mozart und Richard Strauss: *Don Giovanni* (von der Ariane die Ouvertüre hörte) 1955 und *Der Rosenkavalier* 1962. Da es schwerfällt, mit MELO aufzuhören, wenn man einmal damit angefangen hat, lassen Sie uns noch feststellen, daß Paul Czinner nun mit Johanna Sibelius (sic) zusammen eine zweite Version von *Der träumende Mund* schrieb, die 1952 von Josef von Baky gedreht und von der jungen Maria Schell – zusammen mit O.W. Fischer und Fritz von Dongen – gespielt wurde. (Erwähnen wir ebenfalls, daß Robert Land und Georgio C. Simonelli 1934 gemeinsam eine italienische Fassung von MELO, interpretiert von Elsa Merlini, Renato Cialente, Corrado Racca und Nino Marchetti, unter dem Titel *Melodramma!* gedreht haben.)

Bleibt noch, wir haben es für den Schluß aufgehoben, *allegro vivace*, der Grund des Rechtsstreits zwischen Bernstein und Czinner zu benennen. Gaby Morlay hat, als der Film herauskam, ohne es zu wissen, aus der Schule geplaudert. Den Lesern des 'Ami du Peuple' erzählte sie nämlich mit naiver Unbekümmertheit, die Produzenten hätten sie überzeugt: Wenngleich ein Star es sich auf der Bühne erlauben könne, ungestraft eine unsympathische Person zu spielen, so sei das im Film wegen des Kapitals, das auf dem Spiel stehe, nicht möglich.

Erster 'Verrat': Während auf der Bühne der Versuch der Heldin des Stücks gezeigt wurde, ihren Gatten zu vergiften, wird er im Film nur angedeutet: Romaine sieht sich in einem Alptraum das fatale Pulver ins Glas schütten, das für ihren Mann bestimmt ist, der dann aber nicht unter Vergiftungserscheinungen, sondern an einer Ohrenentzündung leidet, die er sich infolge eines Schnupfens zugezogen hat!

Zweiter, in den Augen des Dramatikers noch schwerwiegender 'Verrat': Der dritte Akt ("der großartige dritte Akt, der das Stück (...) zu einem Kunstwerk machte", sagte Antoine), der einige Jahre nach dem Tode der Heldin spielt, ist aus dem Film praktisch eliminiert. Was spielt sich darin ab? Man sieht den Witwer von bösen Zweifeln geplagt und in nachträglicher Eifersucht auf seinen Rivalen verbittert – geradeso wie der typische dostojewskische Gatte. Mehr noch: Beide Männer sind gleichermaßen verzweifelt, beide auf der vergeblichen Suche nach dem Rätsel, warum Romaine Selbstmord begangen hat. Keiner von beiden ahnt etwas von dem verbrecherischen Akt der Frau, die sie noch immer lieben. Mit der Kraft ihrer gemeinsamen Leidenschaft lassen sie die Verschwundene wiedererstehen.

*Der träumende Mund*, vom deutschen Publikum zum besten Film des Jahres gekürt, erschien im August 1933 mit französischen Untertiteln in Paris. Carl Mayers Mitarbeit wird darin nicht mehr erwähnt. Manuskript und Regie Paul Czinner; dramaturgische Bearbeitung: Marcel Hellmann. Neben einer 'schönen Virtuosität der Imagination' sieht André Antoine (berühmter Theatermann, als Cineast und Filmkritiker jedoch überschätzt) „eine absolute Fehlleistung in der Interpretation des Werks“ und „ein unverzeihliches Attentat, über das sich zu beklagen der Autor tausend Gründe hätte.“

Einigen wir uns auf folgenden Kompromiß: Wenn Paul Czinner (den zu verachten Danièle Heymann wirklich in keiner Weise berechtigt ist<sup>3</sup>), seine Gründe hatte, diese Passagen wegzulassen, so hatte Henry Bernstein ebenso die seinen, dagegen zu protestieren. Und bedenken wir, daß Spuren von MELO sich auch in *L'amour à mort* (1984) mit seinem Quartett der Virtuosen – Sabine Azéma, Pierre Arditi, André Dussollier und Fanny Ardant – wiederfinden. Bei so vielen Motiven und da Alain Resnais ja außerdem einige Ideen über die Musik im allgemeinen und über

Filmmusik im besonderen mitbringt (Eisler und Henze, Fusco und Penderecki, Rozsa und Dzierlatka) darf man auf die sechste Fassung von MELO gespannt sein, die im April oder Mai 1986 in die Kinos kommen soll.

- 1 Außer MELO wurden vierzehn andere Theaterstücke von Henry Bernstein (1876 - 1953) verfilmt: *Joujou* (Baldassare Negrone, 1916), *La Via piu lunga* (nach *Le Détour*, Mario Caserini, 1918), *Israël* (André Antoine, 1918), *Le Bercail* (Marcel L'Herbier, anonym 1919), *La Rafale* (Jacques de Baroncelli, 1920), *Raffiche* (nach *La Rafale*, (Enrico Roma 1920), *Le voleur* (amerikanische Version, Emile Chautard), *Elevation* (nach *L'élévation*, Telemaco Ruggieri, 1920), *Sansone* (nach *Samson*, Torello Rolli, 1922), *The Wolf of Wall Street* (nach *Samson*, Rowland V. Lee, 1928), *Washington Masquerade* (nach *la Griffes*, Charles Brabin, 1931), *Le Voleur* Maurice Tourneur, 1933), *Le Bonheur* (Marcel L'Herbier, 1935), *L'Assaut* (Pierre-Jean Ducis, 1936), *Samson* (Maurice Tourneur, 1936), *Le Messenger* (Raymond Rouleau, 1937), *Orange* (nach *Le Venin*, Marc Allégret, 1937) und *Victor* (Claude Heymann, 1951).
- 2 Schüler von César Frank und Vincent d'Indy. Guillaume Lekeu ist mit 24 Jahren gestorben. Verfasser einer Sonate für Violine und Klavier, die inzwischen ins Repertoire Eingang gefunden hat. Der junge belgische Musiker, ein glühender Wagnerianer, sei, so erzählt man, 1889 in Bayreuth während des Vorspiels zu 'Tristan' vor Erregung ohnmächtig geworden.
- 3 Der komplette Text von MELO ist im Oktober 1930 in der Reihe *Oeuvres Libres* (No. 112) und dann noch einmal 1933 von dem Verlag Arthème Fayard et Cie. editeur veröffentlicht worden.

In: Cahiers du Cinéma, No. 60, Paris, März 1986

## Kritik

Jeder neue Film von Alain Resnais wird mit Ungeduld und Spannung erwartet. Man erhofft sich von ihm eine Überraschung, zu einer Stunde, da das Kino vom Fernsehvirus der standardisierten und anonymen Konsumware bereits gefährlich verseucht ist. MELO läßt in dieser Hinsicht nichts zu wünschen übrig. Er ist die glückliche Verbindung von Intelligenz und Sensibilität, die meisterhafte Verwirklichung einer ganz spezifischen Filmform, ausgehend von einer mitreißenden, sehr dramatischen Situation.

MELO ist die Adaptation eines von Henry Bernstein 1929 verfaßten Stückes, eines Bühnendichters, der inzwischen nicht mehr gespielt wird, in den 20er und 30er Jahren aber zahlreiche Filmemacher inspirierte, denn seine Stücke wurden nicht weniger als zwanzig Mal für die Leinwand adaptiert, fünf Mal allein MELO. Ein Melodram also, in dessen Mittelpunkt zwei Geiger stehen, die seit ihrer Studienzeit am Konservatorium miteinander befreundet sind: Pierre, empfindsam und verträumt, ist erster Geiger in einem Orchester und verheiratet mit der lebenssprühenden und fröhlichen Romaine; Marcel, ein international renommierter Solist, ist ein Frauenheld, der sich als feuriger Liebhaber geriert. Im Laufe eines gemeinsamen Abendessens macht seine Romantik tiefen Eindruck auf Romaine, die ihm daraufhin ein Stelldichein gewährt und seine Geliebte wird. Als er einer Konzerttournee wegen abreisen muß, entrißt er der jungen Frau das Versprechen, daß sie nach seiner Rückkehr frei sein und mit ihm zusammenleben werde.

Bis dahin ist das Ganze nichts weiter als die banale Geschichte zweier Liebender und eines gehörnten Ehemannes. Erst das Folgende rechtfertigt den Titel, umso mehr, als der Terminus *mélo* (Melodram) recht inadäquat erscheint, um die Atmosphäre eines Dramas, dem nichts Vulgäres oder Larmoyantes anhaftet, zu charakterisieren. Das einzige melodramatische Element, wenigstens zu Anfang, ist die rührende Blindheit Pierres gegenüber seiner Gefährtin, der er den lächerlichen Spitznamen 'Maniche' gegeben hat und deren gewaltigen Lebenshunger und heftiges Liebesverlangen er sich nicht vorstellen kann. Doch am Ende

(das ich nicht verraten will, um die Spielregeln einzuhalten) kommt es zu zahlreichen Zwischenfällen und Steigerungsmomenten in der Handlung.

Selbstredend versteht es Resnais, die melodramatischen Elemente, die die offenkundige Triebfeder der Handlung bilden, großartig zu transzendieren: Er spielt das Spiel zu Ende, ohne die falsche Bescheidenheit, die der Titel zu implizieren scheint, und macht den psychologischen Konflikt in seiner ganzen Tragweite sichtbar. Denn das Interesse des Dramas beruht vor allem auf der Vielschichtigkeit der Charaktere, die sich nach und nach als recht verschieden erweisen von dem, was sie zu sein scheinen, so wie es sich für ein gutes Theaterstück geziemt. Und Resnais hat diesen Bezugspunkt seines Modells nicht ausgespart; nicht nur hat er den Text wortwörtlich genommen, er hat auch die jeweiligen Akte diskret durch Überblendungen, durch imaginäre Szenenvorhänge kenntlich gemacht, die visuelle Zäsuren bewirken, weil es sich hier ja keineswegs um verfilmtes Theater handelt, sondern um eine spezifisch kinematographische Transposition. Ich glaube, MELO ist das zeitgemäßeste Ergebnis von Resnais' Entwicklung nach *Mon oncle d'Amérique* (Mein Onkel aus Amerika). Früher, als er noch mit Schriftstellern wie Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jean Cayrol, Jorge Semprun, Jacques Sternberg und David Mercer zusammenarbeitete, hatte er deren literarischen Beitrag in eine visuelle Form gebracht, die stets dem Realismus verpflichtet war, auch wenn darin das Imaginäre einen großen Raum einnahm. Später, in Zusammenarbeit mit Drehbuchautoren, wurden seine Vorstellungen persönlicher und seine Vorgehensweise 'experimenteller', sowohl in der dramaturgischen Konzeption (die Interventionen von Henri Laborit in *Mon oncle d'Amérique*, die drei Erzählebenen in *La vie est un roman*) als auch im Gebrauch der für die Inszenierung im eigentlichen Sinn des Wortes relevanten Ausdrucksmittel (die Dekors von BD für Enki Bilal in den Mantel- und Degenszenen in *La vie est un roman*, die fast unmerklichen Einwürfe zu der Musik von Hans-Werner Henze in *L'amour à mort*). (...) Diese drei Filme kennzeichnen eine Entwicklung zu einem Stil der *Theatralität*, der in MELO voll zum Tragen kommt durch die Verwendung von Dekors, die absichtlich als künstliche kenntlich gemacht werden, die Unterteilung in Akte entsprechend der Bühnenvorlage, das Eingeschlossensein der Personen, der Ausschluß von Öffentlichkeit durch die Gestaltung der szenischen Räume. Die einzige Person, der es gelingt, hinaus in die Nacht zu flüchten, wird nicht realistisch dargestellt, sondern als wäre es ein schlechter Traum.

Alles erweckt den Anschein, als wolle uns Resnais, Renoirs Frage nach der Grenze von Theater und Leben sich aneignend, uns beweisen, daß *das Leben ein Theater* sei, indem er den beim Kino vorausgesetzten Imperativ übergeht, jenen sakrosankten 'Eindruck von Realität', zugunsten einer Inszenierung, die sich vor dem aufmerksamen und unentrinnbaren Auge der Kamera, ganz auf die Dialektik von Gesichtern und Worten konzentriert, auf den Blick eines 'Herrn vom Orchester', dem es gestattet ist, sich mit den Schauspielern auf der Bühne aufzuhalten. Mit den vier Schauspielern aus *L'amour à mort* bildet der Regisseur ein Gesangsquartett, und die Tonart heißt Musik.

Theatralität, sagte ich, ausgehend von der Tatsache der *Distanz*, die Resnais hinsichtlich der herkömmlichen Filmregeln einnimmt (Realismus, Identifikation). Auch Musikalität (unabhängig von den durch die Handlung motivierten Auszügen aus den Werken von Bach und Brahms) im Umgang mit dem Text, den die Schauspieler auf hinreißende Weise vortragen und den man in einer Großaufnahme und dem rezitativen Fluß, der an keiner Stelle durch 'Zwischenschnitte' unterbrochen wird, in vollen Zügen genießen kann. Meines Erachtens muß man die Risikofreude eines Filmemachers bewundern, der sich in seiner Kontinuität wandelt und erneuert, indem er sich 'Stilübungen' hingibt, die von der hohen Schule des Experiments künden. Alain Resnais, der bei einem aus der Mode gekommenen Bühnendichter Zuflucht sucht, führt uns einmal mehr in eine Richtung, die jede Routine des Ausdrucks und jede intellektuelle Bequemlichkeit in Frage stellt, die im kinematographischen Schaffen immer mehr um sich greift.

Marcel Martin, in: La Revue du Cinéma, Paris, Oktober 1986

## Biofilmographie

Alain Resnais, geb. 1922, Schauspielstudium, Studium am IDHEC, eigene Filme seit 1948.

Resnais schuf eine neue, stilisierte Formalität, die sein revolutionäres Erzählkonzept trug. Obwohl er seinen Autoren einen bemerkenswert großen Einfluß auf die Gestaltung seiner Filme zugestand, was sich vor allem in der hohen Qualität seiner Dialoge ausdrückt, sind seine Filme außerordentlich stark von den Eigenheiten dieses Mediums her konzipiert und keinesfalls literarisch zu nennen. Die vollkommene Integration von Wort und Bild, die einander bedingen, wäre in keiner anderen Kunstform denkbar. Trotz der Verschiedenheit der für ihn arbeitenden Autoren zeichnen sich seine Filme durch hohe thematische Konsequenz aus: Alle beschäftigen sich mit Versuchen individueller Vergangenheitsbewältigung. Konsequenterweise spielt das Element der Zeit in allen seinen Filmen eine dominierende und stilprägende Rolle.

Filme:

- 1948 *Van Gogh*
- 1950 *Guernica* (Co-Regie: Robert Hessens; Kommentar: Paul Eluard)  
*Gauguin* (Kommentar: Paul Eluard)
- 1950/53 *Les statues meurent aussi* (Auch Statuen sterben)  
Co-Regie: Chris Marker
- 1955 *Nuit et Brouillard* (Nacht und Nebel), Buch: Jean Cayrol
- 1956 *Toute la mémoire du monde* (Alles Gedächtnis der Welt)
- 1957 *La mystère de l'atelier quinze*
- 1958 *Le chant de styrène* (Der Gesang von Polystyren), Kommentar: Raymond Queneau
- 1959 *Hiroshima mon amour* (Buch: Marguerite Duras)
- 1961 *L'année dernière à Marienbad* (Letztes Jahr in Marienbad), Buch: Alain Robbe-Grillet
- 1963 *Muriel ou le temps d'un retour* (Muriel oder die Zeit der Wiederkehr), Buch: Jean Cayrol
- 1966 *La guerre est finie* (Der Krieg ist vorbei), Buch: Jorge Semprun
- 1967 *Loin du Vietnam* (kollektiver Protestfilm, zu dem Resnais eine Episode in Zusammenarbeit mit dem belgischen Schriftsteller Jacques Sternberg beisteuerte)
- 1968 *Je t'aime, je t'aime* (Ich liebe dich, ich liebe dich), Buch: Jacques Sternberg
- 1974 *Stavisky ...* (Buch: Jorge Semprun)
- 1976 *Providence* (Buch: David Mercer)
- 1980 *Mon oncle d'Amérique* (Mein Onkel aus Amerika), Buch: Henri Laborit
- 1983 *La vie est un roman* (Das Leben ist ein Roman), Buch: Jean Gruault
- 1984 *L'amour à mort* (Buch: Jean Gruault)
- 1986 MELO

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welserstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

6  
37. internationale  
filmfestspiele berlin

## MEMOIRE DES APPARENCES

### Erinnerung der Erscheinungen

Land Frankreich 1986  
Produktion Institut National de la Communication Audiovisuelle, Maison de la Culture du Havre, Ministère des Affaires Etrangères – Direction de la Communication

Buch, Regie Raoul Ruiz  
nach 'Das Leben ein Traum' von Pedro Calderón de la Barca in der Übersetzung von Jean-Louis Schefer

Kamera Jacques Bouquin  
Musik Jorge Arriagada  
Dekor Christian Olivares  
Ton Jean-Claude Brisson  
Schnitt Martine Bouquin, Rodolpho Wedeles

Darsteller Sylvain Thirolle, Roch Leibovici, Bénédicte Sire, Laurence Cortadellas, Jean-Bernard Guillard, Jean-Pierre Agazar, Alain Halle Halle, Jean-François Lapalus, Alain Rimoux

Uraufführung 27. November 1986,  
Théâtre de la ville, Paris

Farbe 16 mm, 1 : 1.33, Farbe  
Länge 105 Minuten

mit Unterstützung von: Ministère de la Culture et de la Communication, Ministère des P.T.T. und Société d'Édition de Programmes de Télévision

### Zu diesem Film

Der Film entsteht aus Anlaß der Inszenierung des Theaterstückes, gleichzeitig, als wäre er eine besondere Art der Wiederholung einer Aufführung.

Die Geschichte ist einfach. Sie trägt sich in einem Land des Südens zu Beginn des Nachmittags zu. Es ist heiß, Ein Mann (Sigmund) betritt ein Kino, das mehrere Filme nacheinander zeigt. Er schläft ein, wacht dann wieder auf und das mehrmals nacheinander. Er sieht und er träumt einen Film, der erzählt, das Leben sei ein Traum.

Ein Prinz ist vor seiner Geburt von den Sternen verurteilt worden, böse zu sein und sein Land unglücklich zu machen. Sein Vater bemüht sich, das Schicksal aufzuhalten und setzt ihn ge-

fangen. Als ihm aber an der Macht des Schicksals Zweifel kommen, entscheidet er, den Sohn freizusetzen und herrschen zu lassen. Um größere Risiken zu vermeiden und um seine Entscheidung revidieren zu können, entschließt er sich allerdings, den Prinzen glauben zu lassen, daß alles sich in einem Traum vollzöge. Wie vom Schicksal vorherbestimmt, wird der Prinz böse. Der König, sein Vater entscheidet unverzüglich, ihn wieder hinter Mauern zu bringen. Auch die Illusion, es handle sich um einen Traum, soll beendet werden.

Es handelt sich also um einen Film im Film, eine Abfolge von Übergängen aus dem Traum in den Wachzustand, die es erlaubt, die Geschichte in verschiedenen Epochen (Jetztzeit, 17. Jahrhundert, Altertum) zu erzählen. Auch die Gattungen werden ausgetauscht, von einem alten Film erfolgt der Wechsel zu einem Kriminalfilm, einem peplum ...

'Das Leben ein Traum' ist ein universelles Stück, das sich für diese verschiedenartige Behandlungen durch den Film anbietet. Ihnen entsprechen die verschiedenen Herangehensweisen an die Inszenierung des Stückes.

Maison de la Culture du Havre

### Calderón in einem Spiegel

Welcher Text?

Ich habe MEMOIRE DES APPARENCES und 'Das Leben ein Traum' im Abstand von nur einer Stunde gesehen. Überraschen würde es mich daher nicht, wenn es zu (teilweise) recht tumultuarigen Reaktionen auf 'Das Leben ein Traum' bei einem einmaligen Besuch des Stückes käme; denn was in der Theateraufführung zu fehlen scheint, taucht in dem Film auf. Darüberhinaus darf man vermuten, daß es für bestimmte Zuschauer ganz sicher zu Mißverständnissen kam bei dem, was sie gerade gesehen hatten. 'Das Leben ein Traum' gehört zu den Klassikern, die man einfach kennt oder die man zu kennen glaubt, selbst wenn man sie nie gelesen hat. Der Titel an sich steht für ein Programm. Und doch wäre es wichtig zu wissen, w e l c h e n T e x t die Zuschauer aufgeführt sehen wollten. 1635 hat Calderón eine 'dramatische' Fassung von 'Das Leben ein Traum' geschrieben. 40 Jahre später arbeitete er zwei Textversionen 'a lo divino' aus, die weniger symbolträchtig, allegorisch oder philosophisch wurden und viel weniger Fiktionales enthalten. Zweifellos haben Raoul Ruiz und sein Mitstreiter Jean-Louis Schefer, der für die Übersetzung und die Textbearbeitung verantwortlich zeichnet, nach dieser Vorlage gegriffen. (Man spricht von 'auto sacramental', Theateraufführungen am Fronleichnamsfest.) Die Ausschnitte aus 'Das Leben ein Traum', die man in MEMOIRE DES APPARENCES sieht, entstammen jedoch nicht der Theaterinszenierung. Sie bewahren eine größere Nähe zu der ersten Fassung des Stückes von Calderón. Und im Theater erscheinen sie als Projektion auf der Rückwand des szenischen Raums.

Mit seiner Entscheidung für das 'auto sacramental' und mit seinem Plädoyer dafür spielt Ruiz ganz offen. Dramaturgische und inszenatorische Entscheidungen ergeben sich daraus. In seiner sparsamen Ausstattung skizziert Christian Olivares die Fassade einer Kirche im Hintergrund. An den Seiten erkennt man Häuserwände. (Im 17. Jahrhundert wurden religiöse Spiele vor Kirchenportalen und auf öffentlichen Plätzen aufgeführt. Im Hintergrund befinden sich demzufolge auf drei Etagen Nischen. In den ober-

sten nehmen alle Schauspieler Platz, welche die Würden Gottes darstellen (z.B. der Freie Wille, die Weisheit, die Macht, die Liebe, das Wissen). Unten stehen die vier Elemente in einer Reihe (Wasser, Erde, Feuer und Luft). Dazwischen (praktisch genau im Fluchtpunkt der Perspektive) geschieht die Projektion der Bilder, die anfangs starr bleiben und sich dann zu bewegen beginnen. Diese Aufnahmen aus MEMOIRE DES APPARENCES zeigen als Bericht oder als Handlung, was nicht auf der Bühne dargestellt worden ist. Damit ist klar, daß 'Das Leben ein Traum', d.h. der Film, der weltlichen Fassung entspricht, der Text der Aufführung der geistlichen. Was einem den Atem verschlägt, das sind die ständigen Bewegungen, das Hin und Zurück, jenes Spiel mit Gegenwart und Abwesenheit, der Kreislauf der Sinnfälligkeit zwischen Theater und Film.

#### Eine recht komische Art Kino

Nicht, daß man glaubt, MEMOIRE DES APPARENCES sei eine Filmversion des weltlichen Stückes von Calderón. Die Bilder, die unmittelbar dem Text von Calderón entstammen, beanspruchen für sich den größten Raum. Den Rest füllt wieder eine Idee von Exil, die zum großen Teil bestimmt wird durch politische Ängste (die Diktatur in Chile) und Kindheitserinnerungen. Damit sich jeder sein eigenes Urteil bilden kann: Anfang April 1974 wurde der Professor für spanische Literatur Ignacio Vega beauftragt, etwa 15.000 Einzelheiten des Widerstandes gegen die Militärdiktatur auswendig zu lernen. Für diese Aufgabe blieb ihm nicht mehr als eine Woche Zeit. Er sah sich gezwungen, zuverlässige Gedächtnisstützen zu erfinden. Dabei erinnerte er sich, daß er in seiner Jugend durch eine Wette dazu gezwungen war, 'Das Leben ein Traum' von Calderón de la Barca in drei Tagen und Nächten auswendig zu lernen. Er entschied sich dafür, das Stück von Calderón als mnemotechnische Hilfskonstruktion zu benutzen. So wird der Film eingeleitet, der auf ein Kino zu steuert (eine recht komische Art Kino, mit komischen Zuschauern und mechanischen Vögeln, die im Saal ihre Kreise ziehen) und 'das Kino an sich' anpeilt: Mit all seinem Leben und seinem überschäumenden Humor versucht sich MEMOIRE DES APPARENCES systematisch an allen Filmgattungen, fast allen, am Mantel und Degen – Film und am Thriller, am Science-Fiction-Spot wie am Western (bei einer besonders brillanten und komischen Szene). Ein Jungbrunnen für Raoul Ruiz, Sicher, die Rückwendung auf die eigene Kindheit, den chilenischen Film und die lokalen Umstände haben nicht zufällig den Einfallsreichtum des Films mitbedingt. Außer dem Spiel mit Zitaten und mit Ruiz-Welten, von denen einige hier wirklich zum Lachen mitreißen, findet man in bestimmten Momenten auch die Ernsthaftigkeit, welche die Spannung seines Films 'Retour d'un amateur de bibliothèque' (Rückkehr des Bibliothekenliebhabers) ausmacht, von Ruiz' Brief, den er nach seiner Rückkehr aus Chile an 'Cinéma – Cinémas' richtete. Die Leinwand in MEMOIRE DES APPARENCES ist nicht mehr die Mauer, gegen die Albert Juross in *Les Carabiniers* von Godard anrennt. Die Personen des Films durchschreiten sie in beiden Richtungen, manchmal bleiben sie stehen und werden dann Bilder. Selten hat Raoul Ruiz bis zu diesem Grad die Durchlässigkeit der Leinwand thematisiert: Nicht mehr allein Projektionsfläche aller möglichen Phantasmagorien, sondern Schleuse mit Öffnungen, Wunden, vergleichbar letztendlich mit gedemütigten Körpern, die nicht aufhören, jedenfalls nicht in diesem letzten Film, das Werk von Ruiz heimzusehen.

Alain Philippon, in: Cahiers du cinéma, Nr. 69, Paris, Januar 1987

#### Aus einem Interview mit Raoul Ruiz

**Frage:** Was heißt eigentlich MEMOIRE DES APPARENCES?

**Ruiz:** Das ist eine Art Gedächtnisstütze. Ein Film, dessen Fiktion der Entwurf einer Gesamtheit wäre, die es erlaubt, ein Theaterstück in drei Tagen auswendig zu lernen. Solch ein System würde darin bestehen, daß man eine Reihe von alten Filmen, die in einem Kinosaal in der Provinz, im Süden von Chile, aufgeführt

würden, in einer bestimmten Weise erlebt. Dies alles geht zurück auf eine persönliche Erfahrung, die ich vor Jahren einmal und dann erst wieder vor kurzem gemacht habe. Ich war vor nicht langer Zeit in Chile und ich wollte noch einmal die Kinos sehen, in die ich ging, als ich jünger war. Das sind alles Mehrfach-Kinos geworden mit 4 oder 5 Filmen im Programm und mit einigen, sehr wenigen Zuschauern. Die Kirche dagegen, auf der anderen Straßenseite, die damals leer stand, ist mittlerweile gut besucht. Die Kirchen voll, die Kinosäle leer: ich sagte mir, das hat etwas zu bedeuten. Später ist mir klar geworden, daß ich 'Das Leben ein Traum' auf die Leinwand bringen konnte unter Verwendung von alten Filmen. Seit langem dachte ich, einen Film zu schaffen über die Welt von Calderón, ohne genau zu wissen, wie ich es anfangen sollte. Und seit einiger Zeit arbeitete ich schon an dem Text. Plötzlich wurde mir klar, daß es eine Verbindung zwischen dieser Erfahrung und Calderón gab. Mein Entschluß stand fest. Ich arbeite parallel an der sakralen Aufführung 'Das Leben ein Traum' und an dem weltlichen Stück, dem Film.

Die sakrale Veranstaltung ist tatsächlich eine Art feierliches Hochamt: Das weltliche Gegenstück ähnelt eher einer Verbindung alter Filme aus den fünfziger Jahren. Mit MEMOIRE DES APPARENCES treibe ich mein mit 'La vocation suspendue' begonnenes Projekt etwas voran. Dort hatte ich zwei Filme, die sich ineinander vermischten. Hier sieht es aus, als fände ein Theaterstück unter veränderten Bedingungen seine Fortsetzung: ein Film von Flash Gordon, ein historischer Film, eine römische Tunika, durch die hindurch man dem Verlauf des Stückes folgen könnte, wobei auch der Eindruck entsteht, man würde ein Vielzahl von Filmen sehen ...

**Frage:** Besteht ein Zusammenhang zwischen der Geschichte von Sigismund und Flash Gordon, zwischen 'Das Leben ein Traum' und der Science Fiction Serie B?

**Ruiz:** Ja. Einmal hatte ich sogar die Idee, das ganze Stück so zu gestalten als wäre Sigismund Flash Gordon. Dann habe ich mich aber ernsthaft in das Stück versenkt, zusammen mit Jean-Louis Schefer, dem eine Übersetzung mit Berücksichtigung der Versifikation gelungen ist. Sie entspricht meiner Meinung nach in der französischen Sprache wirklich dem, was der Text von Calderón im Spanischen ist.

Dem Film habe ich zu verdanken, daß ich auf meine erste Idee zurückkommen konnte. Sigismund wird einmal Flash Gordon, dann aber auch andere Personen, beliebige Helden einer primitiven Form von Science Fiction ... Ich hatte den Eindruck – den viele Filmfreunde mit mir teilen, nehme ich an –, daß bestimmte Filme die Klassiker der Literatur verdecken. Sie waren ihnen ähnlich. Dies ist mehr als bloß ein Eindruck: man weiß sehr wohl, daß eine Reihe von Verfilmungen nichts anderes sind als seichte Anspielungen auf diese Klassiker.

**Frage:** Sie betonen das Mittelalterliche an Calderón und seine 'Special Effects'. Man versteht, was Sie daran fasziniert. Aber noch einmal: Calderón, das heißt die Herrschaft des Symbolischen, der Ausstattung, der Allegorie ...

**Ruiz:** Ja. Die Funktion der Allegorie ist eine Frage, die alle beunruhigte, die sich mit dem politischen Film beschäftigt haben: Es ging um Zeichen bzw. Bilder, die nur eine Bedeutung trugen, 'passende Bilder', die nur einen Gegenstand zeigten, offenbarten. Das sind One-Way Systeme, man kann keine Hin- und Rückfahrt lösen. Derartige habe ich nie praktiziert, ich habe mich dazu immer im extremen Gegensatz befunden: aber jetzt will ich wissen, was es ist, ich will sehen, was das hergibt.

Ich habe mich also in bestimmte Allegorien vertieft. Einige stammen aus der Renaissance, andere wie das Labyrinth der Fortuna, bestimmte Mysterienspiele, Legenden wie die von Gonzalo de Berceo gehören eher ins Mittelalter. Und zur gleichen Zeit handelt es sich um Texte, die man mir in der Schule beigebracht hat; es gibt da so etwas wie ein Zurück zur Schule ...

**Frage:** Zur Kindheit! Zum Wunderbaren, zum Vergnügen?

**Ruiz:** Dies ist ein allegorisches Stück, folglich hat jedes Element der Dekoration seine eigene allegorische Funktion, wie jede Figur. Statt Peter und Paul heißen sie die Erinnerung, der Gehorsam ...

Ich hoffe sehr, daß dies alles komisch wird. Das braucht nicht ernst zu wirken. Barockes war niemals ernsthaft. Vielleicht kann man sagen, daß die Entscheidung, ob ein Stück barock ist, davon abhängt, ob es seine eigene Zerstörung, seinen eigenen Wahnsinn, seine eigene Kritik enthält.

*Frage:* Bei Calderón ist Gott selbst eine Allegorie, kennt man von ihm nichts außer seinen Eigenschaften?

*Ruiz:* In diesem Fall, ja. Das ist in meinen Augen ein realistisches Stück. Ich habe mich daher für den Realismus entschieden. Ich versuche, die Allegorie auf ein Höchstmaß zu treiben. Wie in allen realistischen Stücken kommt es darauf an, die Gesamtheit der emblematischen Systeme, alle Kategorien und Embleme, die in realistischen Texten aus der Zeit von Duns Scotus und Raimundus Lullus Verwendung fanden, ins Spiel einzubeziehen. Demzufolge gibt es Gott nicht, aber 'die Würden Gottes' (dignitatae Dei, wie man sagte). Der Realismus ähnelt stark dem, was man die negative Suche nach Gott genannt hat: Gott, das ist die abwesende Person, die man sucht.

Es gibt eigentlich drei Möglichkeiten, Gott zu erkennen, drei Wege, drei philosophische Gebäude. Im Spanien des 17. Jahrhunderts war allein die positive oder objektive Kenntnis Gottes zugelassen: Die Vernunft liefert hierbei den Beweis für die Existenz. Das hat der Thomismus ausgearbeitet. Aber daneben gibt es auch noch die negative oder realistische Gotteserkenntnis: man weiß um Gott wegen seiner Abwesenheit, nur durch seine 'Würden', seine Qualitäten ist er präsent. Jeder kennt die Güte, die Schönheit, die Ewigkeit, das Sein, das Einzige, aber man kennt nicht IHN (der das ist und anderes mehr). Calderón spielt mit den zwei Verfahren der Gotteserkenntnis: manchmal ist er Thomist, aber hier, in 'Das Leben ein Traum', spüre ich deutlich, daß er vor allem realistisch ist. Was den dritten Weg zu Gott anbetrifft, so versteht man darunter 'den Aufstieg'. Man erkennt Gott in der Aufwärtsbewegung zu ihm bei den Erfahrungen des alltäglichen Lebens ...

Wenn das einmal klar ist, betone ich, daß ich Atheist bin. Es ist gut daran zu erinnern: Ich glaube an den Atheismus!

*Frage:* Sehen Sie dort eine tiefere Beziehung zum Film?

*Ruiz:* Ja. Wenn Sie einen Augenblick nachdenken, entspricht das ungefähr den drei Möglichkeiten, Filme zu machen. Der Versuch des Aufstiegs besteht für den Filmemacher darin, auf das Wunder der Natur zu warten, nicht einzugreifen, nur zu beobachten und festzuhalten, was geschieht oder nicht geschieht. Hierfür steht Rossellini, die 'Moderne'. Er würde selbst in der Künstlichkeit den Ausdruck der Gefühle erwarten. Denken Sie an Tschinai oder Doillon. Man läßt drehen, und man läßt den Ausdruck kommen und wieder in sich zurückfallen. Daneben gibt es das *positive* Verfahren: ein positives Kino, mit Thesen, wo alles im Verhältnis zu einer These stimmt. Das entspricht dem amerikanischen Film, dem Film der Wirkungsträchtigkeit, dem erzählenden Genre. Schließlich gibt es noch einen Film, in dem alles ungehörig, nicht-hörig ist. Dort setzt man das Künstliche ein, um das Natürliche andersorts, die andere Wahrheit zu erschaffen: niemals im Absoluten, nie im Film selber. Ein Kino, in dem man die Nicht-Wahrscheinlichkeit, die Künstlichkeit sucht: das wäre ein realistisches Kino. Eher realistisch als barock, das Wort ist ein bißchen ... Ich arbeite mehr für solch einen Film, aber genau wie Calderón habe ich auch anderes praktiziert. Stärker noch als ich wäre Schroeter charakteristisch für diesen Film: er spielt mit Übertreibungen er geht soweit, die Augen von der Leinwand abzuziehen, etwas Anderes sehen zu lassen.

*Frage:* In dem Stück gibt es zwei Spielorte: die Höhle und den Palast. Was wird daraus bei Ihrer Inszenierung?

*Ruiz:* Natürlich hatte es mich gelockt, mit wenigen Veränderungen die gleiche Ausstattung für die Höhle und das Schloß zu benutzen. Aber eigentlich spielt das 'auto sacramental' nirgends. Das sind Streitgespräche, die irgendwo im Nichts stattfinden, bevor noch der Mensch, die Erde, ja sogar das Weltall erschaffen wurde. Es wird also nicht eigentlich eine Grotte oder ein Schloß in meiner Inszenierung geben. Aber die Ausstattung befindet sich noch vollständig in der Diskussion, während man an jedem Vormittag den Text probt.

*Frage:* Und Sie danach filmen! Würde dieser 'chilenische Filmvorführraum' der Höhle entsprechen? Findet man deshalb hier jene Vögel, die Hühner und Schweine, die elektrische Eisenbahn und die Kinder? Der Saal wäre dann die Höhle und der Film der Mythos (der Palast?) ...

*Ruiz:* Das spielt mit hinein ... In dem Ausmaß, wie das ein Film ist, in dem mehrere Filme angesiedelt sind. Heute z.B. drehen wir die Passagen mit dem Modell in der Art einer primitiven Science Fiction, à la Flash Gordon. Morgen Außenaufnahmen in Eretat, dann in einem Schloß in der Gegend. Und es ist sehr wahrscheinlich, daß die Personen von einer Aktion zur anderen, von einer Einstellung zur nächsten, den Ort wechseln, dann wird man durch die Vielzahl der Aufnahmen das Nirgends finden, das für Calderón typisch ist.

## Mit Volldampf ins Imaginäre

Im Kulturhaus von Le Havre führen Film und Theater eine wilde Ehe

(...) 17 Monate sind vergangen, seit Raoul Ruiz und Jean-Luc Languier die Leitung der 'Maison de la Culture' in Le Havre übernommen haben. Was andere nur in jahrelangem Mühen zuwege bringen, hat die junge, engagierte Mannschaft mit der gewohnten Zwischengeschwindigkeit geschafft: 150 000 Besucher im ersten Jahr (das Arrondissement zählt 374 000 Einwohner), 5 Produktionen (Theater und Ballett), 10 Filme, ferner ein spektakuläres Debüt bei den Festspielen von Avignon, deren 40. Ausgabe der Tendenz, Theater, Ballett und Film zu verbinden, Rechnung trägt. (...)

In Le Havre haben sich Frankreichs 'Visionäre', die Vorhut der 'Barocken', versammelt: Raoul Ruiz, André Engel, Jean-Claude Gallotta. Engel hat in Straßburg Aufsehen erregt, Gallotta in Grenoble. Sie arbeiteten in Städten, von denen jahrzehntelang die stärksten künstlerischen Impulse ausgingen. Zu dessen Künstlern gesellten sich Régis Obadia und Joëlle Bouvier (Tanz, seit Herbst mit ständigem Sitz in Le Havre), vorübergehend Manuel de Oliveira.

Die Besonderheit der Maison de la Culture du Havre besteht darin, daß neben der traditionellen Kulturhausproduktion eine Film-, Fernseh- und Videoproduktion existiert, auf der der Schwerpunkt liegt. 1985/86 entstanden dort beispielsweise Videoaufzeichnungen von Claude Yersins eindrucksvollen Achternbusch-Inszenierungen *Ella* und *Gust*, als Ballettfilm wäre *Mammame* zu nennen (die Compagnie um Gallotta, Filmregie Raoul Ruiz), als Spielfilm de Oliveiras *Mon cas* (Mein Fall) nach einem Theaterstück des portugiesischen Autors Regio.

(...) Neben Filmen, die eine enge Beziehung zum Theater haben, ist an eine Serie gedacht, für die zehn Filmemacher jeweils einen Beitrag liefern sollen. Motto: Das Imaginäre. Ob und wie viele Regisseure mitmachen werden, bleibt abzuwarten, zumal die Bedingungen heißen, sich die Arbeitsweise Raoul Ruiz' anzueignen: kurze Drehzeit, knappes Budget, Vorliebnehmen mit Vorhandenem der Technik, der Ausstattung und den Schauspielern aus dem Le-Havre-Pool. (...)

Wer Raoul Ruiz erlebt hat, wie er Europa besser analysiert, als ein Europäer es könnte, wie er mit südamerikanischem Charme Einwände hinwegfegt, hält vieles für möglich. Damit die Produktionsstätte weder den Bezug zum Ausland noch den zur Region einbüßt, wird eine Zusammenarbeit mit dem Festival von Rotterdam angestrebt (etwa in Form eines Kino-Sommers, eines Filmfestes). Schon jetzt erfüllt das Kulturhaus von Le Havre die Aufgaben einer Cinémathèque, spielt alte und neue Filme, Retrospektiven, Zyklen, ab Herbst bereichert um die Eigenproduktion.

Anna Mohal, in: Süddeutsche Zeitung, München, 6. 11. 1986

## Biofilmographie

**Raoul Ruiz**, geb. 1941 in Puerto Montt, Chile, emigrierte nach dem Militärputsch in Chile am 11. 9. 1973 zuerst nach Berlin, dann nach Paris. Insgesamt drehte er seit 1966 nahezu 50 Filme. (Ausführliche Filmographie in: 14. Internationales Forum des Jungen Films 22/1984). Seit Anfang 1986 zusammen mit Jean-Luc Languiert Leitung der 'Maison de la Culture' in Le Havre.

Die Biofilmographie ist ein Dokument, das die Entwicklung eines Künstlers zeigt. Sie ist nicht nur eine Auflistung seiner Werke, sondern auch eine Analyse seiner künstlerischen Haltung und seines Schaffensprozesses. In diesem Sinne ist die Biofilmographie ein Instrument zur Reflexion über die Rolle des Filmemachers in der Gesellschaft.

Die Biofilmographie ist ein Dokument, das die Entwicklung eines Künstlers zeigt. Sie ist nicht nur eine Auflistung seiner Werke, sondern auch eine Analyse seiner künstlerischen Haltung und seines Schaffensprozesses. In diesem Sinne ist die Biofilmographie ein Instrument zur Reflexion über die Rolle des Filmemachers in der Gesellschaft.

Die Biofilmographie ist ein Dokument, das die Entwicklung eines Künstlers zeigt. Sie ist nicht nur eine Auflistung seiner Werke, sondern auch eine Analyse seiner künstlerischen Haltung und seines Schaffensprozesses. In diesem Sinne ist die Biofilmographie ein Instrument zur Reflexion über die Rolle des Filmemachers in der Gesellschaft.

Die Biofilmographie ist ein Dokument, das die Entwicklung eines Künstlers zeigt. Sie ist nicht nur eine Auflistung seiner Werke, sondern auch eine Analyse seiner künstlerischen Haltung und seines Schaffensprozesses. In diesem Sinne ist die Biofilmographie ein Instrument zur Reflexion über die Rolle des Filmemachers in der Gesellschaft.

Die Biofilmographie ist ein Dokument, das die Entwicklung eines Künstlers zeigt. Sie ist nicht nur eine Auflistung seiner Werke, sondern auch eine Analyse seiner künstlerischen Haltung und seines Schaffensprozesses. In diesem Sinne ist die Biofilmographie ein Instrument zur Reflexion über die Rolle des Filmemachers in der Gesellschaft.

Die Biofilmographie ist ein Dokument, das die Entwicklung eines Künstlers zeigt. Sie ist nicht nur eine Auflistung seiner Werke, sondern auch eine Analyse seiner künstlerischen Haltung und seines Schaffensprozesses. In diesem Sinne ist die Biofilmographie ein Instrument zur Reflexion über die Rolle des Filmemachers in der Gesellschaft.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

Vormittag den Text probt.

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

7

37. internationale  
filmfestspiele berlin

## MON CAS

### Mein Fall

Land	Frankreich 1986
Produktion	Filmargem, Les Films du Passage, S.E.T.E.
Regie	Manoel de Oliveira
Buch	Manoel de Oliveira nach dem Stück 'O meu caso' von José Régio, nach Textauszügen von Samuel Becketts 'Pour finir encore et autres foirades', Das Buch Hiob, Altes Testament
Kamera	Mario Barroso
Musik	João Paes
Musikalische Leitung	Armando Vidal
Dekor	Maria José Branco, Luis Monteiro
Choreographie	Françoise Robillon
Ton	Joaquim Pinto
Schnitt	Rodolfo Vedeles
Kostüme	Jasmin
Regieassistent	Jaime Silva, Alexandre Gouzot, Xavier Beauvois
Kameraassistent	José António Loureiro
Tonassistent	Gita
Produzent	Paulo Branco
Darsteller	Luis Miguel Cintra, Bulle Ogier, Alex Boguslavsky, Fred Personne, Vladimir Ivanosky, Gregoire Ostermann, Eloise Mignot
Uraufführung	30. August 1986, Filmfestival Venedig
Format	35 mm, Farbe und Schwarz-weiß, 1 : 1.33
Länge	92 Minuten

### Zu diesem Film

Die Idee zu diesem Film erhielt Manoel de Oliveira durch ein Theaterstück, den Einakter 'O meu caso' des großen portugiesischen Schriftstellers und Dichters José Régio.

Das Stück-im-Stück kann nicht aufgeführt werden, weil die Bühne von einem unbekanntem Eindringling beschlagnahmt wird, der seinen Fall dem Publikum zu unterbreiten verlangt; die Errettung der Menschheit, so sagt er, stünde auf dem Spiel. Der Theaterportier indes wirft ihn hinaus und die eintreffenden Schauspieler verhindern, daß der Unbekannte sich erklären kann. Sie halten ihn für verrückt. Doch die Anwesenheit des Unbekannten wiederum verhindert die Aufführung des Stückes.

Ausgehend von dieser ungewöhnlichen Situation hat Manoel de Oliveira eine Collage komponiert, die er 'Wiederholung' nennt. Diese 'Repetitionen' oder 'Variationen' beinhalten die Existenz des Menschen in dieser Welt, in die er eines Tages ohne sein Zutun geworfen wird. Doch frei wie er ist, trägt er gegenüber seinem Schöpfer, vor sich selbst und gegenüber seinem Double die ganze Last der Verantwortung. Somit wird der Fall jedes einzelnen schließlich zu einem Fall für uns. Um diese Idee auszubauen, hat Oliveira Szenen aus Samuel Becketts 'Pour finir encore et autres foirades' und Teile aus dem 'Buch Hiob' des Alten Testaments hinzugefügt.

Aus dem Katalog des Filmfestivals von Venedig 1986

### Kritik

... MEIN FALL ist ein Einakter, der darin besteht, daß er nicht zur Aufführung gelangt: gleich am Anfang des Stückes stürzt ein Unbekannter auf die Bühne und funktioniert die Aufführung um in eine Diskussion, zuerst mit einem Angestellten, dann der Schauspieler, dem Autor und einem Zuschauer.

Der Ausgangspunkt dieses Films ist also bekanntes Territorium für den, der das jüngste Werk Oliveiras kennt: es ist die Omnipräsenz (um hier gleich einen Begriff mit religiösen Konnotationen einzuführen) der Theatralität, der sich der kinematographische Apparat unterwirft. Als 'Theater über das Theater' ist das Stück jedoch mittelmäßig (...) und als Komödie nicht einmal komisch. Im Gegensatz zu *Benilde - Jungfrau und Mutter*, auch ein Stück von José Régio, das Oliveira meisterhaft verfilmte, stellt diese Arbeit des Schriftstellers eben nur einen Ausgangspunkt für den Cineasten dar.

Der Film wird in einem Theater gedreht, Regisseur und Techniker befinden sich im Parkett. Ist das Stück fast zu Ende, fängt es noch einmal von vorn an, dieses Mal jedoch mit einem anderen Text und mit anderen kinematographischen Verfahren, mit Beckett im off und schwarz-weißen Schnellaufbildern. Danach wird es noch einmal gespielt, nun jedoch ohne verständliche Worte und zusätzlich mit Horrorbildern aus Wochenschauen. Ganz am Ende wird dann das biblische Buch Hiob inszeniert.

Diese (hier unentbehrliche) Zusammenfassung gibt Aufschluß über eine ganz bestimmte Eigenheit des Films: er ist eine Collage. So fügt Oliveira Texte aneinander, die in einer offensichtlichen Beziehung zueinander stehen; er bringt einen ganzen theatralischen und audiovisuellen (Film und Video) Apparat so zusammen, stellt verschiedene pittoreske und dekorative Bezüge her, daß ich einfach mal die Behauptung wage: MEIN FALL ist ein surrealistischer Film (...).

Vielleicht ist ja Film an sich in seiner Beziehung zum Zuschauer schon ein surrealistischer Vorgang und der 'surrealistische Film' daher wie die meisten anderen Experimentalfilme vielleicht nichts

anderes als ein Mißverständnis. Jedenfalls aber gibt der Wechsel von der ersten zur zweiten Version Aufschluß über einen großen Widerspruch in Oliveiras Diskurs: während er auf das Theater abzielt, geschieht das Außerordentliche seines Films auf eine spezifisch kinematographische Art und Weise (...) und zwar auch in dem Sinn, wie Oliveira grundsätzlich und auch in diesem Film Kino speichert, erinnert und wiederentdeckt, eine Erinnerung, die hier besonders auf den Surrealismus der 20er Jahre rekurriert, aus dem berühmte Cineasten hervorgingen, der berühmteste und von Oliveira so geschätzte war zweifellos: Luis Buñuel.

Sollte meine Sichtweise zutreffen, so taucht eine große Frage auf: Gibt es da nicht einen unüberwindbaren Widerspruch, einen (wie der Autor Oliveira) 'katholischen' Bunuel? Und dieser Katholizismus wird nämlich für uns in diesem Film zu dem großen Fall: welche Logik liegt der Collage denn eigentlich zugrunde? Was ist eigentlich Régios FALL? Explizit erfahren wir das nie. Alle haben 'ihren Fall', nur einer vielleicht, der Unbekannte, der die Bühne stürmt, behauptet von seinem Fall, daß er wichtiger sei, so als wäre er 'exemplarisch' und stünde für all die anderen. Zumindest in einem Satz wird der Unbekannte diesbezüglich unmißverständlich deutlich: *'Also mein Fall, das ist der Fall des Menschen!'* Steht dieser Satz für die metaphysische Präention Régios? Aber dieser Unbekannte fordert auch: *'Ist es nicht ganz natürlich, daß der Mensch mit einem anderen Menschen sprechen will? ! Ist das nicht selbstverständlich? Sind wir denn nicht alle Menschen?'* Aber was soll denn da Beckett? Er wendet sich in einem wunderbaren Monolog an alle und jeden, an ein Absolutum, das vielleicht gar nichts ist oder ein Horizont, der nur *'Schweigen'* ist oder wo alles *'Schutt und Asche'* ist. Im Wechsel von Régio zu Beckett (...) findet nämlich ein Wechsel zwischen dem Fall statt, der *'conditio humanae'* ist und dem, der die Hineinnahme eines Anderen ist, einer transzendentalen Wesenheit. 'Ich' bin nicht nur 'ich', sondern auch jemand, der in Beziehung zu einer anderen Wesenheit steht.

Sieht man die Collage so, dann hat auch die Fortführung des Films mit dem Buch Hiob (das zum eigentlichen 'Fall' des Films wurde, angesichts der Schwierigkeit, diesen Schritt zu verstehen!) letztlich eine ganz klare Konsequenz: Hiob, der sich für ehrenhaft und gerecht hält, versteht die Gründe für sein Unglück nicht, also ein exemplarischer Fall, der alle anderen erklärt: am Ende wird nämlich er verstehen, daß seine Sünde die war, die Gründe desjenigen verstehen zu wollen, für den und in Beziehung zu dem er lebt: Gott.

In einem wunderbaren Augenblick spricht Gott, den die Menschen fragen, der sich jedoch in Schweigen hüllt, über Lautsprecher zu Hiob und seinen Freunden und tadelt sie: er spricht, tritt jedoch nicht in Erscheinung. Er ist nicht darstellbar. Erinnern Sie sich an Godot? Auch er wird immer erwähnt und alles geschieht in Beziehung zu ihm, dargestellt wird jedoch auch er nie.

Vielleicht wird so verständlich, was für mich der merkwürdigste Fall des Films war: wie kam Oliveira zu Beckett und zu seinem Text: *'Pour finir encore et autres foirades'*?

Oliveiras MEIN FALL paßt so gar nicht in sein sonstiges Werk, er ist einerseits sein abstraktester Film und andererseits ein Manifest über das Theater, den Film und das Unglück der vergänglichen *conditio humanae* (,,)

Jenseits aller möglichen Sichtweisen bleibt der Film rätselhaft, so wie jenes Lächeln der Gioconda am Ende des Films.

Augusto M. Seabra, in: *Expresso*, Lissabon, 6. 9. 1986

\*

Wir befinden uns in einem Theater. Auf der leeren Bühne taucht, bevor das Stück beginnt, das wir sehen wollen, ein Fremder auf (Luis Miguel Cintra) und fordert das Recht, seinen 'Fall' darlegen zu dürfen, der, so sagt er, keinem anderen ähnele: und obwohl er so einzigartig sei, sei es von entscheidender Wichtigkeit, daß die Menschheit (wir) ihn zu Wort kommen lassen und verstehen, diesen außerordentlichen, einzigartigen, entsetzlichen

Fall. Ebenso wenig wie wir jemals das Stück sehen werden, werden wir auch niemals die Darlegung dieses Falls zu hören bekommen, weil nun andere Personen auf der Bühne erscheinen — zuerst der Theaterportier (Alex Bogouslavsky), der Angst hat, seinen Arbeitsplatz zu verlieren, dann die Schauspieler (insbesondere Bulle Ogier), die frustriert sind, daß man sie am Spielen hindert — und ihn unterbrechen und verächtlich machen, wobei jeder seinen eigenen einzigartigen und besonderen Fall darstellt, ähnlich den Leuten, die alle mit einer ganz eigenen Geschichte ankommen und Jerry Lewis in *'The Big Mouth'* daran hindern, seine Geschichte zu erzählen. Wenn dieser Wahnsinn dann seinen Höhepunkt erreicht, als ein aufgebrachter Zuschauer auf die Bühne geht, um sich seinerseits Gehör zu verschaffen, rufen auf einmal alle Schauspieler wie aus einem Munde 'Vorhang', und dann fällt der Vorhang.

'Zweite Wiederholung': dieselben Personen, dieselben Handlungsabläufe, aber dieses Mal verblassen nach einigen Sekunden die Farben, die Schauspieler sind nicht mehr zu hören, und ihre Bewegungen werden schneller. Wir sitzen vor einem typischen Streifen aus der Stummfilmzeit, der im Schnellauf vorgeführt wird und mit einer Stimme unterlegt ist (Henri Serre), die Becketts *'Pour finir encore'* liest, begleitet von einer Musik, die von Anfang an fremd und traurig klingt.

'Dritte Wiederholung': wieder das Gleiche, dieses Mal aus anderen Blickwinkeln aufgenommen und mit einer anderen Geschwindigkeit, so als handle es sich um ein Poem, das auf zwei verschiedene Weisen gesungen, auf zweierlei Arten skandiert werden kann. Die Farben kommen wieder und auch der Ton, aber dieses Mal ist der Dialog der Schauspieler mit elektronischen Mitteln bearbeitet worden und ähnelt der elektronischen Musik zwischen Wort und Musik, der jeder Sinn genommen worden ist. Bevor der Vorhang fällt, erscheint eine Leinwand hinter den Schauspielern, sie hören auf zu sprechen und kehren uns den Rücken zu, um beim Klang eines mechanischen Klaviers der Vorführung zuzusehen, einer Montage von Dokumenten, die Hungersnöte, Exekutionen und ökologische Katastrophen zeigen und mit der Ein- und Überblendung von Picassos GUERNICA enden.

Der Vorhang fällt, und die Kamera geht auf den Mund einer Tragödienmaske zu, die auf dem Vorhang abgebildet ist. Vor einer Leinwand im Bühnenhintergrund, die eine moderne, zerstörte Stadt darstellt, sitzt in Decken gehüllt Hiob (Cintra) mit seiner Frau (Bulle Ogier); die Schauspieler tauchen wieder auf, die wir schon kennen, einer nach dem anderen, und spielen die Geschichte des Jammers und der Versuchung Hiobs (ein weiterer 'Fall'), ohne jegliche Veränderung oder Kürzung des Originaltextes. Als Hiob am Ende seine Belohnung zuteil wird, wechselt die Szene: Hiob sitzt mit seiner Frau geheilt auf dem Platz der *'Cittá ideale'* Piero della Francescas, um ihn herum tanzen junge Mädchen; seine wiedergewonnenen Güter darstellend sitzt *La Gioconda* auf einem Hocker an der Seite. Während die Kamera zurückgeht, sehen wir im Parkett (wir sind immer noch im Theater) statt der Zuschauer ein Fernsteam. Dann geht die Kamera wieder nach vorn, um ein letztes Detail auf einem Kontrollmonitor aufzunehmen, auf dem das Schauspiel von Hiobs Belohnung in einer Direktübertragung zu sehen ist: das Lächeln der Gioconda als Video.

Manoel de Oliveiras MEIN FALL, frei nach dem gleichnamigen Einakter des portugiesischen Schriftstellers und Dichters José Régio, eröffnete, zusammen mit einer Hommage für Orson Welles, das Festival von Venedig. Am gleichen Abend wurde ich Manoel de Oliveira vorgestellt (...). Das gab mir die Gelegenheit, ihm zahlreiche Fragen zu stellen, auf die er immer mit großem Ernst antwortete, aber auch mit dem Lächeln eines Mannes, der mit achtundsiebzig Jahren den Eindruck macht, sich die ganze Zeit zu amüsieren.

Eine Frage bezüglich der Adaption: warum entschied er sich nach drei äußerst getreuen Buch- und Stückadaptionen für eine so freie Gestaltung des Textes von Régio? Oliveira: Régio sei in Portugal immer Bauchnabelschau vorgeworfen worden, einer, der nur über sich und sein Werk sprechen würde, und er, Oliveira, wollte das Gegenteil beweisen, nämlich, daß Régio zwar von seinem beson-

deren, einzelnen 'Fall' ausgegangen sei, daraus aber Werke von universeller Bedeutung geschaffen habe. Indem er in diesem Film von einem Stück ausging, das ein interessantes psychologisches Motiv in Szene setzte, (jeder einzelne hat einen eigenen 'Fall' darzulegen und hält eben gerade diesen für ganz außerordentlich und einzigartig) dieses Stück repetierte und überarbeitete und andere Texte aufgenommen habe, die diesen Bezugsrahmen ununterbrochen erweiterten, (Beckett, Picasso, die Bibel) habe er bewiesen, daß jeder einzelne besondere Fall gleichzeitig der Fall aller ist. Eine Frage bezüglich möglicher Einflüsse: hat er Straub *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* gesehen? (Die Struktur von MEIN FALL ist im Grunde genommen dieselbe: Theater, Film, Dokumentation, Text – wenngleich bei Straub der dokumentarische Teil über die Prostituierten von Hamburg am Anfang steht). Oliveira glaubt zuerst, daß er den Film nicht gesehen hat, dann aber, als ich ihm von den Sequenzen über die Prostitution erzähle, erinnert er sich (...), daß er ihn sogar mit großem Vergnügen gesehen habe und äußert seine Bewunderung für Straub: 'Der Gedanke, daß wir bei den Sachen wieder da anfangen müssen, wo sie begonnen haben'.

Eine Frage zu Hiob: die beiden Leinwände im Hintergrund im Teil über Hiob stellen das moderne Leben dar, das Oliveira als eine unzertrennbare Einheit von zerstörerischen Trieben – die zerstörte Stadt, vielleicht nach einer Atomexplosion – und den Bezügen zur Technologie sieht – das ist die Città Ideale, die Belohnung für Hiob: ganz besonders das letzte Bühnenbild, das die neuen Bildtechnologien darstellt, von der Renaissance bis heute ('Auch das Fernsehen?' – 'Das ganz besonders') (...)

Meine persönliche Meinung: während unserer Unterhaltung haben wir sehr viel über Religion gesprochen, ich glaube jedoch, daß Manoel de Oliveira zuallererst und vor allem Regisseur ist, und wenn er von Religion spricht, so spricht er eigentlich vom Film. Das ist logisch, denn Film ist immer eine Glaubensangelegenheit. Und wenn der Glaube an den Film heute überhaupt noch möglich ist, dann offenbart er sich nur in der Gegenüberstellung so einzigartiger Erfahrungen, wie sie Manoel de Oliveira und MEIN FALL darstellen: MEIN FALL ist ein absolut einzigartiger Film und gleichzeitig exemplarisch. Außerordentlich. Entsetzlich.

Bill Krohn, in: Cahiers du Cinéma, Nr. 388, Paris, Oktober 1986.

\*

... Einer der gelungensten Kunstgriffe des Regisseurs besteht darin, uns so miteinzubeziehen, daß wir Komplizen werden. Zuschauer von etwas, das auf den ersten Blick bloß wie ein Zwischenspiel innerhalb seines künstlerischen Gesamtwerks aussieht. Nach und nach aber ändert der Film dann den Ton und gewinnt eine unbezweifelbare Dichte und Ernsthaftigkeit, ohne jedoch auch nur einen Augenblick lang jene zauberhafte, kunstfertige und heikle Unterhaltung aufzugeben, mit der er uns am Anfang zu verführen begonnen hatte. Und das ist das erste Wunder: da herrscht ein respektloser Ton, eine scheinbare Ausgelassenheit, ein verrückter Wagemut, der den ganzen Film hindurch anhält und der das Geheimnis seiner außerordentlichen inneren Freude ausmacht. Denn dieser Film ist ein glücklicher Film, und zwar in dem Sinn, daß Oliveira glücklich ist, eindeutig glücklich ist, heute über Bedingungen zu verfügen, Filme wie diesen machen zu können; aber auch deshalb, weil wir hier das Glück finden, an die Kunst und das Kino so wie an etwas glauben zu können, das fähig wäre, uns zu retten.

In Wirklichkeit werden wir jedoch getäuscht. (...) Denn worum geht es hier eigentlich? Zuerst um die explizite Verfilmung (...) des gleichnamigen Stückes von José Régio. Die potentiellen Zuschauer sehen aus einer Tür im hinteren Bühnenraum einen Mann im Trenchcoat kommen (Luis Miguel Cintra, wie immer einfach toll!), der der Aufführung mit folgender Rede zuvorkommen will: 'Alles, was in Theaterstücken, wie in dem, das Sie jetzt sehen wollen, gesagt wird, ist belanglos. Ich dagegen bin hierhergekommen, um von etwas sehr Wichtigem zu sprechen, etwas, das alle angeht, die Zukunft der Menschheit, etwas, das zutiefst bedeutsam und verehrungswürdig ist, nämlich von meinem Fall.'

Aber da kommt der Pfortner (Alex Bogouslavsky ...) auf die Bühne, um zu verhindern, daß diese ungewöhnliche Unterbrechung weitergeht (...). Und dann kommt die Hauptdarstellerin (Bulle Ogier) und fängt mit den für amouröse Abenteuer von *Boulevard-Komödien* typischen Sprüchen an: 'Ob er mich wohl liebt oder vielleicht nicht ...? (...)'. Was man sehr schnell konstatiert, ist die Tatsache, daß jeder Darsteller ein Fall ist und zwar ein sehr ernster, nicht so sehr wegen der Schwere der Themen, die er darstellt, sondern aus einem viel einfacheren Grund: jeder Fall ist nämlich der Fall eines individuellen Menschen, eines unverwechselbaren Menschen, das heißt also, daß jeder Fall auch immer ein 'mein Fall' ist. Und mehr noch (...): jeder Fall segregiert seine eigene Theatralität, und es ist das Theater jedes einzelnen, das das Theater des anderen in Frage stellt. Mit anderen Worten: alles ist Theater und alles ist Inszenierung, jeder einzelne hält sich jedoch für Realität und die anderen für Theater, und einen unbewohnten Raum, der fähig wäre, das zu entwirren, was Natur/Natürliches ist und das, was Kunst/Künstliches ist, gibt es nicht.

Der Rest des Films besteht aus Variationen über diese Situation und dieses Thema (...). Und hier überrascht uns Oliveira vollends: jedesmal, wenn wir glauben, daß die Möglichkeiten der anfänglichen 'Disposition' erschöpft sind, erfindet er etwas Neues, wagt noch einen Sprung (...). Das Grundsätzliche jedoch zieht sich mit eindringlicher Klarheit durch den ganzen Film. Die theatrale 'Disposition' stellt einen Appell an den Zuschauer dar, der an Stelle eines gelähmten und verstümmten Gottes funktioniert. Jeder Darsteller wendet sich uns mit dem Innersten seines Schmerzes zu und appelliert an uns. Ob das der fremde Eindringling ist, der die Aufführung verhindern will, der Pfortner, die Schauspielerin, der Zuschauer, der sich einmischt ... oder Hiob. Denn letztendlich ist jeder, der in der Vereinzelung seines Bewußtseins angesichts des Schweigens Gottes nach einer Antwort sucht, eine *Variation Hiobs*. Und die belangloseste Frage ist zugleich immer auch die wesentlichste: 'Ob ER mich wohl liebt? Ob ER mich vielleicht nicht liebt?' Das Schlimme aber und der eigentliche Skandal ist das vielfache einzelne Bewußtsein, das für immer im Theater seines eigenen Diskurses eingekerkert ist. Das Schlimme, sagt Oliveira, ist das Nicht-Eins-Sein. Und hier begeistert er uns nun vollends! Denn die Kunst simuliert ein mögliches Eins-Sein. Denn das Kino, das mit seinem Triebwerk die Vereinigung aller Künste betreibt, erscheint als *Simulation des Wunders*. Selbstverständlich kann dieses Wunder nicht in Bildern dargestellt werden. Der bewußt kitschig gewählte Ton der letzten Sequenzen steht hier für die Aussage, daß das ganze dargestellte Glück mit seinem letztendlichen Unvermögen immer hinter dem gelebten Glück zurückbleibt. Aber es ist das Vermögen des Kinos, vor allem das Manoel de Oliveiras, uns zu zeigen, daß Glück möglich ist. Und deshalb ist MEIN FALL ein so außerordentlich glücklicher Film.

Eduardo Prado Coelho, in: Sete, Lissabon, 3. 9. 1986

\*

(...) Wenn der Portugiese Manoel de Oliveira einen neuen Film zeigt, dann ist das immer ein Ereignis, wenngleich meistens ein stilles, das zudem fast ausschließlich auf lauten Festivals stattfindet, wo Oliveiras geduldige Aufmerksamkeit erfordernde Werke eigentlich eher fehl am Platze sind. Doch das Merkwürdige und Tröstliche ist, daß die Filmfestivals auch immer mehr zu Fluchburgen werden für Filme, die im Kommerzkino und im Unterhaltungsfernsehen immer weniger Platz haben. So weiß man doch wenigstens, daß es diese Filme gibt. Darum werden sie auch die Zeit überleben, da das Kino mehr für die Muskeln als für den Kopf da ist. Scheinbar macht Oliveira nur abphotografiertes Theater. Ein kleiner portugiesischer Einakter wird gezeigt, in dem ein Mann auf die Bühne stürmt, um dem Publikum seinen Fall vorzutragen. MEIN FALL heißt denn auch der Film nach dem gleichnamigen Stück. Mit der ganzen Aufregung, die der Mann verursacht, wendet Oliveira den tragischen Fall zu einer wirbelnden Bühnenburleske nach der Manier von Feydeau. Doch dann wird das grellbunte und laute Stück wiederholt – und zwar als schwarzweißer Stummfilm, zu dem Becketts Text 'Um abermals zu enden' gelesen wird. Und ein weiteres Mal wird es wiederholt: farbig diesmal,

aber mit verzerrten, unverständlichen Stimmen. Und eine neue Figur taucht auf, sie projiziert Bilder an die Rückwand: Aufnahmen vom Leiden der Kreatur, von Kriegen, Folter, Mord und Ölpest. Der Mensch richtet sich und seine Welt zugrunde: der Fingerzeig ist (allzu) deutlich.

Dann wechseln die Kulissen. Eine Großstadt, wie schon ausgestorben. Vorne eine Müllkippe mit Autowracks und rauchenden Ölfässern. Dazwischen ein paar zerlumpte, verlorene Figuren. Eine Person ist von widerlichen Gebrechen übersät: Hiob. Daneben Lilith, seine Frau. Bei Oliveira ist sie die Wiedergeburt von Adams erster Frau, jenem Weib, das auch aus Erde – und nicht wie Eva aus des Mannes Rippe – erschaffen wurde, das aus dem Paradies floh und seitdem als weiblicher Satan gilt. Die beiden – für Oliveira Archetypen des Menschen schlechthin – erdulden alle Leiden, bis Gott ein Einschen hat. Im Triumphzug kehren Hiob und Lilith in eine prächtige Renaissancestadt ein, entledigt aller Qualen, belohnt für treues Dulden.

Das klingt simpel und kompliziert zugleich. Dabei ist es erstaunlich, was Oliveira durch die Variation an Konzentration erreicht, wie der Wechsel des Ortes und der Zeit das scheinbar Banale in etwas zeitlos Mythisches überführt und doch wieder ein bißchen verärgert durch die Direktheit der Botschaft. Aber vermutlich muß man den Film einfach öfter sehen, den Text präziser kennenlernen, um die vielen Verweise genauer zu verstehen.

Natürlich ist ein solcher Film wie ein Fremdkörper in der neuesten Produktion, die uns umgibt. Oliveira, der Hermetiker und Minimalist der filmischen Kunstmittel, legt sich quer zu allem, was um uns ist, und er tut es mit zunehmendem Alter offenbar mit immer mehr Lust. Das Praktische unserer Gegenwart, das sich in Religion, Politik und Kino durchsetzt als die rasende Schnellverwertung alles dessen, was dem Menschen wichtig sein müßte – weshalb er sich Zeit nehmen und Geduld aufbringen sollte – kehrt Oliveira wie selbstverständlich auf die Müllhalde der Geschichte und predigt Beharrlichkeit und Duldsamkeit. Das erscheint gerade mal wieder etwas altmodisch. Aber vielleicht kommt bald eine Zeit, da ist dergleichen wieder der letzte Schrei. Dann wird Oliveira sicherlich schon wieder etwas ganz anderes machen. Hoffentlich gibt es dann noch Festivals, die seine Filme spielen."

Peter Buchka, in: Süddeutsche Zeitung, 2. 9. 1986

\*

(...) Manoel de Oliveira (...) präsentierte mit MEIN FALL nicht allein seinen Fall, den Fall eines Cineasten, dessen Oeuvre sehr viel (wie das der ihm authentisch verwandten Straubs) der Literatur, dem gesprochenen Wort und dem Theater verdankt. MON CAS ist auch so etwas wie ein Universalepos der Poesie des Sicht- und Hörbaren, vermittelt durch den Kinematographen (Bresson).

Dreimal läßt Oliveira einen pirandellesken Einakter (eines portugiesischen Dichters) auf einer Theaterbühne spielen: einmal als abgefilmtes Theater, einmal in Schwarz-Weiß als Stummfilm, unterlegt von einem Filmkommentar aus Becketts 'Um noch einmal zu enden' und noch einmal in Farbe, aber mit beschleunigtem Tempo und verzerrtem Ton. In einem Nachspiel treten die gleichen Darsteller in einer Theatralisierung des Buchs 'Hiob' auf.

Das Stück – das Oliveira variiert, ironisiert – ist nichts anderes als eine große, mehrfach stilistisch durchbrochene Metapher für den Auftritt des Menschen auf der Bühne der Welt, eine poetische Reflexion seiner Einsamkeit und Verantwortlichkeit im Angesicht eines schweigenden Gottes, der mit dem Teufel eine Wette eingegangen ist um die Seele des Menschen. Denn der Portugiese ist (wie Bresson) ein asketischer Katholik und das Theater ein Korsett für Rituale der Kunst.

Wolfram Schütte, in: Frankfurter Rundschau, 2. 9. 1986

\*

(...) Europäisches Kino, wie es nur europäisch sein kann (...), eröffnet das Festival (von Venedig, A.d.R.). Der Film heißt MON CAS (Mein Fall) und stammt von dem Portugiesen Manoel de Oliveira. Zu sehen ist die Bühne eines Theaters, die von einem unbekanntem Eindringling okkupiert wird. Er will unbedingt seinen Fall ausbreiten, wozu er genausowenig kommt, wie es der Schauspieltruppe gelingt, die vorgesehene Komödie zu spielen. Die gleiche Affäre wird dann noch einmal in Schwarzweiß und stumm vorgeführt und dann wieder in Farbe, aber mit Dialogen, die rückwärts vom Band abspulen. Doch allmählich ändert sich die Situation und MON CAS kommt doch noch zur Sprache. Es ist die auf die Bühne transponierte Geschichte Hiobs, die in den Kostümen der Bibelfilme und mit den Texten der Bibel vorgetragen wird, aber in den Dekorationen des Umweltskandals von heute, von Hochhäusern und mitten im modernen Müll. Noch einmal erneuert Gott den Vertrag mit Hiob, ehe sich die Kamera zurückzieht und alles als eine Bühnenszenierung vor leerem Zuschauerraum enthüllt.

Peter W. Jansen, in: Der Tagesspiegel, 7. 9. 1986

\*

... Gestützt auf ein Theaterstück des Portugiesen José Régio, auf Motive von Beckett und das Buch Hiob, verhandelt der Film MON CAS (gedreht in französischer Sprache) die Menschheitsfrage schlechthin, wie und zu welchem Ende der einzelne sein Erden-schicksal ertragen und überstehen soll. Oliveira ist mittlerweile bei einem Extrem künstlerischer Reduzierung angelangt, daß es im mehrfach wiederholten Ritual des Klagens und Flehens zu Gott schließlich nicht mehr darauf ankommt, im Wortsinn verstanden zu werden. Der Klang, die Gebärde, die Haltung allein sind die Botschaft – das Spiel, das ein paar Figuren um Hiob und Lilith in einem bewußt artifiziellen Theaterton und Ambiente durchleiden, für den Zuschauer, aber vor allem an seiner Statt.

Hans-Dieter Seidel, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.9.1986

### Interview mit Manoel de Oliveira Das Leben, die Handlung, die Darstellung

Frage: In MEIN FALL scheint das Wort einen entscheidenden Platz einzunehmen: das eine, wahre, des Unbekannten, stellt sich dem anderen, verfälschten, der Schauspieler entgegen; darüber hinaus 'sagt' der Text von Beckett und der rückwärtslaufende Ton etwas über seine Bedeutung, Unmöglichkeit und über seine Leere; und am Ende stellt dann Hiob der herrschenden Lüge die Wahrheit entgegen, er allein, aber von Gott angenommen ...

Oliveira: Weder kann ich noch will ich das alles erklären. Wenn ich das nämlich könnte, dann würde ich keinen Film machen ... Alles, was ich sagen kann, ist, daß ich von diesem Theaterstück ausgehe, und daß ich einige Perspektiven entwickelte, um dann endlich zu etwas zu kommen – der Geschichte Hiobs, die in dem Stück nicht enthalten ist, diese Entwicklung jedoch abschließt.

Frage: Ihr Gegenstand stellt eine derartige Beziehung zwischen Theater und Film her, daß man den Eindruck gewinnt, er könne auch auf der Bühne dargestellt werden, daß Oliveiras Version von MEIN FALL auch ein Stück sein könnte, ein umfunktioniertes Stück, das bereits die Geschichte eines umfunktionierten Stückes darstellt ...

Oliveira: Ja, vielleicht wird das der Film dann erklären ... Zwischen dem Theater, dem Film und dem Leben besteht eine enge Beziehung, was deswegen auch alle meine Filme in Beziehung setzten, was sich gleichzeitig ver- und entmischt. Auf diesen Gedanken komme ich immer wieder zurück. Unvermeidlich. Ich kann mich nicht leicht davon befreien.

Frage: Ich habe aber das Gefühl, daß Sie in diesem Film mit der Beziehung zwischen Theater, Kino und Leben nur 'spielen', daß Sie sie von Film zu Film immer mehr in Frage stellen, in Acto da primavera (Der Leidensweg Jesu) hält der Film noch richtiges, lebendiges Theater fest; im Soulier de Satin (Der seidene Schuh)

löst er das Theater ab (nur Film erlaubt solche 'statischen' frontal Bildaufnahmen, die auf der Bühne zu schwierig wären).

*Oliveira:* Ich stelle das Theater in diesem Film nicht wirklich in Frage, auch wenn ich damit spiele; und selbst wenn ich wie in MEIN FALL stärker in das zugrundeliegende Stück eingreife, da bleibt immer noch die Geschichte, das Stück, das Spiel auf der Bühne. Ob das nun im Studio oder auf der Bühne stattfindet, das ist egal. Es ist die Repräsentation des Lebens. Ich mache das nicht, um irgendetwas zu erklären, sondern nur, um etwas auszudrücken, mittels der Kamera, weil ich ein Mann des Films bin. Die Kamera kann in einem leeren Raum nichts aufnehmen, man muß etwas vor sie hinstellen. Und dieses etwas ist eben das Theater. Die Repräsentation des Lebens. Aber wo ist das Leben, wo fängt es an, und wo hört es auf? Das weiß man nicht, das entzieht sich unserer Kenntnis. Es ist eine Art Illusion. Also sind Theater, Film und Leben einunddasselbe. Alle meine Filme verfolgen diesen Gedanken über das Leben, die Handlung, ihre Repräsentation, über die Möglichkeit, auf Immateriellem 'materielle' Dinge festhalten zu können. (...)

*Frage:* Wird dieser Film in jeder Hinsicht anders sein als der *Schuh* ...

*Oliveira:* Das ist auch eine Frage der Dauer, im Verhältnis zum *Schuh* ist dieser ein 'Kurzfilm'; er dauert weniger als zwei Stunden (...). Was die Bühneneffekte anbelangt, die Meliëssche Seite des Films, so wird man sie wiederentdecken müssen, denn diese Seite ist die, die mich am Kino begeistert, sehr viel mehr als die perfekten Techniken, die heute in Mode sind. Die Meliëssche Seite verführt mich sehr, obwohl ich auch immer Nüchternheit und Einfachheit suche. Im *Schuh* wie in MEIN FALL sind die Texte so stark, daß man einfach tief in sie eindringen muß ...

*Frage:* MEIN FALL kommt sehr schnell nach dem *Schuh* und stellt keinen Teil Ihrer neuen Serie über die 'verlorenen Schlachten' dar; tanzt FALL also aus der Reihe?

*Oliveira:* Ja, aber auch in diesem Film finden Sie alle meine Sorgen wieder. In der Serie der 'verlorenen Schlachten' kommen noch Fortsetzungen, die jedoch lange dokumentarische Recherchen erforderlich machen, an denen gegenwärtig Historiker-Freunde von mir noch in Portugal arbeiten.

N.N., in: *Cinéma Hebdomadaire*, Nr. 360, Paris, 25. 6. 1986

## Gespräch mit Manoel de Oliveira

Von Paolo Vernaglione

*Frage:* Ihr Werk enthält die Frage nach der Beziehung zu der Zeit. In MEIN FALL gibt es eine Vergangenheit, und es gibt eine Gegenwart. Welche Beziehung besteht zwischen diesen beiden Zeiten?

*Oliveira:* Zeit ist für mich sozusagen ein Zustand. Sie ist wie eine Pflanze, die, ich weiß nicht wie, am Anfang Gestalt annimmt, um das Leben fortzusetzen und dann so bleibt, wie lange, das wissen wir nicht. Man kann Zeit nicht beschreiben. Der kinematographische Bezug ist jedenfalls der, Zeit zu bewahren. (...)

*Frage:* Der Film MEIN FALL basiert auf zwei Kriterien, dem der Strenge und dem des Visionären; der Film ist ein selbständiger und klar umrissener Gegenstand; wie wirken diese beiden Elemente hier?

*Oliveira:* Ich glaube, parallel nebeneinander; wenn sich irgendein Zeichen in das Visionäre einfügt, so erlangt es auch sofort Bedeutung in zeitlichen und kulturellen Dimensionen; in einer Inszenierung muß man nicht nur die ihr zugrundeliegende soziale Ebene ausdrücken können, sondern auch die Epoche insgesamt. Und das 'Visuelle' ist immer eine Momentaufnahme, im Gegensatz zur Literatur, die ganze Seiten für die Beschreibung füllen muß (...). Malerei und Film sind beide gleichen Ursprungs und unmittelbar, und im Unterschied zur literarischen Beschreibung entstehen sie schneller; zur visuellen Beschreibung einer Person muß man sie nicht physisch, mit ihren Kleidern, beschreiben, wie es der Schriftsteller tut; man sieht sie sofort, indem sie in den der Epoche entsprechenden Kleidern präsentiert wird. Dieser

Gesichtspunkt führt zu der Schärfe, die ich das Historische nennen würde. Auch wenn es da Widersprüche gibt, wie z.B. folgenden: wir wohnen in Häusern, die in bestimmten geschichtlichen Epochen erbaut wurden, haben aber Gewohnheiten, die gar nicht denen jener Epoche entsprechen. (...)

*Frage:* Ihr Werk ist durch eine Botschaft gekennzeichnet, die eine historische und eine geographische Dimension entwickelt (...). Jeder Ihrer Filme enthält ein bißchen mehr als einen Film, als eine Geschichte oder als eine Ausdrucksform. Welche Idee liegt einem derartigen Kino zugrunde, das sich während der Realisation und dem Anschauen kontinuierlich verändert?

*Oliveira:* Das ist richtig. Obwohl man mir bisweilen vorwirft, statisches Kino zu machen, sind meine Filme nie statisch gewesen. Ganz im Gegenteil. Meine kinematographische Konzeption ist wie alle Dinge des Lebens sehr dynamisch. Und deshalb kann auch meine Idee von Kino gar nicht statisch sein. Deshalb kann ich (...) kein formales Kino machen oder eines, das nur Klischees wiederholt; die einzige Art, Kino zu machen, ist die, Geschichten miteinander zu verflechten, und zwar ohne Vorurteile.

*Frage:* Eine der Fragen, die ihr vorletzter Film *Le Soulier de Satin* aufwirft, ist die der Kunstwerke und ihrer theatralischen Repräsentationen. Welche Beziehung besteht zwischen der darstellenden Kunst, dem Theater und der Filminszenierung?

*Oliveira:* Das Theater ist ein Schauspiel, wie das Leben; deshalb ist Theater überhaupt erst möglich. Aber das, was auf der Bühne geschieht, ist nicht Leben, sondern 'Konvention', Zeichen also, mit denen wir uns verständigen. Es geht nämlich um Handlung, die sich wiederholt, wie das Leben. Und die ist das Leben des Theaters. Diese Form der Repräsentation des Lebens, also das Theater, ist die Heilige unter den Künsten, und das ist das Material des Theaters, das physische Präsenz, Dekor und vor allem Schauspieler braucht. Das gleiche gilt für das Kino, das narrative und das dramatische. Deswegen sage ich, daß das Theater für die audiovisuelle Fixation von Realität absolut unentbehrlich ist, ohne Theater gäbe es gar kein Kino. Aber nachdem es einmal 'fixiert' ist, bedarf es weder der Präsenz der Schauspieler noch des Dekors, denn ihre Fantasmen sind ja nur erträumte, erdachte. (...) Diese Reflexion über Kino und Theater ist schwer zu erklären; und dann wird diese Reflexion so verstanden, als würde ich sagen, Kino sollte theatralische Konventionen abfilmen. (...) Wenn ich theoretische oder schriftstellerische Fähigkeiten besäße, würde ich aufhören zu filmen und mich dem Schreiben eines dicken Buches widmen, in dem ich meine kleinen Erklärungen zu diesem Thema festhalten würde. Das ist aber nicht möglich, und so riskiere ich immer, ganz falsch verstanden zu werden.

Aus: *Filmcritica*, Nr. 367, Rom, September 1986

## Biofilmographie

**Manoel de Oliveira**, geb. 12. 12. 1908 in Porto, ging in Galizien zur Schule, arbeitete mit 20 Jahren gelegentlich als Statist (in *Fatima Milagrosa* von Lino Lupo, 1928), dann als Drehbuchautor (zusammen mit dem Maler Ventura Porfirio und dem Zeichner Sampaio)

1929 drehte er seinen ersten Kurzfilm, *Douro, faina fluvial*, den er aber erst 1931 beenden konnte.

1932 wurde er Aktionär der portugiesischen Produktionsgesellschaft Tobis Portuguesa. 1942 inszenierte er seinen ersten abendfüllenden Spielfilm, *Aniki Bobó*. 14 Jahr lang konnte er dann keinen Film mehr drehen; schließlich, nach einer Reise durch Deutschland, wo er die Farbtechniken studierte und sich mit Spezialgeräten ausstattete, drehte er den mittellangen Film *O pintor e a cidade*.

Er gilt als bedeutendster Filmregisseur Portugals, und als ein wesentlichen avantgardistischer Filmautor, dessen Werk unter großen Schwierigkeiten entstand.

Filme:

1931 *Douro, faina fluvial* (Harte Arbeit am Fluß Douro), 35 mm, Schwarzweiß, 18 Min. (internationales forum des jungen films 1981)

- 1932 *Estátuas de Lisboa*
- 1938 *Jà se fabricam automóveis em Portugal o Em Portugal, também se fabricam automoveis...*
- 1939 *Miramar, praia de rosas*
- 1941 *Famíliação*
- 1942 *Aniki Bobó*, 35 m, Schwarzweiß, 70 Minuten (internationales forum des jungen films 1981)
- 1956 *O pintor e a cidade* (Der Maler und die Stadt), 35 mm, Farbe, 30 Min. (internationales forum des jungen films 1981)
- 1958 *O coração*
- 1959 *O pão* (Das Brot), 35 mm, Farbe, 2. Version, 24 Min. (internationales forum des jungen films 1981)
- 1962 *O Acto da primavera* (Der Leidensweg Jesu in Curalha), 35 mm, Farbe, 90 Min. (internationales forum des jungen films 1981)
- 1963 *A caça* (Die Jagd), 35 mm, Farbe, 21 Min. (internationales forum des jungen films 1981)
- 1964 *As pinturas do meu irmão Júlio* (Die Bilder meines Bruders Júlio), 16 mm, Farbe, 15 Min. (internationales forum des jungen films 1981)
- 1971 *O passado e o presente* (Vergangenheit und Gegenwart), 35 mm, Farbe, 115 Min. (internationales forum des jungen films 1981)
- 1974 *Benilde ou a Virgem Mãe* (Benilde, Jungfrau und Mutter), 35 mm, Farbe, 112 Min. (internationales forum des jungen films 1981)
- 1978 *Amor de perdição* (Das Verhängnis der Liebe), 16 mm, Farbe, 260 Min. (internationales forum des jungen films 1980)
- 1981 *Francisca* (Internationales Forum 1982)
- 1982 *Visita ou memorias e confissões*
- 1983 *Lisboa cultural* (16 mm-Beitrag für die Fernsehserie 'Kulturhauptstädte Europas')  
*Nice, à propos de Jean Vigo* (Fernsehbeitrag im Rahmen der Serie 'Un regard étranger sur la France', 16 mm)
- 1985 *Le soulier de satin*
- 1986 MON CAS

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsnerstraße 25 (kino arsenal)  
redaktion dieses blattes: ines lehmann  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

# 8

37. internationale  
filmfestspiele berlin

## UMA RAPARIGA NO VERÃO

Ein Mädchen im Sommer

Land	Portugal 1986
Produktion	Trópico Filmes
Regie, Buch	Victor Gonçalves
Kamera	Daniel del Negro
Ton	Pedro Caldas
Musik	Andrew Poppy
Schnitt	Ana Luisa Guimarães
Regieassistentz	Pedro Costa
Produktionsleitung	José Bogalheiro und Zita

### Darsteller

Isabel Galhardo, Diogo Dória, Joaquin Leitão, José M. Mendes, João Perry, Virgílio Castelo, Madalena P. Leite, Alexandra Guimarães

Uraufführung 22. 2. 1987 Internationales Forum des Jungen Films, Berlin

Format 16 mm, Farbe

Länge 80 Minuten

Anmerkung: neben der Schreibweise 'Victor' begegnet auch die Schreibweise 'Vitor Gonçalves'.

### Inhalt

Der Sommer geht zu Ende.

Isabel kommt vom Strand zurück, allein, als fühle sie sich bedroht.

Ihr Vater und ihre jüngere Schwester sind zu Hause. Der Vater schreibt einen Text für ein Radioprogramm Diogos. Isabel liebt Diogo. Sie hat ihre Prüfung nicht bestanden und wartet auf ihn in dem Pinienwäldchen. Sie will das Studium aufgeben, eine Arbeit suchen und das Elternhaus verlassen. Diogo verhält sich so, als könne er nicht verstehen, was sie will und nicht sehen, wer sie eigentlich ist.

In einer Welt ohne offensichtliche Gefahren fühlt sich Isabel, als stünde sie am Rande des Todes.

Sie geht mit Quim nach Lissabon.

Seit Isabel ihn verlassen hat, verläuft Diogos Leben mechanisch.

Für Isabel, die bei einem Zollexpedienten arbeitet, gibt es nichts und niemanden, der in der Lage wäre, ihren Hunger nach etwas, das nie kommen wird, zu stillen.

Ihr Instinkt führt sie nach Hause zurück, wo ihr Vater im Sterben liegt. Sie ruft Diogo an. Er kommt sofort. Alles ist so, als begreife Diogo bei ihrem Zusammentreffen immer noch nicht,

daß alles verloren ist, und daß er nie in der Lage sein wird, sie so zu sehen, wie sie wirklich ist.

Während sie mit Diogo in die Stadt zurückfährt, erzählt sie ihm nicht, was sie entdeckt hat.

Ihre jüngere Schwester fährt mit dem 'Inter-Rail-Zug' weg, der Tod des Vaters steht bevor.

„Das Leben geht weiter, und das Weitergehen ist das Leben.“

Isabel muß unter Schwierigkeiten lernen, daß es eine Grenze dessen gibt, was man von anderen Menschen bekommen kann, wie es eine Grenze dafür gibt, was man in sich selbst ist..

Produktionsmitteilung

### EIN MÄDCHEN IM SOMMER

Auszüge aus einem Artikel ('Profissão cineasta') über drei portugiesische Jungfilmer (Joaquim Leitão, José Nascimento, Victor Gonçalves) und ihre 1986 fertiggestellten ersten Filme (*Duma vez por todas / reporter X / UMA RAPARIGA NO VERÃO* mit Gesprächszitaten der Filmemacher. „Victor Gonçalves lehrt seit 1984 an der Filmhochschule (...) Gleichzeitig gehört er zu der ersten nachrevolutionären portugiesischen Regisseurgeneration, die diese Schule hervorgebracht hat. Er ist 32 Jahre alt. Nach dem Abschluß seines Studiums an der Schule versuchte er eine Zeitlang, neben einem Halbtagsjob in einem Ingenieurbüro (sein anderer Studienabschluß) im Filmwesen beruflich tätig zu sein, er machte Fernsehfilme und Arbeiten, die nach einer Filmfertigstellung anfallen. Er gab diesen Versuch aber schnell auf (...) „Für mich gibt es eine Kontinuität in der Filmarbeit, seit ich die Filmhochschule abgeschlossen habe (...) An Ko-Produktionen glaube ich jedoch nicht, es sei denn für einen Filmemacher wie Manoel de Oliveira.“

(...) Victor Gonçalves' Film hatte übrigens einen schwierigen Weg zu bewältigen: er fing als 45minütiges Kurzfilmprojekt an, und wurde vom Portugiesischen Filminstitut IPC im Jahresplan 1980 bewilligt und 1981 gedreht. Aus dieser Arbeitserfahrung resultierte bei dem Autor, den Schauspielern und dem restlichen Team das Bedürfnis, aus diesem kurzen einen längerdauernden Film zu machen. Für diesen Plan wurde die Beteiligung des portugiesischen Fernsehens RTP und der Calouste-Gulbenkian-Stiftung erreicht, letztere finanzierte die eigens für den Film von Andrew Poppy komponierte Musik. Außerdem konnten neue Mitarbeiter gewonnen werden, die aus dem Erlös des zukünftigen Filmverkaufs bezahlt werden sollen. Die nächste Phase der Dreharbeiten zu dem Film fanden dann im Sommer 1985 statt. Alles in allem kostete der Film 5.000 Contos, d.h. ca. 85.000 DM. „Der Filmtitel *EIN MÄDCHEN IM SOMMER* ist übrigens von Larkins 'Girl in summer' inspiriert, wo ich einen Satz gefunden habe: 'Es gibt eine Grenze dessen, was man von anderen Personen bekommen kann, wie es eine Grenze dafür gibt, was man in sich selbst ist' (...) Die Grundidee des Films ist die Dramatisierung der Erwartung eines jungen Mädchens, das am Ende der Adoleszenz und am Anfang des Erwachsenseins steht.“ Die Erwartung einer zentralen weiblichen Person (...), was die familiären und Liebesbeziehungen angeht, den Sex, den Beruf, — im Gegensatz (...) zu der Utopie eines 'afrikanistischen' Denkens'-erinnert manchmal an Tanners *Le retour d'Afrique*: Die Trägheit der Flucht setzt das Prinzip der Leere. (...) Victor Gonçalves' Heldin scheint uns von psychischen, emotionalen und sozialen Faktoren bestimmt, aber die Ausgangsbedingungen entfesseln kein absichtliches Verhalten. Sie werden

reabsorbiert und annulliert durch eine Unterlassungs- und Fluchtlogik. (...) In EIN MÄDCHEN IM SOMMER ist die familiäre und biographische Situation der Punkt, in dem die psychologischen Probleme der Protagonistin verankert sind (...) „Ich glaube, mein Film enthält Gefühle, aber die Struktur des Drehbuchs verhindert, daß diese Gefühle auf eine zielstrebige Psychologie reduziert werden. (...) Ihre (der Heldin) ganze physische Bewegung ist die mögliche Demonstration einer Eloquenz, die ihre Worte nicht erreichen.“ Sie wendet sich ab von den männlichen Theorien, die immer auch Theorien der Macht und der Gewalt sind, die sich jedoch für ein fiktionales Universum als strukturierend herausstellen: „Der Gegensatz zu der fiktionalen Welt, die sie umgibt, liegt in dem, was sie sagt, und wie sie es sagt (...) Und in diesem Gegensatz gewinnt sie eine tragische Dimension, ebenso wie durch ihre wachsende Isolierung.“ Sie nimmt die Werte eines Abweichens an, was zuerst ein utopischer Wert ist, dessen Leere aber auch manchmal schmerzstillend wirken kann.“

In 'Expresso', Lissabon, 29. 11. 1986. Der Artikel wurde verfaßt von Alexandre Melo und Tereza Coelho.

### Ein typisch portugiesisches Gefühl

Von Manoel de Oliveira

Der Film von Victor Gonçalves hat mich sehr beeindruckt, ganz besonders die Einfachheit und das Geschick der nüchternen und empfindsamen Regiearbeit.

Hier wird Leben von seiner Schattenseite aus gesehen, was ein Gefühl des Nicht-Dazugehörens und des Nicht-Findens der Liebesfähigkeit in Raum und Zeit mit sich bringt. Der heimliche Wunsch einer unmöglichen Rückkehr zur Natur, der so gut durch das Pinienwäldchen und die Mauer dargestellt wird, diese Mauer trennt das Wäldchen von der Zivilisation, was in dem Ausschnitt mit dem Schwimmbad deutlich wird, als die beiden Protagonisten auf dem Mauerrand sitzen.

Zukunft ohne Rückkehr ohne Zukunft. Gefühl des Vaters als unmögliche Vergangenheit und Appell an die Liebe des Freundes und Geliebten, der sich nicht festlegen kann. Für sie ist Sex allein jedoch nicht befriedigend, wenn auch unverzichtbar. Das verlorene Afrika als letztes Bollwerk des wilden und paradiesischen Naturhaften. Eine Waffe als Erbschaft und letztes Geschenk an eine Generation, die keine Neigung zum Krieg verspürt. Ein Vater in einer Welt verloren, die nicht die seine ist, der ungeschickt Maschine schreibt, 'Maschine' wird hier durch die zum Schreiben dargestellte, die er jedoch nicht richtig zu benutzen versteht, mit einem Finger nur schreibt er seine naiven und 'aus der Mode gekommenen' Kindergeschichten. Ein Vater, der in einer Kette von Unmöglichkeiten, von in Unordnung geratenen Beziehungen erstickt.

Ein hemmungsloser Wunsch der Darstellerin nach absoluter Liebe, den sie jedoch deswegen nicht verwirklichen kann, weil sie das, was der eine nicht gibt, von dem anderen nicht bekommen kann.

Die Geschichte, der Film ist mehr als traurig, er ist verzweifelt. Aus der Schattenseite, nicht aus der Nachtseite. Denn Hoffungslosigkeit wird hier nicht deklariert. Ahnen läßt sich eine Ausweglosigkeit, ein sehr oder besser typisch portugiesisches Gefühl. Eine Art *Saudade* (Sehnsucht nach der Sehnsucht), die nicht zusammengeht mit 'tanks and rocks'.

\*

Blind, stumm, dicht, hart, eigensinnig, streng und in schwarzes Licht getaucht, so daß wir ihn kaum sehen können, ist EIN MÄDCHEN IM SOMMER das 'schwarze Loch' am Firmament des portugiesischen Films. Geheimnisvoll meisterhaft, erstickend, tauchen wir mit ihm in die düstere und wortlose Welt der Adoleszenz ein, eine von seltsamen Lichtern durchbrochene Nacht.

Von den großen visionären Filmregisseuren des Stummfilms hat Victor Gonçalves auch die absolute Beherrschung der Ausdrucksmittel geerbt: Bild, Ton und Schnitt erreichen hier eine materiale Evidenz, ein Gewicht greifbarer Präsenz, den der moderne Film – verloren zwischen dem 'Look' und dem Fernsehen – verloren zu haben schien.

Paulo Rocha

### EIN MÄDCHEN IM SOMMER

Man erlebt nicht alle Tage die Geburt eines großen Filmemachers. Erst recht nicht in Portugal. Mit EIN MÄDCHEN IM SOMMER wird man diese Geburt sehen können. Ein sehr schöner Blick auf sehr schöne Wesen und Dinge. EIN MÄDCHEN IM SOMMER ist ein schöner Film, und er ist ein ergreifender und geheimnisvoller Film. Er ist der Blick auf ein junges Mädchen im Sommer, auf die Liebe dieses jungen Mädchens, was uns an *Splendour in the Grass* von Kazan erinnert, wegen der gleichen Sensibilität, der gleichen Zurückhaltung und der gleichen Strenge.

Es ist auch ein Film einer sehr schönen Vermählung von Bildern und erstaunlicher Musik, sie ist von Andrew Poppy. Das Bild, der Ton und die Musik sprechen uns von denen, die außerhalb evidenter Gefahren an den Rand des Todes geraten. Nichts und niemand wird jemals in der Lage sein, den Hunger nach dem zu stillen, was sie selbst nie in der Lage sein wird zu finden. Erst der bevorstehende Tod ihres Vaters wird ihr die Gelegenheit zu der Umarmung geben, die so wunderbar ist wie die bewundernswerte Ellipse der Nachmittagsliebe, mit einem falschen 'happy end' in der Mitte des Films.

EIN MÄDCHEN IM SOMMER ist ein Film, der auf sehr kurzen Einstellungen aufbaut und diese mit einer Kamera festhält, die sich fast nicht bewegt. Wenn jede Einstellung die Möglichkeit einer längeren Dauer enthält, so läuft doch alles so ab, als ob diese Dauer hier nicht erlaubt wäre. So als gäbe es um sie herum (um die Einstellungen wie um die Darsteller herum) eine unerbittliche Fatalität. Und alles ist ineinander verschlungen: die dahingegangenen Lieben des jungen Mädchens und der Tod des Vaters, die Geschichte vom Diebstahl in Port Said und der Messerstecherei in Sansibar mit den Radiogeschichten ihres Vaters; die Abfahrt des Zuges und der Schwester und die falschen Abfahrten des Protagonisten. Der Film, der nicht in die Kinos kommt (wir hören die Filmmusik von Premingers *Fallen Angel*) und den Film, auf den man immer wieder zurückkommen muß; die Darsteller in einem Fenster (wie Fische in Aquarium) und das junge Mädchen, das sich und seinen Schatten reflektiert sieht. Körper im 'in' für Stimmen im 'off', Stimmen im 'off' für Körper im 'in'.

Ich habe von Kazan gesprochen, aber da ist auch die Lyrik eines Nicholas Ray. Und das ganze dann verbunden mit der an Bresson erinnernden besessenen Genauigkeit des Bildes. Die Bilder laufen und man kriegt sie nicht zu fassen. Sie laufen wie das Leben, dessen Wesen selbst das Fließen ist. Und ist das nicht auch das Wesen des Kinos überhaupt? Die großen Filmemacher haben uns das gelehrt. Zu ihren Namen gehört heute der von Victor Gonçalves. Die, die Augen haben, zu sehen, können sicher sein, nicht getäuscht zu werden, wenn sie diesen so schönen, traurigen und lyrischen Film sehen. Er läuft in die entgegengesetzte Richtung des sog. modernen Kinos und ist also ein Film am Rande, ein marginaler Film ist er jedoch nicht.

Joao Benard da Costa

\*

Wenn man in der portugiesischen Kinematographie ein paar einzigartige Werke auswählen wollte, EIN MÄDCHEN IM SOMMER würde sicherlich und völlig zu recht dazugehören. Ein ergreifendes und strenges Kunstwerk. Der Film ist jedoch nicht wie ein Meteor vom Himmel auf unser Land gefallen, sondern er ist auch das Ergebnis einer verblüffenden und besessenen Meditation über das Leben der Formen im Film. Ein moduliertes Kunstwerk in Zeit und Raum, wie ein Wasserstrahl oder eine Träne. EIN MÄDCHEN IM SOMMER ist der erste Film Victor Gonçalves', er könnte jedoch auch, was seine Größe angeht, am Ende stehen.

Danke, Freund der Schönheit.

Antonio Reis

### Biofilmographie

Victor Gonçalves, geb. 1951 in Angra do Heroísmo, Portugal.  
1986 UMA RAPARIGA NO VERÃO

zusammengestellt und übersetzt: ines lehmann

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

9

37. internationale  
filmfestspiele berlin

## 45. PARALLELO

### 45. Breitengrad

Land	Italien 1986
Produktion	MVM Films/Paolo Pagnoni
Regie	Attilio Concari
Buch	Attilio Concari, Davide Ferrario
Kamera	Renato Tafuri
Musik	Manuel De Sica
Ausstattung	Franca Bertagnoli
Ton	Tiziano Crotti
Regieassistent	Ilaria Freccia
Kameraassistent	Enrico Maggi, Maurizio Felli
Kostüme	Annamaria Marsella
Schnitt	Michael Esser
Produktionsleitung	Marco Donati
ausführender Produzent	Paolo Pagnoni
Darsteller	
Thom	Thom Hoffman
Anna	Valeria D'Obici
Andrea	Andrea Puglisi
Der Erzähler	Enzo Robutti
Der Mann am Steuer eines Schnellbootes	Andrea Quattromini
Die Tante	Elena Bonafé
Uraufführung	September 1986, Venedig
Forma	35 mm, Farbe
Länge	91 Minuten

### Zu diesem Film

Hochsommer in der Poebene: ein Photograph, ein 12-jähriges Kind, eine junge Frau, die in der örtlichen Trattoria arbeitet. Thom, der Photograph, hat den Auftrag, den ökologischen Niedergang des Gebietes zu dokumentieren. Andrea, der Junge, verbringt die Ferien bei seinen Tanten, denen die Trattoria gehört, in der Anna arbeitet (und wo sich fast nur eine verschworene Gemeinschaft von Einheimischen trifft). Ein alter Landstreicher beobachtet und kommentiert das Geschehen, während auf dem Fluß ein Mann am Steuer eines Schnellbootes den Weltrekord im Schnellfahren zu brechen versucht, an Andreas bevorzugtem Angelplatz. Ihre Geschichten verbinden und verlieren

sich in der stillen Landschaft des fruchtbaren Tals, wo sich nichts zu ereignen scheint außer, natürlich, in der Phantasie.

(Produktionsmitteilung)

### Interview mit Attilio Concari

**Frage:** Das italienische Kino hat in den letzten Jahren wenig Aufsehen erregendes hervorgebracht, und man hat die jungen Regisseure, die in der De Sica-Sektion (Sektion für italienische Filme) des Filmfestivals von Venedig vertreten waren, oftmals wie Lämmer behandelt, die man zur Schlachtbank führt, mit ganz wenigen und sehr bemerkenswerten Ausnahmen. War es schwer, Geld für diesen Film aufzutreiben?

**Concari:** Geld aufzutreiben ist nicht schwer; genug Geld zu finden ist eine andere Sache ... Ich hatte aber in der Tat großes Glück. Ich lernte Paolo Pagnoni zufällig kennen, weil ich ihm ein paar mal Videogeräte aus meiner Produktionsfirma geliehen hatte, und irgendwann einmal plauderten wir so über dieses und jenes, ohne irgendeine Absicht damit zu verbinden. Ich wußte nicht einmal, daß er vorhatte, sich als Produzent zu betätigen, nur daß er ein paar Drehbücher herumliegen hatte und offenbar sehr genaue und vernünftige Vorstellungen hatte, was heute in Italien gemacht werden sollte. Ich erwähnte eine Idee für ein Drehbuch, die ich vor einiger Zeit zu einem Treatment verarbeitet hatte, woraufhin er mir prompt vorschlug, dieses Projekt mit Davide Ferrario anzugehen, einem Freund von ihm, der mir beim Drehbuchschreiben behilflich sein könnte. Da engagiert also ein Produzent, der nie etwas produziert hat, einen Regisseur, der nie etwas inszeniert hat und stellt ihm einen Drehbuchautor zur Seite, der nie ein Drehbuch verfaßt hat! Wir haben alle zusammen gelernt und alles hineingelegt, was wir an Energie und Engagement aufbrachten. Dann, zur rechten Zeit, kam Renato Tafuri hinzu, ein Profi und ein wirkliches As in seinem Fach.

Jetzt, nachdem der Film fertig ist, kann ich sagen, daß ich mit ihm zufrieden bin, obwohl er ganz anders geworden ist, als ich mir ihn ursprünglich vorgestellt hatte.

**Frage:** Arbeiten Sie prinzipiell mit Schwarzweiß oder nur in diesem Film?

**Concari:** Ich wollte den Film immer in Schwarzweiß drehen, obwohl es in Italien leider so gut wie verschwunden ist. Wäre er in Farbe gedreht worden, hätten die Eigenarten der Landschaft den Film buchstäblich ertränkt, statt die entlegeneren, verborgenen Aspekte der vielschichtigen Erzählung herauszustellen. Grün ist eine Farbe, die ich verabscheue, und hier hätte sie zusammen mit dem Blau des Himmels jede Nuance, jeden Ansatz von Erzählung zunichte gemacht. Die Landschaft ist flach, opak, ohne große Kontraste, doch die, die es gibt, müssen betont werden. Speziell in diesem Zusammenhang ist Schwarzweiß realistischer und unmittelbarer als Farbe.

**Frage:** War Tafuri gleicher Meinung und wenn ja, war dies einer der Gründe, warum Sie mit ihm arbeiten wollten?

**Concari:** Er war sofort damit einverstanden und begeistert von Schwarzweiß. Es war sein erster Spielfilm, den er in Schwarzweiß drehte; in Italien gibt es dazu sehr wenig Möglichkeiten! Wir drehten auf niedrigempfindlichem Ilford-Material und mit Zeiss-Objektiven, das waren die wichtigsten Parameter. Ich hatte nie zuvor

# 17. internationales forum des jungen films

# berlin 21.2.-3.3.1987

# 37. Internationale Filmfestspiele Berlin

21. Sonnabend 22. Sonntag 23. Montag 24. Dienstag 25. Mittwoch 26. Donnerstag 27. Freitag 28. Sonnabend 1. Sonntag 2. Montag 3. Dienstag

## Delphi-Filmpalast

Kantstraße 12a, Tel. 312 10 26

11 <sup>00</sup> Uhr	Neues venezolanisches Kino <b>Bolivar, Sinfonia Tropikal</b> Bolivar, tropische Sinfonie Diego Riquez, 1980 (75 Min.)	Neues venezolanisches Kino <b>Oriana</b> Regie: Fina Torres 1984 - 88 Min. - engl. UT	Neues venezolanisches Kino <b>Por los caminos verdes Auf den grünen Wegen</b> Marilda Vera, 1984 (93 Min.) franz. UT	Neues venezolanisches Kino <b>Pequeña revancha Kleine Rache</b> Regie: Olegario Barrera 1985 - 93 Min. - engl. UT	Neue Filme aus Hongkong <b>Homecoming Rückkehr</b> Regie: Yim Ho 1985 - 96 Min. - engl. UT	Neue Filme aus Hongkong <b>Just like Weather Amerikanisches Herz</b> Allen Fong 1986 - 98 Min. - engl. UT	Neues venezolanisches Kino <b>La casa del agua Das Haus des Wassers</b> Jacobo Penzo 1984 - 95 Min. - engl. UT	Neues venezolanisches Kino <b>Tres por tres Drei mal drei</b> Regie: Calogero Salvo 1986 - 82 Min. - engl. UT	Neue Filme aus Hongkong <b>Soul Seele</b> Regie: Shu Kei 1986 - 94 Min. - engl. UT	Neue Filme aus Hongkong <b>Love Unto Waste Vergeudete Liebe</b> Stanley Kwan 1986 - 97 Min. - engl. UT	
14 <sup>00</sup> Uhr	Sea Travels und andere Filme <b>Anita Thacher, USA 1967-80 (40') Noblesse Oblige, The Cup and the Lip</b> Warren Sonbert, USA 1981/86 (45')	<b>Maginomura Monogatari - Sennen ki-zamino hidokoi (Geschichten aus dem Dorf Magino)</b> Regie: Shinsuke Ogawa Japan 1986 (222 Min.)	<b>Landscape Suicide Selbstmord-Landschaft</b> Regie: James Benning USA 1986 (95 Min.)	<b>The Journey/Die Reise Ein Film für den Frieden Teil 1</b> Regie: Peter Watkins, 1987 319 Minuten (Englische Originalfassung mit deutscher Simultanübersetzung)	<b>The Journey/Die Reise Ein Film für den Frieden Teil 2</b> Regie: Peter Watkins, 1987, 312 Minuten (Englische Originalfassung mit deutscher Simultanübersetzung)	<b>The Journey/Die Reise Ein Film für den Frieden Teil 3</b> Regie: Peter Watkins, 1987 242 Minuten (Englische Originalfassung mit deutscher Simultanübersetzung)	<b>Ru Shi/Sand Als ob/Sand</b> Regie: Jim Shum Hongkong 1986 (80 Min.)	<b>Acta general de Chile Protokoll über Chile</b> Regie: Miguel Littin Spanien 1986 (234 Min.)	<b>A Weave of Time Ein Gewebe aus Zeit Erinnerung der Erscheinungen</b> Regie: Raoul Ruiz Frankreich 1986 (100 Min.)	<b>Mémoire des apparences Erinnerung der Erscheinungen</b> Regie: Raoul Ruiz Frankreich 1986 (100 Min.)	<b>Eintrittspreis für die Kinos des Forums: DM 8,-</b>
16 <sup>30</sup> Uhr	<b>Yuki Yukite Shingun Vorwärts, Armees Gottes</b> Regie: Kazuo Hara Japan 1987 (134 Min.)	entfällt wegen Überlänge des vorangegangenen Films	<b>Langston Hughes: The Dream-Keeper</b> Langston Hughes: Der Traumwächter St. Clair Bourne, USA 1986 (56') <b>On the Avenue USA 1983 (25')</b>					entfällt wegen Überlänge des vorangegangenen Films	<b>DrehOrt Berlin</b> Regie: Helga Reidemeister Bundesrepublik Deutschland 1987 110 Min.	<b>Hotet/Uhkkadás Die Bedrohung</b> Regie: Stefan Jarl Schweden 1987 (70 Min.)	<b>Mitglieder der Freunde der Deutschen Kinemathek e.V.: DM 6,-</b>
19 <sup>30</sup> Uhr	<b>Sarraounia</b> Regie: Med Hondo Burkina Faso, Frankreich 1986 120 Min.	<b>Mon cas Mein Fall</b> Regie: Manoel de Oliveira Mit Bulle Ogier, Luis Miguel Cintra Frankreich 1986 (92 Min.)	<b>Triumph der Gerechten</b> Regie: Josef Bierbichler Mit Josef Bierbichler, Felix v. Manteuffel Bundesrepublik Deutschland 1987 (81')	<b>20<sup>00</sup> Lien lien fung chen Liebe, Wind, Staub</b> Regie: Hou Hsiao Hsien Taiwan/China 1986 (109 Min.)	<b>20<sup>00</sup> Rocinante</b> Regie: Ann und Eduardo Guedes Großbritannien 1986 93 Min.	<b>Robinson No Niwa Robinsons Garten</b> Regie: Masashi Yamamoto Japan 1986 (123 Min.)		<b>Mélo</b> Regie: Alain Resnais Mit Sabine Azéma, André Dussollier Frankreich 1986 (112 Min.)	<b>La película del rey Der Film des Königs</b> Regie: Carlos Sorin Argentinien 1986 (107 Min.)	<b>Ye shan Wilde Berge</b> Regie: Yan Xueshu Volksrepublik China 1985 (105 Min.)	
22 <sup>00</sup> Uhr	<b>22<sup>30</sup> 45. Parallelo 45. Breitengrad</b> Regie: Attilio Concari Italien 1986 (88 Min.)	<b>Die Küche, Im Lohmgrund, Frau am Klavichord</b> Regie: Jürgen Böttcher DDR 1976-86 (87 Min.)	<b>Are We Winning, Mommy? (America and the Cold War) Gewinnen wir, Mama? (Amerika und der Kalte Krieg)</b> Barbara Margolis, USA 1986 (87 Min.)	<b>22<sup>30</sup> Ein Blick - und die Liebe bricht aus</b> Regie: Jutta Brückner Bundesrepublik Deutschland 1986 (86')	<b>22<sup>30</sup> Kamada, Das Gähnen, Die Ewigkeit, Pelikula, Der Feind</b> Regie: Raymond Red Philippinen 1986/87 (100 Min.)	<b>22<sup>30</sup> Sashshennyi Fonar Die angezündete Laterne</b> Regie: Agasi Ajvazjan UdSSR 1983 (87 Min.)	<b>„Salvation!“ „Errettung!“</b> Regie: Beth B Mit Stephen Mc Mattie, Dominique Davela, USA 1986 (85 Min.)	<b>Um Filme 100% Brasileiro Ein 100% brasilianischer Film</b> Regie: José Sette de Barros Brasilien 1985 (84 Min.)	<b>Kongbu fin ze Terroristen</b> Regie: Edward Yang Taiwan/China 1986 (90 Min.)	<b>Eau/Ganga Wasser/Ganges</b> Regie: Viswanadhan Indien/Frankreich 1985 (135 Min.)	<b>Sammelkarte für Mitglieder, gültig für 8 Vorstellungen: DM 32,-</b>
0 <sup>15</sup> Uhr		<b>Shake - Otis at Monterey</b> D. A. Pennebaker, USA 1986 (20') <b>Jimi Plays Monterey</b> Mit Jimi Hendrix D. A. Pennebaker, USA 1986 (48')					<b>Neue Filme aus Hongkong Shanghai Blues Shanghai zhi ye</b> Regie: Tsui Hark 1985 - 106 Min. - engl. UT	<b>Neue Filme aus Hongkong Peking Opera Blues Dao ma dan</b> Regie: Tsui Hark 1986 - 90 Min. - engl. UT	<b>Neue Filme aus Hongkong A Better Tomorrow</b> Regie: John Woo 1986 - 98 Min. - engl. UT		

## Arsenal

Weselerstraße 25, Tel. 24 68 48

10 <sup>00</sup> Uhr		<b>Sarraounia</b> Regie: Med Hondo Burkina Faso, Frankreich 1986 120 Min.	<b>Mon cas Mein Fall</b> Regie: Manoel de Oliveira Mit Bulle Ogier, Luis Miguel Cintra Frankreich 1986 (92 Min.)	<b>Triumph der Gerechten</b> Regie: Josef Bierbichler Mit Josef Bierbichler, Felix v. Manteuffel Bundesrepublik Deutschland 1987 (81')	<b>Lien lien fung chen Liebe, Wind, Staub</b> Regie: Hou Hsiao Hsien Taiwan/China 1986 (109 Min.)	<b>Rocinante</b> Regie: Ann und Eduardo Guedes Großbritannien 1986 93 Min.	<b>Robinson No Niwa Robinsons Garten</b> Regie: Masashi Yamamoto Japan 1986 (123 Min.)	<b>Siekierzada Ballade mit der Axt</b> Regie: Witold Leszczynski Mit Daniel Olbrychsky Polen 1986 (82 Min.)	<b>Mélo</b> Regie: Alain Resnais Mit Sabine Azéma, André Dussollier Frankreich 1986 (112 Min.)	<b>La película del rey Der Film des Königs</b> Regie: Carlos Sorin Argentinien 1986 (107 Min.)	<b>Ye shan Wilde Berge</b> Regie: Yan Xueshu Volksrepublik China 1985 (105 Min.)
12 <sup>30</sup> Uhr	Neue deutsche Filme 1986/87 <b>Vermischte Nachrichten</b> Regie: Alexander Kluge 103 Min.	Neue deutsche Filme 1986/87 <b>Konzert für die rechte Hand</b> Regie: Michael Bartlett 79 Min.	Neue deutsche Filme 1986/87 <b>Zeit der Stille</b> Regie: Thorsten Näter 82 Min.	Neue deutsche Filme 1986/87 <b>Augenlust</b> Regie: Cathy Joritz, Marille Hahne 90 Min.	Neue deutsche Filme 1986/87 <b>Joe Polowsky - ein amerikanischer Träumer</b> Regie: Wolfgang Pfeiffer (83 Min.)	<b>Filme von D. A. Pennebaker Programm I</b> 90 Min.	<b>Sashshennyi Fonar Die angezündete Laterne</b> Regie: Agasi Ajvazjan UdSSR 1983 (87 Min.)	Neue deutsche Filme 1986/87 <b>Zacharias</b> Regie: Irene Dische 90 Min.	Neue deutsche Filme 1986/87 <b>Spaltprozesse</b> Regie: Bertram Verhaag, Claus Strigel 90 Min.	Neue deutsche Filme 1986/87 <b>Das Tribunal - Mord am Bullen-huser Damm</b> Regie: Lea Rosh 148 Min.	<b>Dreaming Lips Der träumende Mund</b> Regie: Paul Czinner Mit Elisabeth Bergner Großbritannien 1937 (94 Min.)
15 <sup>00</sup> Uhr	Video-Projektionen <b>Infermental VI</b> New World Edition Editors: Hank Bull, Veruschka Body Kanada 1987 (300 Min.)	Video-Projektionen <b>EETC</b> David Larcher, England 1987 <b>Man Act</b> Mike Stubbs, Simon Thorne, Philip Mackenzie, England 1986 u.a. (87')	Video-Projektionen <b>Glanz und Elend eines kleinen Kino-unternehmens</b> Regie: Jean-Luc Godard Frankreich 1986 (91 Min.)	Super-8-Filmprogramm: <b>PIA-Film Festival (Tokio) präsentiert:</b> Filme von T. Shindo, T. Takehira, T. Watarai, I. Yamada u.a. (113 Min.)	Video-Projektionen <b>Video-galerie Mike Steiner präsentiert:</b> Bänder von Jochen Gerz, Anne Amiand, Hanna Frenzel (90 Min.)	Video-Projektionen <b>Video-galerie Mike Steiner präsentiert:</b> Bänder von Laurie Anderson, Marina Abramovic, Wolf Kahlen (90 Min.)	Video-Projektionen <b>The Kitchen (New York) präsentiert:</b> <b>Two Moon July</b> T. Boves 1986 & Bänder von Daniels, Land, Sharits (90 Min.)	Video-Projektionen <b>The Kitchen (New York) präsentiert:</b> <b>Top of the Pop R.</b> Foreman/J. Harper 1987 & Bänder von G. Kuchar u.a. (103')	Video-Projektionen <b>The Kitchen (New York) präsentiert:</b> Bänder von K. Kobland, D. Blair, S. Sherman, J. Benning u.a. (92 Min.)	Video-Projektionen <b>Jeder ist in seiner eigenen Welt</b> Antje Fels 1986 Like a Rat in the Night Ilona Baltrusch 1986 u.a. (90 Min.)	Video-Projektionen <b>I do not know what it is I am like</b> Regie: Bill Viola, USA 1986 (90 Min.)
17 <sup>30</sup> Uhr	entfällt wegen Überlänge des vorangegangenen Films	<b>Eau/Ganga Wasser/Ganges</b> Regie: Viswanadhan Indien/Frankreich 1985 (135 Min.)	<b>Maginomura Monogatari - Sennen ki-zami no hidokoi (Geschichten aus dem Dorf Magino)</b> Regie: Shinsuke Ogawa Japan 1986 (222 Min.)	<b>Landscape Suicide Selbstmord-Landschaft</b> Regie: James Benning USA 1986 (95 Min.)	<b>The Journey/Die Reise Ein Film für den Frieden Teil 1</b> Regie: Peter Watkins, 1987 319 Minuten (Englische Originalfassung)	<b>The Journey/Die Reise Ein Film für den Frieden Teil 2</b> Regie: Peter Watkins, 1987 312 Minuten (Englische Originalfassung)	<b>The Journey/Die Reise Ein Film für den Frieden Teil 3</b> Regie: Peter Watkins, 1987 242 Minuten (Englische Originalfassung)	<b>Ru Shi/Sand Als ob/Sand</b> Regie: Jim Shum Hongkong 1986 (80 Min.)	<b>Acta general de Chile Protokoll über Chile</b> Regie: Miguel Littin Spanien 1986 (234 Min.)	<b>A Weave of Time Ein Gewebe aus Zeit Erinnerung der Erscheinungen</b> Regie: Raoul Ruiz Frankreich 1986 (100 Min.)	<b>Mémoire des apparences Erinnerung der Erscheinungen</b> Regie: Raoul Ruiz Frankreich 1986 (100 Min.)
20 <sup>00</sup> Uhr	<b>20<sup>30</sup> Legenda o Suramskoj Kreposti</b> Legende der Festung Suram Dodo Abaschidse, Sergej Paradshanow UdSSR 1985 (88 Min.)	<b>Yuki Yukite Shingun Vorwärts, Armees Gottes</b> Regie: Kazuo Hara Japan 1987 (134 Min.)	entfällt wegen Überlänge des vorangegangenen Films	<b>Langston Hughes: The Dream-Keeper</b> Langston Hughes: Der Traumwächter St. Clair Bourne, USA 1986 (56') <b>On the Avenue USA 1983 (25')</b>				<b>Lenz</b> Regie: Andrés Szirtes Ungarn 1986 110 Min.	entfällt wegen Überlänge des vorangegangenen Films	<b>DrehOrt Berlin</b> Regie: Helga Reidemeister Bundesrepublik Deutschland 1987 110 Min.	<b>Hotet/Uhkkadás Die Bedrohung</b> Regie: Stefan Jarl Schweden 1987 (70 Min.)
22 <sup>15</sup> Uhr	<b>Der Fater</b> Noll Brinckmann Nachsommer Klaus Telscher M Christoph Janetzko Bundesrepublik Deutschland 1986 (85')	<b>22<sup>30</sup> 45. Parallelo 45. Breitengrad</b> Regie: Attilio Concari Italien 1986 (88 Min.)	<b>Die Küche, Im Lohmgrund, Frau am Klavichord</b> Regie: Jürgen Böttcher DDR 1976-86 (87 Min.)	<b>Are We Winning, Mommy? (America and the Cold War) Gewinnen wir, Mama? (Amerika und der Kalte Krieg)</b> Barbara Margolis, USA 1986 (87 Min.)	<b>23<sup>00</sup> Ein Blick - und die Liebe bricht aus</b> Regie: Jutta Brückner Bundesrepublik Deutschland 1986 (86')	<b>23<sup>00</sup> Kamada, Das Gähnen, Die Ewigkeit, Pelikula, Der Feind</b> Regie: Raymond Red Philippinen 1986/87 (100 Min.)	<b>23<sup>00</sup> Filme von Warren Sonbert: Hall of Mirrors USA 1966 Divided Loyalties USA 1978 The Cup and the Lip USA 1986 (80')</b>	<b>„Salvation!“ „Errettung!“</b> Regie: Beth B Mit Stephen Mc Mattie, Dominique Davela, USA 1986 (85 Min.)	<b>Um Filme 100% Brasileiro Ein 100% brasilianischer Film</b> Regie: José Sette de Barros Brasilien 1985 (84 Min.)	<b>Kongbu fin ze Terroristen</b> Regie: Edward Yang Taiwan/China 1986 (90 Min.)	<b>Sea Travels und andere Filme</b> Regie: Anita Thacher USA 1967-80 (90 Min.)
0 <sup>00</sup> Uhr	Neue Filme aus Hongkong <b>Shanghai Blues Shanghai zhi ye</b> Regie: Tsui Hark 1985 - 106 Min. - engl. UT	Neue Filme aus Hongkong <b>Peking Opera Blues Dao ma dan</b> Regie: Tsui Hark 1986 - 90 Min. - engl. UT	<b>Francesca</b> Regie: Verena Rudolph Bundesrepublik Deutschland 1986 93 Min.				<b>Shake - Otis at Monterey</b> D. A. Pennebaker, USA 1986 (20') <b>Jimi Plays Monterey</b> Mit Jimi Hendrix D. A. Pennebaker, USA 1986 (48')	<b>Fräulein Else</b> (Videoprojektion) von Arthur Schnitzler, Edith Clever, Hans Jürgen Syberberg, Österreich, Bundesrep. Deutschland, Frankreich '87 (120')	Neue deutsche Filme 1986/87 <b>Egomania - Insel ohne Hoffnung</b> Regie: Christoph Schlingensiefel 90 Min.	<b>Der träumende Mund</b> Regie: Paul Czinner Mit Elisabeth Bergner, Rudolf Forster Deutschland 1932 (93 Min.)	

## Akademie der Künste

Hanseatenweg 10, Tel. 393 30 08

12 <sup>00</sup> Uhr	Neue Filme aus Hongkong <b>Homecoming Rückkehr</b> Regie: Yim Ho 1985 - 96 Min. - engl. UT	Neue deutsche Filme 1986/87 <b>Vermischte Nachrichten</b> Regie: Alexander Kluge 103 Min.	<b>„Colorization“ - Zur Problematik der Einführung von Schwarzweiß-Filmen Diskussion mit Arthur Hiller (Director's Guild of America) und Beispiele</b>	Neue deutsche Filme 1986/87 <b>Zacharias</b> Regie: Irene Dische 90 Min.	Neue deutsche Filme 1986/87 <b>Zeit der Stille</b> Regie: Thorsten Näter 82 Min.	Neue deutsche Filme 1986/87 <b>Vaters Land</b> Regie: Peter Krieg 80 Min.	<b>Filme von D. A. Pennebaker Programm II</b> 90 Min.	Neue deutsche Filme 1986/87 <b>Egomania - Insel ohne Hoffnung</b> Regie: Christoph Schlingensiefel 90 Min.	Neue deutsche Filme 1986/87 <b>Augenlust</b> Regie: Cathy Joritz, Marille Hahne 90 Min.	Navajos filmen sich selbst: <b>The Spirit of the Navajos, Intrepid Shadows, The Navajo Silversmith</b> u.a. USA 1986 (122 Min.)	<b>Kongbu fin ze Terroristen</b> Regie: Edward Yang Taiwan/China 1986 (90 Min.)
14 <sup>30</sup> Uhr	Neue Filme aus Hongkong <b>Just like Weather Amerikanisches Herz</b> Allen Fong 1986 - 98 Min. - engl. UT	Neue deutsche Filme 1986/87 <b>Spaltprozesse</b> Regie: Bertram Verhaag, Claus Strigel 90 Min.	<b>45. Parallelo 45. Breitengrad</b> Regie: Attilio Concari Italien 1986 (88 Min.)	<b>Die Küche, Im Lohmgrund, Frau am Klavichord</b> Regie: Jürgen Böttcher DDR 1976-86 (87 Min.)	<b>Are We Winning, Mommy? (America and the Cold War) Gewinnen wir, Mama? (Amerika und der Kalte Krieg)</b> Barbara Margolis, USA 1986 (87 Min.)	<b>Ein Blick - und die Liebe bricht aus</b> Bundesrepublik Deutschland 1986 86 Min.	<b>Kamada, Das Gähnen, Die Ewigkeit, Pelikula, Der Feind</b> Regie: Raymond Red Philippinen 1986/87 (100 Min.)	<b>Sashshennyi Fonar Die angezündete Laterne</b> Regie: Agasi Ajvazjan UdSSR 1983 (87 Min.)	<b>„Salvation!“ „Errettung!“</b> Regie: Beth B Mit Stephen Mc Mattie, Dominique Davela, USA 1986 (85 Min.)	<b>Um Filme 100% Brasileiro Ein 100% brasilianischer Film</b> Regie: José Sette de Barros Brasilien 1985 (84 Min.)	<b>A Weave of Time Ein Gewebe aus Zeit Erinnerung der Erscheinungen</b> Regie: Raoul Ruiz Frankreich 1986 (100 Min.)
17 <sup>00</sup> Uhr	Neue deutsche Filme 1986/87 <b>Das Tribunal - Mord am Bullen-huser Damm</b> Regie: Lea Rosh 148 Min.	<b>Uma Rapariga no Verão Ein Mädchen im Sommer</b> Regie: Vitor Gonçalves Portugal 1986 (90 Min.) engl. UT	<b>Sea Travels und andere Filme Anita Thacher, USA 1967-80 (40') Noblesse Oblige, The Cup and the Lip</b> Warren Sonbert, USA 1981/86 (45')	<b>Maginomura Monogatari - Sennen ki-zami no hidokoi (Geschichten aus dem Dorf Magino)</b> Regie: Shinsuke Ogawa Japan 1986 (222 Min.)	<b>Landscape Suicide Selbstmord-Landschaft</b> Regie: James Benning USA 1986 (95 Min.)	<b>The Journey/Die Reise Ein Film für den Frieden Teil 1</b> Regie: Peter Watkins, 1987 319 Minuten (Englische Originalfassung)	<b>The Journey/Die Reise Ein Film für den Frieden Teil 2</b> Regie: Peter Watkins, 1987 312 Minuten (Englische Originalfassung)	<b>The Journey/Die Reise Ein Film für den Frieden Teil 3</b> Regie: Peter Watkins, 1987 242 Minuten (Englische Originalfassung)	<b>Ru Shi/Sand Als ob/Sand</b> Regie: Jim Shum Hongkong 1986 (80 Min.)	<b>Acta general de Chile Protokoll über Chile</b> Regie: Miguel Littin Spanien 1986 (234 Min.)	<b>DrehOrt Berlin</b> Regie: Helga Reidemeister Bundesrepublik Deutschland 1987 110 Min.
19 <sup>30</sup> Uhr	<b>20<sup>00</sup> Neues venezolanisches Kino Oriana</b> Regie: Fina Torres 1984 - 88 Min. - engl. UT	<b>Falsch</b> Regie: Luc and Jean-Pierre Dardenne Belgien 1986 82 Min.	<b>Yuki Yukite Shingun Vorwärts, Armees Gottes</b> Regie: Kazuo Hara Japan 1987 (134 Min.)	entfällt wegen Überlänge des vorangegangenen Films	<b>Langston Hughes: The Dream-Keeper</b> Langston Hughes: Der Traumwächter St. Clair Bourne, USA 1986 (56') <b>On the Avenue USA 1983 (25')</b>				<b>Hotet/Uhkkadás Die Bedrohung</b> Regie: Stefan Jarl Schweden 1987 (70 Min.)	entfällt wegen Überlänge des vorangegangenen Films	<b>Eau/Ganga Wasser/Ganges</b> Regie: Viswanadhan Indien/Frankreich 1985 (135 Min.)
22 <sup>15</sup> Uhr	Neues venezolanisches Kino <b>Por los caminos verdes Auf den grünen Wegen</b> Marilda Vera, 1984 (93 Min.) franz. UT	Neues venezolanisches Kino <b>La casa del agua Das Haus des Wassers</b> Jacobo Penzo 1984 - 95 Min. - engl. UT	<b>Sarraounia</b> Regie: Med Hondo Burkina Faso, Frankreich 1986 120 Min.	<b>Mon cas Mein Fall</b> Regie: Manoel de Oliveira Mit Bulle Ogier, Luis Miguel Cintra Frankreich 1986 (92 Min.)	<b>Triumph der Gerechten</b> Regie: Josef Bierbichler Mit Josef Bierbichler, Felix v. Manteuffel Bundesrepublik Deutschland 1987 (81')	<b>23<sup>00</sup> Lien lien fung chen Liebe, Wind, Staub</b> Regie: Hou Hsiao Hsien Taiwan/China 1986 (109 Min.)	<b>23<sup>00</sup> Rocinante</b> Regie: Ann und Eduardo Guedes Großbritannien 1986 93 Min.	<b>Robinson No Niwa Robinsons Garten</b> Regie: Masashi Yamamoto Japan 1986 (123 Min.)	<b>Siekierzada Ballade mit der Axt</b> Regie: Witold Leszczynski Mit Daniel Olbrychsky Polen 1986 (82 Min.)	<b>Mélo</b> Regie: Alain Resnais Mit Sabine Azéma, André Dussollier Frankreich 1986 (112 Min.)	<b>La película del rey Der Film des Königs</b> Regie: Carlos Sorin Argentinien 1986 (107 Min.)

eine 35 mm-Kamera gesehen und interessierte mich sehr für die Technik und für die technischen Einzelheiten der Filmaufnahme. Tafuri war ein äußerst hilfsbereiter und anregender Mitarbeiter.

*Frage:* Das ist angesichts Ihres Berufes als Photograph nicht überraschend, aber ich nehme an, daß die Gestaltung, die Bildkomposition im Film sich erheblich von Ihrer sonstigen Arbeit unterscheidet, oder nicht?

*Concari:* Völlig. Die Bilder im Film mußten so einfach, so elementar sein wie möglich. In der Modephotographie perfektioniere und ästhetisiere ich das, was ich photographieren will, Schicht um Schicht. Einen Film zu drehen, war wie eine gründliche Reinigung, die es mir gestattete, alle in der Modewelt gebräuchlichen Raffinements wegzuwaschen. Es war wunderbar!

*Frage:* Viele junge Regisseure versuchen allzu angestrengt, mit ihrem ersten Film etwas zu 'beweisen'. Sehen Sie das auch so?

*Concari:* Ich kann nur für mich selbst sprechen. Ich habe versucht, von den Dingen zu sprechen, die ich kenne und die mir vertraut und nah sind, speziell diese Beziehung zum Land, die bei uns, die wir aus der Emilia-Romagna stammen, sehr stark ist. Als ich mit Massimo Cortesi auf Drehortsuche war, fand ich alles, was ich mir im Drehbuch vorgestellt hatte, in einem Radius von wenigen Kilometern, die Charaktere, einfach alles. Wenn ich anderswo in der Region Ausschau gehalten hätte, wäre es genau dasselbe gewesen.

*Frage:* Andererseits ist die Struktur des Films sehr ungewöhnlich und alles andere als orthodox!

*Concari:* Bei den Dreharbeiten kam es mir vor allem darauf an, eine gewisse Homogenität in Ton, Bild und Stimmung zu wahren, die ich als etwas Wesentliches in dieser Beziehung zum Land, wie ich sie vorher zu beschreiben versuchte, ansehe. Wir haben also einerseits diese starke Bindung zum Land, andererseits das Dahinströmen eines Flusses, der wie hier der Po das Gedeihen und Verderben der an seinen Ufern ausgesäten Saat bestimmt. Diese zweifache Bewegung, diese beiden Dimensionen bestimmten die Struktur des Films. Doch diese Struktur soll völlig normal und eigentlich unsichtbar sein. Ich möchte sie vergessen lassen und würde mir wünschen, daß man sie als etwas Einfaches und Natürliches wahrnimmt. Es ging mir überhaupt nicht darum, etwas kompliziert zu machen.

*Frage:* War diese Struktur von Anfang an so geplant?

*Concari:* Das Drehbuch verfolgte eine linearere Entwicklung, aber so wie sich Dialoge beim Drehen verändern müssen, wenn sich die Persönlichkeiten der Schauspieler mit den Figuren Deiner Phantasie vermischen, so ändern sich auch die ursprünglichen Vorstellungen vom Schnitt. Dieser Teil war für mich anfangs am rätselhaftesten, und dann stellte ich fest, nach welch starren und schematischen Regeln zumeist verfahren wird, so daß ich einfach nicht mit einem Cutter arbeiten konnte, der sich ganz den narrativen Konventionen unterwirft. Der Film wurde nicht gedreht, um dieser Vorstellung zu gehorchen, und unsere ersten Versuche, sie einzuhalten, endeten katastrophal. Dann bekam ich freie Hand und konnte alles noch einmal machen, und dafür schulde ich Paolo Pagnoni großen Dank, daß er an mich glaubte und mich ermutigte, den Film so zu machen, wie ich es wollte.

*Frage:* Die übliche Frage an einen debütierenden Regisseur: welches sind Ihre Lieblingsregisseure?

*Concari:* Ohne Zweifel Fellini. Fellini ist Kino, Hitchcock macht Kino. Doch ich muß auch erwähnen, daß ich im Alter von 14 bis 18 Jahren täglich ins Kino ging. Ich schwänzte die Schule und suchte stets die wahren Gefühle, die es auf der Leinwand eher zu geben schien als zu Hause oder auf der Straße. Doch dann, von einem Tag auf den andern, hörte das auf. Heute kann ich sagen, daß es viel mehr Spaß macht, Filme zu drehen als anzusehen ...

*Frage:* Was haben Sie aus dieser ersten Erfahrung gelernt?

*Concari:* Wahrscheinlich mehr, als ich jetzt sagen kann, doch vor allem habe ich gelernt, meinen Instinkten zu vertrauen und daß es immer besser ist, wenn man sich zu etwas entschlossen hat, sich durch nichts darin beirren zu lassen. Hört man auf zu viele Leute, riskiert man zuviel und enttäuscht alle. Macht man es nicht,

kann man letztendlich nur von sich selbst enttäuscht sein, und bist Du Regisseur, kann man ohnehin nur Dich für die Fehler verantwortlich machen. Ich lernte darüber hinaus eine ganze Menge über Schauspieler und wie man ihnen hilft, in die Rolle zu schlüpfen, ihnen die Stichworte gibt. Wir haben eigentlich nicht improvisiert. Manchmal wurden die Dialoge erst in der Nacht davor geschrieben, aber immerhin, sie standen fest. Beim nächsten Mal würde ich mit den Schauspielern mehr das Drehbuch durcharbeiten. Diesmal hatten wir wirklich sehr wenig Zeit zum Drehen, und es fiel mir schwer, die Schauspieler und die Charaktere, die ich mir vorgestellt hatte, in Einklang zu bringen.

*Frage:* Wie würden Sie 45. PARALLELO definieren?

*Concari:* Als ein Floß, das von der Strömung forgetragen wird: es ist ein ganz normaler Film mit ganz gewöhnlichen Menschen wie Du und ich, die einen Drahtseilakt vollführen und versuchen, den Kopf oben zu behalten, um nicht das Gleichgewicht zu verlieren. Fragmente eines gelebten Lebens. Eine Postkarte, die dem Zuschauer sagt, wärst Du doch hier!

## Interview mit Paolo Pagnoni

*Frage:* 45. PARALLELO ist in vielerlei Hinsicht ein sehr gewagter Film. Was hat Sie veranlaßt, diesen Film – Ihren ersten – zu produzieren?

*Pagnoni:* Irgendwo muß man ja anfangen! Mich berührten die Geschichten der Figuren, die mich an meine Jugend erinnerten, als ich in dieser Region meine Ferien verbrachte. Hinzu kamen Attilios ausgesprochenes Feingefühl und mein emotionales Engagement für die norditalienische Kultur.

*Frage:* Wie haben Sie ihn finanziert?

*Pagnoni:* Ich wußte, daß ich ihn um jeden Preis machen wollte. Wir erhielten aufgrund des Drehbuchs staatliche Förderungsmittel nach 'Artikel 28', die insgesamt 1/3 des veranschlagten Etats von 750 Millionen Lire ausmachten. Den Rest mußte ich auftreiben, und was übrig blieb, zahlte ich aus eigener Tasche ...

*Frage:* Haben Sie die Entstehung des Films mitverfolgt?

*Pagnoni:* Ich war jede Minute, jeden Tag am Drehort und habe meinen Teil zum Gelingen beigetragen, vom Script bis zum Schnitt – es war wie eine etwas kostspielige Form von Lehre. Ich muß sagen, ich bin mit dem Ergebnis sehr zufrieden. Der Film hat eine lyrische Qualität, wie man sie im italienischen Kino selten findet, und mich fasziniert nach wie vor die Schönheit der Bilder und die Stimmung der Geschichte.

*Frage:* Wie lange dauerten die Dreharbeiten?

*Pagnoni:* Wir begannen am 24. August 1985 zu drehen, dem ersten Tag der letztjährigen Filmfestspiele von Venedig, und hörten am 1. Oktober auf. Dann ließen wir uns mit der Fertigstellung ziemlich viel Zeit. Als wir ihn dann für Venedig anmeldeten und er angenommen wurde, waren wir im siebten Himmel.

## Biofilmographie

Attilio Concari, geb. 21. 2. 1944 in Parma. Lebt in Mailand und arbeitet seit Anfang der 70er Jahre als Modephotograph. Seine Arbeiten wurden in den führenden Modemagazinen weltweit veröffentlicht. In jüngster Zeit hat er verschiedene erfolgreiche Kurzfilme und Werbefilme gedreht. 45. PARALLELO ist sein erster Spielfilm.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

# 10

## 37. internationale filmfestspiele berlin

### FALSCH

Land	Belgien 1986
Produktion	Dérives Production, RTBF, Arcanal Théâtre de la Place
Regie, Buch	Luc und Jean-Pierre Dardenne nach dem gleichnamigen Theaterstück von René Kalisky
Kamera	Walther Vanden Ende, Yves Vandermeeren
Musik	Jean-Marie Billy, Jan Franssen mit Auszügen aus 'Dies irae, Oratorium zum Gedenken an die Ermor- deten in Auschwitz' (1967) von Krzysztof Penderecki; 'Verklärte Nacht' (1917/1943), von Arnold Schönberg; 'Kaiserwalzer' von Johann Strauß in der Bearbeitung von Arnold Schönberg; 'Swanee' von Al Jolson
Dekor	Wim Vermeylen
Ton	Dominique Warnier
Schnitt	Denise Vindevogel
Licht	Dirk Favere
Regieassistentz	Anne Levy-Morelle
Kameraassistentz	Luc Drion
Tonassistentz	Dirk Bomby
zusätzliche Tonaufnahmen	Jean-Claude Boulanger
Bühnenbildassistentz	Christian Devleeschouwer
Schnittassistentz	Marie Savic, Bernadette Dupont
Script	Eva Houdova
Mischung	Gerard Rousseau
Standphotographie	Christine Plenus
Kostüme	Colette Huchard
Maske	Nancy Baudoux
Aufnahmeleitung	Gerard Maraite
Produktionsleitung	Geneviève Robillard

### Darsteller

Joe	Bruno Cremer
Lilli	Jacqueline Bollen
Jacob	Christian Maillot
Rachel	Béangère Dautun
Mina	Nicole Colchat
Georg	John Dobrynine
Gustav	Christan Crahay
Oscar	François Sikivie
Daniëlla	Marie-Rose Roland
Benjamin	Jean Mallamaci
Natalia	Gisèle Oudart
Ruben	André Lenaerts
Bela	Milie Dardenne

Uraufführung	20. Januar 1987, Bruxelles
Format	35 mm, 1 : 1.66, Lichtton, Farbe
Länge	82 Minuten

### Zu diesem Film

FALSCH ist eine moderne Vision des Totentanzes. In einem New Yorker Nachtlokal ist eine jüdische Familie versammelt, alle Generationen durcheinander; Opfer und Überlebende des Holocaust werden in eine erbarmungslose familiäre Generalabrechnung hineingezogen, die sich keinerlei Grausamkeit erspart. Ohne die geringste Nachsicht hat Kalisky damit ein dramatisches Epos über das Judenproblem geschrieben, das er nur zu gut kannte, weil er es zutiefst am eigenen Leibe erfahren hat. Er verschont dabei niemanden und unterschlägt keine mehr oder weniger leicht auszusprechende Wahrheit.

### Inhalt

Es ist gegen Abend, als eine viermotorige Maschine auf der Piste eines ländlichen Flughafens landet. Das Flugzeug kommt zum Stehen ... Ein einziger Passagier steigt aus: Joe, der letzte Überlebende einer jüdischen Familie, der Familie Falsch. Mit ihr trifft er sich an diesem Abend, 40 Jahre nach seinem Weggang aus Berlin nach New York im Jahr 1938.

In der Ankunftshalle des Flughafens sind alle versammelt: der Vater, die Mutter, seine kleine Schwester, sein älterer Bruder, seine Tante, die alle in den Konzentrationslagern gestorben sind. Die beiden Zwillingbrüder, die 1938 mit ihm fortgegangen waren. Der Onkel Ruben mit seiner Frau Natalia, die 1938 nach England ins Exil gegangen und in den Jahren des Wiederaufbaus zum Sterben nach Berlin zurückgekommen waren nach einem kurzen Aufenthalt in Palästina. Auch Lilli hat sich eingefunden, eine junge Deutsche, Tochter eines Nazifunktionsärs und Joes Jugendliebe, die bei der Bombardierung Berlins umgekommen ist. Eine Nacht des Wiederfindens, des Festes jenseits von Leben und Tod. Eine Begegnung, die rasch die Form eines familiären Psychodramas annehmen wird, bei dem es zwischen dreizehn Personen zu Auseinandersetzungen kommt über ihre Beziehungen zu Deutschland (Warum war man in Berlin geblieben? ), ihr Leben im Exil (Was für ein Leben nach Auschwitz? ), die Anwesenheit Lillis im Kreis der Familie Falsch, die für die Exilierten unbegreiflichen Wehklagen vor dem Tod in den Lagern und das heutige Berlin, wo niemand sich mehr an die Familie Falsch erinnert .. nicht einmal Joe, der alles vergessen und sie niemals wiederssehen wollte ...

Eine erbarmungslose Gegenüberstellung, bei der sich Anklagen und Vorwürfe mit Zärtlichkeit und Liebe mischen, keiner recht oder unrecht hat, bei der jede Person eine Gewissensfrage verkörpert und alle von dem gleichen Leid durchdrungen sind ...

(Produktionsmitteilung)

## Luc und Jean-Pierre Dardenne über ihren Film

Es ist schwer zu sagen, warum man etwas machen will ... Abgesehen von der Tatsache, daß wir in unseren vorherigen Dokumentarfilmen stets die Sicht der Opfer gegen die der Eroberer, der Überlegenen hatten bezeugen wollen; abgesehen auch von dem Thema des Stückes, der Kraft und Schönheit von Kaliskys Sprache, der Hellsichtigkeit, mit der die jüdische Erinnerung und Identität in ihren Widersprüchen und ihrem Herzeleid behandelt werden, war für unseren Entschluß, die Kinoadaptation von FALSCH zu übernehmen, zunächst die Familie Falsch selbst ausschlaggebend, unsere Zuneigung für diese Familie, ihre gegensätzlichen, Zuflucht suchenden, zerbrechlichen, tragischen Charaktere. Ebenso die Figur der Lilli, der jungen Deutschen, die nicht begreift, daß ihre Liebe zu Joe unmöglich ist ... selbst nach dem Tode ...

Die Angehörigen der Familie Falsch begegnen einander mit Zärtlichkeit, Sanftheit und einer Solidarität, die ihrer Geschichte und ihrer gemeinsamen Erinnerung als Opfer der Vernichtung in den Nazi-Konzentrationslagern entspringt. Aber auch mit Gewalt, mit grausamen Vorwürfen und Beschuldigungen. Diese Gewalt in ihren Beziehungen ist lediglich die Kehrseite ihrer konträren Bemühungen, dem Schicksal, der Vergangenheit zu entkommen, sich aus dem Bann einer Geschichte zu befreien, die niemals aufgehört hat, sich zu wiederholen, und jedes Risiko einer neuerlichen Wiederholung zu vermeiden.

Für eine Nacht, jenseits von Leben und Tod, versucht eine jüdische Familie in der Diaspora mit einer Geschichte abzurechnen, die sich seit zweitausend Jahren wiederholt. Diese Möglichkeit einer phantasmagorischen Zusammenkunft, wie sie René Kalisky in seinem Stück lebendig werden läßt, ist eine echte Geste der Liebe, eine Hommage an diese Familie, an seine Familie, an sein Volk. Unser Film möchte vor allem diese Hommage weiterführen.

Doch noch etwas anderes drängte uns, diesen Film zu machen: der Wille, das Verhältnis von Theater und Film zu erkunden. Wir übernahmen kein bereits inszeniertes Theaterstück und waren nicht an einer filmischen Adaptation interessiert, die nur die *Idee* des Stückes wahren, seinen Text aber verleugnen würde, sondern strebten vielmehr nach einer Form, einem Stil, der in der Auseinandersetzung mit dem Text des Stückes das Kino wiederentdeckt, es wiederentdeckt in Bildausschnitten, Blicken, Montagethoden, im Loslösen der Stimmen von den Körpern, im Spiel der Akteure, in der Beziehung zu einem Ort, der angesiedelt ist zwischen Fiktion und Realität. Wir fragten uns nicht: wie schaffen wir es, aus diesem verdamnten Theatertext *einen Film zu machen*, sondern bemühten uns um einen Stil, um eine kinematographische Sprache, die aus diesem Text, aus der Auseinandersetzung mit ihm hervorgeht und im Bild die Spannung zwischen Bühne und Leinwand bewahrt.

Wir versuchten, in dieser Adaptation dem Sprichwort gerecht zu werden, wonach der Vorzug einer Werkbearbeitung darin besteht, zweimal geboren zu werden.

## Rene Kalisky

Geb. 1936 in Brüssel, 1981 in Paris gestorben. Kaliskys Vater wurde 1944 im KZ Auschwitz ermordet. Er arbeitete bis 1971 als Journalist und Essayist und schrieb danach neun Theaterstücke, u.w. über Trotzki, Pasolini, Mussolini und Hitler. Sein letztes, Fragment gebliebenes Stück FALSCH — eine phantasmagorische Zusammenkunft der Toten und Überlebenden einer jüdischen Berliner Familie in New York, wurde 1986 von Peter Eschberg in Bonn zum ersten Mal auf einer deutschen Bühne gespielt.

Kalisky gilt als der innovativste belgische Stückeschreiber seit dem Kriege.

### Werke:

*L'origine et l'essor du monde arabe* (Essay, 1968 bei Marabout erschienen)

*Le monde arabe à l'heure actuelle* (Essay, 1968 bei Marabout erschienen)

*Sionisme et dispersion* (Essay, 1974 bei Marabout erschienen)

*L'impossible royaume* (Prosastück, 1979 bei Seghers erschienen)

### Theaterstücke:

*Trotsky, etc.* (Gallimard, 1969)

*Skandalon* (Gallimard, 1970)

*Jim le Téméraire* (Gallimard, 1973)

*Le pique-nique de Claretta* (Gallimard, 1974)

*Dave au bord de mer* (Stock, 1977)

*La passion selon Pier Paolo Pasolini* (Stock, 1977)

*Sur les ruines de Carthage* (in: Théâtre 6, Centre dramatique national de Reims, 1980)

*Aida vaincue* (Les Cahiers du Rideau, 1982)

FALSCH (Théâtre Chaillot, Paris, 1983)

## Biofilmographie

Luc Dardenne, geb. 10. 3. 1954; Jean-Pierre Dardenne, geb. 21. 4. 1951. „Die Dardennes sind im Videobereich das, was die Tavianis im Film sind: nicht allein weil sie Brüder sind und für alle Produktionen gemeinsam verantwortlich zeichnen, sondern weil ihr Aktionsfeld das gleiche ist — das der großen sozialen Utopien, die wir vom 19. Jahrhundert erben — und beide den Dingen auf den Grund zu gehen trachten. Eine Übereinstimmung, die keineswegs zufällig sein dürfte.

Das Thema der Dardennes ist immer das gleiche: Niederlage, Veragen, in gewisser Weise die Freude am Verlieren. Ihre Helden sind ausnahmslos Verlierer, aber sie sind zufrieden, heiter und gelassen. Vor allem, weil es ihnen in dem, was sie durchgemacht haben, den Schlachten eines gnadenlosen Krieges, den mehrfachen Endkämpfen, niemals ums Gewinnen ging, niemals darum, den Finger am Abzug zu haben. Sie bedauern nichts und sind nicht verbittert. (...)

Sie haben alle Illusionen verloren, doch sie leben. Die vielen Illusionen über einen kollektiven Sieg. Man ist niemals einsamer als in einer Gesellschaft von Menschen, die sich einen Augenblick lang für den Motor der Geschichte hält. Sie haben den unfehlbaren, unschlagbaren Kollektivismus ausgekostet. Einschließlich des Verrats. Den Verrat derer, die das Loblied der Brüderlichkeit am lautesten sangen. Das Leben hat ihnen zugesetzt. Sie haben viele Tränen vergossen und sie wieder getrocknet. Jetzt leben sie in Frieden und in Sicherheit. Und sie werden vielleicht den Dardennes begegnen, die ihr Drama in eine Tragödie verwandeln.

Jean-Paul Fargier, in: I.C.C. Katalog, April 1985

### Filme:

1974- Video über urbane Probleme und das Zusammenleben in 77 den Städten, als 'Vidéo d'intervention' in mehreren wallonischen Arbeiterstädten gezeigt.

Sozialreportagen (über den Mißbrauch von Medikamenten; das Recht auf Unterricht in den Schulen; die Besetzung des Hüttenwerks Mangé; die Schließung einer Freinet-Schule in Houmar)

1978 *Le chant du rossignol*, Dokumentarfilm über den antifaschistischen Widerstand in Wallonien, Video, Schwarzweiß, 62 Min.

1979 *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois*, Video, Schwarzweiß, 40 Min.

1980 *Pour que la guerre s'achève, les murs devraient s'écrouler*, Video, Farbe, 50 Min.

1981 *R...ne répond plus*, Video, Farbe 52 Min.

1981- *Nous étions tous des noms d'arbres* (Produktion, Regieassistenz, Kameraassistenz), Regie: Armand Gatti

1982 *Leçons d'une université volante*, Dokumentarfilme über fünf polnische Emigranten zwischen 1930 und 1981; fünf Kurzfilme auf Video, Farbe, jeweils 9 Min.

1983 *Regarde Jonathan/Jean Louvet, son œuvre*, Video, Farbe, 57 Min.

1984 *Ernst Bloch ou enquête sur le corps de Prométhée* (Drehbuch)

1986 FALSCH

In Vorbereitung:

*Vulcain* (Drehbuch in Zusammenarbeit mit einem Szenaristen)

*Le retour*

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

# 11

37. internationale  
filmfestspiele berlin

## ROCINANTE

### Rosinante

Land	Großbritannien 1986
Produktion	Cinema Action, in Verbindung mit Channel 4
Regie, Buch	Ann Guedes, Eduardo Guedes
Produzent	Gustav Lamche
Kamera	Thaddeus O'Sullivan
2. Kamera	Dennis Cullum
Musik	Jürgen Knieper, Ausschnitte aus der c-Moll-Messe von Mozart
Schnitt	Eduardo Guedes, Richard Taylor
Dekor	Caroline Amies
Kostüme	Jo Thompson
Regieassistentz	Andrew Warren, Tag Lamche
Schnittassistentz	Pascale Lamche
Produktionsmanager	Caroline Hewitt
Aufnahmeleiter	Sandra Kington
Ton	Stan Phillips
Ton-Assistentz	Julia Britton
Besetzung, Produktionsassistentz	Pascale Lamche
EDV-Beratung	Dr. Antonia J. Jones
EDV-Texte	Lizzy Coley
Beratender Zauberer	Duncan Trillo
Chefelektriker	Mark Gibbon
Elektriker	Dave Hayward
Produktionsbuchhaltung	John Sharp
Rückprojektion	Paul Witz
Ersatzteam	Burn Lamche

### Darsteller

Bill	John Hurt
Jess	Maureen Dougllass
Spaßmacher	Ian Dury
Molly	Carol Gillies
Vorführer	Jimmy Jewel
Gillian	Gillian Heasman
Joe	David Trevena
Stan	Tony Rohr
Charlie	Nicky Bee
Grundstücksverwalter	Richard Worthy
Mrs. Matheson	Jill Lamede
Charles Matheson	Adam Daye

Uraufführung	17. August 1986, Edinburgh Film Festival
Format	Super 16, aufgeblasen auf 35 mm
Länge	93 Minuten

### Inhalt

Bill lebt allein in einem verfallenen Kino. Auf die zerrissene Leinwand projiziert er zeitlose Bilder von England – einen Garten der Geheimnisse, einen Ort ohne Handlung. Als der alte Hausmeister und ehemalige Vorführer ihn warnt, daß das Gebäude demnächst abgerissen werde, packt Bill – inspiriert von dem Roman 'Don Quijote' – seine Sachen und macht sich auf die Reise, versteckt in einer LKW-Ladung von Weihnachtsbäumen.

In einem Landhaus, das inmitten eines schönen Landschaftsgartens liegt, wird er durch die Dichterlesung des Narren (Ian Dury) gestört und kann gerade noch entfliehen, als die Alarmanlage losgeht. Jess, die an einer obskuren Verschwörung teilhat, bei der es um Computer-Technologie geht, nimmt ihn in ihrem Lieferwagen mit. Die Reise führt sie bis zu einem abgelegenen Imbißstand mitten in der Dartmoor-Heide, der von Joe betrieben wird, mit dem Jess Dauer-Schach spielt und auch sonst einige Geheimnisse teilt.

Jess fährt Bill zu dem berüchtigten Dartmoor-Gefängnis. Sie durchfährt eine Polizeisperre und läßt Bill in einer einsamen Scheune zurück. Bill ist entschlossen, sie wiederzufinden. In der Zwischenzeit trifft Jess ihre Freundin Molly, 'die Hackerin', die ein Computerprogramm entwickelt, das sich in die komplexesten Systeme infiltrieren kann. Wenn es dazu kommt, ist kein Computerprogramm mehr sicher ... Bills Suche führt ihn in eine Höhle, wo er sich daran erinnert, was er in dem Landhaus erlebte: ein Verbrechen geschah, und Bill selbst hätte der tote Körper in der Bibliothek sein können. Später kommt er zu der baufälligen Hütte eines 'Squatters'. Er liest die Tagebücher der Besetzer und stellt sich ihr armseliges Leben vor. Er wird gestört durch Leute, die die Hütte zum Wochenendhaus umwandeln wollen; Bill macht sich angeekelt davon. Inzwischen besucht Jess Molly und Joe in ihrer elektronischen Versuchswerkstatt, von wo sie einen Einbruch in das elektronische Überwachungssystem der Nationalen Kohlenbehörde planen. Bill findet den Jess gehörenden Lieferwagen. Während er Jess' Karten, Diagramme und Photos vom Bergarbeiterstreik des Jahres 1984 betrachtet, schließt er sich aus Versehen in dem Wagen ein. Als Jess vorbeikommt, hat sie keinen Schlüssel. So sind sie getrennt bis zur nächsten Phase der Ereignisse ...

### Statement der Regisseure

Wir gingen auf die Suche nach England und fanden einen 'Garten der Geheimnisse' voller Traditionen und Mythen, Gewalt und Verschleierung. Wir bedienten uns verschiedener Arten der Erzählung – Traditionen der Legende, der Romanze, des Romans – und benutzten verschiedene filmische Genres, um eine Geschichte von der alltäglichen Welt und der Welt, die wir mit anderen gemein haben, zu erzählen. Wir borgten den Titel ROCINANTE von Cervantes; ausgerüstet mit Don Quijotes Pferd, versuchten wir, gegen die Wirklichkeit anzureiten. ROCINANTE

geleitet uns durch eine Serie von Abenteuern und Begegnungen, die wieder zu vielen anderen Geschichten hinführen, und zitiert aus fremden Handlungen, um Dinge zu zeigen, die wir schon immer fast gewußt haben.

### Zum Hintergrund des Films

Vierzig Jahre, nachdem Michael Powell und Emeric Pressburger den Geist des ländlichen Englands priesen, attackieren Ann und Eduardo Guedes die Mythen und Mysterien, die sein Begräbnis umgeben. Obwohl am entgegengesetzten Ende des ideologischen Spektrums beheimatet, evoziert *ROCINANTE* die gleiche Aura von Magie und Mysterium wie Powells *A Canterbury Tale*.

Die Beschwörung geht aus von Ian Durys Eröffnungsworten: „Es war einmal ... jetzt!“ Durch Lücken im Verkehr hindurch wirft seine Figur des Endzeit-Spaßmachers einen Feuerring, zerschmettert sogleich Erwartungen auf Neo-Realismus und setzt *ROCINANTE* in Bewegung.

John Hurt, die romantische Figur, England durchwandernd auf der Suche nach der perfekten Landschaft, Albion verfolgend, ist das Opfer der Poesie und der Gefangene des Mythos. Er sieht nur Landschaften, nicht die Leute, die sie angelegt haben oder die Leute, denen sie gehören. Dury ist der grimmige Spaßmacher, der hinterherhoppelt, um wenig willkommene Geschichten über die Schrecklichkeiten auszuspinnen, auf denen die Szenerie erbaut ist. Er ist die Stimme der Realität, aber niemals so langweilig wie die Stimme der Vernunft.

Im Rückgriff auf die mystischen Visionen eines Blake gelingt es *ROCINANTE*, ihrer Energie eine neue Richtung und Definition zu geben – auf gleiche Weise, wie es Derek Jarman in *The Angelic Conversation* mit den Sonetten Shakespeares tat. Aber während Jarmans Film nicht weiter ging als die vergessenen Erinnerungen an England auszugraben, schichtet *ROCINANTE* Mythos auf Mythos wie ein raffiniert erbautes Kartenhaus, bevor die ganze Struktur in unzählige verschiedene Richtungen auseinanderstiebt.

„Ich mag keine Handlungen, es gibt zu viele von ihnen“, informiert uns die Person Hurts an einer Stelle des Films. Er scheint in der Tat außerordentliche Anstrengungen zu unternehmen, um Erzählungen und Verschwörungen zu vermeiden, und doch ist er von beiden umgeben. Gefangen in einem Labyrinth ohne ein Schwert oder einen Faden, weiß er nicht genau, ob der Minotaurus ein Monster aus der realen Welt oder ein dunkles Ungeheuer aus seinem Unterbewußtsein ist.

*ROCINANTE* schreitet gemächlich durch eine phantasievolle Landschaft vertrauter Visionen, von denen jede gegen etwas in unseren eigenen unbewußten Volkerinnerungen anhängelt. Ist der Spaßmacher Ariel oder Caliban? Stammt er aus der Luft oder aus der Erde? Was ist die ummauerte Stadt, begraben im Herzen von Dartmoor? Was geschah in dem Landhaus? Wer ist Minos, und welcher Weg führt hinaus?

England? Wessen England?

(Aus dem Katalog des London Film Festival, 1986)

### *ROCINANTE* – Der gesellschaftliche Zusammenhang eines Films

Von Alison Butler

#### I. Erinnerung an den Zustand der Unterentwicklung

Der oppositionelle Film in Großbritannien verdankt sein Dasein weitgehend dem Durchhaltevermögen und Engagement einiger weniger hingebungsvoller Leute, die anderen die Möglichkeit geben, ihre Projekte zu realisieren, was einen fortwährenden Kampf gegen Verknöcherung und regressive Tendenzen bedeutet. Die Situation ist im wesentlichen von zwei Faktoren gekennzeichnet: Erstens dem Fehlen einer breiten, sicheren industriellen Basis einer 'kommerziellen' Filmproduktion, die der Nährboden für ein paar radikale Filme sein könnte; zweitens dem tödlichen Gewicht der englischen Kultur selbst. Während

Begriffe wie Gegenkultur und kulturelle Vielfalt einem Teil des linken Publikums längst geläufig sind, erlebt die große Mehrheit der Bevölkerung noch immer eine nationale Kultur, die schon Perry Anderson mit den Worten beschrieb: „Großbritannien, die konservativste unter den großen europäischen Gesellschaften, besitzt eine Kultur nach ihrem eigenen Bild: mittelmäßig und bewegungslos.“

(...) Der britische Film befindet sich infolgedessen in einer sehr schwierigen Situation. Einerseits ist er von jeher literarisch, andererseits hat man den intelligenten Diskurs konsequent aus den audiovisuellen Medien verbannt, so daß der Film der immer raffinierteren Bildsprache der Werbeindustrie zum Opfer gefallen ist. Wegen der systematischen Ausbeutung der Metaphernsprache des Films durch die Werbung wurde, wie Thomas Elsaesser 1971 festgestellt hat, die Möglichkeit des Films in bezeichnender Weise unterminiert, sich in unserer gegenwärtigen Gesellschaft wieder zu einem kollektiven Stil mit einem 'Erkenntnispotential' zu entwickeln – im Gegensatz zum hauptsächlich der Information dienenden Fernsehen und den emotionalen Keulenschlägen und Knüppelheben der Werbung.

Eine ungünstige Wirkung auf die britische Kultur hat auch gehabt, daß unsere linke Kulturtheorie und -praxis aus internationalen Traditionen und Bewegungen entliehen werden mußten. Wegen des hiermit zusammenhängenden Gedächtnisschwundes ist die britische linke Kultur voll von Schuldgefühlen und in wilder Aufregung auf der Suche nach einem einigenden Gedanken – während die nächsten Wahlen näherrücken.

(...) Mit diesem langen Vorwort wollte ich noch einmal den Zusammenhang darstellen, in dem unsere Frage „Was ist zu tun?“ steht, die den britischen oppositionellen Film bewegt, seit der strukturalistische Materialismus Mitte der 70er Jahre in seinem eigenen Bauchnabel verschwand, und das Gebiet abstecken, in dem der Film *ROCINANTE* von Cinema Action als Wegweiser zu einer vorläufigen Antwort gesehen werden kann. Die potentielle Bedeutung von *ROCINANTE* besteht im strategischen Entwurf eines neuen Englandbildes. Dem Vergessen entrissen, ausgegraben wird die britische Kultur- und Sozialgeschichte, und sie wird fortwährend aus der Perspektive der jüngsten politischen Ereignisse überprüft. Die ungewöhnliche Kraft dieses Films läßt sich wie folgt erklären: Während der britische oppositionelle Film den Prozeß der ideologischen Reproduktion durch eine Art Kurzschluß zu unterbrechen gesucht hat, indem er mittels des Dokumentarfilms oder der kaum verhüllten Allegorie oder des rigoros theoretischen formalen Films Erkenntnis in einer unmöglichen, reinen (der symbolischen) Form zu erzeugen bestrebt war, ist *ROCINANTE* einer der ersten Filme in dieser politischen Tradition, der die Macht der Imagination anerkennt und Erkenntnis durch Vergnügen erzeugt, und zwar dadurch, daß er das Imaginäre kontinuierlich ins Symbolische verwandelt. Seine Verankerung in der soziokulturellen Erfahrung und die Verwurzelung seines visuellen Stils in eben diesen Themen kennzeichnet ihn als einen wichtigen Beitrag zu der ersehnten Entwicklung eines kollektiven Stils für den britischen sozialistischen Film. Was aber nicht bedeuten soll, daß das Vergnügen, das *ROCINANTE* bereitet, unproblematisch sei. Wenn von 'Vergnügen' die Rede ist, stellt sich immer die Frage: Wessen Vergnügen? Die Vielfalt der Filmgenres und der erzählerische Reichtum des Mediums haben immer wieder gewisse Erwartungen zunicht gemacht, in denen die kommerzielle Filmindustrie ihre verschiedenen Produkte zu vermarkten sucht. Dieses Problem besteht dort nicht, wo die formalen Eigenschaften eines Films als eine untergeordnete Relation ihrer konjunkturellen Bedeutung verstanden werden. Einfacher ausgedrückt: Wenn der Film den Brechtschen Prinzipien der *Nützlichkeit* und *Genauigkeit* entspricht, statt den Diktaten des Modernismus zu gehorchen, wird er jenen am meisten Vergnügen bereiten, denen die Themen, die er behandelt, am meisten am Herzen liegen.

#### II. Die Wiederverzauberung des Alltagslebens

Die Filmemacher nennen *ROCINANTE* eine 'spekulative Fiktion'.

(...) Man hat die spekulative Fiktion definiert als eine 'dachziegelartige oder schuppenförmige Verschachtelung von 'realen' und 'fiktiven' Erzählungen in einer gegenseitig dekonstruktiven Beziehung. In *ROCINANTE* allerdings findet eher ein Austausch zwischen den beiden Erzählungen statt: Die mythische Landschaft wird von ihrem Kontrapunkt aus demontiert, während die soziale Realität selbst in einer Art Gegenbewegung mythologisiert wird.

(...) Die Posterkampagne von Shell mit ihrem traditionalistischen, konservativen Appeal ist ein Beispiel für die Verdinglichung der Geschichte, wie sie der sozialen Imagination der Neokonservativen entsprechend vom autoritären Regierungssystem betrieben wird: Die 'historische' Landschaft, aus der man alle Zeichen des Agrobusiness, der Industrie und der Siedlungen getilgt hat, wird von einer Gesellschaft zum Fetisch erhoben, die auf die Leugnung von Konflikten und Widersprüchen bedacht ist. Die Geschichte übernimmt in dieser Inszenierung die Funktion eines Mythos: Abstrahiert und gereinigt von politischen Spannungen wird sie 'ein einigendes Schauspiel, Schlichtung aller Streitfragen'. Die so 'gebildete' historische englische Landschaft ist eine Projektion, die wirksam die Erkenntnis einer aktiven Geschichtswendung blockiert und die nationale Vergangenheit hermetisch gegen eine 'konsequent entwertete und bedeutungslose Geschichtserfahrung' abschließt.

Das ist ein Ausgangspunkt von *ROCINANTE*: Am Anfang des Films sehen wir Bill (John Hurt) in eine zeitlose und bedeutungslose Betrachtung von Landschaftsbildern versunken. Es ist das Ziel des Films, die Geschichtlichkeit und Subjektivität von der Matrix einer statischen und höchst selektiven Version der 'englischen Besonderheit' zu trennen (Bill von der Projektionsleinwand zu lösen) und im Verhältnis zu einer dynamischen, widersprüchlichen und politisch wichtigen heutigen Erfahrung zu reartikulieren. Der Film tut das allerdings nicht, indem er die herrschenden Mythen und Illusionen mit einer die Phantasie ausschaltenden und abwürgenden Analyse konfrontiert, auf die eine rigorose Sozialgeschichte oder politisch-kulturelle Kritik vielleicht abzielen würde, sondern indem er eine der Funktionen des Mythos in Anspruch nimmt: seine Kraft, die der Gesellschaft innewohnenden Möglichkeiten auszudrücken und sie in Richtung auf eine Organisation allgemeinen Wissens (z.B. den Bergarbeiterstreik und die Auswirkung einer neuen Technologie auf industrielle Strukturen und Prozesse betreffend) und auf neue Protomythen und Erzählungen umzudirigieren.

### III. Verlorene und wiedergefundene Landschaften

*ROCINANTE* ist um die Interaktion zweier Charaktere herum konstruiert: Bill und Jess (Maureen Douglass), vermittelt durch einen dritten, den Spaßmacher (Ian Dury). Der Film bedient sich der Charaktere nicht in dem psychologischen Sinne, in dem der Kunstfilm sie benutzt, sondern um durch den 'Charakter' historische Subjektivitäten einer bestimmten 'Konjunktur' miteinander in Beziehung zu setzen. Deshalb wird den Konfigurationen der Umgebung der Personen der Vorrang zuerkannt vor ihren persönlichen Geschichten und Motivationen. Was wirklich in dem Film stattfindet, ist die Interaktion zwischen zwei verschiedenen Arten, die Umgebung zu sehen. Bills Geschichte, die durch die allmähliche Auflösung einer Reihe von hyperrealen ländlich-idyllischen Bildern erzählt wird, ist eine Geschichte der Desillusionierung – oder wie Walter Benjamin es ausdrückt: „Sobald wir anfangen, uns zurechtzufinden, kann jenes früheste Bild nie mehr wiederhergestellt werden.“ In seinen Reisen von einem geschlossenen Raum zum anderen, die der Film beschreibt, gelangt er aus einer Position des passiven Zusehens in eine Position, in der seine Beziehung zur Umwelt durch seinen Wunsch, sich zu beteiligen, problematisch zu werden beginnt. Zuerst befindet er sich in einem aufgegebenen Kinosaal, in dem er sich als 'Besetzer' niedergelassen hat und leuchtend bunte Landschaftsdias betrachtet, bis man ihn hinausweist, so daß er sich nunmehr auf die Suche nach dem 'wirklichen Land' begibt. Am Ende ist er eingeschlossen im Lastwagen von Jess, der voll von Karten und Zeitungsausschnitten über die Computer der Nationalen Kohlebehörde und Schwarzweiß-

photos von Ereignissen während des Bergarbeiterstreiks steckt. Das heißt, der flache, menschenleere, unzugängliche, illusionäre Raum der statischen Hintergründe, den Bill zu Anfang bevorzugt, wird von gegenständlichen Räumen und dynamischen Vordergrunden abgelöst.

Die Geschichte von Jess ist die Geschichte eines Überlebenskampfes. Großaufnahmen weisen auf ihre zielgerichteten Aktivitäten hin, während vor allem Kamerafahrten und halbnaher Einstellungen ihre Beziehungen zu anderen Menschen zeigen. Jess, eine Aktivistin der Bergarbeiter-Community, hat sich den neuen Bedingungen der politischen Kontrolle und des Widerstandes angepaßt und setzt den Kampf entschlossen fort. Statt sich wie Bill mit Bildern und Oberflächen abzugeben, hält sie sich lieber an Landkarten, Computersysteme und politische Strukturen. Auf ihren Reisen durch das Land sammelt sie Informationen, um eines Tages die der Überwachung und Kontrolle der Bergarbeiter dienenden Computer der Kohlebehörde dadurch zu unterbrechen, daß sie 'Parasiten' einschleust. Indem er Jess begegnet, lernt Bill England als einen Ort der Machtverhältnisse und -aktionen kennen.

Dennoch ist die Gegenüberstellung der beiden Sehweisen kein einfacher Kontrast beruhend auf den Widersprüchen von Oberfläche und Struktur, von Imagination und Symbolik – Jess hat auch Visionen, aber ihre Imagination ist politisiert. Verdeutlicht wird das in einer halluzinatorischen Zeitlupansequenz, als sie sich an die berittene Polizei in Kampfausrüstung erinnert, die eine Streikpostenkette angreift (diese Sequenz wurde am neuen Zeitungszentrum von Mr. Murdoch in Wapping aufgenommen.)

### IV. Pentimento

Zwei entscheidende Episoden in *ROCINANTE* zeigen die unterschiedliche Art, in der Touristen die Dinge sehen, zu denen anfangs auch Bill gehört (ebenso wie, wenn auch keinesfalls zwangsläufig, das Publikum des herrschenden, kommerziellen Films) und der 'komplexen Sehweise', die der Film vorschlägt. Die erste stellt Bills traumatische Erfahrung im Landhaus dar, wo er während einer Führung durch eine Ausstellung von Landschaftsbildern des 18. Jahrhunderts entdeckt, daß er das Opfer der Geschichte ist – der Arbeiter, den man aus den Bildern weggelassen hat, die die Wände der landbesitzenden Aristokratie schmückten und die immer noch in den öffentlichen Museen und Galerien hängen. Bills Begegnung mit den repräsentativen Strategien der herrschenden Klasse wird in phantastischer Weise dargestellt als eine Begegnung mit dem 'Unbewußten' der bürgerlichen Kunst, mit den Verzerrungen der Realität, die die euklidische Geometrie einer illusionistischen Harmonie unterstützen. Nach dieser Krise beginnt die Realität in sein von nostalgischen Bildern erfülltes Phantasie-England einzudringen – ganz buchstäblich, als Jess mit ihrem Lastwagen voll von Landkarten und Plänen in seinem Leben – auf der Landstraße – erscheint. Als Bill später auf der Suche nach der verschwundenen Jess übers Dartmoor wandert, läßt er sich in einem verlassenen Siedlerhäuschen nieder, wo er das Tagebuch eines verelendeten Arbeiters findet und liest und dann aus dem Fenster blickend keine 'Landschaft', sondern einen Mann und eine Frau in Arbeiterkleidern des 19. Jahrhunderts entdeckt, die gerade ein Haus zu bauen versuchen. (Nach dem Gesetz über die Rechte der *squatters* konnte eine landlose Familie ein Heim und einen kleinen Grundbesitz auf öffentlichem Land (*common land*) erwerben, wenn sie ihr Haus an einem Tag erbauten und abends ein Feuer im Kamin brennen hatten; das Gesetz galt solange, bis diese Rechte durch den langwierigen Prozeß der Einzäunungen und infolge der Bürokratisierung der Armenpflege durch Bentham auf ihre heutige minimale Form reduziert wurden.) Diese von Super 8 auf 35mm aufgeblasene Sequenz zeigt, wie man 'Land' nicht als Landschaft, sondern als Schauplatz einer sozialgeschichtlichen Entwicklung begreifen kann, die unübersehbar in Beziehung zur Gegenwart steht. (Bill ist selbst ein *squatter* und geht wieder fort, als ein Grundstücksmakler erscheint, der das Haus Interessenten zeigt.) Die Verwendung der photographischen Differenz – der besonderen Körnigkeit des Super 8 – und die Darstellung einer Art Sehnsucht oder Identifikation der Filmemacher, die in dieser Szene selbst erscheinen, weist auf die Tatsache hin, daß ein 'komplexes Sehen' im

Film mehr bedeutet als ein gründliches analytisches Begreifen der Thematik: Es erfordert zugleich eine Beteiligung an und eine Distanz zum Thema – denn einerseits erhebt die Realität materielle Forderungen an die Kulturproduzenten, andererseits geht sie stets über das hinaus, was dargestellt werden kann. Sobald die Geschichte von dem konservativen Anstrich befreit ist, der sie als 'Erbe' fixiert, taucht sie aus dem Nebel auf und trägt die Spuren derer, die sie gemacht haben.

#### V. Gegen das Idyllische

Vielleicht wird man ROCINANTE ebenso als eine Idylle verstehen wie vor einiger Zeit *So That You Can Live*. In einer Kritik des letzteren Films schrieben Sue Aspinall und Mandy Merck damals über den Mangel an Selbstreflexion der Filmemacher und ihre Neigung, die bäuerliche Landschaft zu idealisieren: „Wenn der Film Landschaften zeigt, geschieht dies oft, um ein Gefühl der Melancholie und des Verlustes und eine elegische Stimmung zu erzeugen, die an die Idealisierung des obskuren Landbewohners im 18. Jahrhundert erinnert, der in bäuerlicher Einfachheit dahinglebt ...“ In ROCINANTE ist auch ein elegisches Gefühl zu spüren, das in Verbindung mit dem Verlust der Phantasielandschaft entsteht. Die lauttönende Musik (für den Film von Jürgen Knieper geschrieben, die hauptsächlich in den Sequenzen zu hören ist, in denen wir Bills Reise verfolgen, sowie die Tatsache, daß uns die Struktur des Films trotz der Gegenwart einer aktiven Heldin auf eine Identifikation mit Bill hinlenkt, verstärken das Gefühl des Verlustes – obwohl uns in der Erzählung lebensfähigere Alternativen vorgeschlagen werden, nämlich Wissenschaft und Aktivität, die Bills verlorene Illusionen ersetzen sollen.

Was dieses Gefühl des Verlustes von dem des Idyllischen unterscheidet, ist seine Beschäftigung nicht mit einem goldenen Zeitalter, das erfunden wird, um den historischen Prozeß zu verschleiern, sondern mit eben diesem Prozeß selbst. In seiner Analyse der Idylle zeigt Raymond Williams, daß sie literaturgeschichtlich in jenem Augenblick erstarrte und endgültig von jeder sinnvollen Beziehung zur ländlichen Wirklichkeit Abschied nahm, als die feudale Ideologie sich in die bürgerliche verwandelte. ROCINANTE befindet sich ebenfalls an einem Punkt historischer Verwandlung: Die Reisen von Jess beschreiben den Übergang von einer politischen Aktionsform (dem demokratischen Radikalismus der Streikpostenlinie und der Demonstration, der nun von der Gesetzgebung der amtierenden Regierung so sehr eingeeignet wird, daß er praktisch zu verschwinden droht) zu einer anderen (dem Guerillakrieg durch technologische Fälschungen und Sabotage). Trotz seines Romantizismus dokumentiert der Film also auch die gesellschaftlichen Verhältnisse, und in dieser Beziehung operiert er formal (aber nicht thematisch) innerhalb der Sphäre der Gegen-Idylle. Die Gegen-Idylle funktioniert, wie Williams geschrieben hat, dadurch, daß die Frage nach dem tatsächlichen historischen Bezug innerhalb der Darstellung aufgeworfen wird. In ROCINANTE geschieht das, indem Aspekte des realistischen Dokumentarfilms durch Aspekte der romantischen Fiktion gesteigert werden. (Der Film enthält tatsächlich Spurenelemente eines Dokumentarfilms, der nicht beendet worden ist; Maureen Douglass kommt aus einer Bergarbeitergemeinde und war während des Streiks 1984 ein aktives Mitglied der Women's Support Group; die unheimlichen und surreal anmutenden Systeme der Nationalen Kohlenbehörde Minos, Midas und Fido (!) sind, in dem Augenblick, in dem ich das schreibe, vielleicht gerade in Betrieb, und die Bilder von Wapping, die in dem Film verwendet werden, erweitern seinen Bezugsrahmen hinsichtlich der Thematik von Arbeiterrechten und neuer Technologie.)

Bills Geschichte vollzieht sich teilweise – aber nur teilweise – unabhängig von derjenigen Jess'. Von seinem Aufenthalt im Kino an, bis er am Ende in einen dunklen Raum eingeschlossen sich fragt, was er nun anfangen soll, stellt sie eine Kette von selbstreflexiven Spekulationen über die Zukunft des Films dar. (Interessant in diesem Zusammenhang ist, daß Bill die 'Zerstreuung' durch das Fernsehen ablehnt, die der mephistophelische Spaßmacher beschwört.) Bill verliert also das unkomplizierte Vergnügen der Filmbetrachtung als passiver Zuschauer.

Er gewinnt durch seine Begegnung mit Jess und ihre komplexere Sicht die Möglichkeit, in die gesellschaftliche Wirklichkeit einzugreifen. Womit wir nach einem langen Umweg wieder bei der Frage wären, was mit dem britischen oppositionellen Film geschehen soll. Was ROCINANTE uns vorschlägt, stimmt überraschenderweise mit Brechts realistischem Projekt überein: „Es ist klar, daß man viel gewinnen könnte, wenn das Theater oder die Kunst allgemein eine praktikable Ansicht der Welt liefern würden. Eine Kunst, die das fertigbrächte, könnte sich wirkungsvoll in die gesellschaftlichen Entwicklungen einmischen.“

#### Über die Gruppe 'Cinema Action'

Erklärter Grundsatz von Cinema Action ist es, 'sich der Zensur zu widersetzen' – vor allem im Bereich der Bilder –, die gegenüber Arbeitern besteht. Diese Menschen können privat bzw. zu Hause über ihre Arbeitsbedingungen reden. Nicht aber in der Öffentlichkeit. Und selten in den Medien.

Die etwa ein Dutzend Mitglieder umfassende Gruppe hatte sich seinerzeit gebildet, um 'die Wahrheit' über die Ereignisse im Mai '68 zu berichten und zu diesem Zweck auf Baustellen, Betriebs- und Gewerkschaftsversammlungen einen französischen Film über die politischen und kulturellen *événements* vorgeführt. „Cinema Action begann mit einem Film, und dann kam der Projektor“, sagen sie. In den 70er Jahren ging die Gruppe, die all die Jahre über keinerlei nennenswerte Mittel verfügte, vom Filmvorführen zum Dokumentieren der Arbeiterbewegung über – von der Besetzung der Clydeside-Werft 1971 bis zum Industrial Relations Act aus der Sicht der Docker; vom Bergarbeiterstreik 1974 bis zum 1971 gedrehten Film über Irland, der eine heftige Kontroverse auslöste.

Während die meisten Filmexperimente und Gruppen in den 70er Jahren finanzielle Förderungen erhielten, wurde für Cinema Action die ständige Geldnot zum Banner. Dies hat sich auf ihre Organisation („Wir arbeiten im Kollektiv, weil wir dadurch flexibler sind“) ebenso ausgewirkt wie auf ihren Arbeitsstil, der sich bedingt durch die Verwendung von Filmresten und billigen Tonmaterial. Als die Gruppe 1974 ihren *Miners' Film* in Angriff nahm, verfügte sie über ein Kapital von genau 5 Pfund. Nach eigenen Schätzungen haben die fertiggestellten Projekte bis 1985 rund 250.000 unbezahlte Arbeitsstunden gekostet. So viel Motivation und Entschlossenheit ist zugleich bewegend und frustrierend. Doch durch die filmische Dokumentation der 'wesentlichen Ereignisse in der Geschichte der Arbeiterbewegung der letzten 14 Jahre' verfügt die Gruppe nunmehr über ein einzigartiges Archiv. Aberhunderte Stunden Film und Interviewmaterial lagern fein säuberlich etikettiert und gestapelt im Keller. Da die Fernsehgesellschaften ihr Material aus dieser Zeit inzwischen vernichtet haben, finden sich bei der Gruppe allerhand filmische Kostbarkeiten u.a. über die ein Jahr dauernde Besetzung der Clydeside-Werft von 1971, in dem die Werftarbeiter ihnen Zugang zu allen Versammlungen gewährten (und den Film durch Spenden mitfinanzierten) ...

Chris Auty

#### Biofilmographie

**Ann Guedes**, geb. in Antwerpen, Journalistin, später Studium an der Hochschule für Gestaltung in Ulm. Arbeitete als Grafikerin und wurde dann Nachrichtenredakteurin beim ORTF, Paris. 1968 ging sie nach London und gründete das Kollektiv 'cinema action'.

**Eduardo Guedes**, geb. in Lissabon, kam 1963 nach England und studierte an der London International Film School, an der er später auch lehrte, Arbeitete in der kommerziellen Filmindustrie, bis er 1971 zu 'cinema action' kam.

**Gustav Lamche**, geb. in Schweidnitz/Schlesien. Baufacharbeiter. Vorstand Neue Bühne, Studium der Architektur, Soziologie am Institut für Sozialforschung. Leitung industriellen designs der 'gruppe bau frankfurt-main'. Filmscripts Paris. Seit 1968 in London 'cinema action'.

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

12

37. internationale  
filmfestspiele berlin

## THE JOURNEY

Die Reise / Der Weg

**Produktion** Peter Watkins, Svenska Freds- och Skiljedomsföreningen (Film för Fred AB, Stockholm)

**Regie, Buch** Peter Watkins

**Koordinierung der Produktion** Catharina Bragée, Lena Ag

**Koordinierung der Nachproduktionsarbeiten** Peter Wintonick

**Schnitt** Peter Watkins, Petra Valier, Manfred Becker, Peter Wintonick

**Tonschnitt** Peter Watkins, Manfred Becker, Tony Reed, Raymond Vermette, Vida Urbonavicius

**Grafik, Animation** Jane und Joan Churchill

Der Film wurde gedreht von verschiedenen Teams und mit Hilfe lokaler Unterstützungs-Gruppen in folgenden Ländern:

Moçambique, Japan, Mexiko, USA, Kanada, Tahiti, Australien, Frankreich, Schottland, Bundesrepublik Deutschland, Norwegen, UdSSR, Dänemark, Neuseeland, Italien, Finnland, Schweden

Die Fertigstellung des Films wurde ermöglicht durch Unterstützung des National Film Board of Canada/Office national du film du Canada

**Uraufführung** 24. - 26. 2. 1987, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin

**Format** 16 mm, Farbe

**Länge** 873 Minuten (14 Stunden, 33 Minuten)

Da der Vorspann dieses Films zu lang ist, um im Rahmen dieses Informationsblattes abgedruckt zu werden, verweisen wir auf die separate Publikation des vollständigen Vorspanns des Films THE JOURNEY durch das Internationale Forum des Jungen Films.

**Anmerkung:** Um die eigentlichen Intentionen des Films zum Ausdruck zu bringen, wird von Watkins selbst und von der deutschen Unterstützungsgruppe des Films als Übersetzung von THE JOURNEY auch der deutsche Titel 'Der Weg' verwendet.

### Zu diesem Film

THE JOURNEY verdient, ein herausragendes Ereignis der Kinematographie der achtziger Jahre genannt zu werden. Er ist eine Herausforderung, weil er in Opposition zu allen Systemen gängiger Filmherstellung und -rezeption steht. THE JOURNEY ist ein Dokument ungewöhnlichen Muts und kämpferischen Engagements, geprägt von einer Utopie des Kinos und der Menschheit, vom Vertrauen auf ein neuartiges, sozial nützliches, aufklärerisches Kino.

THE JOURNEY wurde in mehrjähriger Arbeit an vielen Orten der Welt mit Unterstützung zahlreicher lokaler Gruppen gedreht; die Produktionskosten wurden durch Sammlungen und Spenden der verschiedensten Organisationen und Einzelpersonen aufgebracht. THE JOURNEY untersucht, wie sich die Frage von Krieg und Frieden im Bewußtsein der heutigen Menschheit spiegelt, welche Erfahrungen gemacht wurden, welche Hoffnungen präsent sind, und welches Informationssystem den Erwartungshorizont und die Motivation der Menschen bestimmt. Dazu suchte sich Peter Watkins an vielen Punkten der Erde Familien aus, mit denen er diskutierte, denen er Photos vorlegte, teilweise Videoaufnahmen von anderen Familien vorspielte, sie nach ihren Meinungen und Erfahrungen befragte. Watkins entwickelte neue dramaturgische Methoden, um sein Material zu strukturieren und mit den Mitteln einer eigenen Filmsprache einen globalen, weltumspannenden Gesichtspunkt zum Ausdruck zu bringen. Er blendet in seinen Film zahlreiche Leitmotive ein (die Fahrt eines Zuges mit Atomraketen quer durch die USA, die Arbeiten zur Errichtung eines Atomstützpunktes auf einer Insel in Schottland, er vermerkt in gewissen Zeitabständen, wie viele Millionen Dollar seit Beginn des Films für Rüstungskosten ausgegeben worden sind), Watkins verwendet kein Dokumentarmaterial aus der Vergangenheit, er zeigt ausschließlich Menschen und Ereignisse der Gegenwart. Der Film beschäftigt sich aber nicht nur mit dem Thema der Rüstung und der Gefahr eines Atomkrieges, er blendet auch in die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges zurück und enthält Zeugnisaussagen von der Belagerung Leningrads, aus Hamburg und Hiroshima (ein Koreaner berichtet vom Schicksal seiner Landsleute, die sich zum Zeitpunkt des Atombombenabwurfs in Hiroshima befanden). Watkins behandelt weiterhin die komplexe Vermittlung von Politik, in den Medien (am Beispiel des Reagan-Besuchs in Kanada), Kolonialismus und Situation von Minderheiten. THE JOURNEY ist „ein Film, in den man sich vertiefen muß – eine ungeheuer umfassende, faszinierende, durchdachte und jedem zugängliche Montage-Konstruktion, die die Welt als ein Netz untereinander verbundener sozialer und politischer Entwicklungen, von gemeinsam empfundener Furcht und Hoffnung darstellt.“

### Hintergrundmaterial zu THE JOURNEY

THE JOURNEY ist der neueste Film für den Frieden des international bekannten Filmemachers Peter Watkins (er erhielt den Academy Award für *The War Game*). THE JOURNEY entstand in einem Dutzend Ländern auf fünf Kontinenten in acht verschiedenen Sprachen.

Der Film ist im wesentlichen – aber nicht nur – ein internationaler, globaler Austausch von Gedanken und Gefühlen zwischen ganz normalen menschlichen Wesen. *THE JOURNEY* wurde in den vergangenen drei Jahren mit Einzelpersonen, Familien und örtlichen Aktionsgruppen gedreht und handelt von vielen Dingen: vom Krieg und vom Frieden, von Information und Erziehung, von Atomrüstung und Hoffnung, von Fehlentwicklung und Militarismus, von der Gegenwart und der Zukunft unseres nuklearisierten Planeten.

*THE JOURNEY* spielt in Kanada, den USA, der UdSSR, in Japan, Moçambique, Schottland, Frankreich, Norwegen, Deutschland, Mexiko, Australien und auf Tahiti. In jedem dieser Länder gaben repräsentative Familien ihren Gefühlen Ausdruck über den allgegenwärtigen Militarismus und seine verheerende Wirkung auf die persönliche und nationale Ökonomie, die persönliche und nationale Psyche und die persönlichen und nationalen Beziehungen. Sie sprechen über die Mängel der gegenwärtigen Bildungs-, Informations- und Mediensysteme und ihre Sehnsucht nach einem wirklichen Frieden. Aus diesen Interviews entsteht ein globaler Dialog, an dem jeder teilnimmt, der den Film sieht. Dieser Austausch bietet auch hoffnungsvolle Szenarien für eine friedliche Zukunft, Entwürfe für ein Überleben der menschlichen Gesellschaft, der Gattung Mensch überhaupt sowie konkrete Beispiele für konstruktive Aktionen, wie wir uns von unseren nuklearen Ketten befreien können. Menschen in aller Welt, ungeachtet ihrer nationalen, politischen, rassischen, ideologischen oder religiösen Unterschiede, sind vereint in ihrer gemeinsamen Sorge um die Zukunft unseres Planeten, aber die Drohung der nuklearen Vernichtung liefert die meisten von uns ein Gefühl der Hoffnungslosigkeit aus.

*THE JOURNEY* sagt dieser Doktrin der Hoffnungslosigkeit und Hilflosigkeit den Kampf an. Der Film ersetzt sie durch eine andere, indem er durchschnittliche Frauen, Männer und Kinder zeigt, die Methoden entwickeln, um sich von der nuklearen Gegenwart zu befreien, sich von den formelhaften Krisenerklärungen zu lösen, die zusammenarbeiten, um eine friedliche Zukunft zu schaffen. *THE JOURNEY* ist nur ein Schritt in dem fortdauernden Kampf um Frieden auf der Grundlage sozialer Gerechtigkeit und globaler Verantwortung. *THE JOURNEY* ist ein kleines Beispiel für *HOFFNUNG*.

### **THE JOURNEY ist ... (enthält oder zeigt):**

*Dialog und Austausch*, Dramatisierung und Illustration, Grafik und Zeichentrick, akustische und visuelle Kommunikation. Ein Austausch von Gedanken, eine Erörterung von Themen, eine kritische Analyse, eine Rede an die Erde, eine Enthüllung, eine Enzyklopädie des nuklearen Zeitalters, ein Bezugspunkt, ein Forschungssystem, ein Film für den Frieden ...

*Menschen treten auf, die den III. Weltkrieg erlebt haben*, Zeugen und Überlebende von Hiroshima und Nagasaki, der brennenden deutschen Städte, der Belagerung von Leningrad, der französischen Nukleartests ...

*Friedensarbeiter am Beispiel der Menschen von Ground Zero* in Bangor im US-Staat Washington, die uns für die Gefahr sensibilisieren, die der Weiße Zug darstellt, der in den USA die atomaren Sprengköpfe in die Raketenfabriken transportiert.

*Lokale Gruppen*, die dem Ausbau ihres Flughafens entgegenzutreten, z.B. auf der Lewis-Insel, Schottland, der für nukleare Einsätze hergerichtet werden soll. Andere Gruppen, die gegen die Verbreitung von Atomwaffen in Norwegen, Australien, Frankreich und auf Tahiti Widerstand leisten.

*Dramatische Darstellungen* alarmierender Zivilschutzmaßnahmen im nördlichen Teil des US-Staates New York, in Norwegen und Schottland.

*Eine kritische Prüfung*, wie internationale Fernseh- und Mediensysteme mit den Themen atomare Rüstung und Frieden umgehen.

*Lebenswichtige Informationen* über den nuklearen Rüstungswettlauf, Militarismus und den hohen sozialen und ökonomischen Preis, den wir alle, in den entwickelten und in den noch nicht entwickelten Ländern, für die sogenannte 'nationale Sicherheit' bezahlen.

*Ein Versuch*, die Spannungen zwischen den beiden Hauptatomwaffenstaaten zu entschärfen – Spannungen, die aus Mißtrauen und Fehlinformationen entstehen. Eine Methode ist der Austausch von Video-Botschaften zwischen den betreffenden Ländern ...

*Die Kinder der Welt*, deren Gedanken und Gefühle einfach und direkt sind ...

### **Die Länge des Films**

*THE JOURNEY* ist über 14 Stunden lang. Weil der Film von Themen handelt, die von entscheidender Bedeutung sind, erfordert der globale Schauplatz und die ausführliche Behandlung diese ungewöhnliche Länge. Aber die Struktur von *THE JOURNEY* ist auch Resultat eines respektvollen Umgangs mit dem *Fluß* der Bilder und der Information. Sie ist Teil des Veränderungsprozesses und wurde so zu einem Teil des Herstellungsprozesses dieses Films, sie reflektiert den Lebensprozeß selbst. Der Film schlägt vor, daß wir uns von den rasch vorbeiziehenden Bildern und der oberflächlichen Behandlung wichtiger Themen befreien, die zum Standardrepertoire des Fernsehens gehören, wenn es uns die Welt zeigt.

Peter Watkins: „Das Fernseh- und Kinopublikum wird mit einer endlosen Reihe von kurzgeschnittenen Bildern und wechselnden Themen gesättigt (die durchschnittliche Länge eines Bildes im Kino liegt heute zwischen 7 und 10 Sekunden). Unser Film braucht nicht allein wegen der globalen Thematik sehr viel Zeit, sondern auch wegen seiner ganz anderen Machart. Wir gestatten es den Menschen, eine Pause zu machen und nachzudenken und sich in dem ihnen eigenen Rhythmus auszudrücken, ohne daß wir wie üblich die Kamera alle zwei Minuten abschalten.

Selbst dort, wo wir sie etwas gekürzt haben, dauern viele Familienszenen 2, 3 und sogar 5 Minuten – ohne irgendwelche Gegenschnitte.“

*THE JOURNEY* wird sowohl als ganzer Film zu haben sein und kann so bei einer 'Spezialveranstaltung' gezeigt werden, wobei der Zusammenhang gewahrt bleibt, als auch in kurzen thematischen 'Bauteilen', ohne daß in diesem Fall die vielschichtige Wirkung des Ganzen in irgendeiner Weise verlorengeht. *THE JOURNEY* wird als Film und in allen Videoformaten geliefert.

*THE JOURNEY* ist ein ideales Werkzeug zur Friedenserziehung, das in Schulen und anderen Institutionen sowie von Gruppen eingesetzt werden kann, die sich in Arbeitskreisen und Seminaren um Bürgerrechte bemühen. Vorführungen in Theatern, auf Festivals und spezielle Geldsammelaktionen sind geplant. Fernsehsender können diesen Film ebenfalls ausstrahlen.

### **Zum Titel des Films:**

„Ich habe den Titel *THE JOURNEY* gewählt, weil er einfach und zugleich vielschichtig in der Bedeutung ist. Gemeint können die vielen Reisen sein, die der Film selbst zeigt, sowohl im positiven als auch im negativen Sinne. Ebenso die zahlreichen Reisen, die ich in der Welt unternommen habe, um den Prozeß des globalen Kontaktes zu organisieren, den der Film darstellt – und erreicht. Desgleichen die Reise, die die Familien im Prozeß des Films antreten, um zu einem Verständnis zu gelangen“ (Peter Watkins).

Gemeint ist – im weitesten Sinne – die Reise der Verständigung, die wir alle unternehmen müssen, wenn unsere Welt überleben soll,

in einem wörtlichen wie in einem allgemeineren, zusätzlichen Sinne, als Reise ins nächste Jahrhundert. Der Titel THE JOURNEY erscheint auf der Leinwand in der Sprache eines jeden Landes, das im Film vorkommt. In einigen Sprachen ist er sehr vielschichtig und bedeutet nicht nur eine wortwörtliche Reise, sondern auch eine Suche, eine Pilgerreise.

*THE JOURNEY ist ein persönlicher Film, er beschäftigt sich mit der Reaktion meiner Zeitgenossen auf die Drohung eines Atomkrieges.*

THE JOURNEY betont die Notwendigkeit eines *Weltbewußtseins*. Wir müssen unbedingt begreifen, daß wir die abnehmenden Reichtümer unseres Planeten einteilen müssen, anstatt sie zu vernichten. Wir im Osten und Westen dürfen nicht weiterhin die Energien verbrauchen und Kapital in Hochtechnologie und Waffen investieren, während 450.000.000 Menschen auf der Erde an Hunger und an Unterernährung leiden.

Mindestens einer von fünf Menschen auf der Erde lebt in absoluter Armut, in einer solchen Not, daß man diesen Zustand als 'stillschweigenden Völkermord' bezeichnet. Das müssen wir begreifen.

#### Ein Werkzeug

THE JOURNEY geht von der Prämisse aus, daß die fiktiven und 'dokumentarischen' Bilder des Atomkrieges sich durch ständige Wiederholung inzwischen tief in die Psyche der Menschen hineingefressen und unseren Willen geschwächt haben, etwas zu tun; ferner, daß der Nuklearkrieg in Hiroshima und Nagasaki bereits stattgefunden hat und sich nie wiederholen darf; und schließlich, daß die Zeit für Bilder gekommen ist, die uns Kraft geben zu positiven Handlungen und das Leben verbessernden Beispielen, die die verbrauchten, abgenutzten und unwahren Bilder ersetzen, von denen wir erfüllt sind. Es ist also nötig, nützliche Filme, eine nützliche Kunst und nützliche Medien zu schaffen. In diesem Sinne ist THE JOURNEY ein nützliches Werkzeug für die Erziehung zum Frieden.

THE JOURNEY informiert über den Weltrüstungswettlauf, über die sich ausbreitende Militarisierung, über die Gefahr eines Atomkrieges und die globalen Wirkungen, die ein solcher Krieg hätte. Diese auf verschiedenartige Weise vermittelten Informationen wirken auf jedes Individuum, auf jede Familie oder Gruppe als Katharsis und dienen als Sprungbrett für eine Diskussion über die nukleare Gefahr. Charakteristisch für das dezentralisierte Konzept dieser Filmproduktion ist, daß die Ideen und der Inhalt von THE JOURNEY nach einer längeren Interaktion mit den Teilnehmern organisch entwickelt wurden.

#### Unterstützungsgruppen

Die Verschmelzung der grundlegenden philosophischen Prämissen des Films zu einer Methodologie (einem kreativen Prozeß) wurde zum wichtigsten Aspekt von THE JOURNEY. Watkins reiste in der Welt herum und kam mit Unterstützungsgruppen zusammen – das waren Aktivisten, Filmemacher und besorgte Bürger, die Geld aufbrachten, Forschung betrieben, für öffentliche Unterstützung warben und Themen für den Film entdeckten.

Die Hauptkraft, die die Produktion des Films ermöglichte, kam aus den Beiträgen von Tausenden von Menschen zustande, die Buttons kauften, Beiträge spendeten, Filmvorführungen, Kunstauktionen, Konzerte, Marathons, Performances, Diskussionen und Meetings besuchten und organisierten, damit der Film entstehen konnte. Durch diese 'Graswurzelbewegung', die hinter dem Film steht, unterscheidet sich THE JOURNEY von allen anderen, bisherigen Filmen.

Beiträge kamen auch von Friedensbewegungen und Organisationen rund um die Welt, unter ihnen Svenska Freds in Schweden, die bei der weltweiten Koordination des Films behilflich waren. Zeit und Sachkenntnis steuerten Hunderte von internationalen Filmprofis und Freiwilligen bei; auch Stiftungen, religiöse und Arbeiterorganisationen waren behilflich. Das 'National Film Board of Canada' und die australischen, westdeutschen und schottischen Filmfonds leisteten großzügige finanzielle und sonstige Beiträge.

#### Der Film ist ein 'Menschenprozeß'

Dieser 'Menschenprozeß' ist THE JOURNEY. Seine dezentralisierte, konsultative, globale Natur, seine aus eigener Initiative und Selbstbestimmung entwickelte Schubkraft sind einzigartige Qualitäten, die dem Standardverfahren des kommerziellen und des elitären Films wie auch der Massenmedien im allgemeinen bislang fremd geblieben sind. Dieser Prozeß der Konsultation des Publikums ist eine während des Drehens von THE JOURNEY entwickelte Methode, die man in Zukunft allen Medien zugrunde legen sollte, wenn sie bei der Entwicklung einer pluralistischen und lebendigen Gesellschaft irgendeine demokratische Rolle spielen sollen. Leider ist das nur allzuoft nicht der Fall. Die Erfahrung dieses kollektiven Gruppenprozesses, der mit der Produktion von THE JOURNEY einherging, hat viele aktiv an dem Projekt beteiligten Menschen verändert. Im Verlauf der Diskussion haben die persönlichen und allgemeinen Kenntnisse zugenommen und viele Horizonte sich durch die Beschäftigung mit den Mechanismen der Information, Erziehung und Unterhaltung erweitert.

Viele haben an der Arbeit teilgenommen. Die Gedanken haben physische, psychologische, internationale und sogar selbstaufgelegte Grenzen überwunden. Alle haben einen Anteil daran gehabt.

THE JOURNEY bricht mit dem Schweigen. Mit dem Schweigen, das hinsichtlich der gesellschaftlichen Wirkungen und der weitreichenden Konsequenzen des Zutreibens auf den Atomkrieg herrscht.

THE JOURNEY soll die öffentliche Auseinandersetzung über die Wirkung der Militarisierung auf das soziale und ökonomische Gefüge unserer Welt beschleunigen und gemeinschaftliche Strategien für den Frieden entwickeln helfen.

Es ist ein Projekt, das alle politischen, geographischen und persönlichen Grenzen überschreitet. Ein Projekt von lokaler und internationaler Bedeutung. Es handelt von der Angst, die wir heute haben, und gibt uns Hoffnung und Anleitung für künftige Aktionen. Es wendet sich direkt an die Menschen und verschafft ihnen, den gewöhnlichen und durchschnittlichen Menschen rund um die Welt, Gehör und Einsicht, indem es ihre eigene Sprache spricht. Es geht direkt auf das Bedürfnis ein, über das tiefgreifende und entscheidende Thema unserer Zeit zu sprechen – über den FRIEDEN.

#### Zusammenhänge

In THE JOURNEY werden Probleme angegangen und Zusammenhänge untersucht – Zusammenhänge zwischen 'Nuklearismus' und linguistischem Völkermord, zwischen Sexismus und Krieg, zwischen Zentralisation und Vorherrschaft, zwischen Bildungssystem und Medien, zwischen Weltmacht und sich entwickelnder Welt, zwischen Kanonen und Butter, zwischen Haß und Hunger, zwischen Fernsehen und Unwissenheit, zwischen Bild und Illusion, zwischen lokaler Aktion und regierungsseitiger Reaktion, zwischen Denken und Kontrolle, zwischen Hoffnungslosigkeit und Information, zwischen internationaler und persönlicher Gerechtigkeit, zwischen ökonomischen Verhältnissen und ökologischer Gesundheit, zwischen Dir und mir ...

THE JOURNEY stellt die Doktrinen des Nuklearismus und der Unsicherheit in Frage, die der militärindustriell-akademische Komplex verbreitet. Der Film ermutigt Menschen, gemeinsam für das Überleben zu arbeiten, indem er die soziopolitischen, ökonomischen Kräfte analysiert, die lokal und weltweit auf sie einwirken. Er untersucht eingehend die Rolle der einflußreichen Medien bei der Schaffung dieser Strukturen und zielt darauf ab, sie für den öffentlichen Prozeß zu öffnen. Jetzt ist die Zeit gekommen, daß wir uns aus der wachsenden Umklammerung durch Militarisierung, Nuklearismus und Entfremdung befreien, THE JOURNEY hilft, mit diesem Prozeß zu beginnen.

#### Der 3. Weltkrieg

Der nukleare, der III. Weltkrieg, hat 1945 in Hiroshima und Nagasaki begonnen und verwüstet seither die Welt. Die Institution der BOMBE hat eine verheerende Wirkung auf die Menschen und die von ihnen geschaffenen sozialen Strukturen und Kulturen gehabt. Wir alle kennen die grauenhafte physische Destruktivkraft der

**BOMBE** — diese Bilder wurden im Übermaß verwendet und mißbraucht. Jetzt sollten wir die wirklichen Lehren aus diesen Bildern von Hiroshima ziehen, anstatt falsche und Unempfindlichkeit erzeugende Bilder zu schaffen. Es gilt die neuen Realitäten zu erfahren, die jeden Tag durch die BOMBE sozial, ökonomisch und kulturell geschaffen werden: menschliche Leiden, Unterentwicklung, linguistischer Imperialismus, Angst um nationale 'Sicherheit', Komplizenschaft zwischen Firmen und Regierungen, Mythologien der Medien ...

THE JOURNEY enthält dramatisierte Darstellungen, an denen sich Hunderte von durchschnittlichen Menschen beteiligt haben — Lehrer, Kinder und Eltern in den USA, in Schottland und Norwegen —, um die ausgefeilten, an George Orwell erinnernden Zivilverteidigungsmaßnahmen vor Augen zu führen, die die Regierungen rund um die Welt für den Fall einer Eskalation der Spannungen vorbereitet haben, die zu einem Atomkrieg führen könnten. Aber was Bilder eines tatsächlichen Krieges angeht, sagt THE JOURNEY: „Stop! Sehen wir uns lieber an, wo wir jetzt stehen. Wir stehen an einem kritischen Punkt, am Kreuz-, am Scheideweg. Vor uns liegen zwei Straßen. Die eine führt uns immer tiefer hinein in den Atomwaffenstaat, in einen fast unvermeidlichen Nuklearkrieg. Die andere — weniger leicht zu beschreibende — verlangt, daß wir Opfer bringen, führt uns weg von der Militarisierung, weg von der immer größer werdenden Abhängigkeit von hochentwickelten Konsumgesellschaften, weg von den zentralisierenden Technokratien und hin zu Gemeinschaften, die den ersten Schritt tun, um die kostbaren und begrenzten Schätze der Welt miteinander zu teilen.“

#### Mangel an öffentlichem Interesse

Der Versuch der sozialen und kulturellen Systeme, die Öffentlichkeit mit Gewalt zum Akzeptieren der atomaren Bewaffnung zu zwingen, ist außerordentlich gefährlich, weil in keinem einzigen Lande, weder im Osten noch im Westen, jemals eine breite demokratische Diskussion, geschweige denn eine Abstimmung darüber stattgefunden hat. Wir erheben somit einen Mangel an öffentlicher Diskussion in den Status eines systematisierten Rituals im gesellschaftlichen Leben.

Die Wirkungen dieses Phänomens sind unübersehbar. Wir bauen in den gesellschaftlichen Prozeß eine gefährliche 'Legitimität' ein. Die 'Legitimität' einer gravierenden und traumatischen — fast schizoiden — Verweigerung von Demokratie und Absage an die Demokratie. Und das geschieht, während die Regierungen den Informationsfluß über die Thematik der nuklearen Waffen einzuschränken und zu minimieren suchen, indem sie ihn durch die kulturelle 'Legitimität' einer Entwicklung dieser obszönen Todesmechanismen ersetzen.

Dieser moralische Widerspruch, an dem sich unglückseligerweise diejenigen stillschweigend beteiligen, die über die Bombenfabriken, die Medien, die Bildungseinrichtungen und den offiziellen Kulturbetrieb bestimmen, hat eine tiefreichende Wirkung auf das kollektive Unterbewußtsein und zeitigt verwirrende Schuld- und Angstgefühle und Verdrängungen.

Millionen von Menschen halten heute einen Atomkrieg für unvermeidlich und glauben, daß man weder individuell noch gemeinschaftlich etwas dagegen tun könne.

Die psychologische Wirkung der atomaren Vernichtungsgefahr ist ebenso bedrohlich wie die Kriegsgefahr selbst, da sie eine schwerwiegende Veränderung der Gesellschaft zur Folge hat. Der uns allen gemeinsame Mythos einer drohenden Vernichtung hat unser Denken verändert. Er hat jedenfalls eine tiefgehende Wirkung auf die Psyche unserer Kinder.

Man hat uns beigebracht, daß es keine Flucht vor dem sich ausbreitenden Netz der Nuklearisierung gibt — daß wir uns nirgendwo davor verstecken können ... daß alles hoffnungslos sei.

#### Überwindung der Angstgefühle

Die entscheidende Frage ist heute, wie wir diese Angstgefühle überwinden können, um — auf persönlicher Ebene, in der Familie, in der Gesellschaft — alle Menschen an dieser allgemeinen

Aufgabe zu beteiligen, die Nuklearwaffen abzuschaffen. Wie arbeiten wir mit dem Film für dieses positive Ziel, statt die Verzweiflung der Menschen zu vertiefen? THE JOURNEY geht dieses ernste Problem auf verschiedene Art und Weise an. Erstens, indem der Film über die Strukturen informiert, vermittels derer die Medien — einschließlich THE JOURNEY — üblicherweise ihre Manipulation und Fragmentierung betreiben. Bevor wir nicht in der Gesellschaft eine gründliche Kenntnis der Mechanismen haben, mittels derer die Massenmedien funktionieren, werden wir nicht fähig sein, uns aus unserer Abhängigkeit von ihren *zentralisierenden* Nachrichten zu befreien. Mit anderen Worten: Bevor wir nicht die in den Medien wirkenden Mechanismen verstehen und analysieren können, werden sie immer stärker sein als wir. THE JOURNEY hat es sich unter anderem zum Ziel gesetzt, uns in dieser Beziehung zu *entprogrammieren*.

Die Massenmedien und die Bildungseinrichtungen haben den größten Anteil an der Formung der Gefühle, Schweisen und Aktionen der Menschen. Sie haben es versäumt, ihre Verantwortung kritisch in Betracht zu ziehen, wenn zur Entscheidung steht, was für die Öffentlichkeit wichtig ist. Sie haben gegenüber ihrer Aufgabe versagt, die in einer offenen Demokratie lebenden Menschen ausreichend mit den Informationen zu versorgen, die sie brauchen, um am politischen Prozeß teilnehmen zu können.

#### Massenmedien

Die Massenmedien neigen heute zu einer verächtlichen und zynischen Betrachtungsweise, wenn es sich um Werte wie Engagement, Ernsthaftigkeit und moralische Integrität handelt.

Der Abgrund zwischen dem Publikum und den Medien wird immer breiter. Das Publikum wird zu einer Randgruppe. Selten macht man sich die Mühe, herauszufinden, was es denkt oder fühlt. Die Medien entziehen ihre inneren Mechanismen der Überprüfung durch das Publikum. Sie sind gegen jede Art von Opposition.

Alles deutet darauf hin, daß der Prozeß der demokratischen Teilnahme am Zusammenbrechen ist. Viele Menschen haben das Gefühl, daß sie immer weniger Gelegenheit erhalten, sozial und politisch ihren Willen zu bekunden. Es findet eine globale Entpolitisierung der Öffentlichkeit statt in dem Maße, wie ein System nach dem anderen mehr und mehr zentralisiert wird. Immer weniger Menschen treffen hinter verschlossenen Türen wichtige Entscheidungen in Angelegenheiten, in denen es um Leben und Tod geht wie in der Frage der nuklearen Strategie. Wir müssen uns der *zentralisierenden Rolle* zuwenden, die gewisse Sektoren der Gesellschaft spielen, und versuchen, sie wieder für den öffentlichen Prozeß zu öffnen.

Ohne eine umfassende öffentliche Untersuchung der enormen Probleme, die durch die zentralisierte Rolle der nationalen Medien, Informationssysteme und kulturellen Einrichtungen verursacht werden, wird es wahrscheinlich nicht zu einer solchen Debatte kommen, die überall nötig ist. Nötig, um eine soziale und politische Bewegung in Gang zu setzen, die die Abschaffung der atomaren Bewaffnung erreicht. Es besteht die große Gefahr, daß selbsternannte Technokraten, durch Eigenlob aufgestiegene Militärtheoretiker und mit dem Öl der Unfehlbarkeit gesalbte 'Friedens'- und 'Sicherheits'-Experten uns im Dienste einer zentralisierten Autorität bald alle in das Schattental des atomaren Massensterbens führen werden.

Ein Teil von THE JOURNEY stellt den Versuch dar, systematisch und gründlich zu untersuchen, wie man uns manipuliert und wie Informationen im Fernsehen, in der Kommune und in den Schulen vermittelt werden.

#### Zeit zum Denken und Sprechen

Während das Fernsehen unglaublich schnell bruchstückhafte Informationen ausstößt, läßt THE JOURNEY den Menschen Zeit zum Denken, Sprechen, Handeln und Reflektieren. Den Menschen auf der Leinwand und denen, die davor sitzen. THE JOURNEY erweitert den Rahmen, so daß er sowohl die am Film Beteiligten als auch die Zuschauer einschließt. THE JOURNEY ist auch selbstkritisch und selbst-reflexiv und beleuchtet die selten enthüllten Mechanismen der Medienproduktion.

Nicht nur das direkte Zurückhalten von Informationen stellt ein Problem für die Vitalität des gesellschaftlichen Prozesses dar, ein weit tückischeres wird durch die tägliche Fragmentierung der Welt- und Lokalnachrichten in Hunderte von repetitiven Ministrukturen geschaffen, die man auf entmutigende Weise aneinanderreihet. So wird jede Kontinuität einer emotionalen Reaktion verhindert und die minimale Größe der Fragmente erlaubt weder irgendeine Zuordnung noch eine Vertiefung des Inhalts, sie wirken sinnlos und zusammenhanglos. Diese gewohnheitsmäßige Fragmentierung durch die Medien verstärkt noch das Gefühl der Hilflosigkeit, das durch die Zurückhaltung von Informationen verursacht wird.

Die Presse hat sich – von wenigen Ausnahmen abgesehen – bis heute geweigert, den Frieden zum zentralen Thema unserer Zeit zu machen. Sie hat ihm stattdessen nur eine geringe Bedeutung zuerkannt und dieses Thema unter dem täglichen Berg der Nachrichtenbruchstücke begraben.

### McLuhan

Die Ironie des Schicksals hat es so gewollt, daß das Schlagwort des Kommunikationsphilosophen Marshall McLuhan vom 'globalen Dorf' die Wirkung des Fernsehens in der Tat exakt beschreibt. Jedoch wirkt sich das Fernsehen per Satellit und Kabel und wegen der uniformen Systeme seiner Bildsprache genau entgegengesetzt der ursprünglichen Vision McLuhans aus, indem es die Stimme des globalen zentralisierten Staates repräsentiert und sich immer weiter vom Konzept eines 'neutralen', 'ausgewogenen' und 'objektiven' öffentlichen Informationsdienstes entfernt.

Andere filmische Abhandlungen nuklearer Themen haben das Publikum mit den Mitteln der Kosmetik und Theatralik gegenüber der Möglichkeit massenhafter Gewalt in einem Atomkrieg unempfindlich gemacht. Das betrifft nicht nur diejenigen, die uns mit Hollywood-eigenen Feuerwänden zu blenden trachten, sondern auch solche, die auf subtilere Weise eine postnukleare Holocaustwelt als Hintergrund für Action und Abenteuer verwenden. Indem sie den Ernst und die Komplexität des Themas weitgehend verneinen, erhöhen sie die Gefahr, daß gefilmte Bilder von einem nuklearen Chaos (beziehungsweise einer postnuklearen Welt) zu sich selbst erfüllenden Prophezeiungen – unvermeidlichen Szenarien in einer projizierten Zukunft – werden, und beweisen letzten Endes eine zynische Verachtung für das Leben selbst.

### Eine andere Vision

THE JOURNEY projiziert eine andere Vision. Wichtige Teile des Films beschäftigen sich mit der 'Lebenskraft' und der 'Befreiung'. Nukleare Waffen sind nicht einfach nur ein Schönheitsfehler im sozialen Prozeß, den man beseitigen kann, ohne die übrigen Zusammenhänge zu verändern. Sie sind Bestandteil einer hochkomplizierten Struktur, die aus hierarchischen gesellschaftlichen Systemen entstanden ist. Das Gleichgewicht des atomaren Schreckens beeinflußt inzwischen die gesamte gesellschaftliche Struktur, nicht nur psychologisch, sondern auch sozial, politisch, ökonomisch, kulturell und ethisch. Die derzeitigen Diskussionen über ein 'Einfrieren' der strategischen Nuklearwaffen auf dem heutigen Niveau oder einfach der Wunsch nach Frieden, ohne dafür zu arbeiten, sind inadäquat. Es muß zu einer konkreten Infragestellung der gesellschaftlichen Systeme selbst kommen, die nukleare Waffen in die Welt setzen. Deshalb ist es sehr wichtig, das zentrale Konzept einer Abschaffung des Krieges zu inspirieren, und zu diesem Zweck enthält THE JOURNEY Sequenzen, die das Publikum ermuntern sollen, auf lokaler Ebene zur sozialen und politischen Aktion überzugehen und die Arbeit zu beginnen, die zu einer Befreiung der Gesellschaft aus dem Labyrinth der Militarisierung führen soll.

Diese Szenen haben eine andere Schlüsselrolle, und zwar die der Bewegung und Aktion. Wenn die Menschen über die nukleare Bedrohung sprechen, dann sprechen sie auch über die Bedrohung ihrer 'Kleinfamilie' und der 'globalen Familie' insgesamt. Während wir Menschen uns auf ein globales, einheitliches Bewußtsein zubewegen, müssen wir schließlich begreifen, daß der Gefahr und dem Schrecken der nuklearen Vernichtung Einhalt geboten wer-

den muß. Wir müssen begreifen, daß wir jetzt darum kämpfen müssen, unsere eigenen gesellschaftlichen Prozesse zu öffnen. Wir müssen begreifen, daß wir die nuklearen Waffen abschaffen müssen. Wir müssen die Gründe, die zu Kriegen führen können, mit der Wurzel ausreißen. Wir müssen soziale – und nicht militärische – Prioritäten setzen. Wir müssen jetzt beginnen, jeder von uns, mit unserer eigenen Reise in Richtung auf einen globalen Austausch über die Zukunft unserer nuklearen ERDE.

### Peter Watkins – Der Weg eines engagierten Filmemachers Von Scott MacDonald

Mehr als 20 Jahre lang hat Peter Watkins die Zuschauer herausgefordert, über das Potential des Kinos nachzudenken, progressive, demokratische Veränderungen der Gesellschaft zu bewirken. Noch bevor er ein professioneller Filmemacher wurde, machte Watkins Filme, die sich in bemerkenswerter Weise ernstesten Themen widmeten. *The Forgotten Faces* (Vergessene Gesichter, 1961), eine Rekonstruktion des Kampfes ungarischer Freiheits-Rebellen während des Aufstandes von 1956, gewann einen Oskar im Britischen Amateurfilmwettbewerb des Jahres 1961; ebenso wie *The Diary of an Unknown Soldier* (Das Tagebuch eines unbekanntes Soldaten) im Jahre 1959. Zur Zeit seines ersten Spielfilms *Culloden* (1964), hatte Watkins seine regielichen Fähigkeiten und seine besondere Einstellung zu filmischen Themen entwickelt, die sein Werk seither charakterisiert haben. *Culloden* zeigt eine gründlich recherchierte Rekonstruktion der letzten großen 'heroischen' Schlacht zwischen den Engländern und den Schotten, die, wie sich herausstellt, wenig mehr als ein Massaker an den pathetisch bewaffneten Schotten war, auf das eine Politik des Völkermords an den übriggebliebenen Highland-Bewohnern folgte. Um darzustellen, was er als Fakten und Begleitumstände der Schlacht herausgefunden hatte, bediente sich Watkins des fiktiven Verfahrens, Fernsehreporter von den Ereignissen 'berichten' zu lassen: Teilnehmer an dem Kampf geben Interviews vor der Kamera, und Experten liefern einen 'informierten Kommentar'. Das Resultat ist ein Film, der weder ein Dokumentarfilm im üblichen Sinn des Begriffs noch ein herkömmlicher Spielfilm ist. *Culloden* erhielt eine Auszeichnung von der Society of Film and Television Arts und den Preis der British Screen Writers.

1965 beendete Watkins seinen zweiten Film für die BBC (British Broadcasting Corporation): *The War Game* (Das Kriegsspiel). Als die BBC diesen Film zu hart für eine Fernsehausstrahlung befand (der Film hätte eigentlich am 6. August 1965, dem 20. Jahrestag des Atombombenabwurfs auf Hiroshima, gezeigt werden sollen), legte Watkins seinen Fall der Presse dar. *The War Game* wurde vom Bildschirm verbannt, kam aber im März 1966 als kommerzieller Film heraus und gewann einen amerikanischen 'Academy Award' als bester langer Dokumentarfilm. *The War Game* ist bis heute ein Film von bemerkenswerter Kraft und großem Einfallsreichtum. Seine Wirkung beruht auf seiner gründlich recherchierten, mit Understatement ausgeführten Dramatisierung dessen, wie der Beginn des 3. Weltkriegs in einem Gebiet Englands abseits der großen Ballungsgebiete und militärischen Ziele aussehen könnte. Indem er zwischen den selbstgefälligen Statements von Leuten aus dem Alltag sowie 'Experten' über die Möglichkeit eines atomaren Holocausts und den dramatisierten Ereignissen selbst hin- und herschneidet, demonstriert Watkins den Abstand zwischen unseren 'Kenntnissen' und der Realität. Und indem seine Personen direkt in die Kamera (auf uns) blicken, stellt Watkins eine radikal neue Beziehung zwischen Film und Zuschauer her: es ist klar, daß die Personen in dieser furchterweckenden, imaginären Zukunftsvision uns deswegen ansehen, damit wir geeignete Maßnahmen ergreifen, um das Entstehen einer solchen Zukunft zu verhindern, in der sie gefangen sind. Daß wir nicht-Experten zum effektiven Handeln in der Lage sind, wird durch die Herstellung des Films selbst deutlich gemacht: so, wie die Amateurschauspieler in dem Film uns bewegt haben, können wir auch die Welt bewegen.

In den Jahren nach der Fertigstellung von *The War Game* widmete sich Watkins in verschiedenen Ländern verschiedenen Themen. *Privilege* (1967) untersucht die politischen Implikationen des Britischen Rock-Star Phänomens; *Gladiatorerna* (Die Gladiatoren, 1969) ist eine politische Zukunfts-Allergorie, in deren Mittelpunkt

das 'Friedensspiel Nr. 256' steht, eine Veranstaltung, zu der die Nationen der Welt Gladiatoren nach Schweden schicken, um zum Vergnügen eines weltweiten Fernsehpublikums und für den Profit einer italienischen Teigwarengesellschaft auf der Seite von kapitalistischen oder kommunistischen Teams zu kämpfen. In *Punishment Park* (1971) reflektierte Watkins über die Auswirkungen des ständig eskalierenden Vietnam-Kriegs auf Gewalttätigkeiten in Amerika selbst: der Film alterniert zwischen einem Militärtribunal, das über eine Gruppe politischer Dissidenten zu Gericht sitzt, und den Aktivitäten einer zweiten Gruppe von Dissidenten, die zuvor von dem Gericht für schuldig befunden und zum 'Punishment Park' verurteilt wurden: sie müssen die kalifornische Wüste bis zu einer amerikanischen Fahne durchqueren, bevor eine Gruppe von Gesetzeshütern und Offizieren, die sich in der Ausbildung befinden, sie ergasen kann. Indem er die Dissidenten, die Mitglieder des Gerichts und die Gesetzeshüter mit jeweils entsprechenden Typen besetzte, stellte Watkins das Potential für die flüchtige psychodramatische Interaktion dieser Leute her, die der Film auf so effektive Weise einfängt.

Drei Jahre vergingen, bevor Watkins *Edvard Munch* (1974) beendete, eine bemerkenswerte Biografie des norwegischen Malers (und auch eine Art metaphorischer Biographie von Watkins selbst). Nachdem er Munchs Leben sorgfältig recherchiert hatte, konzentrierte Watkins sich auf die frühen Jahre des Malers und seinen Durchbruch zum Expressionismus. Munchs Entwicklung wird als unauf löslich verbunden mit sozialen, künstlerischen und politischen Entwicklungen der norwegischen Gesellschaft und in Europa dargestellt, die unaufhaltsam in die moderne Welt hineinführen. Wenn die norwegischen Bürger des 19. Jahrhunderts zu uns sprechen, begreifen wir, wer wir sind – weil sie die waren, die sie waren. Es hat nie einen eindrucksvolleren Film über einen Künstler gegeben, als Watkins Epos (*Edvard Munch* war in seiner ursprünglichen Fernsehversion, die den Preis des besten ausländischen Programms der British Academy of Film and Television erhielt, 210 Minuten lang; der Film wurde für den Kinoverleih in den USA gekürzt). Nach *Edvard Munch* beendete Watkins *70-Talets Människor* (Leute der 70er, 1975) in Dänemark: der Film befaßt sich mit Selbstmorden unter Teenagern; *Fällan* (Die Falle, 1975) drehte er in Schweden: die Fernsehshow spielte am Neujahrsabend des Jahres 1999 im unterirdischen Wohnzimmer eines Mannes, der eine Atommüll-Deponie leitet. *Aftenlandet* (Abendland, 1977) entstand wieder in Dänemark: hier ging es um einen Streik von Werftarbeitern.

In den Jahren nach *Aftenlandet* beschäftigte sich Watkins mit einer Reihe von Projekten, und zu Beginn der achtziger Jahre bereitete er sich auf einen großen neuen Film über das weltweite Rüstungswettrennen vor, ein Projekt, aus dem *THE JOURNEY* (1987) entstehen sollte. Zuerst plante er ein Remake von *The War Game* in England. Aber noch im Planungsstadium für dieses Projekt gelangte Watkins mehr und mehr zu der Überzeugung, daß durch die Dramatisierung eines weiteren nuklearen Holocausts kein fortschrittliches Ziel mehr erreicht werden könnte. Als *The War Game* gedreht wurde, herrschte noch weitgehendes Schweigen über den Rüstungswettlauf, aber in den beginnenden 80er Jahren waren Atomexplosionen schon ein Klischee der Medien geworden. 1983 gewann das neue Projekt Gestalt; es sollte Watkins bisher komplizierteste Produktion werden. Während *The War Game* die Gefahren des Rüstungswettrennens am Beispiel des atomaren Holocausts in einem Gebiet Englands deutlich machte, sollte das neue Projekt ganz anderer Natur sein. Diesmal ging es nicht um die Dramatisierung des Holocausts, sondern um Leute aus dem Alltag, die daran arbeiten, sich zu informieren und das Rüstungswettrennen zum Stillstand zu bringen, bevor es zu einem Holocaust kommen kann; der Film würde sich nicht auf einen einzigen nationalen Schauplatz beschränken, sondern so international sein wie möglich.

1983 wurden in verschiedenen Ländern Initiativgruppen gegründet, um Geld zu sammeln für die Produktion einzelner Teile von dem, was zu *THE JOURNEY* werden sollte (im Stadium der Planung und der Produktion hatte das Projekt verschiedene Titel: *The Peace Film* (Der Friedensfilm), *The War Game 2*, *The*

*Nuclear War Film* (Der Film vom atomaren Krieg). Teams und Unterstützungsgruppen für die eigentlichen Filmarbeiten wurden gebildet. 1984 und 1985 fanden die Dreharbeiten an Orten rings um den Globus statt: in Schottland, Norwegen, Frankreich, Westdeutschland, der Sowjetunion, in Mozambique, Japan, Australien, Polynesien, Mexiko, den USA und Kanada. Als Watkins im Frühjahr 1985 in Montreal eintraf, um *THE JOURNEY* zu schneiden, hatte er 100 Stunden Material – ausschließlich produziert mit Spenden Einzelner, öffentlichen Darlehen und freiwilligen Dienstleistungen (am umfassendsten war die Unterstützung des Films im Stadium des Schnitts durch das National Film Board of Canada). Die Produktionsphase von *THE JOURNEY* hatte schon ein zentrales Anliegen des Films unter Beweis gestellt: daß durchschnittliche Leute aus ganz unterschiedlichen Kulturen in der Ersten, Zweiten und Dritten Welt für friedliche Zwecke zusammenarbeiten können.

Aber erst die montierte Endfassung von *THE JOURNEY* war imstande, die Tatsache dieser umfassenden Zusammenarbeit zu dokumentieren und ihre Folgerungen deutlich zu machen. Als der Film fertig war, hatte er – zum Erstaunen vieler, die zu ihm Beiträge geleistet haben – eine Länge von 14 1/2 Stunden. Dies ist ein Film, in den man sich vertiefen muß – eine immense, faszinierende, gründlich durchdachte und allgemein zugängliche Montagestruktur, die die Welt als ein Netz miteinander verbundener sozialer und politischer Entwicklungen darstellt, von gemeinsam empfundenen Ängsten und Hoffnungen. Wir lernen Dutzende von Leuten aus vielen Teilen der Welt kennen, während sie zu uns und zueinander über das weltweite Rüstungswettrennen und die vielen damit verbundenen Fragen sprechen. Der Film untersucht die Natur eines weltweiten Verhaltens, das Milliarden für Rüstung ausgibt, während Millionen Hunger leiden, und die Auswirkungen eines Establishments der Massenmedien, das Formen der 'Kommunikation' benutzt, um Leute des Alltags von Informationen abzuschneiden sowie von der Möglichkeit, sich auf sinnvolle Weise am Gang der Ereignisse zu beteiligen. *THE JOURNEY* verbindet die Vielschichtigkeit und formale Schönheit von *Edvard Munch* mit der Wirkungskraft von *The War Game*. Für Watkins und die Tausende von Leuten, die sich an dem Film beteiligten, ist *THE JOURNEY* nicht ein Ziel in sich, sondern nur der mögliche Katalysator zur Herstellung eines internationalen Netzes von Beziehungen, das langfristig die Hoffnung auf eine friedliche, produktive Welt begründen kann.

## Kritik

Peter Watkins ist mit seinem fünfzehn Stunden Film *THE JOURNEY* etwas ganz Außergewöhnliches gelungen, dessen Folgen für das zukünftige politische Filmemachen überhaupt noch nicht abzusehen ist. *THE JOURNEY* ist nicht mehr und nicht weniger als eine ebenso bestürzende wie intensive Bestandsaufnahme des Zustandes unserer Welt im Zeitalter der Militarisierung.

Watkins gelingt dabei ansatzweise so etwas wie die Quadratur des Kreises. Gleichenmaßen intellektuell wie emotional zeigt und analysiert der berühmte britische Filmemacher die Verwobenheit des militärisch-industriellen Komplexes von den USA bis zur Sowjetunion mit der neuen Medienpolitik des Fernsehens, der wir alle unterworfen sind. Watkins bringt dabei das anrührende und spannende Kunststück fertig, sich nicht in besinnungslosen Oh-Mensch-Pazifismus zu flüchten, sondern den kleinen, alltäglichen Widerstand gegen Militarisierung und weltweite Manipulation von Informationen deutlich zu machen. Seine teilweise atemberaubende Radikalität liegt nicht zuletzt darin, daß er ohne Überheblichkeit an unsere Mitverantwortung erinnert – daß die Welt nicht sauber in unschuldige Opfer und dämonische Täter aufgeteilt wird.

Während dieser Reise werden Menschen aus 12 Nationen interviewt, wird die Vorbereitung des unseren Planeten vernichtenden atomaren Krieges in den kleinen Bürgerkriegen überall gezeigt. Zusammenhänge, um die wir wissen, die wir jedoch aus Selbstschutz verdrängten, werden behutsam, aber dafür um so intensiver über Bilder, Gesichter, Sprechen und manchmal eine gallige Ironie Swiftschen Ausmaßes deutlich: Der große Krieg hat seine vergiftenden Wurzeln in der Unterdrückung der Frauen durch die Männer; in der Unterdrückung der 3. Welt durch unsere Industrienationen; im alltäglichen

Rassismus und all den lokalen Kriegen, die wir vom Iran/Irak bis nach Afghanistan und Ost-Timor mit der Medienüberflutung verdrängen und vergessen.

Es ist eine gefährliche, aber auch heilsame Reise, zu der Peter Watkins uns mit diesem grandiosen Film einlädt. Ein Film, der intellektuellen Mut und viel Geduld hinsichtlich der Zurückeroberung des naiven Sehens, das uns das Fernsehen raubte, verlangt. Ein Film, der keinen wohlfeilen Optimismus verbreitet und der uns gerade deswegen die Perspektiven eines bitteren, wissenden und zähen Widerstandes eröffnet.

Tom Janssen, Die Tageszeitung, Berlin/Hamburg, 20. 2. 1987

### Aus einem Rundbrief von Peter Watkins vom Juli 1986

(...)

Zur Hauptfrage der Länge des Films möchte ich zunächst sagen, daß dies natürlich eine der wichtigsten Entscheidungen war, die THE JOURNEY betrafen, wenn nicht überhaupt die allerwichtigste. Eine, die alles spätere betrifft, von den Kosten der Herstellung des Films bis hin zu seiner Nutzung durch Gruppen, durch die Zuschauer, durch Schulen, die mit dem Film arbeiten werden. Die Frage der Länge hat auch eine Schlüsselrolle bei unseren Entscheidungen in der Frage einer Untertitelung bestimmt (Die Entscheidung, den Film nicht zu untertiteln, sondern ihn in vorsichtiger Weise durch off-Stimmen zu übersetzen, A.d.R.)

Als ich im März vergangenen Jahres begann, mir das Material anzusehen, dachte ich noch in ziemlich konventionellen Begriffen; ich nahm an, der Film würde 2 bis 3 Stunden dauern. Aber schon im Juni des vergangenen Jahres begann ich darüber ganz anders zu denken. Zum einen 'funktionierte' ein weit größerer Teil des Films als üblich, und ich hatte dies zunächst nicht erwartet. Es wurde immer klarer, daß es sehr frustrierend sein würde, so viel schönes Material wegzulassen – und ich denke hier vor allem an die Diskussionen mit den Familien, in denen so viele wichtige Themen angesprochen wurden.

Zweitens, und dieses Thema kommt immer wieder, wenn das Problem der Länge aufgeworfen wird: wie kann ich einen Film machen, der gegen die Fragmentierung und Kurzatmigkeit der zeitgenössischen Massenmedien angeht, wenn ich diese Fragwürdigkeit mit meinem Film selbst wiederhole? Wie ich es nämlich hätte tun müssen, wenn ich alles auf 2 Stunden hätte hinunterkürzen sollen ... Dann wäre THE JOURNEY zu einer Reihe schnell vorbeihuschender Szenen geworden: ein kurzes Statement von dieser Familie; ein schneller Satz aus jener Gruppendiskussion; alles würde am Zuschauer vorbeirasen, nach dem üblichen Szenenwechsel alle sieben Sekunden. Das Problem besteht darin: es gibt heute in den Katalogen schon so viele Friedensfilme, die nach dieser Methode gemacht sind; wenn wir diesen Effekt auch mit unserem Film wiederholen wollten, so wäre uns nicht nur absolut nichts Neues gelungen, sondern wir hätten auch alles das verloren, was wir mit unseren langsamen und nachdenklichen Familiendiskussionen gewonnen hatten.

Ich nehme mir etwas Zeit, um diese Frage zu behandeln, weil ich weiß, daß die Länge von THE JOURNEY einige Mitglieder der Gruppen zunächst verstören wird, vielleicht auch einige Verleiher. Schon jetzt habe ich unterschiedliche Reaktionen von zwei oder drei Leuten erfahren, die den Film noch nicht gesehen haben, die sich aber wegen seiner Länge große Sorgen machen. Eine Meinung war, daß Leute nur widerstrebend einen Film ansehen würden, der länger als drei Stunden dauert. Einer anderen Meinung zufolge würde ein Film, der länger sei als zwei Stunden, verschwinden, ohne eine Spur zu hinterlassen, weil ihn niemand ansehen würde. Dieser Meinung zufolge kann man einer Durchschnittsperson, die nach der Arbeit des Tages ermüdet ist, nicht zumuten, einen so langen Film durchzusitzen (nicht einmal in Teilen) oder auch nur soviel Zeit an ihn zu wenden. Nach dieser Meinung, die sehr entschieden ist, kann man vom Durchschnittszuschauer ein solches Engagement nicht erwarten.

Ich verstehe diese Sorge voll und ganz, und ich glaube, sie kommt aus einer echten Befürchtung, daß der Film seine Zuschauer nicht

erreichen könnte. Ich bin aber ebenso fest überzeugt, daß diese Sorgen aus der traditionellen Einstellung unserer Gesellschaft zu den Beziehungen zwischen Publikum und Massenmedien stammen. Diese Beziehung war stets, mit wenigen Ausnahmen, beschränkt auf eine hierarchische Strömung nur in eine Richtung: von den Massenmedien zum Publikum. Die Massenmedien nehmen die aktive Rolle ein, die Zuschauer sind vollkommen passiv und verzichten auf jede Intervention. Wir sind alle in dieser hierarchischen Umgebung aufgewachsen, soweit die Herstellung und die Rezeption unserer täglichen (oder allabendlichen) Informationen betroffen ist, und deshalb lag die Annahme nahe, daß es keinen anderen Weg gibt – daß es 'natürlich' sei, wenn das Publikum eine passive Rolle einnimmt und die Lieferung von Informationen automatisch nur einer sehr kleinen Elite im Lande zukommt ..., daß diese Situation so 'natürlich' sei wie zum Beispiel der Umstand, daß Molkereien uns mit Milch beliefern oder daß Bäcker Brot backen, und daß wir – das Publikum – diese Produkte ohne zu fragen konsumieren. –

Ich habe einen großen Teil meines Lebens mit dem Kampf gegen diese Anschauungen verbracht, denn ich bin zutiefst überzeugt, daß ein direkter (und immer engerer) Zusammenhang zwischen der Passivität der Öffentlichkeit gegenüber der Herstellung der Nachrichteninformationen, die sie erhält, und dem zunehmenden Atomwetrüsten in den letzten Jahrzehnten besteht. Man könnte sagen, daß der zunehmende Mangel an öffentlicher Beteiligung an der Gesellschaft heute und der allgemeine Fatalismus der Menschen gegenüber der Zukunft die logische Konsequenz aus diesen Phänomenen sind.

Eine der Hauptaufgaben von THE JOURNEY ist es, diesen massiven gesellschaftlichen Problemen entgegenzutreten und sie herauszufordern; dabei müssen wir auch die hierarchischen und traditionellen Beziehungen zwischen Zuschauern und den Medien herausfordern, ja auch die zwischen Völkern und Regierungen und Erziehungssystemen ..., um nur einige von den am meisten diskutierten Themen zu nennen, die von den Beteiligten an THE JOURNEY aufgeworfen wurden.

Ein verwandtes Problem besteht darin, daß große Teile der Friedensbewegung überall in der Welt in den letzten Jahren nur sehr widerwillig diesen Aspekt ins Auge gefaßt haben, um stattdessen mehr oder weniger das Spiel der Medien zu spielen, um 2 Minuten Aufmerksamkeit in den nationalen Fernsehnachrichten oder eine halbe Spalte in einer Zeitung zu erhalten. Auf diese Weise hat leider ein großer Teil der Friedensbewegung eine unkritische Rolle gegenüber den Massenmedien gespielt, statt jene Position einzunehmen, für die diese Bewegung eigentlich bestimmt ist, nämlich die Funktion der Medien in der Gesellschaft fundamental in Frage zu stellen, insbesondere insoweit, als die Medien vielfach hierarchische soziale Verhaltensformen (und Erwartungen) implementiert und damit den Eindruck von der Unvermeidbarkeit des atomaren Waffenrennens verstärkt haben.

Im letzten Jahr erst hat sich diese Situation zu verändern begonnen, und zum Beispiel findet man jetzt in Kanada und Schweden einige (noch sehr wenige) Presse-Journalisten, die über diese Probleme mit Klarheit und Verständnis schreiben. Es ist Teil des andauernden Dilemmas, dem wir gegenüber stehen, daß wir wenige (wenn überhaupt) Journalisten innerhalb der Fernsehberufe finden, die ein kritisches Bewußtsein von ihrer eigenen Funktion entwickelt haben. Im Fernsehen begegnet man auch heute noch der konzentriertesten Form von Machtmißbrauch und hierarchischer Einstellung gegenüber dem Publikum, die es in den Massenmedien überhaupt gibt. Und es ist wichtig festzuhalten, daß diese Haltung auch heute in großen Bereichen des kommerziellen Films vorherrschend ist. Aber, um diesen Punkt abzuschließen, möchte ich folgendes betonen: wenn wir, die wir in der Friedensbewegung tätig sind oder sie unterstützen, ebenfalls – und wenn auch unabsichtlich – diese Reserve gegenüber der Fähigkeit von Zuschauern zum Ausdruck bringen, mehr als eine Stunde still zu sitzen, sich irgendeiner sinnvollen intellektuellen oder emotionalen Erfahrung zu öffnen oder in ein anderes als ein passives Verhältnis zu den Medien zu treten, dann wiederholen auch wir die hierarchische und geringschätzige Haltung gegenüber der

Öffentlichkeit, die im gegenwärtigen Moment der Geschichte so sehr die tägliche Praxis der Medien geworden ist.

Deshalb hoffe ich — obwohl ich alle Sorgen wegen der Länge des Films voll verstehe, wegen der erwarteten Zuschauerreaktionen und/oder wegen des ökonomischen Faktors —, daß die Herausforderungen, die von *THE JOURNEY* ausgehen — teilweise wegen der Länge des Films — immer noch ins Gewicht fallen werden. Diese Herausforderungen sind vielleicht bei einem ersten Ansehen des Films nicht evident, und vielleicht wird sich erst im Verlauf eines Prozesses der verschiedenen Vorführungen des Films vor der Öffentlichkeit und in Schulen die volle Bedeutung von *THE JOURNEY* herausstellen.  
(...)

Noch einmal meinen aufrichtigen Dank an alle für die Unterstützung in den vergangenen Jahren, an die Gruppen dafür, daß sie den Stürmen trotzten, an die Teams überall in der Welt, die den Film in Bild und Ton so menschlich machten, wie er ist, und natürlich an die Familien und Individuen, die sich den ganzen Film hindurch selbst ausdrücken, mit Mut und mit Gefühlen.

Ich bin sehr erfreut, daß wir mit diesem Projekt so weit gelangt sind — ich denke jetzt an die Fernsehleute, an die wir uns 1983 wandten und die uns auslachten, weil wir ein solches Unternehmen wagen wollten — sie sagten, es sei nicht möglich, einen Film ohne ein Drehbuch zu machen. *THE JOURNEY* ist nicht nur ein Testament, er zeigt auch, daß solch ein Film möglich ist, das stärkste seit vielen Jahren auf Film festgehaltene Zeugnis vom starken Bedürfnis der Menschen, die schrecklichen Mauern niederzureißen, die die Systeme der Welt fortlaufend errichten ... Mauern, mit denen sie ihre Bürger vor den Realitäten dieser Welt 'beschützen', indem sie sie mehr und mehr von den Informationen abschneiden ... Mauern, die die Menschen zunehmend innerhalb ihrer Kulturen voneinander isolieren ... Mauern, die sie, und das ist das Schrecklichste und Gefährlichste überhaupt, von den Menschen anderer Länder und anderer Glaubensüberzeugungen isolieren.

Wenn wir auf richtige Weise mit *THE JOURNEY* arbeiten können — wenn wir uns darauf einstellen, dem Film Zeit zuzuwenden und dem Prozeß, der von ihm ausgeht — dann, so glaube ich ehrlich, können wir wirklich einige dieser Mauern niederreißen .. oder mindestens erhebliche Löcher in sie schlagen.  
(...)

Peter Watkins, July 1986, News-letter

### Über Peter Watkins

Von seinen frühen Amateurtagen bis zu seinen neuesten Projekten hat Peter Watkins versucht, einmalig persönliche Filme zu machen, in denen sich beunruhigende soziale und politische Dimensionen abzeichnen. Wie George Orwell ist er beunruhigt durch das Anwachsen einer repressiven Weltordnung, die Unterdrückung individueller Freiheiten und die gefährliche Ausbreitung einer einullenden Gleichmütigkeit. Aber auch jenseits dieser offensichtlichen thematischen Konstanten in seinem Werk hat Watkins auch einen wichtigen Beitrag im Bereich des Films als Kunst geleistet. Fast alle seine Filme durchbrechen die Traditionen des konventionellen Kinos. Über die Jahre hat er einen besonderen Stil der 'dokumentarischen Rekonstruktion' entwickelt, die oft realistische und expressionistische Strukturen soweit verschmilzt, daß seine Montagetechnik zu einem stilistischen Markenzeichen geworden ist. Seit *Punishment Park* hat Watkins auch Tonmontagen von gleicher Komplexität wie seine Bildarrangements geschaffen. Schließlich hat Watkins in seinen Filmen, in verschiedenen Aufsätzen und auf zahlreichen weltweiten Vortragsreisen klarsichtige Analysen und scharfe Kritik an den Gefahren der Massenmedien in der heutigen Welt vorgetragen.  
(...)

Leider ist Peter Watkins bis heute weitgehend ein Außenseiter geblieben, dessen Werk im allgemeinen entweder böswillig angegriffen ('verletzend', 'hysterisch' und 'paranoid') oder einfach ignoriert wird. Seine Rolle in der Filmgeschichte ist jedoch be-

deutsam, und, wie Raymond Durnat zutreffend feststellt:  
„Watkins ist für die Entwicklung des Dokumentarfilms so zentral wichtig wie Grierson.“

Joseph A. Gomez, in: *Directors, The International Dictionary of Films and Filmmakers*, edited by Christopher Lyon, London 1984/86

### Biofilmographie

Peter Watkins, geb. am 29. Oktober 1935 in Norbiton, Surrey, England. Erziehung im Christ College in Brecknockshire. Schauspielausbildung ab 1953 an der Royal Academy of Dramatic Art in London. Militärdienst. In den späten fünfziger Jahren Arbeit als Produktionsassistent von Kurz- und Werbefilmen für das Fernsehen. Zusammen mit Freunden Herstellung von 16 mm-Amateurfilmen, die mehrere Auszeichnungen gewinnen. Dies führt zu einem Job bei der BBC. 1961 - 67 Arbeit als Schnitthelfer, Produzent und Regisseur von Dokumentarfilmen. 1965: die BBC verbietet die britische Aufführung und den internationalen Vertrieb von *The War Game*, einem Dokumentarfilm über die möglichen Auswirkungen eines Atomkriegs. Die BBC übergibt die Rechte des Films an das British Film Institute, der Film wird in den Kinos gezeigt, aber nicht im Fernsehen. 1967: erster Spielfilm *Privilege*; 1968 geht Watkins nach Schweden, nachdem es keine englische Unterstützung für sein Projekt *The Gladiators* gibt. 1969 - 71: Arbeit in den USA, Watkins dreht *Punishment Park*. 1970: eine Reihe von Projekten werden begonnen, aber wieder eingestellt wegen der umstrittenen Thematik dieser Projekte. 1972 Rückkehr nach Skandinavien. 1978: Beginn der Arbeit an einer Filmographie August Strindbergs auf Einladung des Schwedischen Filminstituts; das Projekt wird 1981 wegen finanzieller Meinungsverschiedenheiten wieder aufgegeben.

Filme (als Amateur):

- 1956 *The Web*
- 1958 *The Field of Red*
- 1959 *Diary of an Unknown Soldier*
- 1961 *Forgotten Faces*
- 1962 *Dust Fever* (unvollendet)

(als professioneller Filmemacher):

- 1964 *Culloden*
- 1966 *The War Game*
- 1967 *Privilege*
- 1969 *Gladiatorerna* (Die Gladiatoren)
- 1971 *Punishment Park*
- 1974 *Edvard Munch*
- 1975 *70-Talets Människor* (Leute der Siebziger)
- Fällen* (Die Falle)
- 1977 *Aftenlandet* (Das Abendland)
- 1983- *THE JOURNEY*

87

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

## THE JOURNEY

## Die Reise / Der Weg

## Vollständiges Protokoll des Nachspanns

## 1) Aufnahmen in Moçambique

Kamera, Produktionsorganisation	Anders Nilsson
Ton	Gabriel Mondlane
Kamera-Assistenz	Jacinto Bay-Bay
Produktionsassistentz	Gunilla Kesson
Interviewer, Übersetzer	Alpheus Mangezi
Übersetzer	Sertorio Chambale

Mit Unterstützung von  
Informationsministerium für Moçambique,  
Edward Mondlane Universität, Frauen der  
Kooperative "25. September" in dem Vorort  
"15 km" außerhalb von Maputo, Moçambique

## 2) Aufnahmen in Glasgow

Kamera	Jan Pester
Koproduktion	Penny Thompson
Ton	Donald MacLennan
Ausstattung	Annette Gillies
Produktionsassistentz	Alison Campbell
Regieassistentz	Eric Coulter
Bote	Michael Higson
Requisite	Gerry Organ
Requisite, Assistentz	Susan Clarke
Kostüme	Lynn Aitken
Kamera-Bedienung	Tom Hilton
Kamera-Assistentz	Gary Turnbull, Susie Neilson
Kamera-Volontariat	Dianne Barry
Beleuchtung, Elek- triker	Bill Watkins
Ton-Assistentz	Iain Lewicki
Standfotografie	Tom Hilton
Video	Chris Atkins
Waffenmeister	D. Simpson
Friseur	Anthony Gray
Der Nachrichtenleser	Alex Norton
Video-Produktion	Flashback Video

Unterstützungsgruppe in Glasgow  
Margaret Morton, William Wolfe, Tricia  
Benzie, Doug Benzie, Penny Thompson, Alison  
Campbell, Ian Miller, Nancy Dangerfield,  
William Taylor

Mit freundlichem Dank an  
Paddy Higson und Antonine Productions,  
Glasgow, für ihre Unterstützung und an The  
Scottish Film Production Fund für die  
Produktionsförderung

3) Aufnahmen in der Bundesrepublik  
Deutschland

Kamera	Aribert Weis
Produktionsleitung	Tillmann Scholl
Ton	Uwe Cardaun
Kamera-Assistentz	Reiner Jonas
Übersetzerin/Interv.	Rotraut Greune
Übersetzer	Tom Todd
Regie-Assistentz, Produktion, Organisa- tion, Script	Klaus W. Becker

Wir danken herzlich  
Hans-Dietrich Beyer, Angelika Birk, Gabi  
Brandt, Hans Brecht, Heinz Bruer, Hans  
Brunswig, Jörg Deuss, Norbert Friedländer,  
Joachim Frank, Adrienne Göhler, Gerd Greune,  
Thomas Janssen, Dieter Kosslick, Isabel  
Mahns-Techau, Elizabeth Michaelis, Paul  
Nellen, Gertrud Patz, Trevor Peters, Ernst  
Piuntek, Karl Rössel, Karl-Heinz Roth, Eva  
M. J. Schmid, Hermann Schultz, Ilse  
Sengstack, Elke Westphal, Ralph Winckler,  
Prof. Dr. Friedrich Wilhelm Wollenberg,  
Peter Zander u.v.a.

Unser besonderer Dank gilt  
Heiner Ross und dem Metropolis-Kino, den  
"Grünen", dem Amt für Zivil- und  
Katastrophenschutz, dem Landesbildarchiv,  
dem Hamburger Staatsarchiv, Hamburg

Mit finanzieller Unterstützung vom  
Hamburger Filmbüro e.V.

## 4) Aufnahmen in Seattle

Kamera	Gary Payne
Produktionsleitung	David Rosen

Ton Jan Cyr  
 Produzent/Beleuchtung John Gordon Hill  
 Produktionsassistentz Maria Gargiulo  
 Ton-Assistenz/Boom Lucy Ostrander  
 Script Suzanne Tedesko  
 Linda Regan  
 Standfotografie Dale Abrams  
 Projekt-Organisation  
 "White Train" Bill Wahl

Unterstützungsgruppe  
 Suzanne Tedesko, Bill Affolter, David Rosen,  
 Jean Rowlands-Tarbox, Dan Campion u.v.a.

Mit besonderem Dank an  
 Shelly und Jim Douglass von Ground Zero,  
 Bangor, Washington, für ihr Beispiel und  
 ihre Unterstützung

#### 5) Aufnahmen in Japan

Kamera Kim Dok Chul  
 Produktionsleitung Yamagami Hiromi  
 Ton Yagome Hiroaki  
 Kamera-Assistenz Fukazawa Nobuyuki  
 2. Kamera Ishi Bashi  
 Yoshinori  
 Chef-Beleuchter Akagi Toyohiko  
 Ton-Assistenz Nanao Kenichi  
 Übersetzerin/Interv.  
 (Tokyo) Hayakawa Yoshiko  
 Übersetzer Zaitzu Masayo  
 Übersetzer/Interviews  
 (Hiroshima) Oura Mayumi  
 Produktionskoordina-  
 tion (Hiroshima) Tanabe Shotaro  
 Fahrer Furumai Kunio  
 Video Michael Goldberg  
 Recherchen Shindo Kyosuke  
 Musik (Flöte) Koinuma Hiroyuki

Unterstützungsgruppe  
 Hayakawa Yoshiko, Zaitzu Masayo, Nakamori  
 Kinju

Wir danken folgenden Leuten für ihre  
 Unterstützung  
 Nagasu Kazuji, Gouverneur der Präfektur von  
 Kanagawa, Asami Takeshi, International  
 Divison, Provinzregierung von Kanagawa,  
 Inoue Yoshio, Generalsekretär, Hidankyo,  
 Kawamoto Yoshitaka, Direktor, Hiroshima,  
 Atombombenmuseum, Motoshima Hitoshi, Mayor  
 von Nagasaki, Hida Shuntaro,

Generaldirektor, National Consultation  
 Centre for Hibakusha, Yamaguchi Yuko,  
 Direktor, Japanische Gesellschaft für den  
 Kinderschutz

Produziert mit der Hilfe von  
 Japan Corporation Committee für THE JOURNALS

#### 6) Aufnahmen in Mexiko

Kamera Miguel Garzon  
 Produktionsleitung Roberto Lopez  
 Marquez  
 Ton Fernando Camara  
 Kamera-Assistenz Armando Castillon  
 Boom Operator Carlos Marcovich  
 Elektriker Miguel Urbina  
 Candelario Perez  
 Interviewerin Nora Wayman  
 Übersetzung Nancy Plankey  
 Raymond Plankey  
 Standfotografie Boris de Swaan

Mit der Unterstützung von  
 Nora Wayman, Carlos Velo, Carole de Swaan,  
 den Einwohnern der Colonia de Murelos und  
 der Grupo la Esperanza, der Colonia Ruben  
 Jaramillo, im Bundesstaat Morelos

#### 7) Aufnahmen in Tahiti

Kamera Jaems Grant  
 Produktionsleitung Daniel Scharf  
 Ton Ann-Marie Chandler  
 Kamer-Assistenz Patrick Auzepy  
 Fahrer/Grips Nefi Tehi  
 Maehaa Temaru  
 Interviewer Maea Tematua  
 Übersetzung, Produk-  
 tions-Koordination  
 (Tahiti) Miron Mataoa  
 Übersetzungen während  
 der Dreharbeiten Henry Walker  
 Übersetzung der Unter-  
 titel (Text) Ralph Gardner-  
 White

Gesang  
Tetuatinihuumakiotapenamoaaku'  
Ameiunatetoipumaohaohatahipahapu  
Maraetaata-Aiu and Tepeiumeiteanikuaokau  
Teuouoka

Unterstützungsgruppe  
Marie-Therese Danielsson, Bengt Danielsson,  
Tea Hirshon, Maea Tematua, Miron Mataoa,  
Tihipua Faataura

Wir danken  
Oscar Temaru, Bürgermeister der Gemeinde  
Faa, Tahiti, für seine Unterstützung und  
seine Ermutigung und Lemac, Quantas, und  
Musical Films in Australien

#### 8) Aufnahmen in Frankreich

Produktion	Guy Cavagnac (A. C. S.)
Kamera	Jean-J. Hoquard (Archeopteryx)
Produktionsleitung	Christian Guillon
Ton	Francis Fourcou
Boom Operator	Frederic Ullmann
2. Boom Operator	P. Deffontaines
Kamera-Assistenz	Paul Menville
2. Kamera-Assistenz	Jean Faure
Elektriker	Chr. Hautesserres
Script	Alain Baggi
Übersetzung	Nicole Marie
Interv./Recherchen	Marie-R. Bernard
Standfotografie	Genevieve Capelle
Produktionsassistentz	Alain Loubet
Berber-Lied	Jean-M. Martinat
	Ouiza Safou

Wir danken besonders  
Armand Gatti, Helene Chatlain, Jean-Jacques  
Hocquard, und den Mitarbeitern des Atelier  
de Création Populaire Archeopteryx in  
Toulouse, Guy Cavagnac und Francis Fourcou  
vom Atelier Cinématographique Sirventes in  
Villemur-sur-Tarn, ohne deren Unterstützung  
der französische Teil dieses Filmes nicht  
hätte gemacht werden können.

#### 9) Aufnahmen in Norwegen

Kamera	Odd-Geir S Ther
Ton	Magne Mikklesen

Produktionsleitung	Jan-Erik Gammleng
Kamera-Assistenz	Jon Gisle Borseth
Ton-Assistenz	Bjorn Strom Jensen
Script	Mari Hagen
Video-Kamera	Bjorn W Rness
Standfotografie	Jan A. Engebretsen
Übersetzung während der Dreharbeiten	Anders Thorvik
Übersetzung der Unter- titel	Britt Kiil Krogstad
Kostüme	Marit Paxal Solfrid Troen Guri Morseth

Mit der Unterstützung von  
Fjerdingen Busstrafikk A/S, Per Ho S,  
Busseier, Skrallan Bilbergning, Bil-Og  
Maskinservice A/S, Hell Bilservice A/S, Liv  
Og Tor Kaalvik

Mit der Unterstützung von  
Statens Vegvesen Avd., Stjordal, Stjordal  
Samvirkelag (TV-Rec), Politimesteren i Nord-  
Trondelag, Inn-Trondelag Sivilforsvarskrets,  
Lensmannskontoret i Stjordal,  
Lensmannskontoret i Levanger

Unterstützungsgruppe in Stjordal  
Brita Steig, Torbjorn Wiggen, Jonny Thorsen,  
Ole Meier Kjerkol, Ragnhild Thorvik, Guri  
Morseth, Solfind Troen, Anders Rodum, Bjorn  
Gylland, Greta Randli

Unterstützungsgruppe in Trondheim  
Tona Schjetne, Per Schjetne, Rigmor  
Kreyberg, Kjellaug Larvik

Unterstützungsgruppe in Oslo  
Marit Paxal, Oivind Holter, Aase Holter,  
Gerd Gronvold Sauer, Hilde Sophie Plau  
u.v.a.

Beschaffung von Spenden  
Norges Fredslag, Oslo, Norges Fredsr D,  
Oslo, Artister for Fred, Oslo, Nei Til Atomv  
Pen, Stjordal, Kvinner for Fred, Trondheim,  
Nei Til Atomv Pen, Trondheim

Wir bedanken uns für die freundliche  
Unterstützung bei  
Nils-Petter Gleditsch, Oslo Peace Research  
Institute, Norsk Film A/S, Oslo,

bei den Mitarbeitern und der Administration  
folgender Schulen:  
Halsens Skole, Stjordal, Kvislabakken Skole,  
Stjordal, Frosta Kommune Skole,

bei den norwegischen, schwedischen und dänischen Künstlern, die ihr Talent unentgeltlich in Unterstützungskonzerten für den Film, zwischen 1983 und 1984, in Oslo, Trondheim und Stjordal zur Verfügung gestellt haben,

bei den 80 Kindern und 300 Erwachsenen von Stjordal und Trondheim, die an den Dreharbeiten teilgenommen haben und der Unterstützungsgruppe in der praktischen Arbeit geholfen haben.

#### 10) Aufnahmen in Lewis

Unterstützungsgruppe

Duncan MacLeod, Malcom MacLean, Angus MacKormack, Sam Maynard, Norina MacLean, Noel Eadie & Tong Studio, Agnes Rennie, Nan MacLeod, Donald John MacSween, Calum MacLeod

Sänger/Sängerinnen

Carina MacLeod, Andrew MacLeod und Gaelic Psalmody, vorgetragen von Finalay MacDonald, die Vorsänger und die Kirchengemeinde in Lewis

Übersetzer

Ina McIver, Nora Murray, Dr. Finlay MacLeod, Catriona Kennedy, Bella Matheson, Donald Stewart, Marion Eadie, Catherine Dunn, Jo MacDonald, John Murray

Mit herzlichem Dank an

Aktionskomitee "Keep NATO out", Tiupan Head Community Association, An Comunn Gaidhealach, Aird School, Nicolson Institute, SITH (Youth Peace Group), ACAIR (Publishers)

#### 11) Aufnahmen in der Sowjetunion

Kamera	Leif Nybom
Produktionsleitung	Madlen Abojan
Ton	Anatolij Stefanow
Beleuchtung	Oleg Golowkin
	Wladimir Bogdanow
Standfotografie	Leif Nybom
Übersetzer/Interviews	Helen Kostuchina
	Michail Iljin

Mit der Unterstützung und Teilnahme von dem Sowjetischen Friedenskomitee, dem regionalen Leningrader Friedenskomitee, Sovinfilm, Moskau

Herzlichen Dank an

Michail Iljin, Walentin Belowolow, Nina Terechowa

#### 12) Aufnahmen in Utica, New York

Produzenten	Scott MacDonald
	Don Tracy
Ko-Produzenten	Patricia O'Connor
	Robert Baber
Kamera	Skip Roessel
Kamera-Assistenz	Roger Grange
Ton	Larry Scharf
Ton-Assistenz	L. S. Edmondson
Beleuchtung/Schwenks	Tom Trovato
Elektrikerin	Lorna Lentini
Schwenks	Don Canfield
Aufnahmeleitung	Joan Olsson
Ausstattung	Karen Morse
Ausstattungsabteilung	Debbie Benzer
	Krista Perry Dunn
	David Gislason
	Dickie L. Gronseth
	Jonathan Kirk
	Margit Morse
	John von Bergen
Standfotografie	Sylvia de Swaan
Graphik	Dick Loomis
Produktionsassistentz	Mona Dunn
	Maura McNulty
	Pat Spear
Script	Roxana Blatt

Mit besonderem Dank an

Carmen Arcuri, Edmund Boerger, Sunithi Bajekal, Carmela Baker, Paul Baker, Joan Blanchfield, Carmen Balnkinship, Philip Brockway, David Bruno, Anthony Casale (Abgeordneter), Central New York Community Arts Council, Tom Coin, Cornhill People United, Barbara Davies, Georgia Deal, Cheryl Delaurentis, Ferrone's Sunoco, The Film Fund, Daniel Fleming, Joseph Fusco, Richard Griffith, Reverend Tim Hall, Hamilton College, Thomas Harblin, Robert Huot, Undersheriff Robert Ingalls, John Johnsen, John Kapcio, Mary Kapcio, Father Howard Kapral, Carol Kinne, Kirkland Art Center, John Knecht, Mike Koperda, Kim Landon, Faye Lenarcic, Paul Lindsay, Debbie Lockrow, John

Loy, Mary Loy, Eugenia Mancini, Anita Morris, New York State Council on the Arts, Ken Nolley, Nuber and Nuber, Oneida County Sheriffs Department, Grace Osborne, Kate Oser, Victor Oshel, Suzanne Parson, Phi Beta Sigma, Bill Phillips, Karen Phillips, Larry Platt, Punch Productions, Roland Randall, Dr. Irwin Redlener, Karen Redlener, Remington Elementary School (Ilion), Richard Ruggiero (Abgeordneter), Robert Ruhm, Frank Russo, St. Basil's Melkite Catholic Church, St. Francis de Sales School, Charles Scheiderich, Spotlight Video, Paul Stern, Dare Thompson, Sancy Throop, Utica College of Syracuse University, Utica Transit Authority, Utica YWCA, Susan Wadsworth, Judith Webb, Carol White, David White, Lawrence Wood, Ralph Zammiello, John Zogby

Wir bedanken uns auch bei  
The Residents of Prospekt St., Ilion New York; High Street und Lexington Place, Utica, New York, für ihre freundliche Unterstützung und The Central New York Community Arts Council, The New York State Council on the Arts (Produktion Grant) für ihre Unterstützung durch Spenden

### 13) Aufnahmen in Australien

Kamera	Jaems Grant
Produktions-Leitung	Penny
RobinsProduktionsleitung	Penny Robins
Ton	Philip Healey
Kamera-Assistenz	Chris Cain
Produktionsassistentz	Chr. Podolinski
Video-Kamera	Steve McDonald
Tape Operator	John Cumming
Tech. Video Leitung	Mick Ryan
Beleuchtung/Elektriker	Adrian Cherubin
Boom Operator	Christine Wardale
Addit. Boom	John Cumming
Script	Jane Abercrombie
Graphik	John Hillcoat
Artwork	Marina Swtrocchi
Standfotografie	Fisher Graphics
	Peter Christoff

Unterstützungsgruppe in Melbourne  
Joanne Lee Dow, Belinda Probert & Henrietta, Richard Tanter, Eugene Schlusser, Philip Martin, Andres Kabel, Pat Jessen, David Hanan, Peter Christoff, Tony Barta, Martin Bartfeld (Anwalt)

Unterstützungsgruppe in Gippsland  
Neil Courtney, Fances Courtney, Alistair Carr

Unterstützungsgruppe in Sidney  
Margo Gray, Jack Gray, Julie Gray, Jim Tzannes, Anne Catling, Alex Tzannes, Wendy Lewin, Hazel Wilson, Fay Gervasoni, Julie Meloff, John Meloff

Besonders danken wir  
den "Schauspielern für die atomare Abrüstung", der Australian Conservation Foundation, Harry Bardwell - "Backs to the Blast", Sektionen der Lehrgewerkschaft in Victoria, dem Centre Club Hotel, Morwell - Don Kapevic, Channel 7, den "Freunden der Erde", Victoria, dem Technologischen Institut, Gippsland, Klarion Enterprises PTY Ltd., Melbourne, Lemac Film Hire, Melbourne Directors' Guild Ltd., Monash University, Melbourne, Open Channel, Melbourne, den Einwohnern des La Trobe Valley, der Poet's Union, Melbourne, dem Shire of Morwell, der Medien-Abteilung des Victoria College-Rusden

Produziert mit der Unterstützung von  
The Creative Development Branch of the Australian Film Commission

### 14) Dänemark

Unterstützungsgruppe  
Dagmar Fagerholt, Johs Münchow, Ragnhild Münchow, Tine Bryld, Heinz Hansen, Inger Nyegaard, Diana Vinding, Ebba With, Martine Petrod

Mit Dank für ihre Unterstützung  
1 Maj Fonden (1.Mai Fonds), Fredsfonden (Fonds für den Frieden, Kopenhagen), Kopenhagener Stiftung gegen Atomtests

### 15) Neuseeland

Unterstützung von  
Hedy Barta & The Voice of Women, (Dunedin), Katie Boanas, Marian Hancock, Jenny Barnes, Neuseeländische Stiftung für Friedensstudien u.v.a.

## 16) Italien

Luigi Paini & Assessorato, Servizi Sociali & Culturali (ARCI), Mailand

## 17) Finnland

Unterstützung von der Studentenvereinigung in Helsinki und Erik Herlevi

## 18) Aufnahmen in Portland, Oregon

Kamera	Eric Edwards
Produktionsleitung	Jan Baross
Ton	Wayne Woods
Kamera-Assistenz	John Campbell
Ausstattung	Steven Karatzas
Script	Mark Salveit
Schwenks	Kerry Davis
Spenden-Koordination	Penny Allen
Standfotografie	Eric Edwards Jan Baross

Unterstützungsgruppe in Portland  
Johnny Stallings, Robin Esterkind, Stella Douglas, Dominic Cappello Foj, Lois Poole, Keith Scales, Barb Tint, Zante River, Shanti Kahn

Recherchen Andy Robinson  
Chuck Bell

Unterstützungsgruppe in Salem  
Jan Nolley, Ken Nolley, Steve Hey, Mary Ann Youngren, Doug Pubsley, Karen Pugsley, Tracy Rizzo, Julie Paulson, Brian Higgins, Kent Lew

Vielen Dank für ihre Unterstützung an Metropolitan Arts Commission der Stadt Portland, Portland PAND - "Performancekünstler und Künstler für Nukleare Abrüstung", Medien-Projekt, Portland

## 19) Schweden

Der Film wurde unterstützt von Svenska Freds-Och Skiljedomsföreningen (SFSF) (Swedische Friedens- und Schlichtungsgesellschaft) und Tyresö Freds Och U-Lands Förening (Tyresö Friedens- und Entwicklungsgesellschaft)

durch die Teilnahme von 120 Lokalgruppen der SFSF in ganz Schweden und Catharina Bragee, Tomas Magnusson, Ke Sandin, Monika Schelin, Helena Sutorius, Birgitta Elv S, Lena Ag, Peter Englen,

Herzlichen Dank für ihre Unterstützung an die Internationale Schwedische Entwicklungsbehörde (SIDA), Konstnarsnämnden - das schwedische "Arts Grants" Komitee

Mehrere lokale Friedensgruppen und Organisationen, Professionals for Peace (Ärzte, Bibliothekare, Krankenschwestern, Sozialarbeiter und lokalen Gewerkschaftsgruppen in ganz Schweden

## 20) Aufnahmen in Kanada

Spenden-Koordination	Christine Burt
Produktionskoord.	Peter Wintonick
Kamera	Martin Duckworth
Kamera-Assistenz	Simon Leblanc
Ton	Claude Beaugrand
Produktionsleitung	Gwynne Basen
Script	Patricia Tassinari
Unit Manager	Barbara Moffat
Standfotografie	Anna Fudakowska
Medien-Projekt	Mark Achbar
	Robert del Tredici
	Alison McGillivray
	Catherine Ryan
	Jeff Sniderman
	Eric Vallee
Video-Aufnahmen	Mark Achbar
	Robert del Tredici
Koordination	Tamara Lynch
Clerk	Diane Masciotra
Weitere Kamera	Barry Perles
2. Assistent	Al Morgan
Ton-Assistenz	Hans Oomes
	Jean-G. Normandin

Unterstützungsgruppe  
 Mark Achbar, Siobhan Angley, Gwynne Basen,  
 Philippe Baylauco, Manfred Becker,  
 Jacqueline Blanchard, Denise Bowman,  
 Christine Burt, Chris Cavanaugh, Jane  
 Churchill, Joan Churchill, Debbie Devgan,  
 Harriett Fels, Anna Fudakowska, Shelley  
 Goldstein, Cathy Gulkin, Peter Harcourt,  
 Magnus Isaacson, Keith Lennox, Sonia Marino,  
 Aslion McGillivray, Sue Meggs, Molly Miller,  
 Barbara Moffat, Vickie O'Donnell, Walter  
 Oka, Elyse Pomeranz, Ken Persall, Phil  
 Raphals, Dorothy Rosenberg, Serge Rouleau,  
 Catherine Ryan, Laura Sky, Jeff Sniderman,  
 Rick Stowe, Laura Weinberg, Peter Wintonick,  
 Mahonri Young, Maraya Yurko

Besonderen Dank an  
 Alpha Video, Christine Assal, Blumenfeld  
 Foundation, Tory Brand, Richard Burman,  
 Muriel Burt, Cinema Canada, Claude  
 Chamberlan, Conservatoire d'Art  
 Cinematographique, Mary Ellen Davis, Dr.  
 Michael Dworkin (HPNR), Dr. Gordon Edwards  
 (CCNR), Charles Eddis, Peter Garstang,  
 Global Television, Hotel Clarendon, Jackman  
 Foundation, Peter Katadotis, Doug MacDonald,  
 Guy Paiement, Daniel Pinard, Platmast  
 Foundation, Project Ploughshares, Project  
 Seed, Radio-Canada, Sequences, Sisters of  
 Saint-Joseph, United Auto Workers of Canada,  
 Solanges Vincent, Westwind Foundation

Photos von  
 Bob del Tredicis "At Work in the Fields of  
 the Bomb"

Produziert mit der Mitarbeit von  
 Sky Works Charitable Foundation und Cinergy  
 Films

## THE JOURNEY

Produktions-Direktor	Peter Watkins
Produktions-Koord.	Catharina Bragee
Nach-Prod. Koordinat.	Peter Wintonick
Schnitt	Peter Watkins Petra Valier Manfred Becker Peter Wintonick
Assistenz	Michel Juliani Anna Fudakowska Gerry Vansier
Mischung	Peter Watkins Manfred Becker

	Tony Reed Vida Urbonavicius Raymond Vermette Nancy Hughes Matthew Ennis Alison McGillivray Ron Lee
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Graphik/Animation	
Koordination	Joan Churchill
Zeichner	Jane Churchill Joane Churchill
Assistenz	Heidi Quednau Paul Rosenbaum
Animation	Jonathan Amitay Huibert Den Draak Pierre Hebert Don McWilliams Robert Mistysyn Richard Slye
Übersetzung	Daniel Desmarais Tochi Honda Patricia Nazal Howard Scott Stuart Stilitz
Informations-Systeme	Mark Achbar

Assistenz bei den Dreharbeiten und der  
 Nachproduktion zu THE JOURNEY in Kanada  
 The English Program Branch und Programme  
 Francais of the National Film Board of  
 Canada/L'Office National du Film du Canada

Besonderen Dank an Peter Katadotis, Daniel  
 Pinard und Georges Dufaux und an all die  
 hilfreichen Mitarbeiter des NFB/ONF und an

Projekt-Prod. Koord.	Tamara Lynch
Administration	English Animation Studio
Animationskamera	Pierre Landry Jacques Avoine Raymond Dumas Claude Lebrun Robin L.P. Bain
Titel und Vorspann	Louise Overy
Lichtsatz	Serge Gaudreau
Graphic Art Darkroom	
Techniker	Jean-Pierre Joly
Mischung	Jean-Pierre Joutel

und auch an die Mitarbeiter des NFB/ONF  
 Jim Bell, Bernard Bordeleau, Claude  
 Chevalier, Jimmy Chin, Grant Dearnaley,  
 Arlette Dion, Angie Flores, Winnie Gosselin,

Wally Howard, Robert Leblanc, Dianne Masciotra, Alex Murdock, Conrad Perreault, Sayed Rawji, Marie de Sousa, Rose Aimee Todd, Gilles Tremblay

### Fernseh- und Video-Beiträge

Australien	ABC/ACT-7 (Watson) ATV-10 (Melbourne) GTV-9 (Melbourne) Monash University
Kanada	CBC/CTV Global House of Commons, Radio Canada
Dänemark	DR
Frankreich	A2/TF1
Japan	JNN/NHK
Norwegen	NRK
Schottland	BBC-1/ITN/STV
Schweden	SR-TV
USA	ABC/CBS/NBC
Bundesrep. Deutschland	NDR/(ARD)/ZDF

### Weitere Recherchen in :

Australien	Alistar Carr Neil Courtney Joanne Lee Dow Richard Tanter
Kanada	Mark Achbar Gwynne Basen Diane Chauret Carla Edelenbos Kim Jackson Glen MacDonald Alison McGillivray Catherine Ryan Peter Wintonick Nancy Worsfold
Dänemark	Johs Múchow
Frankreich	Marie-R. Bernard Genevieve Capelle Patrick Watkins
Bundesrep. Deutschland	Klaus W. Becker
Japan	Shindo Kyosuke
Mexiko	Nora Wayman
Norwegen	Ole Meier Kjerkol
Schottland	Tricia Benzie
Schweden	Catharina Bragee
Tahiti	Bengt Danielsson
USA	Bob Baber Roxanna Blat Ken Nolley Irw. Redlener M.D. Johnny Stallings

White Train Monitoring Project  
Carol Collins  
Eric Edwards  
Donna Monroe  
Greg Paulsan  
David Rosen  
Kevin Ruser  
Bill Wahl M. D.  
Ground Zero

Dankbar anerkennen wir die Arbeit, die Untersuchungen und Aktionen, die von vielen Menschen und Gruppen auf der ganzen Welt entwickelt worden sind um das Anliegen für Frieden, soziale Gerechtigkeit und internationales Verständnis voranzubringen.

### THE JOURNEY 1986

Produziert von Peter Watkins mit Svenska Freds-Och Skiljedomsföreningen (Film für Fred) und öffentlicher internationaler Unterstützung.

Internationale Koordination für THE JOURNEY  
Swedish Peace and Arbitration Society  
Brannkyrkagatan 76  
117, 23 Stockholm  
Schweden  
Tel. 08 68 02 00

Wir danken schliesslich all denen, die im Film erscheinen und ihre Gefühle und ihre Betroffenheit ausgedrückt haben, unter ihnen

Edgar Mataiura Samwela und Stelling Vaitea Teore, mit ihrer Tochter Amavaie Tea, und ihrem Freund Do Carlson

Ron und Tricia Crippen, mit ihren Kindern Tara, John und Audrey, sowie Ellen Fugere

Elena Ortega und Pancho Lopez, mit ihren Kindern Clara, Feliz, Cruz Santa, Nachor, Wzzi, Arturo, Tono, Petra

Al und Jerrie Drinkwine, mit ihren Kindern Paul, Troy und Nicole

Maruca Ponce mit ihren Kindern Carlos und Alvaro, sowie Carlos Peniche

Hannelies und Ulrich Düvel, mit ihrer Tochter Martina und ihrer Freundin Beate

# 17 Internationales forum des jungen films berlin 1987

13

37. Internationales  
filmfestspiele berlin

Hajime Hamada, Hiroshi Shindo, Toshiko Saeki  
und Jikkon Li

Bill und Elizabeth Hendricks, mit ihren  
Kindern Tonya, Tamara, Sonya und Billy

Joachim Tamatoa und Augustine Lucas mit  
Hinano Lucas

Quiza Safou und Gerard Lamari

Tadakichi und Kimi Mori, Kazuaki und Teruko  
Shinya, mit ihren Kindern Noriaki, Kazushige  
und Yoriko

Emma Biermann, Werner Brasch

Ragnveig und Christian Vikan, mit ihren  
Kindern Cornelia, Anne, Johan und Torkeld

Ken und Marian Barnes, mit ihren Kindern  
Shane und Terry

Frida Tiare und Miron Matao, mit ihren  
Kindern Hiro, Ayona, Ariioehau, Camelia,  
Tahuka, Sairah und Joanna

Melita Eduardo Huamba, mit ihren Kindern  
Isabella, Lucia, Amelia, Teresa, Esperaca  
und Rosia

Sam und Kathleen Smillie, mit ihren Kindern  
David und Susan

Lidia und Alexander Kolosov, mit ihrer  
Tochter Masha

Danke

schlammert. Ich verstand noch, daß meine eigene Zielfahrt auf dem  
Spiel steht. ...  
Stefan Jarl

Ich würde wiederwärtiger Schrifttum nehmen, fand ich aber  
...  
Stefan Jarl

Ich bin gerade wieder empfindend - als Bräut gestand  
...  
Stefan Jarl

Ich habe die Freude, im neuen Jahre  
...  
Stefan Jarl

Ich bin die Freude des Films  
...  
Stefan Jarl

Ich bin die Freude des Films  
...  
Stefan Jarl

Ich bin die Freude des Films  
...  
Stefan Jarl

Ich bin die Freude des Films  
...  
Stefan Jarl

Umführung	1. 9. 1987, Internationales Forum des jungen Films, Berlin
Format	16 mm, 1:1,33, Farbe
Länge	72 Minuten
Der Film ist meinen drei Kindern gewidmet.	Stefan Jarl

**Inhalt**

Am Donnerstag, dem 26. April 1986 kam der Frühling nach Schweden. Am gleichen Tag explodierte Tschernobyl, einer der vielen Atomkraftwerke in Europa. Die wachsende Wolke wehte in Richtung Skandinavien. Wie kaum ein anderes Land wurde Schweden durch das radioaktive Gift in Mitleidenschaft gezogen.

Ich hielt mich gerade in Nordschweden auf, war einen Tag in der dortigen Bevölkerung zu drehen, die radioaktiv bedroht war. Lappen für mich wurde daraus eine moralische Entscheidung: Ich wollte meine Pläne und stellte mein Können als Filmemacher dem Lappen zur Verfügung. Ihre ganze Zukunft wurde von der Katastrophe bedroht, die sich immer noch Tag für Tag ver-

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

# 13

## 37. internationale filmfestspiele berlin

### HOTET

#### Die Bedrohung

Land	Schweden 1987
Produktion	Stefan Jarl Filmproduktion und Filmfotograferma AB
Regie, Buch	Stefan Jarl
Kamera	Per Källberg, Göran du Rees
Musik	Ulf Dageby
Schnitt	Anette Lykke Lundberg
Ton	Per Carlesson, Bengt Andersson, Staffan Julén, Peter Holthausen, Claes Lindberg
Technik	Stefan Hencz, Olof Johnsson, Bengt Wallin, Nils Johansson, Suzanne Branner
Mischung	Per Carlesson, Berndt Fritiof
Laboratorium	Film-Teknik

#### Darsteller

Lars Jon Allas, Lillemor Baer, Johannes Svonni  
und die Bevölkerung von Talma Sameby

Uraufführung 1. 3. 1987, Internationales  
Forum des Jungen Films, Berlin

Format 35 mm, 1:1.33, Farbe

Länge 72 Minuten

Der Film ist meinen drei Kindern gewidmet.  
Stefan Jarl

#### Inhalt

Am Sonnabend, dem 26. April 1986 kam der Frühling nach Schweden. Am gleichen Tag explodierte Tschernobyl, eines der vielen Atomkraftwerke in Europa. Die warmen Winde wehten in Richtung Skandinavien. Wie kaum ein anderes Land wurde Schweden durch das radioaktive Gift in Mitleidenschaft gezogen.

Ich hielt mich gerade in Nordschweden auf, um einen Spielfilm über die dortige Bevölkerung zu drehen, die rentierzüchtenden Lappen. Für mich wurde daraus eine moralische Entscheidung; ich änderte meine Pläne und stellte mein Können als Filmemacher den Lappen zur Verfügung. Ihre ganze Zukunft wurde von der Katastrophe bedroht, die sich immer noch Tag für Tag ver-

schlimmert. Ich verstand auch, daß meine eigene Zukunft auf dem Spiel steht: ohne Wildnis, ohne die Vorstellung von etwas Unberührtem, von Harmonie, von Gleichgewicht, mit der wir den Begriff Wildnis verbinden, hat unser Leben nichts Heiliges mehr. Ich wäre froh gewesen, nie einen solchen Film über mein Land machen zu müssen ...

Stefan Jarl

#### Johannes Jojk in HOTET

Ich wollte meinen schönsten Schlitten nehmen, fand ihn aber nicht;  
nahm einen anderen und fuhr zum Markt in Karesuando.

Als ich zum Kirchendorf Karesuando kam,  
was sah ich da –

meine frühere Verlobte

die Kirchentruppe emporsteigend – als Braut gekleidet!

Da kehrte ich mit dem Schlitten um und fuhr in Richtung  
Finnische Weiten,

nach Kautokenio, um gute Freunde zu treffen.

Endlich in Kautokenio angekommen

trifft mich ein richtiger Fluch:

meine Jugendliebe will gerade einen anderen heiraten!

Da kehre ich wieder um nach Hause.

Und das sage ich euch, ihr Jugendlichen, hört auf meinen Rat:

– Folgt meinen wirren Spuren nicht!

Weil, so ist nun einmal das Los eines jeden Menschenkindes,  
daß es die Welt nicht bekümmert ...

#### Aus dem Dialog des Films

*Lillemor:* Ja, dann denkt man plötzlich: vielleicht ist es ja gar nicht so schlimm. Vielleicht kann man ruhig weiterleben. Aber sobald man in die Siedlung 'runter kommt, da merkt man es – da herrscht irgendwie eine andere Stimmung.

Die ganze Atmosphäre ist verändert, man merkt das in allen Diskussionen und überhaupt. Es ist, als ob der Untergang näher rücken würde. Man will es ja nicht glauben, man hofft, daß es nicht so ist.

*Lasse:* Ja, es ist schrecklich! Eigentlich müßte jeder Mensch sagen: das kann man einfach nicht dulden! Man kann diese Entwicklung nicht akzeptieren! Schließt doch alle Kernkraftwerke und alles, was mit Kernkraft zu tun hat!!

*Sprecher:* Versetzen wir uns ein paar Monate zurück. Im vergangenen Sommer war ich zum ersten Mal hier oben. Wir sind auf der norwegischen Seite der Grenze. Hier liegt Talmas Sommerlager. Viele tausend Kilometer von hier entfernt ist ein Kernkraftwerk explodiert. In Europa spricht man von einer Katastrophe. Hier oben hat keiner Zeit, viel darüber zu grübeln. Die Jahreskälber sollen gezeichnet – mit Ohrkerben versehen werden.

*Lasse:* Wir glauben an die Natur – aber nicht an so Unnatürliches wie Kernkraft. Doch dann fragt man sich: woher nimmt man dann die Energie, die man braucht? Und braucht man überhaupt so viel Energie? Das meiste geht doch zum Luxuskonsum. Wir haben

hier keinen elektrischen Strom, keine Wege. Warum müssen dann wir unter den Fortschritten der Welt leiden, wenn wir ihre Vorteile nicht nutzen dürfen? Unschuldige Menschen werden in Leidenschaft gezogen und zwar so schwer, daß sich die ganze Kultur verändert. *Kultur* – das ist eine Lebensform, die Art zu denken und zu bewerten. Die Bewertung ändert sich aber, wenn man selber betroffen wird. Unser ganzer Maßstab ändert sich – alles wird finanzieller bewertet. Man berücksichtigt das Rentier nicht mehr so, wie man sollte. Man soll aber zuerst Rücksicht auf das Tier nehmen. Erst kommt immer das Tier – dann du selber und zuletzt die toten Gegenstände, die man um sich hat. Selber kommt man immer erst an zweiter Stelle, nie an erster. Das ist die alte lappländische Regel.

Nehmen wir mal den Hund, das Haustier, das uns hilft. In alten Erzählungen hören wir, wie der Hund dem Lappen zur Hilfe kam. Er hat um Fressen und Hilfe gebeten. Da hat der Lappe ihn gefragt: „Und was bekomme ich dafür von Dir?“ – „Ich kann Dir in den Weidegebieten helfen; ich brauch' nur mein tägliches Fressen“, hat der Hund gesagt. „Dressiere mich und ich werde Dir eine gute Hilfe sein. Du darfst mich aber nie quälen – das ist wichtig. Und wenn ich dann alt bin und mich plage, mußt Du Rücksicht auf mich nehmen und mich aus dieser Welt schaffen! Weiterleben wäre Quälerei.“

Genauso ist es mit dem Rentier: immer das Wohl des Tieres im Auge behalten – es nie quälen! Man soll es in jeder Hinsicht bevorzugen. Man soll die Tiere zu guten Weideplätzen treiben. Wenn das Rentier ins Hochgebirge will, dann wandert man eben mit ihm dorthin! Oder im Winter in die Wälder.

Aber jetzt, nach dieser Tschernobyl-Katastrophe, jetzt heißt es: auf Cäsium zu achten ... und das versteht ja das Rentier nicht! Da müssen wir nun ungewollt gegen die Natur arbeiten. Das Rentier spürt, daß es in den Wald möchte ... aber es weiß ja nichts von Cäsium in der Renflechte. So kriegen wir andere Richtlinien. Wir ändern unsere Normen gegenüber dem Rentier. Früher haben wir immer zuerst an das Tier als Tier denken können – jetzt müssen wir vielleicht wirtschaftliche Aspekte anlegen und es als produktive Ware sehen! Es ist aber nicht gut, wenn es so kommt. Dann arbeitet man in der Natur gegen die Natur. Und dann geht schließlich alles zum Teufel! Man kann das nämlich nicht kombinieren: in der Natur – gegen die Natur zu sein. Das hält nicht auf die Dauer.

Man sieht es ja an der Rentierzucht: die hat sich durch alle weltlichen Zeiten in der schwedischen Geschichte behauptet! Sie existierte schon im Mittelalter, und man weiß gar nicht, wie lange es sie schon gibt. Wir haben uns weiterentwickelt, aber wir haben uns von der europäischen Kultur und ihren Bewertungsnormen ferngehalten. Wenn z.B. ich – ein Renzüchter – hier auf Erden schnell zu Geld kommen wollte, tja, dann würde ich nicht Rentierzucht beginnen! Wegfahren, vielleicht, und mein Glück woanders suchen, das würde ich dann. Aber unsere Arbeit ist nicht nur eine Arbeit – sie ist unser Leben, unsere ganze Lebensform.

### Biofilmographie

Stefan Jarl über sich selbst: „Ich wurde am 18. März 1941 in Skara in Südschweden geboren. Dort verbrachte ich meine Kindheit und traf später den berühmten schwedigen Dokumentarfilmregisseur Arne Sucksdorff. Ich begann mit ihm zu arbeiten, und er gab mir die Lektion Nr. 1. Dann studierte ich einige Jahre, legte ein Examen in Kunst und Ästhetik ab und gehörte zu den ersten, die nach Eröffnung der Schwedischen Filmschule in den sechziger Jahren dort Produktionsleitung studierten. Aber ich verließ die Schule schon im ersten Jahr und machte stattdessen meine eigenen Filme.“

Ebenso wichtig wie das Filmemachen ist für mich die filmpolitische Arbeit. Ich habe meine Filme als freier Produzent gedreht. Dazu braucht man eine eigene Plattform. Die habe ich mir zusammen mit meinen Freunden im Laufe der Jahre geschaffen. Wir gründeten in den siebziger Jahren eine Gewerkschaft für Filmarbeiter. Außerdem gründeten wir einen nichtkommerziellen Filmverleih, 'Film Centrum'. Später ergriff ich die Initiative zur Gründung eines

kommerziellen Filmverleihs mit eigenen Kinos, 'Folkets Bio' ('Volkskino'). Diese Institution ist für mich und meine Freunde die wichtigste Einrichtung beim Herstellen und Zeigen von Filmen. 'Folkets Bio' besteht jetzt schon seit 12 Jahren, es ist eine starke Organisation geworden, wir haben viele Filme, viele auch aus Deutschland ... Wir besitzen Kinos in den größten Städten Schwedens.

Wir haben auch eine Filmzeitschrift gegründet, für die ich seit vielen Jahren Artikel über Filme und über Filmpolitik schreibe.“

Stefan Jarl arbeitete als Produktionsleiter für viele schwedische Regisseure wie Bo Widerberg, Stig Björkman, Mai Zetterling und Arne Sucksdorff.

Produktion von 4 Spielfilmen, Veröffentlichung von drei Büchern.

### Filme:

- 1966 *S-Tänk*, 4 Kurzfilme für das Fernsehen  
*Snutarna* (Die Polizisten) Kurzfilm
- 1968 *Dom kallar oss mods* (Sie nennen uns Mods), Langfilm
- 1969 *Bekämpa byråkratin* (Bekämpft die Bürokratie) Kurzfilm  
*Gisslan* (Geisel) Kurzfilm für das Fernsehen
- 1970 *Den magiska Cirkeln* (Der magische Kreis) Langfilm
- 1974 *Förvandla Sverige* (Verändert Schweden) Kurzfilm  
*Ungkarlshotellet* (Junggesellenhotel) Fernseh-Spielfilm
- 1975 *Vi har vår egen sång* (Wir haben unsere eigene Musik) Spielfilm
- 1976 *Bojkott* Kurzfilm, Kollektiv
- 1979 *Ett anständigt liv* (Ein anständiges Leben) Langfilm (Forum 1980)
- 1981 *Memento mori* Kurzfilm (Wettbewerb, Berlin 1981)
- 1983 *Naturens hämnd* (Die Rache der Natur) (Forum 1984)
- 1984 *En av oss* (Einer von uns) Kurzfilm
- 1985 *Själen är större än världen* (Die Seele ist größer als die Welt) (Forum 1985)
- 1987 **HOTET**

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

# 14

## 37. internationale filmfestspiele berlin

### LENZ

Land	Ungarn 1986
Produktion	Balázs-Studio, Budapest
Regie	András Szirtes
Buch	Mátyás Büki, Tamás Pap, András Szirtes, unter Verwendung der Novelle 'Lenz' von Georg Büchner
Kamera	András Dávid, Barna Mihók
Spezialaufnahmen	András Szirtes
Musik	Gustav Mahler, 1. Symphonie
Bauten, Kostüme	Lujza Gecser, László Rajk
Schnitt	Eszter Kovács
Ton	Eszter Matolcsy, Gyula Traub
Darsteller	András Szirtes Klara Mónus, Kati Szerb, Tamas Pap
Uraufführung	14. Februar 1987, Budapest
Format	35 mm, Farbe, 1 : 1.37
Länge	100 Minuten

### Inhalt

Ein Kernforscher, der eine Überdosis Strahlung abbekommen hat, fährt – auf Anraten der Ärzte – in die Berge zur Erholung. Dabei erlebt er die Phänomene der Natur, vielleicht auch unter Einwirkung seiner Krankheit, in einem besonderen Zustand: Stunden und Jahre eilen sekundenschnell an ihm vorbei, während er als Auserwählter Gottes mit sich selbst ringt.

Nach Ablauf des Kuraufenthaltes kehrt er zurück in die Stadt und baut unter Einsatz seines ganzen technischen Wissens eine Selbstdeutungs- (Traumdeutungs-)maschine. Doch er erlebt eine bittere Enttäuschung: Der Apparat ist außerstande, seine Persönlichkeit oder auch nur seine Träume zu deuten. In seiner Enttäuschung beginnt er an einer Bombe zu basteln. Er ist sogar entschlossen, die Welt in die Luft zu jagen, würde ihm sein Sohn nicht seine Verantwortung für die kommenden Generationen bewußt machen.

### Zu diesem Film

Von András Szirtes

Wer ist dieser Lenz?

Es handelt sich um zwei verschiedene Personen mit Namen 'Lenz'.

Der eine, Jakob Michael Reinhold Lenz (1751 - 1792) ist eine sonderbare Gestalt der frühen deutschen Romantik. Er hörte bei Kant Philosophie. Er war Goethes und Hegels Freund. In der zweiten Hälfte der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts verbrachte er lange Zeit in Weimar. Zeichen von Schizophrenie zeigten sich bei ihm, später verschlimmerte sich sein Zustand stufenweise, allmählich trat aber ein Heilungsprozeß ein.

1781 reiste er nach Rußland, wo er in Petersburg und Moskau lebte. Er starb in Moskau, dort liegt er auch begraben. In seiner 1774 geschriebenen Arbeit 'Anmerkungen übers Theater' formulierte er die für die deutsche Romantik grundlegende Sturm-und-Drang-Theorie. Sein im Jahre 1774 geschriebenes Drama 'Der Hofmeister' wurde 1952 von Bertolt Brecht überarbeitet. Sein anderes Drama 'Die Soldaten' (1776) wurde vom jungverstorbenen Ungarn Gábor Bódy 1977 als Fernsehfilm des Ungarischen Fernsehens verarbeitet.

Über diesen Lenz schrieb Georg Büchner (1813 - 1837) eine mit ausgezeichneter psychologischer Einführung versehene Novelle, die die immer größer werdende Schizophrenie fast mit psychiatrischer Genauigkeit darstellt. Die unvollendete Novelle 'Der Lenz' entstand im Jahre 1835. Darin wird der Besuch von Lenz im November 1777 bei dem Schweizer Lavater in Erinnerung gerufen.

Johann Kaspar Lavater (1741 - 1801) war der Begründer einer psychologischen Charakterbeschreibung, die auf der Form des Schädels und der Beschreibung der Gesichtszüge beruhte.

Lenz ging von Lavater zu dessen Freund Kaufmann, und nach dem ersten schweren Schizophrenie-Anfall suchte er, auf Heilung hoffend, den als Menschenfreund bekannten Waldersbacher Pastor Johann Friedrich Oberlin auf. (Das Dorf liegt in der Nähe Straßburgs, wo Lenz später Goethe kennenlernte).

Lenz stellte – in der Erzählung von Büchner – während seiner Wanderungen durch Berge und Wälder eine solch intensive Beziehung zur Natur her, zu der nur ein überempfindlicher Seelenzustand (im gegebenen Falle schon Schizophrenie) imstande ist. Das Spiel der Wolken oder das Sich-Tummeln der Insekten erlebt er so stark, daß die Welt in seinem fiebrigen Bewußtsein fast in elementare Bestandteile zerlegt erscheint. Er sieht Farben und Zusammenhänge, die das gesunde Bewußtsein sonst nicht aufnehmen könnte.

Das ist also der eine Lenz.

Der andere Lenz: ein ungarischer Ingenieur der Atomphysik von heute. Er ist Mitte 30, hat Familie. Er fährt im Sommerurlaub irgendwo nach West-Europa (oder einfach ins Ausland). Er fährt allein, mit einem Rucksack. Und während er ziellos durch die kleineren und größeren Städte bummelt, erlebt er verschiedene gewöhnliche Abenteuer. Erst in den Bergen trifft er auf echte Abenteuer: die unberührte Natur. Der an das nervtötende Gewühl der Großstadt gewöhnte Mensch erlebt in dieser wunderbaren Umgebung wahrhafte Schockwirkungen. Er bestaunt die Bäume, Pflanzen, er entdeckt das Spiel der Wolken, die wunderbaren Variationen des Lichts zwischen den Bergen, die Welt der Insekten, trifft auf einfache Menschen, und diese für ihn unge-

wohnten Erlebnisse bringen ihn in einen schizophrenen Zustand. In seinen Visionen tut sich ihm schon die materielle Struktur der Natur auf, der schizoide Seelenzustand läßt das Auge wie ein Mikroskop oder Spektroskop arbeiten. Er lernt die bis dahin unbekannt Wunder der Welt kennen. Aber der Urlaub ist bald zu Ende, er muß wieder nach Hause. Und dort erwartet ihn die Neubau-Wohnung, das unpersönliche, kalte Gewimmel der Großstadt, die monotone Fron am Arbeitsplatz. Und dadurch gerät Ingenieur Lenz in eine ähnliche schizophrene Situation, wie durch das Erlebnis der Entdeckung der Natur. Nur der reine und unschuldige Blick der Kinder hält ihn von einem tragischen Schritt zurück.

Der Film **András Szirtes' LENZ** projiziert diese beiden Lenz-Figuren aufeinander. Und zwar, indem er nicht nur Büchners geniales Erzählungsbruchstück, dessen Figuren und Atmosphäre mit der Geschichte eines heutigen, jungen ungarischen Intellektuellen verschmelzen läßt, sondern indem er bei der Gestaltung der Bilderwelt des Films die Gemälde des bedeutendsten Malers der deutschen Romantik verwendet, Caspar David Friedrich (1774 - 1840), mit dem sich zwei ungarische Buchneuerscheinungen beschäftigen und der sehr in Mode gekommen ist. Der zwischen Bergen, Felsen, Wäldern, Bächen und Wasserfällen wandernde Lenz irrt durch die gleichen Farben- und Lichtverhältnisse, zwischen denen die Figuren auf den Gemälden Friedrichs erscheinen.

### Biofilmographie

Der Regisseur des Films **LENZ**, **András Szirtes**, wurde 1951 geboren. Er legte das Abitur ab, erwarb als Elektriker einen Facharbeiterbrief. Als Facharbeiter wechselte er mehrmals den Arbeitsplatz. Er begann, sich für das Amateurfilmern zu interessieren, und nahm an der Arbeit der visuellen Werkstatt der Löränd Eötvös Universität teil.

Er bewarb sich an der Hochschule für Theater- und Filmkunst als Cutter und wurde auch angenommen.

Nach Erlangen seines Diploms arbeitete er beim Ungarischen Fernsehen als Cutter. Unter anderem war er für die historisch-dokumentarische Filmserie *Unser Jahrhundert* als Schnittmeister tätig. Inzwischen begann er, im Klub der jungen Künstler des ungarischen Fernsehens und im Béla-Balázs-Studio der jungen Filmleute Filme zu drehen. 1981 bekam er in Oberhausen einen großen Preis für seinen 21 Minuten langen experimentellen Film *Die Dämmerung*. 1983 bekam er dort den Sonderpreis der Evangelischen Jury für seinen 20minütigen Film *Gravitation*.

Ende 1983 wurde das Drehbuch des Films: **LENZ** fertig. Als Grundlage diente die Novelle Georg Büchners 'Lenz'. Co-Autor des Drehbuchs war Mátyás Büki. Der Film wurde 1986 fertiggestellt, er wurde im Rahmen des Béla-Balázs-Studios gedreht. Bei der endgültigen Fassung arbeitete Tamás Pap am Drehbuch mit, die Kamera führte Barna Mihók. Die speziellen Effekte des Films fotografierte András Szirtes – und er spielt auch die Rolle von Lenz.

Die Schöpfer des Films haben die Naturbilder in den Wäldern, Lichtungen und an den Bächen der tschechischen Hohen Tatra und im Riesengebirge aufgenommen. Die alte Kleinstadt ist die ebenfalls tschechische Stadt Telc. Die Momente der Schizophrenie, die phantastisch farbigen Wolken, die Wunder der Mikrowelt wurden auf 3 DIN empfindliches Kodak-Eastman-Positiv-Material aufgenommen (dies bezeichneten die Filmemacher als den Lenz-Auge-Effekt).

Die 'normale' Welt und die 'normalen' Bilder der Natur kamen auf ein Kodak-Eastman-Negativ. Diese im Prinzip ganz einfache Lösung zeigte erstaunliche Ergebnisse, die Bilderwelt des Films wurde adäquat mit der Gedanken- und Gefühlswelt. Die Idee half auch bei der Verkopplung und beim Übereinanderkopieren der Erlebnis- und der Gefühlswelt sowie der Gedanken der beiden Lenz-Figuren. Dem gleichen Zweck diente auch die Mahler-Musik (die 1. Symphonie und die Stücke aus den Liedern eines Wanderburschen).

Der Film betont – auch indem der Drehbuchautor, Regisseur, einer der Kameramänner und sogar der Hauptdarsteller ein und dieselbe Person sind (ein junger Intellektueller von heute), daß es zwischen dem Lebensweg und den Erlebnissen des Lenz der Romantik und des heutigen Lenz gewisse spezifische Überstimungen gibt. 'Lenz' ist in diesem Sinne eine Parabel. Und es ist bei der Themen- und Titelwahl seines Films kein Zufall, daß das deutsche Wort Lenz im Ungarischen Frühling, Erwachen bedeutet.

(Produktionsmitteilung)

Filme:

- 1978 *Woyzeck*, abendfüllender Dokumentarfilm
- 1980 *Hajnal* (Morgengrauen) kurzer Experimentalfilm Oberhausen, 1980: Spezielle Erwähnung
- 1981 *Gravitáció* (Gravitation) kurzer Experimentalfilm *Madarak* (Vögel) kurzer Experimentalfilm *Tükör – Tükörzés* (Spiegel – Spiegelung) kurzer Experimentalfilm
- 1983 *A pronuma bolyok története* (Die Geschichte der Pronuma-Motten) abendfüllender Experimentalfilm
- 1984 *Napló* (Tagebuch) Dokumentarfilmserie, 8 Teile
- 1986 **LENZ**

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

# 15

## 37. internationale filmfestspiele berlin

### SIEKIEREZADA

#### Die Ballade von der Axt

Land	Polen 1986
Produktion	Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów 'Zespoły Filmowe' – Zespół Filmowy 'Perspektywa'
Regie	Witold Leszczyński
Drehbuch	Witold Leszczyński nach der gleichnamigen Erzählung von Edward Stachura
Regieassistentz	Monika Skowrońska, Ryszard Zatorski, Małgorzata Zdziarska
Kamera	Jerzy Łukaszewicz
Kameraassistentz	Zdzisław Najda, Piotr Jaszczuk, Roman Taborski, Henryk Włoch
Musik	Antonio Vivaldi (Stabat Mater, Teil Amen), Jerzy Satanowski
Musik-Ausführung	Instrumentalgruppe unter Leitung von Tadeusz Karolak
Solo-Partien	Hanna Banaszak, Daniel Olbrychski, Zygmunt Zgraja
Ton	Jerzy Szawlowski, Ernest Zawada, Robert Brudziński, Zygmunt Nowak
Dekor	Maciej Putowski
Dekor-Mitarbeit	Maria Chrolowska, Leszek Borowski
Innen-Dekor	Ewa Tarnowska
Schnitt	Łucja Ośko
Schnittassistentz	Grazyna Gradoń
Produktionsleitung	Tadeusz Drewno
Produktionsassistentz	Halina Cichomska, Halina Slobodzin, Robert Lipiński, Marek Kraszewski, Jadwiga Chynowska, Jolanta Górka
Darsteller	
Janek Pradera	Edward Żentara
Peresada	Ludwik Pak
Michał Katny	Daniel Olbrychski
Wasyluk	Ludwik Benoit
Batiuk, der Junge	Wiktor Zborowski
Kaziuk	Krzysztof Majchrzak
Förster	Franciszek Pieczka
Maschinist	Jerzy Block
Selpka	Jan Jurewicz
Großmutter Oleńka	Jadwiga Kuryluk

Bibliothekarin	Joanna Sienkiewicz
Cecylka	Anna Milewska
Gałazka Jabłoni	Marta Żentara
Betrunkene Frau	Iga Cembrzyńska
Kellnerin	Małgorzata Boratyńska
Selpkas Frau	Maria Ciunelis
Waldhüter	Paweł Kruk
Autobus-Fahrer	Teodor Gendera
Streckenwärter	Jan Łopusznik
Tomala	Zygmunt Fok
Raufbolde	Jerzy Zass, Sylwester Maciejewski, Aleksander Kalinowski

Uraufführung 11. 9. 1986 Gdańsk (XI. Festival  
Polnischer Spielfilme)

Format 35 mm, Farbe, 1 : 1.66

Länge 2250 m, 82 Minuten

#### Anmerkung zur Übersetzung des Titels:

'Siekierezada' ist ein künstliches polnisches Wort, das entstanden ist aus einer Kombination von 'siekiera=Axt' und 'szezerejada'='Lied aus tausendundeiner Nacht'. Daher kann der Titel auch mit 'Lied und tausendundeiner Axt' übersetzt werden. Eine weitere Interpretation des Titels basiert auf der Kombination von 'siekiera=Axt' und 'Iliada'-'Ilias'.

Der Film erhielt 1986 den Preis 'Złote lew gdański' (Goldener Löwe von Gdańsk) auf dem XI. Polnischen Spielfilmfestival in Gdańsk (Danzig)

#### Inhalt

Janek Pradera ist ein sensibler junger Dichter, der – da er seinen Platz in der Welt nicht findet – von Ort zu Ort zieht. Er will sich nicht mit der Heuchelei und den Lügen in der Welt abfinden. Nirgendwo hält er es lange aus, da er seine Unabhängigkeit bewahren möchte, seine Selbständigkeit, seine Freiheit. Er flieht auch vor der Geliebten, die er in seinen Gedanken Gałazka Jabłoni (Apfelbaum-Zweig) nennt, die er nicht vergessen kann und mit der er einen ununterbrochenen inneren Dialog führt.

Mit seinem unentbehrlichen Säckchen über der Schulter, in dem sich sein ganzes Hab und Gut befindet, begibt er sich in die tiefe Wildnis, um dort als Saisonarbeiter im Wald zu arbeiten. Er kommt mit einer Schmalspurbahn an, die ansonsten zum Holztransport dient. Janek wird von einem philosophierenden Förster angestellt, der ihn aufnimmt und zum Quartier von Oma Oleńka führt. In dieser Einöde ist nicht nur die Luft rein, auch die Menschen sind hier anders, offener, herzlicher, freundlicher. Jeder, mit dem er zusammenkommt, ist eine andere Persönlichkeit.

Die harte Arbeit prägt männliche Charaktere und bringt die Menschen einander näher. Janek Pradera lernt die Menschen kennen und freundet sich mit Peresada, Wasyluk, dem jungen Batiuk, mit Selpka und seiner ewig lächelnden Frau an. Zusammen verbringen sie auch nach der Arbeit ihre Freizeit. Sonntags versammeln sie sich in der Gastwirtschaft von Hopla, um beim Wodka trinken Gespräche über die seltsame Natur der Welt zu führen.

Mitten in die ländlichen Spiele hinein platzt Michał Kałny, wie Janek ebenfalls ein Weltenbummler, der auch gekommen ist, um im Wald zu arbeiten. Auch er läßt sich im Quartier von Oma Oleńka nieder. Michał rettet Janek aus einer schwierigen Lage, in die er durch einen aggressiven Spaß gekommen war. Nach einigen Minuten steht plötzlich Kaziuk mit einer Axt in der Hand mitten im Saal. Vom Alkohol benebelt, sucht er seine untreue Frau. Seine Eifersuchtsattacke endet mit der Zerstörung einiger Stühle.

Janek Pradera erträgt die Sehnsucht nach Gałazka Jabloni nicht länger, die ihm plötzlich als der Tod am Ende der Welt erscheint. Er macht sich mit seinem Säckchen über der Schulter auf den Weg zur Rückkehr, Dennoch möchte er nicht länger die existentiellen Spannungen ertragen. Er geht auf den Gleisen einer weißen Lokomotive entgegen.

Aus: Filmowy Serwis Prasowy, Warszawa, Nr. 18/19, 1986

### Zu diesem Film

Nach dem Erfolg des denkwürdigen Films *Die Tage des Matthäus* wurde der Autor dieses original für die Leinwand dramatisierten Epos zu jener Gruppe von Autoren gerechnet, die eine besondere Sensibilität für die visuellen Möglichkeiten der Natur entwickelt hatten. Die Kraft der Natur, die Leidenschaft und ihre magnetische Anziehungskraft auf die Menschen – das sind wesentliche Motive in Witold Leszczyński's künstlerischem Werk. Hier bekommt die uns umgebende Natur einen selbständigen filmischen Wert; auf der anderen Seite ist sie ein Partner, 'ein Rivale' und Richter der Leinwandhelden. Hier haben wir das wahre Gesicht der Natur; eine Konfrontation mit den durch das Getöse der Zivilisation geschaffenen Werten ist unvermeidlich. DIE BALLADE VON DER AXT, die auf dem Buch des vorzeitig und tragisch ums Leben gekommenen prominenten Dichters und Prosaautors Edward Stachura basiert, nimmt diese Ideen wieder auf. Der Film zeigt den Helden auf seinem Weg in einer Winterlandschaft im Bieszczady-Gebirge, in einer menschenleeren Gegend. Der Held, ein zorniger junger Student mit der Seele eines verwundeten Vogels, begibt sich auf die Suche nach seiner Identität, seinem privaten, sehr persönlichen 'Ich' und nach der Befreiung von seiner existenziellen Unruhe. Sensibel genug auch für die poetischen Töne übermittelt Leszczyński in seinen Filmen durch Bilder den ganz besonderen Stil der literarischen Vorlage. In der Filmfassung der BALLADE VON DER AXT werden das 'sackleinere' Äußere der robusten, einfachen Menschen und die Gedanken des Jungen unterstützt durch die Bilder einer strengen Winterlandschaft.

TK

Aus: Gazeta Festiwalowa, Gdańsk, Nr. 4 vom 11.9.1986

### Dem Leben und dem Tode zugewandt

Gespräch mit dem Regisseur Witold Leszczyński

Frage: Kannten Sie Edward Stachura persönlich?

Leszczyński: Ja, zu Beginn der 70er Jahre, als ich seinen Roman gelesen hatte, stöberte ich ihn in seiner kleinen Wohnung im Zuschauer Stadtteil Praga auf. Wir schrieben zusammen das Drehbuch, das dann aber nicht zur Produktion zugelassen wurde.

Frage: Aus welchem Grund?

L.: Wahrscheinlich gibt es drei Gründe: Das Drehbuch selbst war zu rätselhaft, die Bilder waren nicht konkret genug. Und – für das Drehbuch stand allein der Regisseur, ohne zusätzliche Unterstützung ein, damals gab es die starken Filmteams noch nicht. (...) Als Stachura dann erfuhr, daß die BALLADE VON DER AXT nicht zugelassen wurde, glaubte er, das sei meine Schuld und nahm es mir übel.

Frage: Seit ein paar Jahren gibt es eine Stachura-Welle, die Jugend ist von seinem Schaffen fasziniert. Wie erklären Sie sich diese Faszination?

L.: Stachuras Schaffen hatte – in seiner extremen individuellen Ausrichtung – von Anfang an begeisterte Befürworter, zu denen auch ich gehörte, aber auch heftige Gegner. Nach seinem Selbst-

mord polarisierten sich diese Haltungen noch. Und in den 80er Jahren, als viele Autoritäten zu Fall kamen, suchten die jungen Leute nach Lebensmustern, es bestand ein psychischer Bedarf an dieser Art Lebensmodell, wie es von Stachura gelebt worden war: Es war das Modell eines unabhängigen Wanderlebens, das mit keinerlei Banden an das 'hier und heute' gebunden war. Zugleich verlangte es einen Menschen, der sich durch sich selbst verwirklicht und der, angesichts des blitzartigen Vergehens, die größten Ansprüche an die Welt stellt.

Frage: Mir scheint, daß sich in Ihrem Schaffen gewisse gemeinsame Züge erkennen lassen. Da sind Matis aus *Die Tage des Matthäus*, Kaziuk aus *Hanfstroh* und schließlich Janek Pradera aus BALLADE VON DER AXT.

L.: Gott sei Dank sind mir noch, sagen wir, Naivität und ein kindlicher Blick auf die Welt erhalten geblieben. Und Helden dieser Art suche ich für meine Filme. So sind Mateusz und Kaziuk, in BALLADE VON DER AXT ist es etwas anders. Hier geht es nicht nur um eine Filmgestalt, sondern um zwei: Janek Pradera und Michał Kałny. Was Stachura auch schrieb, er schrieb über sich. In seinem Schaffen dominierten zwei Motive zugleich: die Sehnsucht nach dem Leben und die Sehnsucht nach dem Tod. Ich habe also bei der BALLADE VON DER AXT an einen Menschen gedacht, der zwei Figuren eingeschrieben war: Janek Pradera (Edward Żentara), der die Sehnsucht nach dem Tod verkörpert, und Michał Kałny (Daniel Olbrychski), der die Sehnsucht nach dem Leben verkörpert. Diese Dualität ist am Ende des Films am deutlichsten zu erkennen. Janek Pradera geht auf die auf ihn zurasende weiße Lokomotive – den Tod – zu. Michał Kałny aber versucht, ihn zurückzuhalten und ruft: Janek ... (meint also: bleib stehen, mach das nicht!). Und obwohl Pradera stirbt, singt Kałny sein lebensbejahendes Lied. (...)

Frage: Während Olbrychski singt, erscheint der Text des Liedes auf der Leinwand. Wird dieser Kunstgriff nicht recht selten angewandt?

L.: Ich wollte diese Worte hervorheben, damit der Film mit einem starken bejahenden Akzent endet. Denn Stachuras Leben war, trotz seines Selbstmords, dank seines Schaffens, lebenbejahend.

Frage: Hatten Sie von Anfang an vor, die Hauptrollen mit Edward Żentara und Daniel Olbrychski zu besetzen?

L.: Daniel kannte ich schon, Żentara aber habe ich in dem Film *Karate auf polnisch* gesehen. Ich war der Meinung, daß er ein echter Karateka ist, im Film ein begabter 'Naturmensch'. Das gefiel mir sehr. Am wichtigsten aber war, daß die beiden eine gewisse physische Ähnlichkeit verbindet, die im Film noch durch ähnliche Kleidung und durch symmetrische Aufstellung vor der Kamera unterstrichen wird.

Frage: Żentara spielt den Pradera unerhört kühl. Diesen Eindruck hinterläßt überhaupt der ganze Film.

L.: Stachuras Prosa ist zuweilen recht exaltiert und von der Leinwand herab werden Emotionen noch stärker hervorgehoben. Ich wollte die Exaltation vermeiden, schon wegen meines eigenen Geschmacks, aber auch einem Teil der Zuschauer zuliebe. Ich hege nämlich die stille Hoffnung, daß sich nicht nur die Stachura-Anhänger den Film ansehen werden (die zuweilen gar eine Spur von Ablehnung empfinden könnten), sondern vielleicht auch einer seiner heftigen Gegner. Und das wäre für mich schon ein Erfolg.

Frage: Meinen Sie denn nicht, daß die Gefühllosigkeit der Bilder irgendwo die Poesie der Prosa Stachuras sterben läßt? Daß man jene Beseeltheit, mit der die Helden selbst die geringsten Tätigkeiten ausführen, nicht mehr empfinden kann?

L.: Wenn ich, zum Beispiel im Radio, Gedichte höre, bei deren Vortrag der Schauspieler zu sehr aus sich herausgeht, um sie auch ja 'poetisch' darzubieten, dann bin ich unfähig, außer diesem unerträglichen Ton noch etwas anderes zu hören. Poesie ist für mich nicht der Ton, sondern die Zusammenstellung von Bedeutungen. Deshalb habe ich die BALLADE VON DER AXT auf der Leinwand sparsam, stellenweise sogar trocken erzählt. Ich war bemüht, 'unterwegs' nicht zu sentimentalisieren, ich wollte, daß die Ergriffenheit nicht von einzelnen Szenen bewirkt wird, sondern von der Gesamtheit, daß sie erst am Ende des Films kumuliert. Unterwegs habe ich mein

Hauptaugenmerk auf den Humor konzentriert. Denn, allgemein gesagt, mir geht es in meinen Filmen vor allem um zwei Elemente: den Humor 'unterwegs' und die Ergriffenheit im Finale. Beispiel ist mir hier Fellinis *La Strada*.

Frage: Die *BALLADE VON DER AXT* ist eine weitere Etappe Ihrer künstlerischen Suche, die schon an der Filmhochschule mit der Etüde *Porträt eines Mannes mit Medaillon* begann.

L.: Generell gibt es zwei Erzählstile. Der erste besteht darin, die Leinwand für ein Schlüsselloch zu halten, durch das man die 'echte Wirklichkeit' betrachtet, der zweite besteht darin, die Leinwand als Rahmen zu nehmen, in den eine 'künstliche Realität' hineinkomponiert wird. Mir persönlich liegt die zweite Art des Herangehens mehr. Durch die Anpassung der Wirklichkeit an die Leinwand, durch die ruhigen Bewegungen der Kamera, durch die zentrale Komposition der Bilder wird der Effekt erreicht, daß es im Film nichts Zufälliges gibt, so daß es sich lohnt, sich auf das Erzählte zu konzentrieren. Wenn sich z.B. Pradera im Film hinsetzt, und die Kamera ist dabei statisch und die Komposition zentral, drückt das jene Hierarchie aus, die Stachura in folgende Worte gefaßt hat: „Janek setzte sich. Aber das war kein gewöhnliches sich hinsetzen, es war sein berühmtes Hinsetzen, er setzte sich so hin, als wollte er bis in alle Ewigkeit sitzen bleiben.“

Frage: Ihr individueller Stil wurde von der Jury in Lagów entdeckt, die der *BALLADE VON DER AXT* den Hauptpreis verlieh und ihn wie folgt begründete: „Für das Auffinden einer eigenen, reifen und vollendeten Harmonie der künstlerischen Form.“ Schade, daß Ihr Film nicht auf dem Koszalinertreff 'Die Jungen und der Film' gezeigt wurde.

L.: Ich bitte Sie! Ein Regisseur ist mit vierzig ja noch jung, aber über fünfzig nicht mehr. Deshalb war es ganz richtig, daß die *BALLADE VON DER AXT* in Koszalin nicht gezeigt wurde. Außerdem ist der Film in die normalen Kinos gekommen, und das ist für mich interessanter als die Diskussionen in Fachkreisen.

Das Gespräch führte Mariusz Miodek  
(Gekürzt) Aus: *FILM*, Nr. 39, Warschau, 28. 9. 1986

## Notizen eines Jurors vom Nationalen Filmfestival in Gdansk

Von Zygmunt Kaluzynski

(...) Bei der Zuerkennung des Grand Prix gab es keine Zweifel — er ging an Witold Leszczyński *SIEKIEREZADA*, aus der Erkenntnis heraus, daß das Filmwesen gegenwärtig am meisten künstlerische Ambitionen, Stil, Entwicklung der Filmkunst und Kultivierung der Leinwandpoesie braucht. Doch es handelt sich um einen recht schwierigen Film, der im polnischen Kino vielleicht nicht den erhofften Zuspruch haben wird und der für ausländisches Publikum schlechthin unverständlich ist. Sollte man überhaupt den Grand Prix einem Film zuerkennen, der nicht die Chance hat, die polnische Kinematographie im Ausland zu vertreten? Andererseits ist der Streifen ja nicht nur aus künstlerischer Sicht und von der Schauspielerleistung gelungen, sondern seine Auszeichnung bedeutet doch gleichzeitig die Unterstützung seiner Intentionen — der poetischen Darstellung des Alltagslebens. In dieser Hinsicht ist der Streifen ein originelles Beispiel für die Verwendung einer literarischen Vorlage gegen ihren Charakter.

Der Film stammt nicht mehr wie die Vorlage von Stachura, sondern vom Regisseur Leszczyński. Die Geschichte um Janek Pradera (in der beeindruckenden Darstellung durch Edward Zentara), der nach einer schweren Enttäuschung seiner Gefühle Holzfäller wird und in irgendeinem Wald endlich die gesuchte Menschlichkeit findet, ist zu einem heiteren, strahlenden, optimistischen Kunstwerk geworden. Am Ende jedoch, im Sinne von Stachura, verläßt Janek die geliebten Holzfäller-Saufkumpane und schreitet in selbstmörderischer Absicht auf den Schienen einem Zug entgegen. Dieser plötzliche emotionale Kontrast verblüfft den Zuschauer, war er doch schon überzeugt davon, daß Janek und damit auch er selber innerlich gerettet waren. Handelt es sich aber um wirklichen Selbstmord oder nur eine nochmalige Andeutung des 'Was wäre, wenn'? Der Zuschauer ist unter dem Eindruck des

gesamten Films eher geneigt, diese Unklarheit zugunsten des Lebens zu entscheiden. Und inmitten der Flut manieristischen Gejammers in den polnischen Kinos ist *SIEKIEREZADA* ein Lichtblick und scheint auf beginnende Genesung hinzudeuten. (...)

Gekürzt aus 'Polityka', Warschau, Nr. 40/86

## Eine heilige Wanderung

Von Bozena Janicka

Wer Edward Stachuras Werk liebt, weiß natürlich sofort, daß der Titel meiner Rezension seinem Poem 'Missa pagana' entstammt. Und damit sind wir auch sogleich beim Film: Die *BALLADE VON DER AXT* ist — mehr als je eine Literaturverfilmung — ein Film für die Kenner und Liebhaber der literarischen Vorlage. Und in diesem Falle bedeutet 'Liebhaber' mehr als sonst.

Bei sensiblen Jugendlichen stehen, spätestens seit der Romantik, Dichter, die ihr Leben als Preis einbringen, hoch im Kurs. Das tragische Ende eines Künstlerschicksals verdrängt die spielerischen Elemente in seinem Werk, und für die jungen Leser ist das geheimnisvolle, ihn erwartende Leben meist zu ernst, als daß er in ihm Material für ein Spiel, und sei es ein künstlerisches, entdecken könnte. Stachuras Werke erlangen ihren hohen Wert für die sensiblen jungen Leser aus einer größeren Dimension: Stachura zeigt, wie das Leben durch die Übersensibilität eine Bereicherung erfährt, sie bewirkt keine Isolation von der Welt, in der zu leben uns gegeben ist. 'Stachura zeigt' — das ist zu wenig. Der Verfasser von *SIEKIEREZADA* besaß die Gabe, die Menschen auf faszinierende Weise zu sehen und diese Fähigkeit einer bestimmten Gruppe von Lesern weiterzugeben, die dann gleichsam seine Vision der Welt mitschufen. Geradeso, als lebte der Dichter erst etwas für sie, und sie lebten später etwas für ihn ... Stachuras Bücher können also für jemanden mit einer ähnlich veranlagten Sensibilität eine weitaus größere Bedeutung als normale Lektüre erlangen: sie sind ein Teil der geistigen und manchmal sogar der Lebenserfahrung.

Der Autor der Filmversion der *BALLADE VON DER AXT*, Witold Leszczyński, hat Stachuras Vision von der Welt glaubhaft wiedergegeben. Seine Aufgabe reichte über die Verfilmung des Buches hinaus. Er konnte den Riß zwischen der Verehrung des Lebens, dem Entzücken über das Geheimnis des Daseins und dem tragischen Tod nicht umgehen. Stachura ahnte übrigens sein Schicksal voraus, er kündigte es an, und möglicherweise beschwor er es herauf. Der Film besteht aus zwei Ebenen, die sich hinsichtlich der Emotionalität und des Stils unterscheiden; da ist zum einen die Vision der Welt in den Augen des Dichters, und zum anderen die Vision seines Scheidens aus der Welt. Aus dem Zusammenstoß beider erwächst die Reflexion über die Dualität des Lebens: über die helle Seite, die sich mit anderen teilen läßt, und über die dunkle Seite, mit der man allein fertigwerden muß; über den Widerstreit von Tag und Nacht, von Mut und Angst, von Dasein und Nichts als existentieller Erfahrung, die manchmal die Kräfte eines Menschen übersteigt. Die Intensität dieser Vision, die begleitet ist von einer gewissen Rätselhaftigkeit und einem nicht ausgesprochenen Geheimnis, vor dem der Regisseur gleichsam zurückscheut, läßt die *BALLADE VON DER AXT* zu einem Ereignis werden, das vor dem Hintergrund des heutigen polnischen Films ungewöhnlich ist.

Die Hauptfigur, Janek Pradera, fällt aus dem konventionellen Rahmen eines Filmhelden heraus. Pradera ist ein junger Bursche, der sich in den Wald aufmacht, um den Winter über als Holzfäller zu arbeiten, er ist ein junger Mann, den wir uns gut als einen Intellektuellen aus der Stadt vorstellen können, er ist ein Mensch, der bei den verschiedensten Gelegenheiten den Dichter verrät; Pradera ist also ein junger Bursche, ein Intellektueller, ein Dichter, der unter seinem fiktiven Namen jemanden Wirkliches, einen richtigen Dichter zu verstecken scheint — den Autor des Buches selbst. Und der ist uns doch aus 'Missa pagana' bekannt, von dem es da heißt: „Gepriesen sei, wer ohne Wut geht, durch Schnee, Regen, durch Licht und Schatten/In der Brust, unter dem Hemd aber trägt er all sein Gut“. Edward Zentara, der Schöpfer der Figur des Janek Pradera, verfügt über diesen Ernst, er denkt wie jener an das, was heilig ist ('der heilige Stock neben dem Bein, der heilige Tropfen Schweiß,

die heilige Wanderung'), er weiß, daß nach 'der Mensch ist des Menschen Wolf' das Wichtigste kommt: 'der Mensch ist des Menschen Nächster'.

Hierin wohl liegt für Pradera der Sinn seiner Erfahrung, seiner Flucht 'nach Patagonien'. Für ihn, der mehr von der 'Straße' als aus der 'Stadt' stammt, wie er sagt, und der weder einer vom 'Dorf', noch einer aus dem 'Wald' ist, werden die Menschen, die er hier trifft, wichtig, denn er verdankt ihnen die Erfahrung, daß der Mensch nirgendwo einsam ist. Aber auch er ist für die anderen als Zugereister, als einer von außerhalb wichtig, denn er stellt einen Bezugspunkt dar. Er und die anderen, sie sind für einander gleichermaßen von Bedeutung, denn sie vermögen sich zu akzeptieren. In der Kinopraxis bedeutet das freilich, daß wir Zuschauer die Wirklichkeit, die Pradera kennenlernt, akzeptieren.

Die wichtigste Formel der Welt Stachuras besteht wohl in seinem Aufruf, nach 'Würde und Gerechtigkeit' zu suchen. Leszczyński, der Regisseur von *Die Tage des Matthäus*, verfügt über eigene Erfahrungen bei solcherlei Suchen. Die Filmfassung der *BALLADE VON DER AXT* wiederholt jene Stilistik nicht, verwandt aber ist die Haltung des Regisseurs gegenüber dem Phänomen des Lebens, der Wirklichkeit, dem Menschen. *Die Tage des Matthäus* mit ihrem poetischen, pathetischen und äußerlichen Überschwang waren das Werk eines – um zwanzig Jahre jüngeren Künstlers. In der Verfilmung der *BALLADE VON DER AXT* legen sich diese Töne. Die Poesie, die in *Die Tage des Matthäus* als etwas Eigenartiges, Anomalisches hervorgehoben wurde, das nach einem speziellen Medium verlangt, wurde hier zu etwas Gewöhnlichem, einem Teil der Luft, die von allen – unbewußt – geatmet wird. Hier ist alles von Poesie durchzogen: die Sprache (...), die Bildhaftigkeit der Aussagen (die Leiter in den Himmel und die Leiter in die Hölle), die Schönheit der Umwelt (das Gehört am Waldrand, die erleuchteten Fenster in der Nacht, die Harmonie in Großmutter Olenkas Hütte), die den alten Bräuchen innewohnende Verhaltenheit (...), die Naturbeobachtung (...). Dennoch wird die gezeigte Welt nicht idealisiert, in ihr gibt es auch Lumpen (die beiden Radaumacher beim Vergnügen, jenes Weib, das mit seinem Gelächter 'die große Traurigkeit der Welt' beleidigt), Stachura und Leszczyński ist ganz einfach klar, daß in dem Dorf Hopla die Proportion zwischen den Einfaltspinseln und den Dichtern mehr oder weniger genauso ist wie überall, und vor allem wissen sie, was Feinfühligkeit und Dickfelligkeit wirklich bedeuten und bringen beides nicht durcheinander. (...)

Gekürzt aus: 'FILM', Nr. 46 vom 16. 11. 1986

### Der sanfteste Rebell

Von Tadeusz Sobolewski

„Ich wollte alle Menschen erlösen,  
aber ich habe mich selbst verloren.“

Edward Stachura

Als ich aus Witold Leszczyńskis Film *BALLADE VON DER AXT* kam, griff ich nicht nach Stachuras gleichnamiger Romanvorlage, sondern nach seinem Tagebuch 'Sich mit der Welt versöhnen', das er im Juni 1979 bei seiner Mutter in Aleksandrow nach dem ersten Selbstmordversuch schrieb. (...) Von manch einem wird dieser Text für den wichtigsten Text Stachuras gehalten, der einen notwendigen Kommentar für alle anderen darstellt.

„Ich war ein sanfter Rebell, so sanft wie möglich, aber extrem. Ich ging bis ans Ende. Zu weit? Ich wollte alles Unglück der Menschen auf der Welt auf mich nehmen. Und habe den Verstand verloren. Ob darüber? Ich weiß es nicht.“

Diese Worte enthalten eine Selbstdemaskierung, ein Bekenntnis zur Niederlage, sie verneinen die Legende, die Stachura selbst schuf. Aber gerade darin besteht der Sieg seiner Selbsterkenntnis. Sich abfinden – sei es auch nur für kurze Zeit – mit der Tatsache, daß man weder Buddha, noch der Bruder von Lao-tse und Jesus ist, daß man die Aufklärung nicht erreicht hat. Aber vielleicht hatte man sie doch erreicht und dann verloren auf Grund

des krankhaften Zwiespalts zwischen dem 'Mensch-Ich' und dem 'Mensch-Niemand'? Im Wahn, der in einem vor dem Tagebuch entstandenen Werk ('Oto') dokumentiert wird, läßt sich eine wahnsinnige Logik erkennen, die ja nicht nur auf einen individuellen Zufall zurückzuführen ist, sondern ein bestimmtes Paradoxon des modernen Bewußtseins widerspiegelt: Wenn es nicht gelingt, an Gott zu glauben, muß man selbst Gott werden; Gott braucht nicht zu glauben. An Stachura hat sich Pascals Warnung bestätigt: Wer sich selbst kennenlernen, ohne Gott kennengelernt zu haben, verzweifelt. Diese Verzweiflung zu ertragen, reichte Stachuras Kraft nicht aus.

Ist die Begeisterung für die Welt, von der so viel in seinem Werk ('Z całą jaskrawością', 'Siekierzada') enthalten ist, nicht auf irgendeine Weise mit dem späteren Zusammenbruch verbunden? (...) Der Tod verfolgt Stachura die ganze Zeit, Von Todesangst und magischer Todessehnsucht ist seine Begeisterung für das Leben durchzogen. (...)

Als er bei seiner Mutter sein Tagebuch schreibt, ist von Begeisterung nichts mehr übrig. (...) Er überlegt immer öfter, ob er nicht 'wieder dem Tod entgegensehen könnte'. In diesem kleinen Tagebuch sind zahlreiche Momente der Störung des Gleichgewichts, sind Gesten der Auflehnung gegen das Leben und Auflehnung überhaupt enthalten, die allein von dem einzigen Gefühl – der Liebe zur Mutter –, zu dem der Dichter sich noch bekennt, zurückgehalten werden. Ihm selbst ermangelt es an Eigenliebe, ihn durchdringt nur Leere nach dem Verlust seines 'Ich', von dem er einst so erfüllt und begeistert war. (...)

Stachura bekannte sich zum tiefsten Unglauben, der für ihn Abwendung vom Leben hieß. Obgleich er damit unwillentlich zeigte, daß der Glaube ein Lob des Seins bedeutet. Eine so große Lobpreisung des Lebens verdanken wir also einem für die Welt Verlorenen. Stachura schaut aus großer Entfernung auf die Menschen, als befände er sich außerhalb unseres Sonnensystems, in einer kosmischen Leere, außerhalb des 'Lebensbaums'. Daher seine Sehnsucht nach dem wirklichen Leben und nach dem wirklichen Ich. Er versucht seine Mutter zu verstehen, die er aus den Tiefen seines Unglaubens, aus der Falle der Selbstverherrlichung betrachtet. Manchmal erscheint ihm das Leben, aus großer Entfernung betrachtet, in seinen allereinfachsten Dingen wertvoll, und diese hat er in seinen Romanen festgehalten ('Z całą jaskrawością', 'Siekierzada'). Aber mit der Zeit (binnen weniger Tage) erscheint in seinem Tagebuch ein Ekel vor der Existenz, mit ihrer ganzen Monotonie, ihrem Chaos, ihrer Häßlichkeit, den traurigen Vergnügungen und der Betäubung mit dem Wodka.

Anfangs will Stachura 'irgendwie in der Welt Fuß fassen'. Damals schreibt er: „Jetzt bin ich weder ein Rebell, noch mit der Welt versöhnt. Mich zieht es zu den Menschen, ich suche bei ihnen Erleichterung und irgendeine Rettung. Ich weiß nicht, an welcher Stelle ich einen Fehler gemacht habe, wenn ich einen gemacht habe. (...) Im Radio singt Kiepura. Da ist der Zug nach Ciechocinek. Es ist, wie es ist. Mir tut nichts weh, da ist nur diese Leere in mir ... Wie beneide ich die Menschen, die mit der Alltäglichkeit des Lebens ausgesöhnt sind.“

Dieser Zustand des labilen Gleichgewichts zwischen dem Hingezogensein zu den Menschen und der Enttäuschung vom Leben ist der grundlegende Inhalt von Witold Leszczyńskis Film. Seine *BALLADE VON DER AXT* ist nicht eine bloße Adaptation des Textes, sondern eine Interpretation der gesamten Gestalt, ein Versuch der Rechtfertigung Stachuras und zugleich noch etwas mehr: der Versuch eines Dialogs zwischen Freunden. Beruht die Adaptation von Literatur nicht gerade auf dem Dialog? Dialogisierend ist schließlich auch Stachuras Prosa. Leszczyński interessiert sich nicht für den klinischen Fall. Er besingt die Niederlage des Übersensiblen in der Welt, wie in seinem denkwürdigen Film *Die Tage des Matthäus*. (...)

Stachuras reales Leben kann man auch als Buch betrachten. Eine Geste, in einem Anfall von Wahn vollführt, läßt sich symbolisch interpretieren. Und eben einen solchen symbolischen, nicht faktischen Charakter hat der Selbstmord in Leszczyńskis Film. Die Wahnsinnstat erhält, in den Kategoriender Kunst betrachtet, einen romantischen Sinn. Es haftet ihr etwas vom Protest der polnischen

Romantik an, dem Leben für das eigene und das fremde Leid den Dienst zu verweigern. Diese Geste zählt sicher nicht nur im Kontext eines individuellen Schicksals, sie erhält einen tieferen, dunkleren Sinn. Zeitweilig erscheint sie als eine Geste der Enttäuschung, zeitweilig erhält sie den Anschein eines Opfers.

Leszczyński hob diese Tat durch die Verdopplung aus der Realität heraus. Michał Kałny machte er zu Jan Praderas alter ego. In der ersten Szene sehen wir, wie Kałny auf den Schienen im hochstämmigen, verschneiten Wald steht, in der gleichen Situation, nahezu auf die gleiche Weise aufgenommen, sehen wir später Pradera, Die Lokomotive überfährt Kałny, weiß und leuchtend. Sie stößt ihn nicht um, aber sie durchdringt die Figur auf irgendeine Weise. Michał Kałny (Daniel Olbrychski) erscheint nach dem Unfall, als sei nichts geschehen, in Hopta, beim Vergnügen im Schuppen und rettet seinen Freund Pradera aus einer brenzligen Situation. Ist er nur eine Einbildung, ein Geist, oder wurde er – wie Stachura – gerettet? Es ist nicht gewiß. Wir wissen nur, daß Kałny sich zum Leben, Pradera aber – zum Nichts hingezogen fühlt.

In der letzten Filmszene steht Pradera, so wie Kałny, auf den Schienen. Seine Figur befindet sich auf der Achse des Bildes, zwischen den beiden symmetrischen Wänden des Waldes. Diese Art der Erfassung seiner Silhouette wiederholt sich im Film mehrmals. In einer der Anfangsszenen steht Pradera mitten auf der Leinwand, auf den Schlagbaum gestützt, der die Leinwand zum Kreuz teilt. Die betrunkene Meute ist – unscharf im Hintergrund – symmetrisch, in der Höhe seiner Schultern angeordnet. Diese Art der Suggestionen, die sich aus der Symmetrie des Bildes ergeben, fassen die Figur des Pradera symbolisch ein, durch die zentrale Stellung der Figur drängt sich unwillkürlich der Vergleich mit der Kreuzigung auf.

Eine andere Bedeutungssphäre ist verbunden mit Praderas Träumen und Visionen: mit dem kosmischen Lebensbaum, mit der durch die Zweige schimmernden Sonne, mit einem Baum, der ganz einfach ein wilder Birnbaum oder Apfelbaum ist, und mit einem Mädchen – Gałzka Jabłoni (Apfelbaumzweig) –, das ihn zu sich lockt, ihn in die exotische Landschaft 'Patagoniens' führt, um ihm am Schluß, in den geheimnisvollen, versandeten Ruinen sein anderes Gesicht zu zeigen: eine Todesmaske. Diese starken, deutlichen Allegorien (Baum, Todes-Mädchen) beeinflussen die anderen Szenen, die sich im Wachzustand abspielen. Aus dem Nebeneinander ergeben sich die Bedeutungen: die Menschen werden mit Bäumen verglichen, wenn ein Baum gefällt wird, bedeutet das die Ankündigung des Todes. Der Wald wird, wenn Pradera in ihm niederkniet, zum Dom. Die Bedeutungen, die mit dem Leben und mit dem Tod verbunden sind, durchdringen einander. Durch eben diesen Wald fährt die todbringende Lokomotive. Pradera findet unter ihr seine 'Kreuzigung', die jedoch nicht zum Ruhm führt. Der Tod gewinnt.

Das fließende Gleichgewicht zwischen Leben und Tod, das den ganzen Film in allen seinen Ebenen durchdringt, ist in Edward Zentaras tief durchlebtem Spiel anwesend. Sein Pradera handelt, von den inneren Impulsen der Hoffnung und der Resignation beeinflusst, deren Ausstrahlung von der objektiven Situation nicht abhängig ist. Zentara hat ausgezeichnet erfaßt, daß Praderas Hingezogenheit zu den Menschen, seine Liebe zu ihnen, eher negativ als positiv zu sehen ist, sie stellt sein Programm dar, seine Flucht vor der Bedrohung. Pradera wollte von Anfang an auf die Schienen, der Aufenthalt in Hopta hat die Entscheidung nur herausgezögert, so wie für Stachura der Aufenthalt in Aleksandrów nur ein Aufschub war. So wie der unselige, in der Sphäre zwischen Leben und Tod lebende Held der Romantik, erörtert Pradera den Sinn des Lebens. Und er überzeugt sich, daß die einfachen Menschen, bei denen er Kraft schöpfen und sich verbergen wollte, dasselbe Leid kennen. Und dieselbe Sinnlosigkeit. Sie unterscheidet lediglich der Grad der Leidensfähigkeit.

In seinem Tagebuch, das zur Versöhnung mit der Welt führen sollte, dann aber zum Abschied wurde, vermag Stachura nicht zu entscheiden, ob es die Klugheit oder, umgekehrt, die Dummheit ist, die die Menschen die Schwere und die Langeweile des Lebens ertragen läßt. Ihm gelingt es nicht, sich der erlösenden Therapie seiner Mutter zu unterziehen, die ihn auf den Friedhof führt und ihm von der Unausweichlichkeit des Todes spricht, um ihn von seinen Selbstmordabsichten zu heilen.

Sowohl im Film, als auch im Tagebuch überwiegen die Wahrheiten der Mutter. Aber der Held kann sie nicht mehr erhören. Er kniet im Wald, der in diesem Moment zum Dom wird, wie in einer Geste der Dankbarkeit. Aber nach einem Moment begreifen wir, daß das kein Akt der Dankbarkeit ist, sondern ein Ergeben in den Tod, der ihn mit seinem Schatten zudeckt. Verführerisch erklingt das 'Amen' aus Vivaldis 'Stabat Mater'. Aber der Sinn dieses 'Amen' ist doppeldeutig, ja sogar falsch, es ruft zum Tod und nicht zum Leben auf. Leszczyński zeigt deutlich die Absurdität von Praderas Opfer, zugleich aber auch Mitleid für den Verlorenen. Das Verständnis zwischen dem Zuschauer und Pradera, zwischen Pradera und den 'Waldleuten' wird über das Leiden hergestellt. Ihre Verzweiflung gleicht seiner Verzweiflung, nur ist sie tiefer verborgen und weniger beachtet. Sie trinken, denn sie können wie er die Ärmlichkeit und die Monotonie des Lebens nicht ertragen, obgleich sie mit dem Leben ausgesöhnt scheinen. Der Wodka sichert ihnen eine Art zwischenmenschlicher Kommunion. Pradera, dem 'sanften Rebellen', reicht diese Kommunion nicht aus. Deshalb bricht er auch unter der Last des eigenen und des fremden Schmerzes zusammen.

Zwischen Pradera und den 'Waldleuten' findet ein Kampf statt: gegenseitige Anziehung und Abstoßung. Das ist ein Kampf um das Leben. Obgleich die Dialoge von trunkenem Humor blitzen, steigert sich das Gefühl der 'großen Traurigkeit der Welt', das seinen Höhepunkt im Finale des Films erreicht, als einer der Bauern mit der Axt losgeht (Krzysztof Majchrzak). Die ganze Wirklichkeit des Waldes, die so vertraut und fröhlich war, ist von tragischer Sinnlosigkeit durchzogen.

Pradera nutzt, solange er kann, die Obhut der Leute, ein gutes Wort und Großmutter Oleńkas Tee, Peresadas Selbstgebrannten, des Försters Pflaumenschnaps. Mit diesen Gesten sammelt er bei den Leuten gleichsam den Sinn des Lebens. Trotzdem steigert sich das Gefühl der Distanz in ihm. In Stachuras Drama erkennen wir ein allgemeineres Drama – das Gefühl der Würdelosigkeit, die zu spüren ist, wenn man in einem schäbigen Lokal, wie zum Hohne, sitzt, an einem beliebigen Ort in diesem Land. Überall die gleiche Häßlichkeit, das gleiche Gefühl der Monotonie und der Hoffnungslosigkeit, wie nach einem Feiertag. So empfinden alle: sowohl der zugereiste Pradera, als auch die ortsansässige Peresada.

Die trivialen Gesten der Leute aus Hopta erlangen in diesem Kontext einen unschätzbaren Wert. Mit jedem Wort, das andächtig zu Pradera gesagt wird, scheinen sie ihn zum Leben zu bekehren. Sie wollen glaubhaft machen, daß sie nicht weniger leiden als er – deshalb trinken sie ja –, und dennoch haben sie recht, denn sie leben. Der Griff nach der Flasche wird gleichsam zum Argument in diesem philosophischen Streit. Dieses herrliche Trio der Protektoren des jungen Janek – Jadwiga Kuryluk, Ludwik Pak, Ludwik Benoit – gibt mit jedem Blick, mit jedem Lächeln zu verstehen, daß es eine Weisheit kennt, die sich nicht in Worte fassen läßt. Die Gesten der drei beinhalten die Hierarchie eines Mysteriums. Sogar, wenn der dümmliche Bauer zum Füllen heißes Wasser im geteerten Eimer bringt, hat er etwas Ernsthaftes an sich, so daß diese Geste fast zu der eines Ministranten wird, der Weihrauch entzündet. Aber um all das so zu sehen, bedurfte es des nihilistischen Abschieds-'Amen' Praderas.

Gekürzt aus: 'KINO' Nr. 12/1986, S. 9 - 12

## Biofilmographie

Witold Leszczyński, geboren am 16. 8. 1933 in Łódź. Von 1951 bis 1955 studierte er an der Fakultät für Elektronik am Warschauer Polytechnikum und arbeitete danach als Ingenieur für Elektroakustik im polnischen Spielfilmstudio Łódź. 1959 absolvierte er die Kamera-Fakultät der polnischen Filmhochschule (PWSTiF) in Łódź. 1962 schloß er das Regie-Studium an dieser Hochschule ab. Bereits für seine Hochschularbeiten erhielt er erste internationale Auszeichnungen. 1964 debütierte W.L. als Kameramann, 1967 auch als Regisseur. Vom Anfang seiner beruflichen Tätigkeit an arbeitete er sowohl in Polen als auch im Ausland (vor allem in Skandinavien).

Filmographie (als Kameramann)

- 1964-66 in Schweden: *Vikingarnas fard vastarut* (Der Zug der Wikinger westwärts) (3 Teile für die Dokumentar-TV-Serie *Bortglömt Europa* /Das vergessene Europa)  
Regie: Dominique Birman de Relles. W.L. arbeitet an dieser Produktion auch als 2. Regisseur mit.
- 1969 in Dänemark: *Manden der tankte ting* (Der Mann, der das Leben erfand). Regie: Jens Ravn
- 1979 *Petnia* (Die Vollkommenheit) Regie: Andrzej Kondratiuk

Filmographie (als Regisseur und Szenarist)

- 1958 *Rondo* (Hochschulfilm) Festivalpreis in Wien 1959
- 1959 *Portret mężczyzny z medalionem* (Porträt eines Mannes mit Medaillon) (Hochschulfilm) Festivalpreis in Cork 1961 und Vancouver 1961
- 1961 *Zabawa* (Das Spiel) (Hochschulfilm) Bester polnischer Kurzfilm des Jahres 1963
- 1968 *Żywot Mateusza* (Die Tage des Matthäus) Andrzej-Munk-Preis, Grand Prix des Festivals der Jugend Cannes 1968, Festivalpreis in Valladolid, Colombo, Adelaide.
- 1969 in Belgien: *Qu'est-ce qui fait courir Jacky?* (Weshalb rennt Jacky?) Co-Re: P. Riguier
- 1970 in Schweden: *In the Room Women Come and Go Talking of Michelangelo* (In dem Raum kommen und gehen Frauen und sprechen von Michelangelo)  
Co-Szenarium: Andrzej Kostenko
- 1973 *Rewizja osobista* (Persönliche Durchsuchung)  
Co-Re und Co-Ka: Andrzej Kostenko, Co-Szenarium: Andrzej Bonarski, Andrezej Kostenko
- 1974 in Schweden: *Livet på svenska* (Leben auf schwedisch) Langer Dokumentarfilm
- 1978 *Rekolekcje* (Die Andacht)
- 1982 *Konopielka* (Hanfstroh) Festivalpreis in Vevey 1983, Silberner Löwe auf dem Festival Polnischer Spielfilme in Gdańsk 1984
- 1986 SIEKIEREZADA

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

## SASHSHENNYJ FONAR

### Die angezündete Laterne

Land	UdSSR 1983
Produktion	Armenfilm, Studio A. Bek-Nasarjan
Regie, Buch	Agasi Ajasvanj
Kamera	Levon Atojanj
Dekor	Grigor Torosjan, W. Panosjan
Musik	Tigran Mansurjan
Ton	Eduard Vanunz
Schnitt	I. Mikaeljan
Kostüme	S. Tonojan

Darsteller	
Vano	Wladimir Kotscharjan
Vera	Violetta Geworkjan
Mkrtum	Abesalom Loria
Gasparelli	Leonid Sarkisow
Bankuruzjan	Genrich Alaverdjan
Pakule	Karlos Martirosjan
Kinder	Manvel Dawlatbekjan, Aschot Chudaverdjan

sowie J. Jasulowitsch, T. Semina, J. Grabbe, A. Beljawskij,  
M. Gluskij, W. Ferapontow

Uraufführung	22. September 1983
Format	35 mm, Farbe, 1 : 1.33
Länge	88 Minuten

### Inhalt

Vano Chodshabekow, ein Zeitgenosse des berühmten naiven georgischen Malers Niko Pirosmanschwilli, besaß ein seltenes und eigenwilliges Talent. Nichtsdestoweniger verbrachte er sein Leben in bitterer Armut. Seine Freunde – Handwerker und Händler – wollten ihm helfen. Einer von ihnen, Mkrtum der Lampenzünder, lehrte Vano das, was für ihn das Gesetz des eigenen Lebens war: wenn ein Mensch in sich ein inneres Licht trägt, ist es seine Pflicht, diesem Licht zu folgen und es zu entwickeln.

Und der alte Lampenzünder hatte recht: Vanos Seelenlicht hat sich durch seine Bilder erhalten und dringt bis zu uns, seinen Nachkommen.

### Kritik

... aber die eigentliche Entdeckung war DIE ANGEZÜNDETE LATERNE von Agasi Ajasvanj. Selten, daß ein Film seine Schönheit und seine Originalität schon in den ersten beiden Einstellungen erkennen läßt, vor dem Beginn jeder dramatischen Handlung. Eine bärtige Person erscheint im Hintergrund einer Straße, eine Flöte spielend, allein. Drei Flötenspieler erscheinen, dann eine ganze Gruppe, die Kamera fährt zurück, ein Platz wird sichtbar, und aus jeder Straße kommt eine Gruppe, sie vereinigen sich miteinander. Das hat nichts zu tun mit dem Alltagsleben eines verarmten Malers, seinen Geldgeschichten, seinen häuslichen Auseinandersetzungen mit einer Ehefrau, die wünschte, daß er den Empfehlungen der Mäzene mehr entgegenkäme.

Die Kamera filmt eine Straße, isoliert jedes Ladenschild, erfährt in gleicher Weise die Köpfe der Handwerker, als ob sie selbst Schilder wären; und man betritt die aus Schwarz und Grün zusammengesetzte Welt des Malers. Manchmal verliert man die Orientierung. Der Maler zeichnet außerhalb der Stadtmauer, nahe beim Fluß; hoch auf einem Felsen türmt sich das Gefängnis, dominiert im Bildrahmen; ein Mann springt aus einem Fenster, sinkt wie in einem langsamen vertikalen Segelflug zur Oberfläche des Wassers hinab und verschwindet darin, einmal, zweimal, der gleiche Flug des entflohenen Gefangenen. Zwei Einstellungen, scheinbar ohne Bezug. Vano zeichnet, der Gefangene entschwebt in die Freiheit, zwei Motive antworten einander wie die beiden Stimmen einer Fuge.

Andrée Tournès in: Jeune Cinéma, Nr. 178, Paris, Januar/Februar 1987

### Biofilmographie

Agasi Ajasvanj, geboren in Abastumani am 4. September 1925. Von 1942 - 44 Studium der Malerei an der Kunstakademie in Tbilissi. 1944 - 45 Modellzeichner in einer Flugzeugfabrik. 1945-47 weiter Studium der Malerei am Institut für Bühnenkunst in Eriwan. Von 1948 - 49 Zeichner für Animationsfilme im Filmstudio von Tbilissi. 1950 - 52 Maler in einem Industriekomplex. Von 1953 - 1968 Mitarbeit an Zeitungen und am Rundfunk in Tbilissi und Eriwan. Seit 1968 Mitglied der Drehbuchabteilung des Studio 'Armenfilm'.

Drehbücher zu den Filmen *Treulnik* (Dreieck, 1967), *Chatabala* (1971), *Liritscheskij marsch* (Lyrischer Marsch, 1981), *Sashshennyj fonar* u.a. Verdienter Künstler der Armenischen Republik, 1982. Preis 'Demirtschan', 1984. 1975

### Filme:

- 1981 *Liritscheskij marsch* (Lyrischer Marsch), zusammen mit L. Isaksjan
- 1983 SASHSHENNYJ FONAR

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

# 17

37. internationale  
filmfestspiele berlin

## SARRAOUNIA

Land	Burkina Faso/Frankreich
Produktion	Les Films Soleil Ô
Regie	Med Hondo
nach dem gleichnamigen Roman von Abdoulaye Mamani	
Kamera	Guy Famechon
Musik	Pierre Akendengue, Abdoulaye Cissé
Ton	Vartan Karakeusian
Dekor	Jacques d'Ovidio
Zeichnungen	Ben Sekou
Schnitt	Marie-Thérèse Boiché
Kostüme	Julie Lherm
Requisite	Gabriel Jamet
Maske	Gill Robillard
Licht	Serge Valezy
Script	Carole Marquand
1. Regieassistent	Angelo Pastore
2. Regieassistent	Abdoul War, Paul Zoumbara, Madi Pafadnam, Aboubacar Traore, Cheik Fanta Madi Camara
1. Kamerassistent	Michel Gottdiener, Dominique Pinto
2. Kameraassistent	Martin Legrand
Bühnenbildassistentz	Joseph Kpobly
Tonassistentz	Lamoussa Nignan
Spezialeffekte	Jean-Louis Trinquier
Mischung	Jean-Paul Loublier
Aufnahmeleitung	Jean-Marc Pertus, Drissa Aouba, Pierre-Olivier Baudin, Joseph Traore, Sidi Mahomed, André Sankara, Dieudonne Zoungana
Produktionsleitung	Michel Moitessier
Darsteller	
Sarraounia	Aï Keïta
Hauptmann Voulet	Jean-Roger Milo
Hauptmann Chanoine	Féodor Atkine
Dr. Henric	Didier Sauvegrain
Leutnant Joalland	Roger Mirmont
Leutnant Pallier	Luc-Antoine Diquero
Sergeant Boutel	Jean-Pierre Castaldi
Coulibaly	Tidjani Ouedraogo
Feldwebel Laury	Wladimir Ivanosky
Kavallerieunteroffizier Tourot	Didier Agostini

Oberst Klobb	Jean Edmond
Leutnant Meynier	Philippe Bellay
Dawa	Tagara Yacouba Traore
Baka	Aboubacar Traore
Gogue	Abdoulaye Cissé
Dan Zaki	Jean-François Ouedraogo
Amina	Florence Bewendé
Der Gesandte des Emirs	Hama Gourounga
Serkin Gobir	Baba Traore
Serkin Arewa	Djibril Sidibe
Der Emir von Sokoto	Sekou Tall
Amenokal	Rajoun Tapsirou
Makoni	Jacob Sou
Targuia	Temeddit Ag Hoye
Krieger Baka	Ben Indriss Traore

Uraufführung 27. August 1986, Montreal

Format 35 mm, Cinemascope, Farbe

Länge 120 Minuten

Der dem Film zugrunde liegende Roman von Abdoulaye Mamani erschien 1980 in Verlag Editions L'Harmattan.  
Sprache des Films: Djula, Französisch

'Süße Sarraounia, ich fürchte Dich, denn Du bist die große Zauberin. Ich achte Dich, denn Du bist meine Königin. Ich verehere Dich, denn Du bist mein Gott. Ich rühme Dich, denn Du bist die Stärkste, Du bist das Auge und die Ehre der Aznas. Süße Sarraounia, mit eiserner Hand zermalmst Du Deine Feinde wie die Pantherin die Knochen ihrer Beute.'

(Text eines Liedes aus SARRAOUNIA)

### Zu diesem Film

Dies ist eine wahre Geschichte. Sarraounia, die Königin, hat tatsächlich gelebt, und ihre Geschichte wurde von nigerischen Zaubereim und Historikern wahrheitsgetreu überliefert. Abdoulaye Mamani hat dies zu seinem Roman inspiriert, Med Hondo zu seinem Film. Diese Geschichte wurde aus Archivunterlagen des ehemaligen Kolonialministeriums rekonstruiert und beruht auf Tatsachen und heroischen Taten, die sich in einem bestimmten Abschnitt der französischen Kolonialgeschichte ereigneten.

Ein von den beiden Hauptmännern Voulet und Chanoine befehligtes Militärkorps rückt am 2. Januar 1899 im Sudan (Französisch-Äquatorialafrika) aus, mit dem Auftrag, den Vormarsch des 'schwarzen Sultans' Rabah zu stoppen, der dabei ist, sich im Herzen Afrikas ein Königreich zu erobern.

Die Hauptmänner und ihre afrikanische Söldnerlegion verbreiten überall Angst und Schrecken.

Um dem Vernichtungsfeldzug dieses Korps und seiner Befehlshaber ein Ende zu machen, nimmt Oberst Klobb die Verfolgung auf. Sarraounia, die Königin der Aznas, ist beunruhigt und bekümmert. Man berichtet ihr von Greueln, Massakern, Gefangennahmen und Zerstörungen. Die so stolze wie kühne Sarraounia, Sinnbild

der Unabhängigkeit und des Friedens, die großherzige und empfindsame Frau und treusorgende Monarchin ihres Volkes, vertraut sich ihrem Adoptivvater an. Dieser weilt sie in die Geheimnisse und Kräfte des Lebens ein, offenbart ihr Kriegslisten und Zaubersprüche, woraufhin die Königin beschließt, den Kampf mit dem anrückenden Feind aufzunehmen, der sie zu umzingeln droht. Der machtrunkene Voulet kennt trotz anderslautender Weisung seiner Vorgesetzten kein Pardon.

Es kommt zu einem heftigen Kampf ...

### Unter der bleiernen Sonne von Burkina Faso

Sieben Jahre waren für die Produktionsvorbereitungen vonnöten, sieben Jahre an Hoffnungen und Enttäuschungen, Überzeugungskraft und Wut, an eiserner Entschlossenheit, im steten Wechsel zwei Schritte vor und einen zurück zu gehen.

Der mauretische Regisseur Med Hondo (*Soleil Ô*) hat zahlreiche Hürden überwinden müssen, bis er endlich mit den Dreharbeiten zu SARRAOUNIA beginnen konnte.

Die Geschichte ist wahr und grausam. „Ich stelle fest, daß über die Geschichte des afrikanischen Kontinents völlige Unkenntnis herrscht, selbst bei Afrikanern“, sagt Med Hondo. „Es ist wichtig, diese Geschichte zu erzählen, zu zeigen und zu kennen.“ Die Rollen der acht französischen Soldaten, jener abscheulichen Produkte eines abscheulichen Systems, besetzte Med Hondo bewußt nicht mit bekannten Gesichtern. Ihm ging es in seinem Film vor allem um Authentizität und Glaubwürdigkeit. Jean-Roger Milo (*Les enragés, Les loups entre eux*) und Féodor Atkine (*Pauline à la plage*) verkörpern die beiden befehlshabenden Offiziere, zwei gegensätzliche und einander zugleich ergänzende Charaktere und Schauspieler, bei denen sich Brutalität mit Raffinement paart, Instinkt mit Überlegung, Gewalt mit Feinheit. Jede Figur wurde eingehend in den Archiven recherchiert, jede weist in diesem Prozeß zunehmender Gesetzlosigkeit besondere und kennzeichnende Verhaltensmerkmale auf. Alle Schauspieler sind vor der Kamera von erstaunlicher Überzeugungskraft: Didier Agostini, Jean-Pierre Castaldi, Luc-Antoine Diquero, Wladimir Ivanosky, Roger Mirmont und Didier Sauvegrain.

Hier, in Burkina Faso, dem früheren Obervolta, wo der größte Teil der Dreharbeiten vorstatten geht, zeigt sich Med Hondos erbitterte Entschlossenheit, mit den täglichen Widrigkeiten fertig zu werden. Das Geld kommt nur tropfenweise. Die Hitze, die Spannung, der Umfang des Projekts (12 Wochen Drehzeit, 800 Statisten, Cinemascope, 17 Millionen Francs), die Entlassung mehrerer Mitarbeiter, alles wirkte zusammen und drohte mehrmals die Dreharbeiten zum Scheitern zu bringen.

Christophe d'Yvoire, in: *Première*, Paris, Juli 1986

### Kritik

Auf der linken Seite, der afrikanischen, ist dieser Film die Geschichte einer vortrefflichen schwarzen Königin, jung und schön, die gegen die aus Europa gekommenen brutalen Eroberer kämpft. Auf der rechten Seite, der französischen, ist dies eines der finsternen Kapitel der sogenannten 'Kolonialepoche'.

Der mauretische Filmemacher Med Hondo hat sich nicht gescheut – zu einem Zeitpunkt, da die Auseinandersetzungen um die Dritte Welt in vollem Gange sind –, die Verfechter einer beispielhaften Kolonisation (wie Pascal Bruckner in *Le sanglot de l'homme blanc*) zu brüskieren und die Anhänger von Filmen wie *Fort Saganne* anzugreifen, einem dem Bilderbogen von Epinal vergleichbaren Streifen über unsere Soldaten in Afrika.

Was hier dargestellt wird, ist nicht erfunden, sondern beruht auf Tatsachen: wie die blutrünstige Rotte aus dem Korps von Voulet und Chanoine 1899 eine ganze Niger-Region verwüstete. Angesichts der Greuelthaten beschloß die französische Regierung, Schaden von Frankreich abzuwenden und eine gesonderte Abteilung unter dem Kommando des Obersten Klobb zu entsenden, um Hauptmann Voulet Einhalt zu gebieten. Voulet warnte den

Oberst, daß er mit Frankreich gebrochen habe und gegen ihn kämpfen werde. Die verwirrten Söldner desertierten bis auf eine kleine Schar von Getreuen. Leutnant Chanoine (dessen Vater, seines Zeichens General und Verteidigungsminister für einen Tag, aus Protest gegen die Revision im Dreyfuß-Prozeß demissionierte) wurde schließlich in einem Scharmützel getötet und Voulet von seinen letzten Getreuen hingerichtet.

Jacques-François Rolland hat diesen schurkischen Handstreich in 'Le grand capitaine' erzählt. Med Hondo hat dem die wenig bekannte Episode des Widerstandes gegen die Eindringling hinzugefügt, den Sarraounia anführte, die Königin der Aznas, einem kleinen Volk der Niger-Region, dessen Schicksal der nigerische Schriftsteller Aboulaye Mamani in einem Roman festgehalten hat.

Sarraounia, dargestellt von Aï Keïta, ist eine ungewöhnliche junge Frau, Kriegerin und gefürchtete Fetischpriesterin. Doch die aus getrocknetem Lehm errichteten Mauern ihrer Festung halten dem Kanonenfeuer der Söldnerkolonne nicht stand, sie zieht sich in den undurchdringlichen Dschungel zurück und führt von dort aus den Kampf weiter.

Die in Burkina gedrehten Kriegsszenen – Schlachten und Hinterhalte, Kämpfe mit Bogen und Gewehren, überfüllte Lager mit den Frauen der Schützen und der Spahis\*, Saufgelage der weißen Offiziere – bilden die Kulisse dieses großen Schauspiels. Die französischen Akteure, vor allem Jean Roger Milo (Voulet) und Féodor Atkine (Chanoine), sind ausgezeichnet. Die Figur der Sarraounia hingegen ist vielleicht ein wenig zu idealisiert dargestellt, um rundum zu überzeugen.

Doch es steht außer Frage, daß Med Hondo – nach *Soleil Ô, Les bicots-nègres, vos voisins, Nous aurons toute la mort pour dormir* und *West Indies* – mit SARRAOUNIA das erste große Filmepos des schwarzafrikanischen Kinos gelungen ist.

Claude Wauthier, in: *Le Monde*, Paris, 26, 11. 86

\*Spahis, arabische Kavalleristen im französischen Heer

### Muriel Fletcher im Gespräch mit Med Hondo

*Frage:* Was hat Sie veranlaßt, SARRAOUNIA als Sujet für Ihren Film zu wählen und sieben Jahre Ihres Lebens darauf zu verwenden?

*Hondo:* Dafür gibt es mehrere Gründe. Angefangen mit der traurigen Wirklichkeit, der sich die afrikanischen Filmemacher gegenübersehen. Aufgrund der Tatsache, daß unsere Kinematographien, genauer gesagt die afrikanischen Kinomärkte, brachliegen, finden in unseren Ländern zwar Filme aus aller Welt Aufnahme, nur nicht die eigenen, die afrikanischen Filme. Darum gibt es auch keine Mittel für eine afrikanische Produktion. Kurzum, die Filmemacher unseres Kontinents befinden sich in der verhängnisvollen Lage, zugleich Aufnahmeleiter, Produzent und Regisseur sein zu müssen. Sie sind gezwungen, viel Zeit in die Produktionsvorbereitung ihrer Filme zu stecken. Das ist der erste Aspekt, mit dem sich ein afrikanischer Filmemacher, ob aus dem Norden, Süden, Osten oder Westen, ob er in Afrika lebt oder anderswo, herumschlagen muß. Der zweite Aspekt ... warum ich mich für eine nigerische Heldin, für SARRAOUNIA entschieden habe? Nun, ich wollte zunächst einmal eine authentische Geschichte erzählen.

Alles, was ich in dem Film zeige, läßt sich in der französischen Nationalbibliothek und der Bibliothek des ehemaligen französischen Kolonialministeriums anhand der Zeugnisse der Kolonisatoren verifizieren. So viel zum europäischen Teil des Drehbuchs. Der afrikanische Teil des Films beruht auf einem Roman von Abdoulaye Mamani, einem nigerischen Historiker, Dichter und Schriftsteller, der sein Werk nach mündlichen Überlieferungen gestaltete und die Alten befragt hat, die Sarraounia einst kannten. Sie müssen wissen, daß diese Frau im Niger nach wie vor lebendig ist. Sobald eine Sarraounia stirbt, nimmt eine andere ihre Platz ein. Natürlich gibt es das einstige Königreich nicht mehr. Heute existiert nur noch ein kleines Dorf mit etwa zwanzig Hütten, und dort lebt Sarraounia noch immer. Die Vergangenheit ist stets präsent. Mein Film beruht

also auf historischen Fakten, die allen Völkern des Nigers und auch anderen bekannt sind, für die Sarraounia bis zum heutigen Tag existiert. Afrika ignoriert seine Geschichte. Wir anderen Afrikaner kennen unsere Vergangenheit nicht, in der die Frauen eine außergewöhnliche Rolle spielten, die wir verschweigen. Mit einer Ausnahme: dem Schriftsteller Abdoulaye Mamani. Abgesehen von Sarraounia hat es noch weitere Heldinnen gegeben: ich denke beispielsweise an Jinga aus Angola, an Beatrice aus dem Kongo, an Ranavalona aus Madagaskar, um nur einige wenige zu nennen. Wieviele Frauen hat es in der Geschichte unseres Kontinents gegeben, die die Männer an Mut und Entschlossenheit übertrafen!?

*Frage:* Jene Sarraounia, der Sie Ihren Film gewidmet haben, gewann Ende des letzten Jahrhunderts bei den Angehörigen ihres Stammes, den Aznas, ein ungewöhnliches Ansehen. Wie läßt sich ihre Ausstrahlung verstehen? Diese Frau, die keine Kinder haben konnte, deren Vater und dessen Stammesbruder ihr alles Wissen anvertraut hatten, erwies sich als große Strategin; sie organisierte den Widerstand gegen die Franzosen und zwang sie zum Rückzug, was in deren Reihen zu einem regelrechten Aufstand führte, zu einer Meuterei, die auch auf die schwarzen Füsiliers übergriff, mit deren Hilfe die französischen Soldaten ihren Vorstoß in Afrika unternahmen.

*Hondo:* Diese Frau hat in der Tat eine sehr weitreichende Ausbildung genossen. Seit frühester Kindheit war die kleine Sarraounia auserwählt und dazu prädestiniert, die Aznas zu erretten. Bevor sie Königin wurde, mußte sie sich jedoch bewähren. Sie erinnern sich: einmal greift eine andere Stammesgemeinschaft der Region Sarraounia an, um sie zur Übernahme ihres Glaubens zu bewegen, was sie ablehnt. Es waren Fulanis.

*Frage:* Ihre Heldin hat auch anderen Stämmen, die nicht gleichen Glaubens waren, ihre Hilfe angeboten. Sie schlägt ihnen vor, vereint gegen den Vormarsch der Franzosen zu kämpfen.

*Hondo:* Genau. Sie regiert in einer Enklave eines muselmanischen Königreichs, doch sie selbst ist keine Muselmanin. Der Herrscher des Königreichs Arewa schreckt selbst vor Verrat nicht zurück und heißt die Unterdrücker willkommen, weil 'es geschrieben steht', daß dereinst Eroberer ins Land einfallen, die stärker sind als sie. Der Sohn dieses Königs wiederum schließt sich mit seinen Kriegern Sarraounia an. In meinem Film gibt es nicht den bösen Franzosen und die guten Afrikaner. Es gibt Widersprüche bei den einen wie bei den anderen. Die Geschichte lehrt uns, daß jeder Verrat von Afrikanern selbst herbeigeführt wurde. Wir dürfen nicht vergessen, daß diese kleine Zahl von Europäern sich mit Abertausenden von schwarzen Schützen umgab, mit Söldnern also, um diese Region Afrikas zu erobern. Die Macht der Kolonisatoren beruhte auch auf ihrem Geschick, die Kolonisierten zu spalten. Ich sprach vorhin von der Toleranz, die die Afrikaner oftmals bewiesen haben. Es ist richtig, daß wir sie heute, nach all den Schlägen, die wir einstecken mußten, streckenweise verloren haben. Doch damals wurde ein Fremder bei seiner Ankunft willkommen geheißen. Und die Weißen wurden anfangs mit offenen Armen empfangen. Es war für sie darum ein Leichtes, Handelsniederlassungen und später Missionen zu gründen. Dadurch ermutigt, entwickelten sie bald schon Strukturen der industriellen Sklaverei. Die Sklaverei ist ein universelles Phänomen, in Afrika aber wurde sie von den mächtigsten Ländern der damaligen Epoche industriell organisiert: von Franzosen, Engländern und Portugiesen, die sich anschickten, Afrika zu zerstückeln.

*Frage:* Sie sprachen vorhin von Abertausenden von Schützen, die unter weißen Offizieren dienten. In Ihrem Film sind sie Legion. Wo haben Sie sie gefunden? Diese Frage ist eng geknüpft an die Hilfe, die Ihnen ein dem Niger benachbartes Land gewährte, dem Niger, wo Sie Ihrem Film drehen wollten, weil es im Süden ist, unweit der heutigen Grenze von Nigeria, wo Sarraounia einst lebte.

*Hondo:* Es ist im Grunde doch ganz normal und legitim, daß ich meinen Film in der Region drehen wollte, aus der meine Protagonistin stammt. Ich begann darum den Film im Niger vorzubereiten. Ich hatte bereits einen Monat gedreht, als ich zufällig aus der Zeitung erfuhr, daß aus meinem Film nichts werden

würde. Bis heute verstehe ich nicht, was eigentlich passiert ist. Aber bevor ich meine Koffer packte, habe ich dafür gesorgt, daß die Fakten schriftlich festgehalten werden und habe meine Anwälte gebeten, das Notwendige mit den Verantwortlichen des O.R.T.N. (Office de la Télévision Nigérienne) zu regeln. Das Dokument gibt es. Darin steht, daß ich gegen den nigerischen Staat keinerlei Vorwürfe erhebe. Ich habe Wichtigeres zu tun. Aber ich wiederhole, bis heute weiß ich nicht, warum man mir in den Rücken gefallen ist. Ich bin immerhin 25.000 km im Niger gereist. Und die Mehrzahl der Nigerer war so stolz, daß eine ihrer Heldinnen auf die Leinwand kommen sollte ... Sie zeigten sich so hilfsbereit ... Minister ... Gouverneure ... selbst der Staatschef. Tatsache jedenfalls ist, daß der Niger einen Rückzieher gemacht hat. Schade, schade für sie, denn mein Film ist zustande gekommen; es gibt ihn, für das nigerische Volk, für den Niger, für Afrika, für den Rest der Welt.

*Frage:* Wird Ihr Film im Niger gezeigt werden?

*Hondo:* Das hängt von den Nigern ab. Wenn sie ihn wollen, können sie ihn haben.

*Frage:* Kommen wir zu den Dreharbeiten zurück, die in Burkina Faso stattfanden.

*Hondo:* Ja, in Burkina Faso, dem viertärmsten Land der Erde, dessen Hauptstadt Ougadougou zugleich auch die afrikanische Filmmetropole ist, denn dort wird alle zwei Jahre das Festival des afrikanischen Films (FESPACO) ausgerichtet. Das ist vermutlich auch der Grund, warum die Behörden von Burkina Faso für Filmkultur so aufgeschlossen sind, einer in anderen Ländern des Kontinents leider arg vernachlässigten Domäne. Dank dieses Festivals konnten die Regierenden mit eigenen Augen sehen, in welchem Maße ihre Landsleute das Kino lieben. Ob Bauern oder Städter, Junge oder Alte, sie stehen oft stundenlang geduldig in der Reihe, um einen afrikanischen Film zu sehen. Ich habe sie einmal gefragt, warum sie es tun. Die Antwort war stets: „Wir wollen afrikanische Filme sehen, gedreht von Afrikanern.“ Um auf die Dreharbeiten von SARRAOUNIA zurückzukommen; ich habe Hauptmann Sankara aufgesucht und ihm sowie den Mitgliedern seiner Regierung die Sachlage geschildert. Ich sagte ihnen: „Diese Geschichte verdient es, verfilmt zu werden.“ Daraufhin haben sie mich mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln unterstützt. Sie haben mir geliehen, was immer sie konnten: einen Wagen aus dem Ministerium für Wasser, einen LKW von der Sparkasse, Decken ..., um nur einige Beispiele zu nennen. Ich will damit nur sagen, daß sie ihrerseits alles dransetzten, damit der Film entstehen konnte.

*Frage:* Und nicht zu vergessen die Hilfe der Armee ...

*Hondo:* Mir standen 200 Militärangehörige für die gesamte Dauer der Dreharbeiten zur Verfügung. Vor allem aber – und das ist das Wesentliche – stellte man mir keinerlei Bedingungen. Man hat mir nie gesagt: „Du mußt dies oder jenes tun, du mußt unsere Revolutionsregierung erwähnen ...“ Niemals! Sie haben mich den Film drehen lassen. Sie waren da, wenn es Probleme gab und Probleme gab es haufenweise, und sie halfen mir, sie zu lösen. Ich betone, daß die von Burkina Faso gewährte Hilfe die einzige ist, die es ermöglicht, daß die Geschichte Afrikas lebt, d.h. indem man dafür Filmemacher einspannt, ihnen hilft, damit sie ihre Ideen bis zu Ende ausführen und sie gleichzeitig herausfordert, ihre Ideen auch zu realisieren. Man muß sie dabei auch in Ruhe lassen; andererseits muß man die Filmemacher auch dazu bringen, Verantwortung zu übernehmen; wenn sie dabei scheitern, hat man das Recht, sie zu bestrafen!

*Frage:* Lassen Sie uns jetzt auf die Schauspieler zu sprechen kommen. Es gibt ein Dutzend europäische Berufsschauspieler, darunter sind vor allem Didier Agostini, Jean-Roger Milo und Féodor Atkine zu erwähnen, die in ihrer Rolle als Offiziere auf der Suche nach neuen Territorien für Frankreich erstaunlich überzeugend sind, und Hunderte von afrikanischen Akteuren. Kommen die alle aus Burkina Faso?

*Hondo:* Ja, ausnahmslos! Es gibt im Land eine Vereinigung von Filmemachern, aus deren Reihen ich ein Dutzend als Schauspieler

gewinnen konnte. Aber 90 % meiner Darsteller sind Männer und Frauen aus dem Volk, die ich in sechsmonatiger Arbeit ausgekostet habe. Ich habe ihnen gesagt: „Du verkörperst die und die Person. Hier ist Deine Rolle, nimm sie mit, geh nach Hause und lerne sie auswendig. Und morgen machen wir Probeaufnahmen. Wenn Du gut bist, behalte ich Dich, wenn nicht, bringe ich Dich nach Hause.“

*Frage:* Ai Keitas Sarraounia ist wunderbar, einfach grandios. Ist sie vom Fach?

*Hondo:* Keineswegs! Das ist eine junge Frau, die im Gesundheitsministerium arbeitet, eine Kollegin und Freundin, der ich zufällig begegnet bin, nachdem ich bereits Hunderte von Probeaufnahmen mit anderen Frauen gemacht hatte. Ich habe gesagt: „Das ist sie – Sarraounia!“ Doch man muß die Gepflogenheiten respektieren, muß den Ehemann um Erlaubnis fragen, seine Einwilligung und die ihrer Familie einholen. Der Mann war außergewöhnlich. Er hat mir nicht die geringste Bedingung gestellt. Er sagte nur: „Wenn sie einverstanden ist, kannst Du sie mitnehmen, wohin Du willst. Sie ist Deine Königin.“

*Frage:* Ai Keita ist in der Tat majestätisch. Wird sie auch in Zukunft filmen oder kehrt sie wieder ins Ministerium zurück?

*Hondo:* Das hängt leider nicht von ihr ab, sondern von der Kinosituation in Afrika und Burkina Faso. Ich denke, daß nach meinem Film zahlreiche Filmemacher sie als Schauspielerinnen entdecken werden.

*Frage:* Abgesehen von den Schauspielern, deren Leistung und Spontanität bemerkenswert ist, sollte man auch die Musik im Film erwähnen, die ungewöhnlich ist und im Vorspann bereits mit Gitarrenakkorden einsetzt und dann abgelöst wird von Balafon, Kora und Gesang. Was hat sie zu dieser Wahl veranlaßt?

*Hondo:* Es gibt in der Tat zwei verschiedene Musiktteile. Auf die Musik im Vorspann, auf das Hauptthema, das Pierre Akendengue komponiert hat, folgen die traditionellen Gesänge und die Musik, die Abdoulaye Cissé komponiert hat, ein in Burkina sehr bekannter Künstler. Darüber hinaus gibt es den Gesang der Fusieliere, der von Kompaore stammt, einem Darsteller, der einen der Rädelsführer verkörpert, der ihn auch vorträgt und sich gleichzeitig auf dem Balafon begleitet. Dadurch, daß ich die Verantwortung für die Musik auf mehrere Komponisten verteilte, habe ich eine größere Bandbreite und kann den Leuten, die Talent haben, zugleich eine Chance geben. Für mich ist Pierre Akendengue ein großer, wenn nicht gar der größte afrikanische Musiker. Ganz zu Anfang gab ich ihm das Drehbuch zu lesen. Und nachdem der Film fertig war ... nach all den Schwierigkeiten, mit denen ich zu kämpfen hatte, konnte er es kaum fassen ... Ich rief ihn in Libreville an und sagte: „Das Wunder ist vollbracht. Komm! Du kannst Deine Musik aufnehmen, an der Du so lange gearbeitet hast.“

*Frage:* Ihr Film ist nicht nur großartig, sondern auch für ein europäisches Publikum äußerst lehrreich und ein Anstoß zum Nachdenken. Kann er aber in Afrika bei den gegebenen Verleihschwierigkeiten überhaupt gezeigt werden?

*Hondo:* Lassen Sie es mich so sagen: ich würde den Film gerne allen Staatsoberhäuptern Afrikas vorführen, wirklich allen ... Nicht damit sie mich zu meinem Film beglückwünschen, sondern um ihnen zu zeigen, daß die Afrikaner in der Lage sind, Kinofilme zu drehen, die internationalem Vergleich standhalten. Dazu bräuchte man nur den afrikanischen Kinomarkt zu organisieren, die afrikanische Kinematographie und Filmindustrie, die dem Staat Einnahmen sichern und das Kino unseres Kontinents finanzieren würde. Wir verlangen kein Geld von unseren afrikanischen Regierungen, die immer – übrigens zu recht - sagen: „Wir sind arm, es gibt Wichtigeres als Kino.“ Ein Argument, das oft und gern vorgebracht wird. Seit 20 Jahren sage ich, daß es möglich ist, die Märkte von Verleih und Kinoauswertung zu organisieren, damit zuerst die Afrikaner den Film sehen, den einer ihrer Brüder gemacht hat. Ich sage auch, daß es möglich ist, Gelder für die Staatskasse und die afrikanische Filmproduktion zu erwirtschaften. Beim gegenwärtigen Stand der Dinge ist es wohl richtig, daß

unsere Staatschefs Wichtigers zu tun haben – und nichts geschieht. Ich wende mich darum an die Kinobesitzer und Filmverleiher unserer Kontinents, damit sie nach meinem Film fragen: Ich stehe zu ihrer Verfügung.

*Frage:* Sie haben sieben Jahre Ihres Lebens für SARRAOUNIA geopfert. Die Kritiker sind der Ansicht, daß sich die Mühe gelohnt hat. Sind Sie bereit, sich auf ein neues Abenteuer einzulassen?

*Hondo:* Vor allem wünsche ich mir, daß der Film mir wieder einbringt, was ich ausgegeben habe. Das wäre schon ein enormer Erfolg. Und wenn er darüber hinaus noch einen Gewinn einspielen würde, den ich an all jene weitergeben könnte, die mir geholfen haben, d.h. Burkina Faso, mein Team, wäre ich der glücklichste Mensch auf Erden. Ich könnte auch ein bahnbrechendes neues Projekt in Angriff nehmen (an Ideen mangelt es mir wie meinen afrikanischen Kollegen nicht). Aber ich muß Ihnen gestehen, daß es schwerfällt, sieben Jahre seines Lebens für eine Arbeit hinzugeben. Bei diesem Tempo werde ich nicht eben viele Filme realisieren können.

*Frage:* Dennoch frage ich Sie, was werden Sie als nächstes machen?

*Hondo:* Ich würde gerne im Kongo drehen. Aber mehr möchte ich im Augenblick nicht darüber sagen.

Das Gespräch mit Med Hondo führte Muriel Fletcher, Journalistin der BBC, im November 1986

## Biofilmographie

Abid (Mohamed) Med (Medoun) Hondo, geb. 1936 in Mauretanie, arbeitete zeitweise in Frankreich als Koch in einem großen Restaurant. Tätigkeit für das Theater ab 1969 (als Darsteller und Regisseur). Hondo „drehte polemisch-didaktische Filme über die Situation der Afrikaner in Frankreich und über die rassistischen Vorurteile der Europäer gegenüber Afrikanern (*Soleil Ô*, 1971, *Les bicots-nègres, vos voisins*, Die Neger-Kaffern, Eure Nachbarn, 1974), bemerkenswert durch ihre Schärfe, aber auch (besonders *Soleil O*) durch ihre eigenwillige, manchmal theaterhafte, verfremdete Dramaturgie. *Les bicots-nègres* geht auf die Rolle des Kinos in Afrika, aber auch auf die Arbeitskämpfe von Afrikanern in Paris ein. In der spanischen Sahara drehte Med Hondo *Nous aurons toute la mort pour dormir* (Wir werden den Tod haben, um zu schlafen, 1977), eine Reportage über den Unabhängigkeitskampf der Polisario-Bewegung, die durch die Qualität ihres Bildmaterials faszinierte und entschied die Partei des Sahraoui-Volkes ergriff.“ (U. Gregor, Geschichte des Films ab 1960, München 1978).

Filme:

- Roi de corde*, Kurzfilm
- Ballade aux sources*, Kurzfilm
- Partout ou peut-être nulle part*, Kurzfilm
- 1965/69 *Soleil Ô* (internationales forum des jungen films 1971)
- 1971 *Mes voisins*, Kurzfilm
- 1975 *Les bicots-nègres, vos voisins* (Die Neger-Kaffern, Eure Nachbarn)
- 1977 *Nous aurons toute la mort pour dormir* (Wir werden den Tod haben, um zu schlafen) (internationales forum des jungen films 1977)
- 1979 *West Indies* (internationales forum des jungen films 1981)
- 1986 SARRAOUNIA

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

Filme von Anita Thacher

### PERMANENT WAVE

### HOMAGE TO MAGRITTE

### SEA TRAVELS

### THE BREAKFAST TABLE

### MANHATTAN DOORWAY

### LOOSE CORNER

### PERMANENT WAVE

USA 1967/78. Uraufführung: Januar 1978, Anthology Film Archives. 16 mm, Farbe (viragiert), Ton, 3 Minuten

PERMANENT WAVE ist aus der Arbeit an Collagen, die mich zur gleichen Zeit beschäftigten, hervorgegangen und seinerseits eine filmische Collage, die sich der Technik des mehrfachen Abfotografierens in der Kamera bedient. Szenen eines Pornofilms werden noch einmal aufgenommen, um die Erotik zu unterlaufen und eine neue, distanziertere Faszination der Zuschauer zu erzielen, die aus der Textur und der Bewegung erwächst.

(Anita Thacher)

#### Kritik

Anita Thachers PERMANENT WAVE war eine Offenbarung für mich. Der Film ist von 1967, ein fröhliches Frauenporträt, nackt, rot eingefärbt, überblendet, mit dem optischen Printer dupliziert und in ständiger Bewegung. Er zeichnet sich dadurch aus, daß er frei von Feindseligkeit, Verehrung oder Vereinnahmung seiner Figur ist: Das Porträt einer Frau, wie es nur von einer anderen Frau gemacht sein kann.

(Amy Taubin, Soho Weekly News, 26. 1. 1978)

### HOMAGE TO MAGRITTE

USA 1974. Ton: Larry Loewinger. Darsteller: Musky Albertson, Richard Kagle. Stimme: Maxine Herman. Uraufführung: April 1975, Museum of Modern Art, New York (New Directors, New Films). 16 mm, Farbe, Ton, 10 Minuten

#### Motto zu Beginn des Films:

„Für mich ist es nicht leicht, der Realität habhaft zu werden ...“

(René Magritte)

In HOMAGE TO MAGRITTE wird die Technik des optischen Printers weiterentwickelt. Fünf Einzelbilder, die nur locker aneinander gefügt sind, treten als eine Serie von Gemälden zu einander in Beziehung. Der Film wurde vom Geist des Magritteschen Werkes inspiriert, noch bevor seine Bilder so weithin bekannt und so populär gemacht worden waren.

(Anita Thacher)

### SEA TRAVELS

USA 1978. Kamera: Anita Thacher, Fred Murphy. Musik: Michael Riesman. Darsteller: Kate Lawless, Eleanor Piccozzi, August Vanderbeek, Andrew Cushen, Richard Kagle, Tachina Heart, Banjo. Uraufführung: 5. Oktober 1978. 16. New York Filmfestival. 16 mm, Farbe, Ton, 11 Minuten

Ein junges Mädchen fungiert als Reiseleiterin auf einer Fahrt durch die Kindheit, die durch die Verzerrungen der Erinnerung hindurch wiedergewonnen werden soll. Mit Hilfe optischer Effekte, Transformationen gespielter Filmszenen, versucht SEA TRAVELS das Thema 'Kindheitserinnerungen' auszuloten – die Träume, die Phantasien und die unverwechselbare Sprache der Kindheit.

SEA TRAVELS ist durch verschiedene Kindergedichte inspiriert worden, z.B. 'A breeze is like the sky is coming to you ...' von Iris Torres, aus *Wishes, Lies and Dreams* (Ein Wind ist, wie der Himmel ist, wenn er zu dir kommt ...).

Zeitweilig wollte ich SEA TRAVELS auch 'Botticelli's Geometry' nennen, weil es um geometrische Verhältnisse auf der Bildoberfläche geht. (Der Film braucht mehrere Titel, denn er versucht mehrere Dinge gleichzeitig). Eine seiner Tiefenstrukturen ergibt sich aus einem unsichtbaren Raster, das diese Oberfläche unterteilt und auf das sich alle filmischen Bewegungen beziehen. Sie entsprechen einem geometrischen Gemälde. Deutlicher: Alle Bewegungen des Films (unabhängig davon, wer oder was sie vollzieht) sind mit Bezug auf dieses Raster unter dem Bildfeld realisiert und in ihrer Zielrichtung speziell daran orientiert – woraus sich eine Bedeutung des Wortes 'travels' (Reisen) im Titel ergibt. Die Bewegungen sind: vor allem vertikal und horizontal, dann nördlich, südlich, östlich und westlich, außerdem ein paar kreisförmige und ein paar sanfte Diagonalen. In jedem Segment des Films werden illusionärer Raum (Tiefe) und Flächigkeit so behandelt, als ob sie in einem solchen Raster eines Gemäldes vorkämen. Aber da es sich hier um Film und nicht um Malerei handelt, bilden Tempo und Zielrichtung dieser 'Linien' einen weiteren Faktor der Struktur. Wollte man alle Bewegungen des Films in einem Kader komprimieren – oder, mit anderen Worten: gäbe es keine zeitliche Entwicklung, dann würde sich auf dem rasterartigen Feld ein klares geometrisches Muster abzeichnen.

(Anita Thacher)

#### Kritik

(...) Man kann SEA TRAVELS als den Versuch auffassen, sich in den Zustand der Kindheit zurückzusetzen. Ein Thoreau-Zitat zu Beginn des Films vermittelt Sehnsucht und Distanzierung zugleich:

„Es scheint, als ob wir uns als Erwachsene nur danach sehnen, die Träume unserer Kindheit zu erzählen, während sie aus unserer Erinnerung verschwinden, bevor wir ihre Sprache erlernt haben.“

Wohl um uns für unser Unvermögen zu entschädigen, die Sprache der Kindheit zu lernen oder zu rekonstruieren, kreierte Anita Thacher eine geometrische Struktur von ursprünglicher Klarheit, die den lyrischen Gehalt des Film liebevoll zur Entfaltung bringt. Diese Struktur ist jedoch nicht dominant wie bei Framptons *Surface Tension* oder Zorn's *Lemma*; noch gleichen Thachers Transformationen von Komposition, Bewegung oder Maßstab denen Pat O'Neills. Vielmehr erinnern ihre eleganten Ausschnitte und visuellen Strategien an die magischen Verwandlungen, die sich in der kindlichen Phantasie vollziehen. Noch bevor der Titel erscheint,

sehen wir die nackte Gestalt eines Mädchens – von acht oder neun Jahren – über einen Strand zum Meer laufen, das sich im Hintergrund erstreckt. Ihre Bewegung wird im Fluge angehalten: Durch einen optischen Trick verschwindet sie, erscheint jedoch wieder und läuft weiter, bis sie das Wasser erreicht hat. Hier bleibt sie für ein paar Augenblicke stehen, den Blick aufs Meer gerichtet, den Rücken zu uns gekehrt, um sich bald erneut in Luft aufzulösen. Es folgt eine Ab- und Aufblende zum Titel des Films, dazu sind unaufdringlich die Fingerübungen (eines Kindes?) auf dem Klavier zu hören, außerdem das Bellen eines Hundes.

Diese Vorsequenz läßt vermuten, daß die Bewegung des Mädchens sich nicht im Physischen erschöpft. Ihre Selbstvergessenheit – die sich in der Sorglosigkeit ihres noch kindlichen Körpers ausdrückt – bereitet uns vor auf die Bilder, die ihrer Vision entspringen werden. Auf besondere Weise sind wir gehalten, den Bewegungen ihrer Phantasie zu folgen: denn der erste Untertitel des Films – 'Sighting' ('Sichten', 'Sichtung' oder 'sichtend') –, der gleich im Anschluß an das Bild des Mädchens erscheint, das aufs Meer blickt, impliziert, daß die kommenden 'Sichten' des Films die des Kindes/der Abenteurerin sind. Dies wird noch dadurch betont, daß der Titel auf Sand und Meer, den Schauplatz, von dem das Kind verschwindet, überblendet ist.

Die Art, wie das Mädchen sich – durch die Eingriffe der Filmemacherin – zweimal in Luft auflöst, verweist darauf, daß wir natürlich keine direkte Rekonstruktion kindlicher Phantasien zu sehen bekommen und auch keine fiktionale Umsetzung. Die Filmemacherin versucht vielmehr, sich sowohl in den privilegierten Stand der kindlichen Phantasie zu versetzen wie sich außerhalb davon zu stellen. Daher kann die Vision nicht vollkommen illusionär sein, sondern wird, wie die Filmkader im Projektor, aufleuchten und zergehen, und sie wird stets dem sofortigen Zerfall erliegen, sobald eine mechanische Panne auftritt. (...)

(Tony Pipolo in: Millennium Film Journal, Nr. 12, Herbst/Winter 1982-83)

## THE BREAKFAST TABLE

USA 1979. Produktion: The Television Laboratory at WNET/Thirteen und Anita Thacher. Regie: Anita Thacher. Dialoge: Jeffrey Tambor, Karen Weeden und Anita Thacher. Kamera: John Keeler. Musik: Michael Riesman. Ausstattung: Lilly Kilvert. Schnitt: John J. Godfrey. Darsteller: Jeffrey Tambor, Karen Weeden und Sal, der Papagei. Uraufführung: Mai 1979, WNET, New York. 3/4" Video, Farbe, Ton, 14 Minuten

### Kritik

Schon die ersten Takte der Musik dieses 14minütigen Videobandes (...) versetzen uns in einen angenehmen und aufnahmebereiten Seelenzustand (...). Obwohl es als ein 'live-action Videocomic, entworfen für das kleine Format des Fernsehschirms' bezeichnet ist, hätte ich es gern auf eine Panavisionwand projiziert gesehen.

Das Video zeigt die erfolglosen Versuche einer verärgerten Frau, ihrem unaufmerksamen Ehemann beim Frühstück zu gefallen. Aber ihre Phantasien, in denen sie sich als alte Frau, Vamp, Glamorgirl, Baseball-Spielerin, Opernstar oder sogar als Himmelskörper vorstellt, können ihn nicht von seiner Zeitung fortlocken. Das kurze, lustige und frivole Stück spielt in den 40er Jahren – aber ich entdecke darin auch eine intensive zeitgenössische Botschaft, die mit dem idiotischen Verhalten des Ehemannes zu tun hat.

Die stilisierten gemalten Kulissen, Möbelstücke und Requisiten sind genial, Regie und Schauspieler professionell. Der Tonspur galt ebensoviel Sorgfalt wie den Bildern. Anita Thachers künstlerisches Talent wurde unterstützt durch eine Gruppe begabter Leute, die gemeinsam ein Unterhaltungsstück von hohem Rang geschaffen haben.

(Victor Ancona in: Videography, September 1980)

## MANHATTAN DOORWAY

USA 1968/80. Uraufführung: Dezember 1980, Women's Interart Center, New York. 16 mm, Farbe (viragiert), Ton, 2 Minuten

MANHATTAN DOORWAY untersucht in zwei Minuten, wie die Bewegungs- und Raumwahrnehmung sich entwickelt, wenn sie von innen nach außen gestülpt ist.

(Anita Thacher)

## LOOSE CORNER

USA 1986. Kamera: Robert Achs. Musik: Michael Riesman. Konstruktion: Dennis Elliott, Donna Catanzano u.a. Darsteller: Catherine Lloyd, Owen Roth, Jeffree Clapp, George. Uraufführung: 19. September 1986, Eröffnung des 24. New York Film Festivals. 16 mm, Farbe, Ton, 10 Minuten

Das Zitat aus Lewis Carrolls 'Through the Looking Glass', mit dem LOOSE CORNER beginnt, beschreibt das Thema des Films:

„Es hat keinen Zweck, darüber zu reden“, sagte Alice und schaute zum Haus auf, als ob es sich mit ihr streiten würde. „Ich gehe noch nicht wieder hinein. Ich weiß, ich müßte jetzt zurück durch den Spiegel – zurück in das alte Zimmer –, und das wäre das Ende aller meiner Abenteuer.“

Ein junger Mann, eine junge Frau, ein Junge und ein Hund sowie diverse Gegenstände wie Bälle, eine Schachtel usw. begleiten das Publikum auf ein 'Abenteuer' zu einem unmöglichen Ort, einer 'losen Ecke'. Dort werden unsere Wahrnehmung und die Annahmen, von denen wir ausgehen, durch viele visuelle Unmöglichkeiten auf die Probe gestellt. Allmählich gewöhnen wir uns jedoch an das Wesen dieses Abenteurers, so daß wir keine Erklärung mehr brauchen. Dann geht es uns wie einem Kind, das erstmals die Welt erfährt, und wir können uns von den Möglichkeiten des Films überraschen und erfüllen lassen.

(Anita Thacher)

## Biofilmographie

Anita Thacher hat an der Millennium Film School und der New York Studio School of Drawing, Painting and Sculpture Film und Kunst studiert. Sie ist als Künstlerin sehr vielseitig: Gemälde, Photographien, Installationen, Filme und Videoarbeiten. Neben ihrem eigenen, experimentellen Werk, für das sie viele Preise und Stipendien erhielt, ist sie – seit 1967 – auch als Produzentin, Cutterin oder Regisseurin bei Dokumentarfilmen (z.B. der Maysles-Gruppe) und Film- und Fernsehdokumentationen aller Art in Erscheinung getreten. Anita Thacher lebt in New York.

### Filme

- 1967 PERMANENT WAVE, 16 mm, Farbe, 3 Minuten
- 1972 *Back Track* (mit Dennis Oppenheim), 16 mm, s/w, 7 Min.
- Mr. Story* (mit DeeDee Halleck), 16 mm, Farbe, 27 Min.
- 1974 HOMAGE TO MAGRITTE, 16 mm, Farbe, Ton, 10 Min.
- 1978 SEA TRAVELS, 16 mm, Farbe, Ton, 11 Min.
- 1979 THE BREAKFAST TABLE, 3/4" Video, Farbe, Ton, 14 Min.
- 1968/80 MANHATTAN DOORWAY, 16 mm, Farbe, 2 Min.
- 1981 *Lighthouse*, Filminstallation
- 1983 *Anteroom*, Filminstallation
- 1986 LOOSE CORNER, 16 mm, Farbe, Ton, 10 Min.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
redaktion dieses blattes: noll brinckmann  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

19

37. internationale  
filmfestspiele berlin

## Filme von Warren Sonbert

### HALL OF MIRRORS

USA 1966, 16 mm, Farbe, Ton, 7 Minuten. Uraufführung:  
Oktober 1966, Bleecker Street Cinema, New York

### DIVIDED LOYALTIES

USA 1978, 16 mm, Farbe, stumm, 22 Minuten. Uraufführung:  
Februar 1978, Whitney Museum of American Art, New York

### NOBLESSE OBLIGE

USA 1981, 16 mm, Farbe, stumm, 25 Minuten. Uraufführung:  
November 1981, San Francisco Cinematheque

### THE CUP AND THE LIP

USA 1986, 16 mm, Farbe, stumm, 20 Minuten. Uraufführung:  
20. Oktober 1986, Museum of Modern Art, New York

## Kommentar des Filmemachers

Meine Filme sind akkumuliertes Beweismaterial. Die Bilder müssen entziffert werden: nicht nur in bezug auf die narrativen Konnotationen, die sich aus dem gegenständlichen Material, aus Sprache und Handlung der Personen ergeben, sondern ebenso in bezug auf strukturelle Signale wie Perspektive, Belichtung, Komposition, Farbe, Bewegungsrichtungen und Textur. Aber im Film ist das einzelne Bild, das bildliche Solo, wie ein isolierter Akkord; der kinetische Drall entsteht erst mit der Montage. Dieser Prozeß läßt die Bilder expandieren, schrumpfen, sich widersprechen, verstärkt oder modifiziert sie. Aus der spezifischen und gezielten Platzierung erwächst sowohl die Struktur wie die Freiheit des Films.

Eine emotional aufgeladene, erregende Einstellung kann einerseits durch eine Fülle suggerierbarer Möglichkeiten in der Schwebe gehalten werden; die zunächst angeheizte Zuschauerreaktion kann aber auch, wenn ein neutraleres Bild folgt, wieder in distanzierte Objektivität umschlagen. Dieses Spiel mit Erwartungen, mit Frustrationen ebenso wie mit Steigerungen, ist ein Grund, überhaupt auf die Leinwand zu schauen. Die Variablen eines Bildes, dessen visuelle Einzelheiten eine Art Interpunktion darstellen, schwellen zu einer Serie von Aussagen an, deren provokante Linien dem Zuschauer bewußte Wachsamkeit abverlangen; denn die Montage kann die fluktuierenden Grenzbeziehungen der Bilder entweder unterstreichen, kommentieren oder entkräften. Das bedeutet nicht, daß das möglicherweise entstehende Vergnügen jede Rigorosität abweist, sondern vielmehr, daß geistiges Taschenspiel Kontrolle voraussetzt.

Warren Sonbert

## Kritiken

In welcher Weise wir ein projiziertes Filmbild auffassen, ist von mehreren Faktoren im Prozeß der Filmherstellung abhängig. Insbesondere die Montage hat hier zentrale Bedeutung. Die Kombination von zwei oder mehr Sequenzen gibt einem Film sein generelles Gepräge, verbindet die wechselnden Blickpunkte und

Kompositionen verschiedener Einstellungen und strukturiert dabei unsere zeitliche Wahrnehmung des Geschehens. Warren Sonberts virtuoser Schnitt und sein Ausloten visueller Verknüpfungen machen die spezifische Qualität seiner Filme aus.

(...) Sonberts Filme leisten einen einzigartigen Beitrag zur Filmkunst und zum Genre des Tagebuchfilms. Er zeichnet Eindrücke seiner Reisen und seines Alltags mit der Kamera auf, fängt Details der Welt ein, die ihn umgibt. Diese Materialstücke werden dann, bei der Montage zu einem zusammenhängenden Ganzen, neu gefaßt. Erst im Prozeß der Montage erfährt das Material seine Synthese, wenn die Beziehung der Einstellungen zueinander entwickelt wird. Sonbert kreiert eine visuelle Sprache aus zunächst unabhängigen Bildern, indem er sie nach Maßgabe formaler Assoziationen von Licht, Farbe, Bildkomposition, Objekt- und Kamerabewegung zu Sequenzen fügt. Raum und Zeit verlagern sich kaleidoskopisch.

Die Kunst Warren Sonberts übersetzt die Form des Tagebuchs ins Visuelle, indem sie sich der Eigenheiten des Mediums Film bedient. Die aufgezeichneten Zeit- und Ortsfragmente werden mithilfe der Montage zu Erinnerungen im reflexiven Diskurs des Tagebuchs. Die Filme vermitteln impressionistische Ansichten des persönlichen wie des öffentlichen Bereichs (...). Neben den formalen Beziehungen der Bilder zueinander, aus denen sich der unaufhaltsame Fluß ergibt, steht Sonberts präzise interpretatorische Vision – seine Wahrnehmung der Schauplätze und der zeitlosen Augenblicke. Wie der Romanautor, der mit der syntaktischen Struktur spielt und uns die diversen Sinnschattierungen jedes Wortes, Satzes und Abschnitts bewußt macht, vermag Sonbert durch die Bedeutungsoberfläche der Bilder hindurchzublicken, durch das Buchstäbliche auf die Linearität der Zeit und die Logik der Folge. Er transformiert unsere zeitlichen und sequentiellen Erwartungen durch das Tempo des Geschehens und den Blickpunkt der Kamera.

Sonberts Tagebuchfilme bezeichnen, zusammen mit dem Werk von Jonas Mekas und Andrew Noren, ein wichtiges Genre des unabhängigen amerikanischen Films. Die tragbaren 16mm-Kameras ermöglichen den Filmemachern einen neuartigen Zugriff auf die Ereignisse ihrer Umwelt. (...) Als Zuschauer werden wir stumm durch Sonberts Region und Kosmos getragen, doch das aufgezeichnete Bild transzendiert die Besonderheit des Augenblicks und wird Teil eines ästhetischen Ganzen, einer Interpretation und Darstellung unserer Welt.

John Hanhardt, Programmblatt des Whitney Museums,  
New York 1983

\*

Warren Sonbert macht gleitende, chamäleonhafte Filme, deren opulente Oberflächen jedoch – anders als die des Chamäleons – leicht zu identifizieren sind; was flüchtig (und für manche Zuschauer unsichtbar) bleibt, ist ihr Inneres, die Farbe ihres Gehalts. Wie die meisten Kunstwerke pflegen Filme sich ein wenig zu verändern, je nach den Bedingungen ihrer Zurschaustellung, der Situation des Publikums und, natürlich, dem historischen Augenblick. Doch im Falle von Sonberts Werk ist die Instabilität gleich mit eingebaut – sie ist der *modus operandi*, der die filmische Montage bestimmt. (...)

HALL OF MIRRORS, entstanden, als Sonbert noch keine zwanzig war, beginnt mit Ausschlußmaterial aus einem Hollywood-Melodram von 1948. Eine Frau (Florence Eldridge) steht in einem Spiegelkabinett, schleudert ihre geballten Fäuste nach vorn, und ihr Bild wird, verkleinert und gefangen, ins Unendliche reproduziert, ihr bestürzter, aber verständnisloser Ehemann (Fredric March) bugsiert sie in ein Taxi. Mit seinem Filzhut und gestutzten Schnurrbart, ihrem bemühten, übergroßen Hut und breitschultrigen, losen 'Topper'-Mantel erinnern sie an jene Elternpaare der Mittelschicht und des Babybooms, die sich in unzähligen Home Movies selbst gefilmt haben, als sie sich im neuen Nachkriegsreichum eine 8mm-Kamera leisten konnten. (Es ist die Generation der Eltern Sonberts). Die nächsten Sequenzen sind Porträts zweier Warhol-'Superstars', die aus ziemlich kruden, unterbelichteten, lang gehaltenen Handkamera-Szenen bestehen: Zunächst ein weinerlicher, jugendlicher Rene Richard, der in seiner Wohnung mit indischen Vorhängen, drapierten Lampenschirmen und bedeutsam platzierten Spiegeln herumsitzt; dann Gerard Malanga bei der Eröffnung einer Galerie, wie er sich in einer Spiegel-Skulptur von Lucas Samara selbstgefällig zur Schau stellt. Mit der beiläufigen Kombination dieser drei Sequenzen bringt Sonbert die psychologische und historische Verbindung zwischen dem solipsistischen Narzißmus seiner eigenen Generation und der Hysterie und Verzweiflung seiner Eltern auf den Punkt, als ihnen dämmerte, welche Falle die Kleinfamilie darstellt.

Das Gerüst aller filmischen Arbeit Warren Sonberts wird hier sichtbar. Die Zusammenstellung alten und neuen Materials beleuchtet seine Auffassung von Film als historischem Artefakt. Auch wenn er in seinen späteren Filmen kein gefundenes Material mehr verwendet, sind sie von den expressiven Qualitäten des Hollywood-Melodrams nach wie vor genauso beeinflusst wie von den Filmemachern der unabhängigen Szene. Das Spiegelkabinett weist auf den Rückzug der Zeit – darauf, wie die Unmittelbarkeit des Aufzeichnens zunächst durch die Montage distanziert wird, dann durch die Folge späterer Projektionen, so daß HALL OF MIRRORS heute wie aus einem Stück erscheint, als Prophezeiung und Vor- und Frühgeschichte in einem.

Mit DIVIDED LOYALTIES war die Form entwickelt, die Sonberts reifes Werk kennzeichnet. Lang gehaltene Einstellungen und ironische Begleitmusik sind verschwunden. Die Filme der 70er und 80er Jahre sind von rigoroser Stummheit und bestehen aus kurzen, elliptischen Einstellungen. Statt der minimalistischen Erzählung finden sich jetzt visuelle Wortspiele, Metaphern und formale wie inhaltliche Assoziationen. Die Filme sind so dicht, daß es unmöglich ist, sie beim ersten Sehen zu erfassen. Man fühlt sich wie nach einem Traum, ist sich bewußt, viel gesehen zu haben, aber erinnert sich an nichts. Doch Sonberts detaillierten, rationalen Bildern haftet nichts Traumartiges an. Der Titel DIVIDED LOYALTIES ist ganz wörtlich zu nehmen und bezieht sich sowohl auf die Tatsache, daß die Bilder oberhalb und unterhalb einer Schnittstelle voneinander getrennt sind, wie auf den Gehalt des Films, der zwischen den Polen Ost und West, Amerika und Europa, Kunst und Industrie, Sexualität und Freundschaft hin- und herreibt. Die Verklammerungen reichen nach allen Seiten, so daß die Beziehung fast niemals eine dualistische ist.

Sonberts neuester Film verfeinert die Prämissen, die seit etwa 15 Jahren sein Werk bestimmen haben. Sein bravourös-akrobatischer Kamera- und Montagestil der 70er Jahre verblaßt jedoch vor dem scheinbar mühelosen Schauspiel, das ihm jetzt gelingt. THE CUP AND THE LIP beginnt mit einer Militärparade im Budapest der Chernobyl-Woche und endet mit der Demonstration bei Sandra Day O'Connors San-Francisco-Besuch nach dem Sodomie-Urteil des Obersten Gerichtshofs (danach eine Einstellung auf Tier-Grafiken bei einer Kunstauktion). Durchgängig überschattet durch die Anwesenheit von Polizei und Militär, ist THE CUP AND THE LIP Sonberts düsterster Film.

Amy Taubin, in: The Village Voice, 20. Jan. 1987

\*

Die Idee, die dem Film THE CUP AND THE LIP zugrundeliegt, ist in dem alten Sprichwort ausgedrückt: „There's many a slip 'twixt the cup and the lip" (etwa: „zwischen Tasse und Mund kann noch viel passieren"). Obwohl Sonberts Bilder zu dicht, verschiedenartig und hastig sind, um nach einmaligem Sehen ihre Struktur preiszugeben, scheint mir der Film ein bedauernder, vielleicht auch sarkastischer Essay über die menschliche Schwäche zu sein – und über den Versuch, das Chaos mithilfe politischer und religiöser Institutionen einzudämmen, die ihrerseits die Gefahr sozialer Kontrolle und geistiger Manipulation in sich bergen.

Daher kommen in den flüchtigen Einstellungen von THE CUP AND THE LIP immer wieder Katastrophen vor, aber es sind Katastrophen milderer Art – Verletzungen und Unfälle, die zwar den einzelnen in überwältigender Weise bedrohen, aber für den Weltenlauf weniger relevant sind. Daneben begegnen uns Polizisten und andere Hüter der Ordnung (oft in ihrer Funktion, Menschenmengen in Schach zu halten), außerdem Tiere, Landschaftsansichten und Alltagsbilder, die dem Film Variation geben, sein beunruhigendes Potential aber abschwächen.

Solches Material kommt Sonberts Stil bequem entgegen, der stets mehr zum Kühlen, Beobachtenden neigt als zum Emotionalen und Konfrontativen. Obwohl der für ihn typische, flüssige Schnitt an das Werk anderer bedeutender Filmemacher erinnert – etwa an den nervösen Romantizismus von Stan Brakhage oder den surrealen Witz von Bruce Conner – gibt Sonberts charakteristische Distanziertheit den Ton an. Sein Interesse an der Welt, die er so eilig durchmißt und so impulsiv beobachtet, ist eher das des Skeptikers. THE CUP AND THE LIP ist ein komplexer und herausfordernder Film, der Zuschauer, die keine Abenteuer scheuen, noch viele Jahre beschäftigen und stimulieren wird. Aber er würde – und das gilt auch für andere Arbeiten Sonberts – noch tiefere Einblicke gewähren, wenn er sich intensiver auf seinen Gegenstand einließe.

David Sterritt in: The Christian Science Monitor, 24. Oktober 1986

## Biofilmographie

Warren Sonbert wurde 1947 in New York geboren. Filmstudium an der New York University, Tätigkeit als Filmdozent an verschiedenen amerikanischen Hochschulen. Lebt in San Francisco.

### Filme:

- 1966 *Amphetamine* 16 mm, 10 Minuten, schwarzweiß, Ton
- Where Did Our Love Go?* 16 mm, 15 Minuten, Farbe, Ton
- HALL OF MIRRORS*, 16 mm, 7 Minuten, Farbe, Ton
- 1967 *The tenth Legion* 16 mm, 30 Minuten, Farbe, Ton
- Truth Serum* 16 mm, 10 Minuten, Farbe, Ton
- The Bad and the Beautiful*, 16 mm, 35 Minuten, Farbe, Ton
- Connection* 16 mm, 15 Minuten, Farbe, Ton
- Ted & Jessica* 16 mm, 7 Minuten, Farbe, Ton
- 1968 *Holiday* 16 mm, 15 Minuten, Farbe, Ton
- 1971 *Carriage Trade* 16 mm, 61 Minuten, Farbe, stumm  
(enthält Passagen aus den früheren Filmen)
- 1975 *Rude Awakening* 16 mm, 36 Minuten, Farbe, stumm
- 1978 *DIVIDED LOYALTIES*, 16 mm, 22 Minuten, Farbe, stumm
- 1981 *NOBLESSE OBLIGE*, 16 mm, 25 Minuten, Farbe, stumm
- 1983 *A Woman's Touch* 16 mm, 22 Minuten, Farbe, stumm
- 1986 *THE CUP AND THE LIP* 16 mm, 20 Minuten, Farbe, stumm

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welserstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graphicpress, berlin 31, detmolder str. 13

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

20

37. internationale  
filmfestspiele berlin

## JIMI PLAYS MONTEREY

Land	USA 1986
Produktion	Pennebaker Associates, Inc.
Ein Film von D.A. Pennebaker und Chris Hegedus	
Anfangssequenz	Denny Dent (Künstler) Peter Rosenthal (Regisseur) Alan Douglas (Produzent)
Kamera (Monterey International Pop Festival)	James Desmond, Barry Feinstein, Richard Leacock, Albert Mayles, Roger Murphy, D.A. Pennebaker, Nick Proferes
Konzertton	Wally Heider
Licht	Chip Monck
Bühnenregie	Bob Neuwirth
Festivalveranstalter	Lou Adler, John Phillips
Schnitt	D.A. Pennebaker, Chris Hegedus, David Dawkins, Alan Douglas
Assistenz	Nile Southern, Jessica Gerson
Erzähler	Jim Desmond
Photos	Sam Falk/Cron, Monkmeier Photo, R.D.R. Productions, James A. Hendrix
Tonmischung	Mark Linett, Joe Gastwirt
ausführender Produzent	Frazer Pennebaker
Produzent	Alan Douglas
mit: The Jimi Hendrix Experience Jimi Hendrix (g, voc), Noel Redding (b), Mitch Mitchell (dr)	
Uraufführung	9. September 1986, Toronto
Format	35 mm, Farbe, 1 : 1.33
Länge	48 Minuten
Soundtrack Album	Reprise Records

### Zu diesem Film

Ein Performance-Film in bester Pennebaker-Tradition (*Monterey Pop*, *Don't Look Back*, *Sweet Toronto*), der den jungen Hendrix in England zeigt, wo er eine Band zusammenstellt, die legendäre 'Jimi Hendrix Experience', und die Chronik der Ereignisse beschreibt, die zu seinem Auftritt beim International Monterey Pop Festival führen. Der Film enthält bisher unbekanntes Aufnahmen von diesem stage-act sowie Archivmaterial aus dem

Hendrix Nachlaß, der von 'Are You Experienced, Ltd.' verwaltet wird.

(Produktionsmittel)

\*

... the story  
of life is quicker  
than the wink of an eye.

the story of love  
is hello and good-bye  
until we meet again.

Jimi Hendrix, 17. 9. 1970

James Marshall 'Jimi' Hendrix (geb. 27. 11. 1942, gest. 18. 9. 1970) wurde zwischen verschiedenen Welten geboren. Die Musik- und Schallplattenindustrie hatte sich des 'Rhythm and Blues' bemächtigt, ihn den Musikern entrissen und Anwälten und Buchhaltern übereignet. BLUES war BLUES. Man konnte ihn auf so unterschiedliche Weise spielen, brauchte nur mit einem der gerade beliebten Medienidole ein bißchen lauter oder länger zu spielen, und ab ging die Post. Es war die alte Geschichte des JAZZ: einer hatte eine Idee, und ein anderer trug sie zu Markte. Und alle wußten, daß es im Grunde Schwarze Musik war. Doch viel konnte man dagegen nicht tun. Niemand verkaufte Schwarzes, solange man Weißes verkaufen konnte. Hie und da gab es welche, die sich als Persönlichkeiten durchsetzten und ins Scheinwerferlicht gelangten, gelegentlich gar Genies. Meistens jedoch hieß es, nimm, was Du kriegen kannst und warte auf den richtigen Augenblick.

In diese musikalische Sackgasse sah Jimi Hendrix sich gestellt. Wir wissen, daß er einen musikalischen Vater hatte, der sich als Vor- und Eintänzer durchs Leben schlug, ihm seine erste Gitarre schenkte und ihm zeigte, wie man sie spielte. Zumindest wie die meisten Leute sie spielten. Eine Zeitlang war er dann bei den Fallschirmjägern, absolvierte 26 Absprünge, verletzte sich beim letzten und wurde entlassen. Wir wissen, daß er einige kleine Gruppen zusammenstellte, sich als Studiomusiker verdingte und mit *Little Richard* Tourneen durch die Provinzstädte des Südens unternahm. Als er nach Harlem kam und sich den *Isley Brothers* und der Gruppe von *Curtis Knight* anschloß, war er zwar ein guter 'Begleitmusiker', aber die Musik, die er selbst machte, war nicht 'Harlem'. Es war überhaupt keine Musik, wie man sie bisher kannte. Da gab es Rückkoppelungen und ins Geräuschhafte verzerrte Riffs, aufs unglaublichste gespielt. Linkshändig auf einer Rechtshänder-Gitarre, die er auf jede erdenkliche Weise umherschwenkte. Er spielte wie einige unbekannte Rhythm-and-Blues-Teufel vor ihm, hinter dem Kopf, zwischen den Beinen, mit den Zähnen, auf jede nur denkbar schräge Art, aber immer zum Kern der Musik vordringend, zum Herzen des Blues. Als *John Hammond* ihn im 'Cafe Wha?' aufgabelte, einem der weniger angesehenen Clubs in Greenwich Village, und ihn als Begleitmusiker für seine Vokalistin ins 'Cafe A-Go-Go' holte, zog er eine Show ab, die alles anlockte, was in der Musikszene Rang und Namen hatte. Manche taten seine Musik als Masche ab oder fanden sie schlechterdings unerträglich, aber seine Energie war unbestreitbar. Gruppen wie die *Stones* oder die *Animals*, die auf der Musik des Rhythm and Blues aufgebaut waren und sich darin firm glaubten, hörten da etwas, was sie selbst nur aus zweiter Hand mitbekommen hatten. *Muddy Waters* war nur

noch ein Schallplattentitel. Hier war das Echte, und instinktiv begriffen das die meisten von ihnen. Als Chas Chandler ihn nach England brachte, ihm *Noel Redding* und *Mitch Mitchell* zur Seite stellte und sich aus diesem Trio die 'Jimi Hendrix Experience' formierte, fühlte sich die Hälfte aller Londoner Gitarristen bedroht. Seine Spielweise, seine Technik war ihnen ein Rätsel. Und als 'Hey Joe' die Hitlisten anführte, belegte ihn die Presse mit Bezeichnungen wie 'Vertreter des Mau Mau' oder 'der wilde Mann aus Borneo'. Dann kamen das Acid und ein weiterer Hit, 'Purple Haze'. Er war 'der wilde Mann aus Amerika', und das gefiel ihm. Als *Paul McCartney* Chandler von einem Musikfestival in Monterey, Kalifornien, erzählte, wo die Underground-Gruppen aus San Francisco sich mit den namhaftesten Größen aus Los Angeles messen wollten, war es für Hendrix keine Frage: er war dabei. Es würde eine Rückkehr großen Stils sein, jetzt, wo alles in Schwung gekommen war. Er würde mit den Besten und Größten spielen, dort, wo er noch vor einem Jahr nicht einen Gig, nicht ein Konzert hatte bekommen können.

Wir wissen, daß er sich im Blues auskannte. Wir wissen nicht genau, wo sie entstanden sind, aber wir haben Aufnahmen von Jimi Hendrix mit rein akustisch gespielten und gesungenen Stücken wie 'Muddy Waters' und 'Sun House', die uns zeigen, wie gut er den Blues kannte. Und er wußte Bescheid in der Welt. Blues war nicht angesagt. Auch schwarz nicht. Das einzige, was ihn aus dem Nirgendwo herausholen konnte, anderswohin, war seine Vorstellungskraft. Und sein Talent. Also haute er auf die Pauke, der Rest ist uns bekannt. Heute kennen wir auch den Preis, den es kostet, aus dem Nirgendwo anderswohin zu gelangen. Es kostete uns **JIMI HENDRIX**.

#### Diskographie (Auswahl)

1966-67	Are You Experienced?
1967	Axis: Bold As Love
1968	Smash Hits
1969	Electric Ladyland
1970	Band of Gypsys
	In The Beginning (aufgen. 1964 mit den Isley Brothers)
1971	Isle Of Wight
	The Cry Of Love
	u.v.a.
1986	Soundtrack Album <b>JIMI PLAYS MONTEREY</b>

#### SHAKE – OTIS REDDING AT MONTEREY

Land	USA 1986
Produktion	Pennebaker Associates, Inc.

Ein Film von D.A. Pennebaker, Chris Hegedus, David Dawkins

Schnitt	D.A. Pennebaker, Chris Hegedus, David Dawkins
Tonmischung	Dennis Dragon, Howard Frank
ausführender Produzent	Frazer Pennebaker

mit: Otis Redding (voc, g, p, org, dr)  
 Booker T and the MGs: Booker T. Jones (keyboards), Al Jackson (dr), Steve Cropper (g), Donald 'Duck' Dunn (b)  
 The MAR-KEYS: Wayne Jackson (tp), Andrew Love (sax), Floyd Newman (sax)  
 aufgenommen am 17. Juni 1967 in Monterey, Kalifornien

Uraufführung 9. September 1986, Toronto

Format	35 mm, Farbe, 1 : 1.33
Länge	20 Minuten
Sound Track Album	Reprise Records

#### Zu diesem Film

Das Monterey International Pop Festival feierte die Stärke und Vitalität einer Kultur mit einem Wochenende der Musik, mit Blumen und 'good feelings', das über 50.000 wunderbare und bewunderte Menschen im Sommer 1967 nach Nordkalifornien aufbrechen ließ. Die Musik, das Gemeinschaftsgefühl und die sinnliche Demonstration des guten Willens, wie sie das Ereignis ausstrahlte, wurden international zu einem sozialen Markstein und stellten alles Dagewesene in den Schatten, bis zwei Jahre später Woodstock hinzukam – die Antwort der Ostküste auf Monterey. Das Wochenende bot eine beeindruckende und aufregende Gesamtschau des Rock'n'Rolls Ende der 60er Jahre und war zugleich der sorgsam geplante Auftakt für die kommenden Jahre. Das Festival – dieses erste Rockfestival, diese erste Massenversammlung von Künstlern und Zuhörern – offerierte zwischen Freitag nacht und Sonntag ein Mammutprogramm mit Künstlern wie Lou Rawls, Simon & Garfunkel, Association, Ravi Shankar, The Mamas and the Papas, The Buffalo Springfield, The Who u.v.a. Für viele Musiker war Monterey der Höhepunkt ihrer Karriere, was sich auch in ihren Auftritten widerspiegelt. Für andere, darunter Janis Joplin, die Jimi Hendrix Experience und Otis Redding war das Monterey International Pop Festival der Anfang einer neuen Phase.

Otis Redding war seit fünf Jahren auf der Szene, hatte Platten eingespielt und Konzerte gegeben, aber sein Ruhm und seine Fangemeinde beschränkte sich damals – trotz einer Reihe von Hits – weitgehend auf das schwarze R&B-Publikum in Amerika und Europa, wo er und die Stax/Volt Revue regelrecht fanatische Anhänger hatten. Das Monterey International Pop Festival bestand aus Rock-Leuten, der 'love crowd', wie er sie nannte, die sich erst ein oder zwei Jahre später wieder auf ihre Wurzeln besannen. Nur schwer läßt sich das Ausmaß seines Einflusses beschreiben, den sein Auftritt Samstag nacht bewirkte. Er kam als letzter auf die Bühne, nach einem Tag angefüllt mit Musik, die das Publikum übersättigt und angenehm erschöpft hatte. Redding trat gegen Mitternacht auf, kurz vor dem zwischen Festivalleitung, der örtlichen Polizei und dem Sheriffbüro vereinbarten Konzerte. Booker T and the MGs und die MAR-KEYS hatten ein kurzes Instrumentalstück gespielt und waren auf der Bühne geblieben, um Otis Redding zu begleiten. Innerhalb von wenigen Augenblicken nach seinem Erscheinen war die Menge auf den Beinen und drängte – zum ersten und einzigen Mal während eines Wochenendes mit fünf Mammut-Konzerten – in Richtung Bühne, um in der Wärme seines Feuers zu tanzen. Er rockte weit über die Polizeistunde hinaus, und sein Auftritt war so atemberaubend, daß niemand auch nur daran dachte, ihn zu beenden. In dieser Nacht war er der absolute Höhepunkt des Monterey Pop Festivals und wurde von der Menge als neuer Held gefeiert.

Sechs Monate später kam er bei einem Flugzeugabsturz ums Leben.

Pete Johnson

#### Otis Redding

Geb. 9. 9. 1940 als Sohn eines schwarzen Baptistenpredigers in Dawson, Georgia, gest. 10. 12. 1967. Seine kurz zuvor erworbene zweimotorige Privatmaschine stürzte auf dem Weg zu einem Konzert in Cleveland, Ohio, mit acht Insassen, darunter fünf Mitglieder der Band MAR-KEYS, in den vereisten Lake Pomona bei Madison, Wisconsin. Posthum wurde er als 'König aller Soul-Interpreten' (Craw-daddy) mit zwei Grammy-Preisen für die Aufnahme 'The Dock of the Bay' geehrt.

Mit fünf besuchte Redding die **Highschool** in **Macon, Georgia**, dem Geburtsort von Little Richard, dessen Ekstasik er ebenso bewunderte wie die gefühlvolle Stimme von Sam Cooke. Aus beiden Ein-

flüssen formte er seinen Stil: emotionale Wärme in einem rezitativ-verhaltenen Balladenvortrag, den er bis zum hektischen, über-schnappenden Vokal-Exzeß zu steigern vermochte.

Als Band-Boy und späterer Sänger des Ensembles Johnny Jenkins and the Pinetoppers bekam er 1962 im Stax-Studio in Memphis die Chance, seine erste Singleplatte zu produzieren: 'These Arms of Mine'. Mit den Stax-Musikern Booker T. and the MGs, den Bläsern der MAR-KEYS, seinem Co-Songschreiber Steve Cropper (g) und dem sicheren Rhythmiker Al Jackson (dr) nahm er Lieder auf wie 'Pain In My Heart', 'Mr. Pityful' 'That's How Strong My Love Is' u.a. 1965 brachte er den Hit 'Respect' heraus, der zwei Jahre danach in der Version von Aretha Franklin zum Millionen-Seller wurde. 'So I'm sittin' on the dock of the bay, watching the ride roll away ...'

Aus: Siegfried Schmidt-Joos, Barry Graves, Rocklexikon, Reinbek 1973.

### Diskographie (Auswahl)

- 196 Dictionary of Soul
  - Otis Blue
  - Soul Ballads
- 1966 Sings Soul
  - The Soul Album
  - King and Queen (mit Carla Thomas)
  - Otis Redding and Joe Curtis
- 1967 Live in Europe

### LIKE A ROLLING STONE

Once upon a time you dressed so fine  
Threw the bums a dime in your prime, didn't you?  
People'd call, say, "Beware doll, you're bound to fall"  
You thought they were kidding you  
You used to laugh about  
Everybody that was hangin' out  
Look at you  
Now you don't talk so loud  
Now you don't, baby, seem so proud  
About havin'; to be scrounging for your next meal  
Yeah, how does it feel  
Oh how does it feel baby  
To be on your own  
No direction home  
A complete unknown  
Yeah, like a rolling stone.

Gone to the finest schools all right, Miss Lonely  
But you know you only used to get juiced in it  
Nobody here taught you how to live out on the streets  
But now you're just gonna have to get used to it  
You say you never compromised  
With the mystery tramp, but now now you got to realize  
He's not selling any alibis  
As you stare in the vacuum of his eyes  
And he says, "hey baby, would you like to make a deal".

How does it feel  
How does it feel  
To be on your own  
No direction home  
A complete unknown  
(Look at you)  
Like a rolling stone

Princess on the steeple and all the pretty people  
They're all laughin', drinkin', thinkin' that they got it made  
Exchangin' all precious gifts and things  
But you'd better take your diamond ring, you'd better pawn it  
Babe

(Yes I know I missed a verse, don't worry.)  
You used to be so amused  
At Napoleon in rags and the sweet talk that he used  
Go to him now, he calls you, you can't refuse  
When you ain't got nothin', you got nothin' to lose  
You're invisible now, you got no secrets to conceal.

How does it feel  
How does it feel, baby  
To be on your own  
No direction home  
A complete unknown  
(Look at you)  
Like a rolling stone.

### Biofilmographie

**Don Alan Pennebaker**, geb. 1925 in Evanston, Illinois, Studium am Massachusetts Institute of Technology und an der Yale University, graduiertes Ingenieur. Nach seiner Dienstzeit bei der Navy Aufbau einer eigenen Firma, die das erste computergesteuerte Buchungssystem für Fluglinien entwickelt und vertreibt. Später als Autor von Technikbüchern für eine Werbeagentur tätig. 1953 dreht er seinen ersten Film, *Daybreak Express*, eine 5-minütige impressionistische Zugfahrt durch New York, unterlegt mit einer Musik von Duke Ellington.

1959 Beginn der Zusammenarbeit mit Richard Leacock, Albert Maysles und Robert Drew im Rahmen eines von Time, Inc. finanzierten Reportagefilmprojekts. „Sie drehten Reportagen, die durch Verwendung einer neuen 16-mm-Technologie – leichter, beweglicher Kameras mit synchroner Tonaufnahme, die unauffälligen Filmen erlaubten – einen besonderen Grad an Verdichtung und Realismus erreichten. Richard Leacock prägte dafür den Ausdruck 'Uncontrolled Cinema'". (U. Gregor, Geschichte des Films ab 1960, München 1978).

1965 machte Bob Dylans Manager Pennebaker den Vorschlag, einen Film über die Englandtournee des Sängers zu drehen. Das Ergebnis war *Don't Look Back*, ein Rockfilm, der alle Kassenrekorde brach. 1967 folgte *Monterey Pop*, aufgenommen bei dem gleichnamigen Festival, das Janis Joplin und Jimi Hendrix berühmt machte. *Monterey Pop* war der Vorreiter für eine ganze Reihe von Musikfilmen, von *Woodstock* bis *Keep On Rockin'*, den Pennebaker 1972 herausbrachte, mit Bo Diddley, Little Richard, Jerry Lee Lewis und Chuck Berry, aufgenommen beim Rock 'n Roll Revival Festival in Toronto 1969.

Seit 1975 Zusammenarbeit mit Chris Hegedus. Gemeinsam drehen sie eine Reihe von Filmen, die internationale Anerkennung fanden, darunter *The Energy War*, eine 5-stündige Auftragsproduktion für PBS über die größte legislative Schlacht in der amerikanischen Politik und der Carter-Ära; *Baltimore*, einen Film mit und über Randy Newman; *Elliot Carter*, ein Porträt des Komponisten; *Rockaby*, ein von Samuel Beckett speziell für dieses Filmprojekt geschriebenes Stück, das die Arbeit von den Proben bis zur Premiere festhält; *Dance Black America*, eine internationale Koproduktion über den Beitrag und die Leistung schwarzer Tänzer und Choreographen. Ihr neuester Film ist wiederum ein Gemeinschaftswerk zum 10. Jahrestag der *Rocky Horror Picture Show*.

Neben ihrer Zusammenarbeit mit D.A. Pennebaker war Chris Hegedus u.a. Kamerafrau von Lizzie Bordens feministischem Spielfilm *Born in Flames* und *The Early Years*, einem Videofilm über die Pioniere des Modern Dance, und last but not least ist sie Leiterin eines Jazzfilmprogramms.

### Filme (Auswahl):

- 1953 *Daybreak Express*, 5 Minuten
- 1955 *Storm* (unvollendet)
- 1957 *Your Share In Tomorrow* (Spezialeffekte und Ko-Regie mit Francis Thompson)

- 1958 *Loop Films for Brussels World's Fair* (mit Shirley Clarke, Ricky Leacock u.a.)  
Einer davon erregte den Zorn des Präsidenten und veranlaßte 'Variety' zu der Schlagzeile: 'Pennebaker Loop Irks Ike'.
- 1959 *Opening In Moscow*, erster langer Film (60 Min.). Berühmt wegen seiner Küchendebatte zwischen Nixon und Chruschtschow.
- 1960 *Christopher And Me* (mit Shirley Clarke und Ricky Leacock)  
Titel song: D.A. Pennebaker  
*Breaking It Up At The Museum*, der erste Film mit großem Team, über den Tinguely-Brunnen im Park des Museum of Modern Art.  
*Primary* (mit Leacock, Mayles, Terry Filgate und Robert Drew). Ein vierwöchiger Ausflug in die politischen Wüsteneien von Wisconsin mit Jack Kennedy und Hubert Humphrey sowie einem Schwarm von Reportern. Gilt heute als Klassiker des cinéma vérité.  
*Yankee No*, der erste Film über Kuba nach Castros Machtübernahme mit einigen der besten 'dokumentarischen' Aufnahmen, die von Leacock im Fernsehen zu sehen waren.
- 1961 *David*, Aufzeichnungen aus dem Leben eines Drogenabhängigen in dem neu gegründeten Synanon-Haus in Kalifornien.  
*Blackie*
- 1962 *Susan Starr*  
*Jane* (Fonda)
- 1963 *Eddie* (Sachs)  
*Crisis* (mit Richard Leacock), Auseinandersetzung zwischen Jack und Bob Kennedy und Gouverneur Wallace über die Aufhebung der Rassentrennung an der University of Alabama.  
*Aga Khan*  
*Mr. Pearson*, Porträt des kanadischen Premierminister
- 1964 *Lambert & Company*, kurzer Musikfilm  
*Yor're Nobody Till Somebody Loves You*, Timothy Leary als Bräutigam in Millbrook
- 1965 *Elizabeth And Mary*
- 1966 *Richard Avedon* (unvollendet)  
*Casals At 88* (mit Ricky Leacock). Leacock und Pennebaker begleiten Pablo Casals nach Budapest.  
*Herr Strauss*, Ergebnis von drei Wochen Dreharbeiten mit Franz Josef Strauß. „Da er fast kein Englisch sprach und ich kein Deutsch, war mir hinterher nicht so recht klar, worum es in dem Film eigentlich geht“ (Pennebaker).  
*Don't Look Back*, Bob Dylan auf Tournee in England: „Wer ist Bob Dylan?“, fragte Ricky Leacock, der später den phantastischen Film über Strawinsky drehte“ (Pennebaker).
- 1967 *Van Cliburn*  
*Dylan ABC Color Special*
- 1968 *Monterey Pop*  
*Rainforest*, Performance mit Merce Cunningham, Jasper Johns, John Cage u.a.  
*Wild 90*, „ein Film für meinen Freund Norman Mailer“ (Pennebaker)  
*Beyond The Law* (Regie: Normann Mailer)  
*Two American Audiences*, Gedankenaustausch zwischen Jean-Luc Godard und Studenten der New York University Film School über 'La Chinoise'.  
*1 PM*, eine heute faszinierende Erinnerung an die unruhigen 60er Jahre. Im Mittelpunkt des Films: Jean-Luc Godard.  
„Jefferson Airplane wurden verhaftet, als sie auf dem Hoteldach gegenüber (damit wir sie von unserem Bürofenster aus filmen konnten) 'Crown Of Creation' spielten, in einer Lautstärke, die man mindestens 20 Blocks weiter noch hören konnte“ (Pennebaker).  
*Maidstone*, mit und über Norman Mailer
- 1969 *Awake At Generation, 10 Std.*, Gedenkveranstaltung für Martin Luther King mit Janis Joplin, Jimi Hendrix, Richie Havens, B.B. King, Joni Mitchell, Buddy Guy u.a.  
*Moscow – Ten Years Later*, Henri Langlois besucht in Moskau alte Freunde  
*Ramblin'*, All-night-Session mit Jack Elliot, Kris Kristofferson, Odetta, Bob Neuwirth, Michael J. Pollard u.a.  
*Sweet Toronto* (auch *Keep On Rockin'*) Film über das Toronto Festival, u.a. mit Chuck Berry, Little Richard, Jerry Lee Lewis, Bo Diddley, John Lennon, Yoko Ono, Eric Clapton
- 1970 *Company (Original Cast Album)*, Dan Melnicks letzte Show *Eclipse* (mit Frazer Pennebaker), Versuch einer Filmerzählung mit Sohn Frazer „über die letzte vollständige Sonnenfinsternis, die ich in meinem Leben sehen werde.“
- 1971 *Town Bloody Hall*, Norman Mailer, Germaine Greer, Diana Trilling, Jill Johnston u.v.a. über Women's Lib.  
*Pentagon*, Studie über den militärisch-industriellen Komplex  
*The Children's Theatre Of John Donahue*
- 1972 *Agnew In Cheyenne*
- 1973 *Bowie (Ziggy Stardust And The Spiders From Mars)*
- 1974 *Jule Styne Tribute*
- 1976 *Ives Rehearsal*
- 1978 *Jingle Bells*, Weihnachten mit Sammy Davis Jr. und Robert Kennedy
- 1979 *Bali*  
*The Energy War* (mit Chris Hegedus)
- 1980 *Elliot Carter At Buffalo* (mit Chris Hegedus, Ricky Leacock)  
*Baltimore* (mit Chris Hegedus und Jim Desmond)
- 1981 *De Lorean* (mit Chris Hegedus)
- 1982 *Rockaby* (mit Chris Hegedus)
- 1983 *Haiti, A Visit to Katheryn Dunham*  
*Dance Black America* (mit Chris Hegedus und Frazer Pennebaker)
- 1986 JIMI PLAYS MONTEREY  
*Tenth Anniversary Of the Rocky Horror Picture Show*  
SHAKE – OTIS REDDING AT MONTEREY  
*Chance of a lifetime*, Musikvideo mit Marti Jones

### LANDSCAPE SUICIDE

Land	USA 1986
Produktion	James Benning
Ein Film von James Benning	
Darsteller	
Bernadette Protti	Rhonda Bell
Edward Gein	Elion Sucher
Uraufführung	4. 10. 1986, Minneapolis
Format	16 mm, Farbe
Länge	95 Minuten

#### Zu diesem Film

Eine düstere Meditation über Geographie und Mord anhand zweier Fälle, die sich 1984 bzw. 1957 ereigneten: der Ermordung einer kalifornischen Schülerin und der berühmt-berüchtigten Saga des aus Wisconsin stammenden Edward Gein. Der Film erzeugt durch seine zurückhaltende Lesart der Verhör- und Gerichtsprotokolle und durch seine verblüffenden Bilder von den Orten, an denen diese Menschen lebten und starben, kein blutrünstiges Schauern, sondern vielmehr eine Atmosphäre von gespenstisch anmutender Nüchternheit.

#### James Benning über LANDSCAPE SUICIDE

15 Jahr Film. Jeder einzelne Film wirkt wie ein Dokument jener Zeiten und Orte, die ich erlebt habe. Mich interessiert das Leben, der Tod und der Ort, aber aus einer gewissen Distanz heraus. Und nur fragmentarisch, so daß der Betrachter den Rest hinzufügen muß. Damit Bedeutung entsteht. Um Erinnerungen wachzurufen. Manchmal in der realen Zeit und für einige Dauer, als Denkstoß oder im Nachvollzug einer Erfahrung. Manchmal mit einem Wort. Vietnam. Ich benutze die Erzählung als Kontext für mein Interesse an der Form. Wie den Raum außerhalb des Bildes. Oder Symmetrie und Ordnung. Oder Worte, die über das Blatt hinausreichen. Ton und Bild. Oder Farbe. Ich benutze die Erzählung auch als Kontext an sich. Aus kleinen Erzählungen entstehen größere. Andeutungen von Strukturen.

Orte haben mich seit jeher beeinflusst. Ich stamme aus dem Mittleren Westen. Ich liebe Wisconsin. Ich verbrachte eine schreckliche Zeit in Südkalifornien. Die Wüste jedoch ist wundervoll. Ich spielte auf den Eisenbahngleisen im Tal, wo die Industrie angesiedelt ist. Regen auf einem Tennisplatz in Orinda. Ölquellen in Oklahoma. Schnee fegt über die Hauptstraße von Plainfield.

Ich aber bin ein Geschichtenerzähler. Meiner eigenen wie der von anderen, die ich vermische mit Geschichte. Ich betrank

mich mit Hollis (Frampton) in Evanston, Illinois. Ich arbeitete an der Bohrmaschine in *Time & a Half*. Ich heizte den Milwaukee Braves 1963 beim Baseballspielen ein. Arthur Bremer war mein Nachbar. Ich habe eine Schwäche für Lkws und Pkws. Eine gute Freundin von mir starb im Schlaf. Am Morgen erwachte ich neben ihr. Ich marschierte in Milwaukee Seite an Seite mit Father James Groppi. Mein neuer Film peinigt mich. Ein Jahr lang hatte ich stets den Tod vor Augen. Sah unerklärlicherweise acht Tage lang alles doppelt. Der Sehtest erbrachte keinerlei Aufschluß. Meine Augen wurden dann von selbst wieder besser. Ich verspüre die Qual der Bernadette Protti. Ich leide mit Kirstens Eltern. Ich habe eine dreizehnjährige Tochter. Ich meine, Bernadette verdient eine zweite Chance.

#### Kritik

LANDSCAPE SUICIDE fügt dem Do-it-yourself Phänomen eine neue Dimension hinzu: Es ist ein Film, der sich erst im Kopf des Betrachters zusammensetzt.

Der unabhängige Filmemacher James Benning hat die Elemente des Films in einzelne Segmente zerlegt. Zuerst zeigt er die Schauplätze, dann beschreibt er die Handlung, und zuguterletzt präsentiert er den Dialog. Er überläßt es uns, die Komponenten zu einer zusammenhängenden Erzählung zu verschmelzen.

Die bruchstückhafte, minimalistische Verfahrensweise macht Bennings Thema handhabbar: Mord. Er betrachtet zwei Mörder – Ed Gein, den Farmer aus Wisconsin, der in den 50er Jahren seine Opfer zerstückelte und die Leichenteile präparierte (und Hitchcock zu *Psycho* inspiriert haben soll) sowie ein Teenager-Mädchen aus Kalifornien, das 1984 eine Mitschülerin im Affekt erstach, weil diese und nicht sie 'cheerleader' ihres Schulteamts geworden war.

Bennings distanzierte Betrachtungsweise von solch schauerlichen Begebenheiten schließt jede Sensationsgier aus. Ihn interessieren nicht die Mordtaten, so besonders sie auch sein mögen; er sucht die psychologischen Motive zu ergründen, die dazu führten.

Er glaubt, daß die Umgebung, das soziale Umfeld der Mörder, eine wichtige Rolle spielte. Darum erkundet er Plainfield, Wisconsin, und Orinda, Kalifornien. Beides offenbar typische Ortschaften der jeweiligen Gegend. Plainfield ist eine kleine, stille, bäuerliche Gemeinde; Orinda eine Schlafstadt der Ober- und Mittelschicht. Benning bietet keine Theorien darüber an, inwiefern diese Orte dazu beitrugen, daß aus Menschen Mörder wurden. So wie alles andere werden auch die Städte kühl und sachlich untersucht.

Der Dialog besteht aus protokollierten Aussagen und wird von Schauspielern gesprochen, die in starren Nahaufnahmen gezeigt werden. Wenn die 'Mörder' unbewegt ihre Untaten beschreiben – wieviel Blut geflossen ist, wann sie gemerkt haben, daß das Opfer nicht mehr lebte, was sie mit dem Leichnam machten – wirkt dies in jedem Moment so unheimlich und gruselig, als wär's ein Horrorfilm.

Jeff Strickler, in: Minneapolis Star and Tribune, 3. 10. 1986

\*

... mit LANDSCAPE SUICIDE kehrt Benning zu den Themen seiner frühen Filme zurück. Hier steht das Landschaftsbild wieder im Vordergrund, das in Bewegung umgesetzte Gemälde. Ort und

Raum werden hier nicht als neutral oder leer angesehen, sondern schaffen die Voraussetzung, um über die Geschichten, die ihn füllen, zu informieren und zu reflektieren. Benning's Kinematographie vergegenwärtigt auf feinsinnige Weise im Nebeneinander der Zeugnisse über die Vernichtung von Menschenleben die Wechselbeziehung von Gewalt und Angst, Opfer und Tod. Das Ergebnis ist ein Panorama von im öffentlichen und privaten Bewußtsein verborgenen Bedeutungen. LANDSCAPE SUICIDE zeichnet das Bild einer physischen und mentalen Landschaft vor dem Hintergrund des Kampfes, den der Künstler führt, um die Welt, in der wir leben, zu verstehen.

John G. Hanhardt, Filmkurator des Whitney Museum of American Art

„Ich weinte nicht, aber ich konnte nicht aufhören. Ich weinte nicht, aber der Boden war nicht fest, und da weinte ich. Der Boden ging immer schräg hinauf, und die Kühe liefen den Hang hinauf. T.P. versuchte aufzustehen. Er fiel wieder hin, und die Kühe liefen den Hang hinunter ... Die Kühe liefen wieder den Hang hinunter, durch die Tür. Ich konnte nicht aufhören.“

William Faulkner, Schall und Rauch

Faulkners Benjy ist ein zurückgebliebener 33-jähriger Mann von kindlichem Gemüte; die Mörder in James Benning's LANDSCAPE SUICIDE sind ein paranoides Mädchen, ein Teenager noch, und ein wortkarger, verschlossener Farmer aus Wisconsin, doch diese Passage verdeutlicht, was an Benning's jüngstem Film so beeindruckend ist. Die rekonstruierenden Erzählungen in LANDSCAPE SUICIDE gewähren dem Betrachter Einblick in seelische Störungen und konfrontieren ihn mit einer Vielzahl von Deutungsmöglichkeiten, wie sie in jedem Gewaltakt stecken. Sowohl Bernadette Protti, die 1984 eine beliebte Mitschülerin mit einem Küchenmesser umbrachte (worüber 'Rolling Stone' eine Geschichte unter dem Titel 'Death of a cheerleader' veröffentlichte) als auch Edward Gein, der 1957 die Frau eines Ladenbesitzers erschoss, den Leichnam mit nach Hause nahm und zerstückelte, sind Beispiele für jenes 'Ich konnte nicht aufhören'. Ähnlich ergeht es Benning, der sich getrieben sieht, die Hintergründe und Zusammenhänge dieser Morde zu rekonstruieren, die ihm eine 'story' liefern, wie er sie kraftvoller bisher nicht erzählt hat.

LANDSCAPE SUICIDE löst das Problem, das seinen vorherigen Filmen anhaftete: wie man die Verbindung herstellt zwischen strengem Formalismus und indirekter Erzählung einerseits, die in Filmen wie *8 1/2 x 11* (1974), *11 x 14* (1976) und *One Way Boogie Woogie* (1977) zutage traten – Filme, die die sensiblen, statischen Landschaftsbilder eines Wim Wenders, Jim Jarmusch u.a. vorwegnahmen – und den persönlicheren Inhalten andererseits wie in *Grand Opera* (1979), *Him and Me* (1982) und *American Dreams* (1983). Die Morde bilden für Benning den Hebel, um Gefühlsregungen und Gemütsverfassungen darzustellen, die nicht ihn betreffen (aber dennoch sichtlich betroffen machen) und zugleich den für ihn kennzeichnenden 'Stand'bildern von Straßen, Lastwagen, Reklameflächen, Gebäuden und Bäumen neue Bedeutung verleihen. Das Alltägliche und Ungewöhnliche in Benning's verdichteten Bildausschnitten verlangt nicht mehr danach, als etwas je Eigenes wahrgenommen zu werden. Die Bilder umspannen vielmehr eine Welt, die sich dem Betrachter geradezu aufdrängt und gesehen zu werden verlangt. Benning, der uns durch Bernadette's blühende kalifornische Heimatstadt und durch Gein's verschneite ländliche Heimat in Wisconsin führt, zeigt uns Orte, die die eingekerkerten Mörder nicht mehr sehen können, und Landschaften, um deren Anblick diese ihre Opfer für immer beraubt haben.

Benning hat es verstanden, die beiden Milieus in kraftvollen, lebendigen Bildern einzufangen; frösteln machen uns aber vor allem die Sequenzen mit den Nahaufnahmen der Gesichter. Rhonda Bell als Bernadette Protti ist von solcher Intensität, daß man in manchen Momenten die wahre Mörderin vor sich zu haben glaubt. Das gleiche gilt für Elion Suchers Ed, der aussieht, als hätte man ihm einen schweren Gegenstand zwischen die Augen gerammt,

so eingefallen und vom Wahnsinn gezeichnet ist sein Gesicht. Benning läßt bei diesen Frage-und-Antwort-Sitzungen gelegentlich den Ton ausfallen oder fügt Schwarzfilm ein, um so die Unmöglichkeit zu unterstreichen, ein irrationales Geschehen zu vergegenwärtigen. Gewalt wird nicht gezeigt – außer in der Sequenz, in der die Kamera uns nüchtern und sachlich vor Augen führt, wie ein Hirsch ausgenommen wird. Gleichwohl hinterläßt LANDSCAPE SUICIDE durch die Kraft der räumlich-atmosphärischen Rekonstruktion beim Betrachter das Gefühl, Zeuge gewesen zu sein.

Katherine Dieckmann, in: *Voice*, New York, 4. 11. 1986

## Biofilmographie

**James Benning**, geb. 1942 in Milwaukee, graduierte 1966 als 'Bachelor of Science' in Mathematik an der University of Wisconsin, 1975 als 'Master of Fine Arts' in Film und Graphik. Ausstellungen in verschiedenen Galerien und Museen der USA. Kurzfilme seit 1971. Unterrichtet Film und Mathematik in Missouri, New York und Illinois. War als Dozent für Kunst an der University of Wisconsin tätig. Lebt und arbeitet augenblicklich in New York.

### Filme:

1971 *Did you ever hear that cricket sound?*, sw, 1 Min.

1972 *Time and a Half*, sw, 17 Min.

*Art Hist. 101*, Farbe und sw, 17 Min.

*Ode to Musak*, Farbe, 3 Min.

1973 *57*, Farbe, 7 Min.

*Honeylane Road*, Farbe, 6 Min.

*Michigan Avenue*, Farbe, 6 Min. (mit Bette Gordon)

1974 *8 1/2 x 11*, Farbe, 33 Min.

*i 94*, Farbe, 3 Min. (mit Bette Gordon)

*Gleem*, Farbe, 2 Min.

1975 *The United States of America*, Farbe, 25 Min.

*Saturday Night*, Farbe, 3 Min.

*An Erotic Film*, Farbe, 11 Min.

*3 minutes on the dangers of film recording*, sw und koloriert, 3 Min.

*9-1-75*, Farbe, 22 Min.

1976 *Chicago Loop*, Farbe, 3 Min.

*Chicago River*, Farbe, 3 Min.

*Chicago Cubs*, Farbe, 3 Min.

*A to B*, Farbe, 2 Min., stumm

*11 x 14*, Farbe, 81 Min. (Forum 1977)

1977 *One Way Boogie Woogie*, 60 Min.

1979 *Grand Opera*, 90 Min. (Forum 1979)

1982 *Him and Me*, 88 Min.

1983 *American Dreams*, 56 Min.

1985 *O Panama*, 28 Min. (mit Burt Barr)

1986 LANDSCAPE SUICIDE

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

### LANGSTON HUGHES: THE DREAM-KEEPER

Langston Hughes: Der Traumwächter

Land	USA 1986
Produktion	The New York Center for Visual History
Regie	St. Clair Bourne
Buch	Leslie Lee
nach einer Vorlage von Arnold Rampersad, 'The Life of Langston Hughes'	
Kamera	Arthur Albert, Don Lenzer
Originalmusik	Stanley Cowell
Schnitt	Sam Pollard
Produzent	Robert Chapman

#### Mitwirkende

Max Roach (percussions), Diane MacIntyre (Choreographie),  
Novella Nelson (vocals)  
James Baldwin, Amiri Baraka (LeRoi Jones), Gwendolyn  
Brooks u.a.

Uraufführung 3. Dezember 1986, Atlanta

Format 16 mm, 1 : 1.33, Lichtton

Länge 56 Minuten

LANGSTON HUGHES: THE DREAM-KEEPER ist Teil einer 13-teiligen Filmserie über moderne amerikanische Dichtung, die unter dem Obertitel 'Voices and Visions' (Stimmen und Visionen) steht.

#### Zu diesem Film

LANGSTON HUGHES: THE DREAM-KEEPER ist ein Dokumentarfilm über das Leben, das Werk und den Einfluß des Poeten Langston Hughes auf die schwarze Literatur im besonderen und seinen Stellenwert in der amerikanischen Literaturlandschaft im allgemeinen. Hughes, der an der 'Harlem Renaissance' der 20er Jahre und der 'Black Pride'-Bewegung der 60er Jahre maßgeblichen Anteil hatte, sagte einmal: „Ein Schriftsteller hat besondere Verpflichtungen gegenüber der Gesellschaft, denn das geschriebene Wort ist eine Kraft.“ Der Film schildert anhand von Äußerungen seines Biographen Arnold Rampersad, des Nachlaßverwalters George Houston Bass, des Anthologen Faith Berry, seines früheren Sekretärs Raoul Abdul sowie seiner Kollegen Rowena Jelliffe und Louise Paterson, auf welche Weise er dieses angestrebte Ziel einzulösen

trachtete. Wir erfahren daraus, welche Einflüsse und Erlebnisse sein Werk mitgeprägt haben: die einsame Kindheit in Kansas; seine Reisen nach Harlem, Afrika und Paris in den 20er Jahren, nach Rußland und Spanien in den 30er Jahren; sein Bemühen, kulturelle und politische Ansichten und Überzeugungen zum Ausdruck zu bringen und zugleich seine Integrität als Künstler zu bewahren und als Schriftsteller sein Auskommen zu finden.

Auf die Darstellung der wesentlichsten Abschnitte seines Lebens und der historischen Kämpfe, die seine Vorstellungskraft anfeuert und das Sujet seiner literarischen Versuche bestimmten, folgen zeitgenössische Dokumentar- und historische Archivaufnahmen. Die Bedeutung seines Engagements als Schriftsteller des Wissens und der ihm dafür abverlangte Tribut werden durch Interviews mit James Baldwin, Amiri Baraka und Gwendolyn Brooks illustriert. Und welche Rolle die traditionellen schwarzen Musikformen wie Gospel, Blues und Jazz in seinem Werk spielten, zeigen die Auftritte des Perkussionisten und Komponisten Max Roach, der Choreographin und Tänzerin Diane MacIntyre sowie von Novella Nelson, Olu Dara, Roscoe Orman, David Langston Smyrl, Robert MacBeth und Ed Charry.

(Produktionsmitteilung)

*What happens to a dream deferred?*

*Does it dry up*

*Like a raisin in the sun?*

*Or fester like a sore —*

*And then run?*

*Does it stink like rotten meat?*

*Or crust and sugar over —*

*Like a syrupy sweet?*

*Maybe it just sags*

*Like a heavy load*

*Or does it explode?*

*Was wird aus einem aufgeschobenen Traum?*

*Verdorrt er*

*Wie eine Traube in der Sonne?*

*Oder schwärt er wie ein Geschwür —*

*Und suppt dann?*

*Stinkt er wie verdorbenes Fleisch?*

*Oder kriegt er eine Zuckerkruste*

*Wie eine kandierte Süßigkeit?*

*Vielleicht hängt er einfach durch*

*Wie eine schwere Last.*

*Oder explodiert er?*

#### Ich werfe meine Netze aus, Abenteuer eines Lebens

Auszüge aus der Autobiographie von Langston Hughes

Ja, ich bin unglücklicherweise nicht schwarz. (...) Ich bin braun. Mein Vater war dunkelbraun. Meine Mutter oliv-gelb. Vom Vater her habe ich weißes Blut durch seinen Großvater mütterlicherseits, Silas Cushenberry, einen jüdischen Sklavenhändler aus Kentucky und durch seinen Großvater Sam Clay, einen Weinbrenner schottischer Herkunft. (...) Mütterlicherseits hatte ich

einen Urgroßvater Quarles – Captain Ralph Quarles – der weiß war, vor dem Bürgerkrieg in Virginia lebte und mehrere farbige Kinder von seiner schwarzen Haushälterin, einer Sklavin, hatte, (...) Von der weiblichen Seite meiner Großmutter her kommt französisches und indianisches Blut. (...) Sie erzählte, daß ein französischer Handelsmann den St. Lawrence-Strom hinauf und zu Fuß zum Carolina-Gebirge gezogen sei und ihre Großmutter, eine Cherokeein, geheiratet habe, wodurch alle ihre Angehörigen freie Menschen waren. Sie hieß Mary Sampson Patterson, und in Oberlin, wo sie zur Schule gegangen war, heiratete sie den Freien Sheridan Leary. Sie blieb in Oberlin mit einem Kind zurück, als Sheridan Leary sie verließ und ihr nur mitteilte, daß er sich auf Reisen begeben wolle. Wenige Wochen darauf erhielt sie sein von Kugeln zerfetztes Halstuch. Er war bei John Browns berühmtem Angriff gegen Harper's Ferry umgekommen. Großmutter erzählte, Sheridan Leary habe stets an das Recht aller Menschen auf Freiheit geglaubt.

Sie heiratete einen zweiten Mann, der das gleiche glaubte. Er hieß Charles Langston und war mein Großvater. In den 70er Jahren übersiedelten die Langstons nach Kansas, wo meine Mutter geboren wurde. Mein Großvater brachte es nie zu Reichtum. Er stürzte sich in die Politik und hielt Ausschau nach größerer Freiheit, als in den Regierungsproklamationen vorgesehen war. (...) Als er starb, besaß die ganze Familie keinen Pfennig. Aber ein paar gute Reden hinterließ er.

Sein Bruder, John Mercer Langston, vererbte auch Reden, ein ganzes Buch voll, und eine Autobiographie 'From a Virginian Plantation to the National Capital'. (...) John Mercer Langston war Kongreßabgeordneter für Virginia gewesen, Gesandter in Haiti und später Dekan der Juristischen Fakultät an der Howard University. (...)

Ich wurde 1902 in Joplin, Missouri, geboren, wuchs aber überwiegend in Lawrence, Kansas auf. Bis zu meinem 12. Lebensjahr war ich bei meiner Großmutter, selten bei meiner Mutter. Meine Eltern lebten getrennt. Meine Mutter, die berufstätig war, verbrachte einen guten Teil ihres Lebens auf Reisen – immer auf der Suche nach einer besseren Stellung. (...) Als ich so etwa fünf bis sechs Jahre alt war, beschlossen meine Eltern, wieder zusammenzuziehen. Sie hatten sich bald nach meiner Geburt getrennt, weil mein Vater in ein Land gehen wollte, wo ein Farbiger rasch voran und auch zu Geld kommen konnte und wohin meine Mutter nicht mitkommen wollte. Mein Vater ging nach Cuba und später nach Mexiko, wo es keine color line und keinen Jim Crow gab. Nun forderte er uns auf, zu ihm zu ziehen, und wir fuhren hin.

Aber kaum waren meine Mutter, meine Großmutter und ich in Mexiko City angekommen, da ereignete sich ein großes Erdbeben. (...) Umgehend reisten wir ab, und bis zu meinem 17. Lebensjahr bekam ich meinen Vater nicht wieder zu Gesicht. (...)

Als ich in der 7. Klasse war, übernahm ich meine erste richtige Arbeit: ich reinigte Halle und Toiletten in einem alten Hotel, das in der Nähe der Schule lag. Ich putzte Spiegel und Spucknapfe blitzblank und schrubhte die Böden. Man zahlte mir 50 Cents die Woche, und ich besah mir dafür im Kino Mary Pickford, Charlie Chaplin und Theda Bara. Auch Pearl White in *The Clutching Claw*, bis vor dem Kino ein Schild aufgestellt wurde: *Farbige nicht zugelassen.* (...)

Die einzigen Gedichte, die ich als Kind liebte, waren jene von Paul Dunbar und 'Hiawatha' von Longfellow. (...) Durch meine Englischlehrerin Ethel Weimer entdeckte ich Carl Sandburg, Amy Lowell, Vachel Lindsay und Edgar Lee Masters. (...) Mein bester Freund war ein Pole. Außerdem war ich mit vielen Juden befreundet. Das erste Konzert meines Lebens besuchte ich mit einem jüdischen Mädchen, denn die Kinder ausländischer Einwanderer waren demokratischer als eingeborene weiße Amerikaner und auch weniger negerfeindlich gesonnen.

Solange der Krieg währte, wurde auf amerikanisches Nationalgefühl großen Wert gelegt, und viele Schüler, darunter auch ich, wurden zum Rektor gerufen und in Vaterlandsliebe examiniert. Bei den Eltern mancher Schüler erschien die Polizei und be-

schlagnahmte alle Bücher. Von diesen Schülern lernte ich, daß Europa gar nicht so fern von Amerika war und daß sich, als Lenin in Rußland die Macht gewann, in den Slums der Woodlawn Avenue Dinge ereigneten, von welchen unsere Lehrer uns nichts zu erzählen wußten. (...)

Ich las Schopenhauer und Nietzsche und Edna Ferber und Dreiser und Maupassant in Französisch. (...) Ich glaube, es war Maupassant, der den Wunsch in mir weckte, Schriftsteller zu werden und Geschichten von Negern zu schreiben, so echt, daß Menschen in fernen Ländern sie lesen würden – auch noch nach meinem Tode. (...)

*Consider me,  
A colored boy,  
Once sixteen,  
Once five, once three,  
Once nobody,  
Now me.*

*Seht auf mich:  
Ein farbiger Junge,  
Sechzehn einst,  
Einst fünf, einst drei,  
Einst niemand,  
Jetzt ich.*

### 'Neue Negerliteratur'

Jessie Fauset von der 'Crisis', Charles S. Johnson vom 'Opportunity' und Alain Locke in Washington waren die drei Geburtshelfer der sogenannten 'Neuen Negerliteratur'. Gütig und kritisch – aber nicht zu kritisch für junge Leute – säugten sie uns, bis unsere Bücher das Licht der Welt erblickten. Countee Cullen, Zora Neale Hurston, Arna Bontemps, Rudolph Fisher, Wallace Thurman, Jean Toomer, Nella Larsen – wir alle traten ungefähr zur gleichen Zeit an die Öffentlichkeit. Die meisten von uns sind nun erwachsen – einige schweigen, einige sind tot. (...) Im Sommer 1926 entschlossen sich Wallace Thurman, Zora Neale Hurston, Aaron Douglas, John P. Davis, Bruce Nugent, Gwendolyn Bennett und ich eine 'Negervierteljahresschrift der Künste' herauszugeben, die wir *Fire* nannten – wobei die Idee zugrunde gelegt war, daß einmal viele alte, konventionelle schwarz-weiß-Vorstellungen der Vergangenheit verbrannt werden sollten. Außerdem wollten wir das Volk mit der Existenz der jüngeren schwarzen Negerchriftsteller und -künstler bekannt machen, um für uns alle eine Plattform für Veröffentlichungen zu schaffen, was auf dem begrenzten Raum der kleinen, damals bestehenden Negerzeitschriften wie 'Crisis', 'Opportunity' und 'Messenger' nicht möglich war, da dies Hauszeitungen zwischenrassischer Organisationen waren. (...)

### Aus dem Manifest der Negro-Renaissance

*Wir jüngeren Negerkünstler haben die Absicht, unserem individuellen dunkelhäutigen Ich ohne Furcht und Scham Ausdruck zu verleihen. Gefällt es den Weißen, freuen wir uns. Gefällt es ihnen nicht, ficht uns das nicht an. Wir wissen, daß wir schön sind. Und auch häßlich ... Gefällt es den Farbigen, freuen wir uns. Gefällt es ihnen nicht, ficht uns auch ihr Mißfallen nicht an. Wir bauen unsere Tempel für morgen, so stark und mächtig wie wir es vermögen, und wir stehen auf der Spitze des Berges, innerlich frei.*

Aus: *The Negro Artist and the Racial Mountain*, Essay von L.H., 1926

Keiner der älteren intellektuellen Schwarzen wollte irgend etwas mit *Fire* zu tun haben. Dr. Du Bois machte sich in der 'Crisis' darüber lustig. Die Presse der Schwarzen beschimpfte sie in allen Tonarten. (...) Die größte Ironie des Schicksals aber war, daß ein Teil der Auflage, mehrere hundert Exemplare, die in einem Keller lagerten, bei einem Brand vernichtet wurde. Sogar danach mußte Thurman weiterhin an den Drucker zahlen. (...)

*I've been scared and battered.  
My hopes the wind done scattered  
Snow has friz me, sun has baked me.  
Looks like between 'em  
They done tried to make me  
Stop laughin', stop lovin', stop livin' –  
But I don't care!  
I'm still here!*

*Ich bin zernarbt und geschunden.  
Mein Hoffen ist im Wind verschwunden.  
Schnee hat mich vereist, Sonne mich gebrannt.  
Sieht aus, als hätten sie allesamt versucht,  
Mir das Lachen, Lieben, Leben auszutreiben –  
Doch was soll's!  
Noch bin ich da!*

### Als der Neger Mode war

Die 20er Jahre waren Manhattans schwarze Renaissance. Es begann mit 'Shuffle Along', 'Running Wild' und dem Charleston. Andere mögen meinen, daß die Anfänge schon bei 'Emperor Jones' (O'Neill), Charles Gilpin und den Tam-Tam Orchestern der Provinz lagen. Sicher aber gab die musikalische Revue 'Shuffle Along' der schwarzen Mode in Manhattan einen glänzenden Start. Ihr Höhepunkt lag unmittelbar vor dem Bankkrach 1929, der Schwarze, Weiße und alles den Berg hinabkegelte in die Gewerkschaften hinein. (...)

'Shuffle Along' gab den ersten Anstoß – ein Prae-Charleston-Auftakt – zu jener schwarzen Mode der 20er Jahre, die sich auf Bücher, afrikanische Skulpturen, Musik und Tanz ausdehnte. (...)

Nacht für Nacht kamen also nun Tausende von Weißen nach Harlem und glaubten auch noch, die Schwarzen sähen sie gern. Sie bildeten sich ein, daß alle Harlemiten bei Dunkelwerden ihre Häuser verließen, um in Lokalen zu tanzen und zu singen, denn die meisten Weißen sahen keine Häuser, nichts als nur die Lokale. (...)

Ich war dabei. Für mich war es großartig, solange der Rummel anhielt. Aber ich glaubte nicht, daß er ewig währen würde. Einige Harlemiten allerdings bildeten sich ein, das Tausendjährige Reich sei angebrochen und Kunst plus Gladys Bentley – die berühmte Pianistin und Sängerin – habe das Rassenproblem gelöst. Sie waren fest davon überzeugt, dem Neuen Neger sei ein neues Leben auf der grünen Weide der Toleranz, die Countee Cullen, Ethel Waters, Claude McKay, Duke Ellington, Bojangles und Alain Locke zum Blühen gebracht hatte, beschieden. Ich weiß nicht, was einige Neger auf diese Gedanken brachte – es waren allerdings überwiegend Intellektuelle, die sich den Kopf zerbrachen. Der gewöhnliche Neger hatte von der Neger-Renaissance nichts gehört und wenn doch, so hatte das seinen Lohn nicht verbessert. (...)

*You've taken my blues and gone –  
You sing 'em on Broadway  
And sing 'em in Hollywood Bowl,  
And you mixed 'em up with symphonies  
And you fixed 'em  
So they don't sound like me.  
Yep, you done taken my blues and gone.*

*You also took my spirituals and gone.  
You put me in Macbeth and Carmen Jones  
And all kinds of Swing Mikados  
And in everything but what's about me –  
But someday somebody'll  
Stand up and talk about me,  
And write about me –  
Black and beautiful –  
And sing about me,  
And put on plays about me!  
I reckon it'll be  
Me myself!*

*Yes, it'll be me.  
(Note on Commercial Theatre)*

*Ihr habt meinen Blues genommen und seid gegangen –  
Ihr singt ihn auf dem Broadway  
Und singt ihn im Hollywood Bowl  
Und habt ihn mit Sinfonien gemixt  
Und so gefixt,  
Daß er klingt wie ich.  
Ja, ihr habt meinen Blues genommen und seid gegangen.  
Ihr habt auch meine Spirituals genommen und seid gegangen.  
Ihr habt mich in Macbeth gesteckt und Carmen Jones  
Und alle möglichen Swing Mikados  
Und in alles, was von mir handelt –  
Aber eines Tages wird jemand aufstehn  
Und über mich sprechen –  
Und über mich schreiben –  
Und über mich singen –  
Und Stücke aufführen über mich!  
Ich schätze,  
Das werde ich selber sein!  
Ja, das werde Ich sein.*

Im Wohnzimmer, hoch über der Park Avenue mit dem heraufschimmernden Lichtermeer von Manhattan, fragte meine Gastgeberin mich nach meinen Zukunftsplänen, meinen Erwartungen, meinem Ehrgeiz und meinen Träumen. Ich erzählte ihr, daß ich einen Roman schreiben wollte. Da sagte sie mir zu, daß sie mir bei dem Buch helfen wolle. Es geschah in der Form, daß sie meinen Lebensunterhalt im nächsten Sommer übernahm, so daß ich in den Ferien nicht zu arbeiten brauchte und die erste Fassung von 'Not Without Laughter' schreiben konnte. (...)

In diesem Winter wurden die Beziehungen zwischen Patronin und Poet, Alter und Jugend, Reichtum und Armut immer gespannter – und eines Tages riß das Gewebe! Das geschah leise und rasch im Salon der Park Avenue. (...) Ich sollte nach ihren Vorstellungen primitiv sein und die Intuition der Primitiven haben. Unglücklicherweise aber fühlte ich keineswegs den Rhythmus der Primitiven durch meinen Körper pulsen und konnte weder anders leben noch schreiben, als ich es bisher getan hatte. Ich war ganz und gar ein amerikanischer Neger, der zwar das Gesicht und den Rhythmus Afrikas liebte, aber nicht Afrika war. Ich war Chicago und Kansas City und Broadway und Harlem. Und ich war nicht das, was ich in ihrer Vorstellung sein sollte. So gerieten wir am Ende wieder sehr nahe an jene alte Ausweglosigkeit zwischen Weiß und Schwarz heran – wie es das Los der meisten derartigen Verbindungen in Amerika ist. (...)

Jener Frühling brachte mir und vermutlich uns allen das Ende der Harlemer Renaissance. Nicht länger mehr waren wir Neger Mode. Blasierte New Yorker wandten sich Noel Coward zu. Farbige Schauspieler verloren ihr Brot, Verleger wiesen höflich Manuskripte ab und Wohltäter fanden andere Verwendungsmöglichkeiten für ihr Geld. Die Bewegung, die im Wirbel Charleston tanzender Füße mit 'Shuffle Along' begonnen hatte, endete mit De Lawd in 'Green Pastures'.

Die großartigen 20er Jahre waren vorüber und auch meine Zwanziger waren fast zu Ende. Ich hatte 400 Dollar und eine Goldmedaille.

Langston Hughes, The Big Sea (Ich werfe meine Netze aus),  
New York 1940/München 1963

*This is a song for the genius child.  
Sing it softly, for the song is wild.  
Sing it softly as ever you can –  
Lest the song get out of hand.  
Nobody loves a genius child.*

...  
*Kill him – and let his soul run wild!*

*Dies Lied ist für das geniale Kind.  
Singt's leise, es ist wie wütender Wind.  
Singt es so leise wie ihr nur könnt –  
Damit euch das Lied nicht davonrennt.  
Niemand liebt ein geniales Kind.  
Tötet es – überlaßt seine Seele dem Wind.*

## Kritik am 'New Negro'

Von LeRoi Jones

In den 20er Jahren vollzog sich ein großer Wandel der Negerkünstler und -intellektuellen, beeinflusst durch die große Wanderung der Neger in den Norden und die Entwicklung der USA von einem Agrarland zu einer gigantischen Industrialisation, was die Umformung des Kerns der Negerbevölkerung aus Farmarbeitern in ein Stadtproletariat zur Folge hatte. Die Negerromanciers der 20er Jahre entstammten zwar noch immer der schwarzen Mittelklasse, mit der sie auch feste emotionale und intellektuelle Verbindungen aufrechterhielten, sahen jedoch wenigstens ein, daß die frühere Haltung der Mittelklasse ein qualvolles Überbleibsel der 'Sklaventalität' war. Nun verlangte die Mittelklasse durch ihre Sprecher, die Schriftsteller und furchtlosen Pädagogen, 'wenigstens Gleichheit'. Es war der Beginn der sogenannten 'Negro Renaissance', und hervortrat der 'New Negro', eine Wortprägung von Alain Locke. Einerseits also erkannten die kultivierten Mitglieder der schwarzen Mittelklasse, daß der alte Weg des 'weißen Negers' nicht zum Einlaß in den Hauptstrom der amerikanischen Gesellschaft führte, und die Schriftsteller rebellierten sogar gegen das ganze Konzept, das sklavisches Verachtung der anderen Neger zur Voraussetzung solcher Privilegien machte. Andererseits nahm diese 'Rebellion' in den Grenzen des Geistes der amerikanischen Mittelklasse Gestalt an, wenn diese Grenzen auch durch den Internationalismus im Gefolge des 1. Weltkrieges etwas erweitert worden waren. Die Bezeichnung 'New Negro' setzt trotz ihres optimistischen Klangs voraus, daß eine neue Art Neger nach Gleichheit ruft – und nicht Rastus, der alte Sklave. Bei allem 'Rassenstolz' und 'Rassenbewußtsein', das die Sprecher der 'Negro Renaissance' für sich in Anspruch nahmen, bleibt der trockene faule Geruch des Geistes der Negermittelklasse: die Vorstellung, daß die Neger die Freiheit irgendwie verdienen müssen.

LeRoi Jones, Blues People, Darmstadt 1975

\*

## Dokumentarische Dichtung

... Langston Hughes Dichtung ist das, was man in filmischen Begriffen dokumentarisch nennt. Sein Anliegen ist es, die Stimmungslagen und Probleme des amerikanischen Negers zu dokumentieren.

David Daiches, in: Herald Tribune, New York, 9. 1. 1949

## Auszüge aus dem Kommentar des Films

### In der UdSSR

*Louise Patterson:* Damals, 1932, interessierten sich die jungen schwarzen Intellektuellen sehr für Rußland. James Ford kam aus der Sowjetunion zurück, mit einer Einladung für eine Gruppe junger Schwarzer, die dort einen Film machen sollte. Die Gruppe – das waren Langston Hughes als Drehbuchautor und Schriftsteller, der Schauspieler Wayland Rudd und eine junge Frau, Sylvia Garner, die singen konnte. Wir, der Rest der Gruppe, konnten entgegen der Annahme vieler Weißer, daß alle Schwarzen singen und tanzen können, nicht singen und nicht tanzen und waren auch keine Schauspieler. Wir waren einfach eine Gruppe junger Leute auf dem Weg zu einem wilden Abenteuer.

*Langston Hughes:* Ich war auf diesem Schiff und bereit, für Meshrappom diesen Film zu machen. Er sollte die Rassenbeziehungen in den USA und die hiesigen Arbeitskämpfe behandeln.

*Louise Patterson:* Wir kamen an und stellten fest, daß sie überhaupt nichts über die Schwarzen in diesem Land wußten. Langston versuchte am Drehbuch zu arbeiten.

*Langston Hughes:* Ich sagte, ich glaube nicht, daß wir nach diesem Drehbuch einen Film machen können, der irgendeinen irgendwo auf der Welt überzeugt, und schließlich wurde das Projekt fallengelassen.

Mit meiner Pressekarte konnte ich die ganze Sowjetunion besuchen. Mich interessierte vor allem der asiatische Teil, weil es dort Farbige gibt wie mich. Ich wollte dorthin, um zu sehen, wie sie leben.

### In Spanien

*Louise Patterson:* Spanien stand damals für jeden, der über einen Funken soziales Bewußtsein verfügte, im Brennpunkt. Vor allem Schriftsteller kamen aus allen Teilen der Welt nach Spanien, auch Langston.

*Langston Hughes:* Ein Schriftsteller hat selbstverständlich besondere Verpflichtungen gegenüber der Gesellschaft, denn das geschriebene Wort ist eine Kraft. Sie zu mißbrauchen und für falsche, häßliche oder lügnerische Zwecke einzusetzen, erscheint mir moralisch verwerflich.

### Hollywood und McCarthy

*Arnold Rampersad:* 1939 war er an einem Hollywoodfilm beteiligt, *Way Down South*, der wegen seiner stereotypen Darstellung des schwarzen Lebens in den USA heftig kritisiert wurde. Etwa zur gleichen Zeit wurde er von den Rechten wegen einiger radikaler Gedichte öffentlich angegriffen, und als er eines dieser Gedichte zurücknahm, attackierte ihn die Linke. (...)

Obwohl Hughes von linksgerichteten Aktivitäten Abstand genommen hatte, blieb er eine Zielscheibe für die Rechten. Er hatte in so vielen linken Organisationen mitgewirkt, daß er 1953 vor McCarthy's Untersuchungsausschuß (für unamerikanische Umtriebe) geladen wurde.

*Amiri Baraka:* Langston mußte dort erscheinen und seine Verbrechen förmlich bekennen. Das war der Preis, den er zahlen mußte. Sie gaben ihm zu verstehen, daß er, wenn er weiterhin als Schriftsteller arbeiten und Lesungen machen wollte, nicht nur erscheinen, sondern auch diese Art Lippenbekenntnis ablegen mußte, wie sehr sich Amerika gewandelt habe, und daß er diese Dinge geschrieben habe, als er jung und wild war, heute aber anders darüber dächte, usw.

### Geschichten von Jesse B. Simple

*Arnold Rampersad:* 1942 begann er eine wöchentliche Kolumne im 'Chicago Defender' zu schreiben, aus der die Simple-Geschichten hervorgingen.

„Alle Welt kennt Hughes' Sketche über Jesse B. Simple, den typischen amerikanischen Neger. Simple ist ein Mann aus dem Volk, der angeborene Natürlichkeit mit gesundem Menschenverstand paart. Er ähnelt in gewisser Hinsicht dem 'Simplicius Simplicissimus' von Grimmelshausen.“

Heinz von Rogge, Die Figur des Simple im Werk von Langston Hughes, in: Die Neueren Sprachen, Heft 12, 1955

*Simple:* Sie haben mich aus Afrika hierher verschleppt, mich versklavt, befreit, gelyncht; sie haben mich während der Depression ausgehungert, mich im Krieg diskriminiert – jetzt kommen sie und sagen, sie fürchten sich vor mir!

*Langston Hughes:* Da hast Du's. Den Rassenkampf-Jargon. So wird nie Frieden herrschen.

*Simple:* Du redest bloß von dem, was sein sollte. Ich nehme mir Harlem. Wenigstens kann ich da, wenn's los geht, aus meinem eigenen Fenster schießen.

*Langston Hughes:* Was Harlem der Welt aus seinen Fenstern entgegenhalten sollte, ist eine freundliche Hand, keine feindselige Haltung.

*Simple:* Es wird nicht meine Haltung sein, die ich aus meinem Fenster halte ...

(Die letzte Passage im Kommentartext stammt aus 'A Toast to Harlem')

### Biobibliographie

**Langston Hughes**, geb. 1. 2. 1902, gest. 22. 5. 1967. Lebte von 1902 - 1914 in Mexiko, Missouri und Kansas; 1920 Abschluß der High School in Cleveland. 1921 erste Veröffentlichungen und Studienbeginn an der Columbia University in New York. 1922 gibt er sein Studium auf und übernimmt Gelegenheitsarbeiten in Harlem. Von 1923 - 1924 als Schiffsjunge und Küchenhelfer unterwegs nach Europa; arbeitet als Koch in einem Pariser Nachtclub, gewinnt nach seiner Rückkehr via Italien und Spanien verschiedene literarische Preise. 1926 Studienbeginn an der Lincoln University in Pennsylvania, Veröffentlichung des Gedichtbandes 'The Weary Blues', Mitherausgabe von 'Fire'. 1927 erscheint 'Fine Clothes to the Jew'; 1929 Abschluß an der Lincoln University. 1930 Veröffentlichung des Romans 'Not Without Laughter'; Reise nach Haiti. 1931 Lesungen im Süden und Westen der USA. 1932 Reise nach Rußland. 1934 erscheint der Gedichtband 'The Ways of White Folks'. 1935 Guggenheim Fellowship. 1937 Korrespondent des 'Baltimore Afro-American' in Spanien. 1940 erscheint die Autobiographie 'The Big Sea'. 1941 Rosenwald Fellowship; 1942 Veröffentlichung von 'Shakespeare in Harlem'; 1943 Literaturprofessor an der Lincoln University, Mitglied des National Institute of Arts and Letters; 1947 - 48 Gastprofessor an der Atlanta University; 1949 - 50 'Poet in residence' an der University of Chicago; 1948 Libretto zu 'Street Scene', einer amerikanischen Oper nach dem Stück von Elmer Rice. Musik: Kurt Weill; 1950 Veröffentlichung von 'Simple Speaks His Mind' (Simple spricht sich aus, Aufbau Verlag 1960). 1952 'Laughing to Keep From Crying' (Lachen, um nicht zu weinen, Insel Verlag 1958); 1955 'First Book of Jazz' (Das Buch vom Jazz, Borchheim Verlag 1955); 'The Sweet Flypaper of Life' (Der süße Leim des Lebens, Langewiesche-Brandt 1956); 'I Wonder As I Wander' (2. Teil seiner Autobiographie); 1958 'Tambourines to Glory' (Trommeln zur Seligkeit, Kindler Verlag 1959); 1962 'Fight For Freedom'; 1963 'Five Plays of Langston Hughes'; 1965 'Simple's Uncle Sam'; 1967 'Black Magic: A Pictorial History of the Negro in American Entertainment'. Hughes schrieb nicht nur Gedichte, Prosa, Dramen, Essays, Kolumnen und Artikel, sondern war auch Herausgeber mehrerer Anthologien und Übersetzer von Werken Federico Garcia Lorcas, Nicolas Guillens, Gabriela Mistral und Jacques Roumains.

### The Negro Speaks of Rivers

*I've known rivers:*

*I've known rivers ancient as the world and older than the flow of human blood in human veins.*

*My soul has grown deep like the rivers.*

*I bathed in the Euphrates when dawn was young.*

*I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep.*

*I Looked upon the Nile and raised the pyramids above it.*

*I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln went down to New Orleans, and I've seen its muddy bosom turn all golden in the sunset.*

*I've known rivers:*

*Ancient, dusky rivers.*

*My soul has grown deep like the rivers.*

*Ich habe Flüsse gekannt:*

*Ich habe Flüsse gekannt, uralt wie die Welt*

*Und älter als das Fließen von Menschenblut in Menschenadern.*

*Meine Seele ist tief geworden wie die Flüsse.*

*Ich badete im Euphrat bei Morgengrauen,*

*Ich baute meine Hütte am Kongo, und er sang mich in Schlaf.*

*Ich blickte auf den Nil und baute Pyramiden an ihm.*

*Ich hörte das Singen des Mississippi, als Abe Lincoln nach New Orleans runterfuhr, und ich habe die sinkende Sonne die dunkle Flut vergolden gesehn.*

*Ich habe Flüsse gekannt:*

*Uralte, düstere Flüsse.*

*Meine Seele ist tief geworden wie die Flüsse.*

\*

### Let America Be America Again

*Let America be America again,*

*Let it be the dream it used to be.*

*Let it be the pioneer on the plain*

*Seeking the home where he himself is free.*

*(America never was America to me.)*

*Let America be the dream the dreamers dreamed –*

*Let it be that great strong land of love*

*Where never kings connive nor tyrants scheme*

*That any man be crushed by one above.*

*(It never was America to me.)*

*Macht Amerika zu Amerika, Leute,*

*Zu dem, was es war – der Traum,*

*Der Pionier in Prärie und Weite,*

*Heimstatt suchend, freien Raum.*

*(Amerika war nie Amerika für mich.)*

*Macht Amerika zum Traum, der ahnt*

*Das große, starke Land der Liebe,*

*Wo kein König duldet, kein Tyrann es plant,*

*Daß irgendwer den Schwächeren vertriebe.*

*(Es war nie Amerika für mich.)*

## ON THE BOULEVARD

Land USA 1983  
Produktion St. Clair Bourne

Regie St. Clair Bourne  
Buch Pamela Douglas,  
Martin Yarbrough

Kamera Gregory Andracke  
Darsteller Lawrence Hilton-Jacobs,  
Gloria Charles

Format 16 mm, Farbe

Länge 28 Minuten

### Inhalt

ON THE BOULEVARD ist die widerspruchsvolle Liebesgeschichte eines Mannes und einer Frau in einer erfolgsorientierten Gesellschaft.

Joe ist ein arbeitsloser Musiker, der in seinem Wagen lebt und von einer Karriere in Hollywood träumt. Um zu überleben, muß er auf der Straße spielen, weil er nirgendwo Arbeit als Musiker findet.

Als er Angela begegnet, einer Sängerin und Tänzerin, die auf der Suche nach Arbeit unlängst nach Hollywood gekommen ist, entwickelt sich aus ihren gemeinsamen Bemühungen, in der Unterhaltungsindustrie ihr Auskommen zu finden, eine Beziehung. Die Wirklichkeit Hollywoods jedoch zwingt sie, ihr Leben zu überprüfen und eine Entscheidung zu fällen, ob sie zusammenbleiben und den Kampf gemeinsam weiterführen wollen.

(Produktionsmitteilung)

### Biofilmographie

St. Clair Bourne, Produzent und Regisseur, begann seine Filmkarriere 1968 beim öffentlichen Fernsehen als Produzent des ersten bundesweiten schwarzen Nachrichtenprogramms 'Black Journal', das mit dem Emmy-Award ausgezeichnet wurde. Als unabhängiger Produzent, Regisseur und Leiter von The Chamba Organization, seiner Produktions- und Verleihgesellschaft, drehte er u.a. zahlreiche Dokumentarfilme für das öffentliche Fernsehen, darunter Kinderfilme für die Sesamstraße und Industriefilme in Zusammenarbeit mit dem Institute of Architecture. Neben seiner Produzenten- und Regietätigkeit war Bourne mehrere Jahre Filmdozent an der Cornell University, Gastprofessor an der UCLA und Filmberater des World African Festival of Arts and Culture in Nigeria 1975. Gegenwärtig schreibt er an einem Buch über unabhängige Filmemacher: 'Bright Moments: A Media Reader'.

### Filme:

- 1973 *Let The Church Say Amen*
- 1975 *The Long Night* (Co-Produzent)
- 1982 *America: Black and White* (ausgezeichnet mit dem Monte Carlo TV Film Festival's Documentary Award)  
*Big City Blues*, 16 mm und Video, Farbe, 28 Min.
- 1983 ON THE BOULEVARD
- 1984 *In Motion: Amiri Baraka*  
*The Black and the Green*
- 1986 LANGSTON HUGHES: THE DREAM-KEEPER

### In Vorbereitung:

*Asinamali!* (eine südafrikanische Schauspieltruppe auf Tournee in den USA mit ihrem gleichnamigen Stück)

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welscherstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

### ARE WE WINNING, MOMMY?

America and the Cold War

Gewinnen wir, Mama?

Amerika und der Kalte Krieg

Land	USA/Kanada/England/ Schweden 1986
Produktion	Cine Information, National Film Board of Canada, Channel Four, Swedish TV
Regie, Buch	Barbara Margolis
Kommentar	L.S. Block, John Crowley
Kamera	Tom Hurwitz, Stuart Math, Tom Sigel
Schnitt	Kathryn Taverna, Peter Kinoy
Musik	Wendy Blackstone
Ton	Cabell Smith
Sprecher	Anne Jackson
Uraufführung	22. Mai 1986, New York
Format	16 mm, 1 : 1.33, Lichtton, Farbe und Schwarzweiß
Länge	87 Minuten

#### Zu diesem Film

Der Kalte Krieg scheint immer schon Bestandteil unseres Lebens gewesen zu sein, ein ständig schwelender Konflikt von ungeheurem Krisenpotential. Auch wenn nicht geschossen wurde, hat der Kalte Krieg gleichwohl seine Opfer gefordert, auch bei uns. ARE WE WINNING, MOMMY? verfolgt die Geschichte dieses beunruhigenden und hartnäckigen Konflikts vom Händedruck der siegreichen Sowjets und Amerikaner an der Elbe bis zur gegenwärtigen Eskalation des Wettrüstens und dem Sternenkrieg-Debakel.

In fünfjähriger Arbeit hergestellt, zeigt dieser Dokumentarfilm Bilder und historische Filmaufnahmen, die die Regisseurin aus den Archiven in Ost- und Westeuropa und den USA zusammengetragen hat, darunter eine umfangreiche Sammlung von zugleich komischen und abschreckenden Bildern des Kalten Krieges, wie er sich einst in den Massenmedien darstellte. Aus diesem Grund hat man den Film auch als intellektuelle, seriöse Variante von *Atomic Café* bezeichnet. Der Film enthält darüber hinaus eine Reihe von aufschlußreichen Interviews mit heutigen Kriegsstrategen, darunter einem US-Unterhändler und einem sowjetischen Experten für amerikanische Politik.

Margolis arbeitet mit gestalterischen Mitteln, die heute zur avanciertesten Form des zeitgenössischen amerikanischen Dokumentarfilmschaffens zählen. Die Kombination von sorgfältig recherchiertem Archivmaterial und aktuellen Interviews, mit Witz, Intelligenz und Sachverstand montiert, ergeben einen Film, der so informativ wie unterhaltsam ist und mit einer dem Thema angemessenen Ernsthaftigkeit und Eindringlichkeit zu Werke geht.

Kay Armatage

\*

Für die in den 50er und frühen 60er Jahren heranwachsenden Kinder war der Kalte Krieg eine Erfahrung, die ihre Vorstellungswelt nachhaltig prägte. Ein vages Gefühl von Gefahr ging von der Welt der Erwachsenen aus und befrachtete die Kindheit mit den Schreckgebilden der Macht, des Todes und des Überlebens. Barbara Margolis' bezwingender Dokumentarfilm macht deutlich, daß nicht nur Kinder davon betroffen waren: auch die Erwachsenen, die die letzten 40 Jahre unserer Regierungspolitik gestaltet haben, teilten sie. Anhand faszinierender historischer Aufnahmen erklärt sie, wie Trumans Furcht vor Stalin immer mehr von Geschäftsinteressen vereinnahmt wurde, so daß z.B. der Antikommunismus sowohl zur Streikbekämpfung als auch zur Schaffung einer die steigenden Rüstungsausgaben guttheißenden Öffentlichkeit benutzt wurde. Als die Angst vor der roten Gefahr ihren Höhepunkt erreichte, hatte sich die antikommunistische Propaganda zu einer eigenständigen Industrie entwickelt. ARE WE WINNING enthält Ausschnitte von unerhört manipulativen Filmen jener Ära: sie erregen Heiterkeit beim Zuschauer und dienen sozusagen zur Entspannung, bis uns plötzlich zu Bewußtsein kommt, daß die dafür Verantwortlichen noch immer die US-Politik bestimmen. Der Film enthält Interviews mit Clifford Clark (einem Berater von Truman und Nixon) und Paul Nitze, dem Vorsitzenden der amerikanischen Waffenkontrollkommission in Island und ehemaligen Leiter eines Teams, das das Memorandum des Nationalen Sicherheitsrates von 1968 verfaßt hatte, in dem der Kreml weltweiter kommunistischer Machenschaften bezichtigt und als Vergeltungsmaßnahme die Stärkung des Einflusses der US-Macht in der Welt empfohlen wurde. Dankenswerterweise hält ARE WE WINNING die Stimmen der Vernunft und der Menschlichkeit im Gleichgewicht zu all jenen, die offenbar nicht begreifen wollen, daß sie uns alle mit einem Schlag in die Hölle schicken können. Zu den angesehenen und prominenten Persönlichkeiten gehört der Linguist und Sozialkritiker Noam Chomsky, ein leidenschaftlicher Anwalt, der die Rosenbergs und Präsident Kennedy verteidigen half und bei der Einführung des Weltraumprogramms eine Rede hielt, in der er für den Verzicht auf Atomwaffen im All plädierte. ARE WE WINNING ist ein nüchterner, aufklärerischer Film, der jeden erzürnen sollte – jeden, der den Wunsch hat, zu überleben.

L.K. in: Reader, Chicago's Free Weekly, 31. 10. 1986

#### Auszüge aus dem Kommentar:

##### Präsident Franklin D. Roosevelt, 1945:

Einen Mittelweg gibt es nicht. Wir müssen weltweit zusammenarbeiten, wollen wir nicht einen 3. Weltkrieg riskieren. Ich vertraue darauf, daß der Kongreß und das amerikanische Volk die Resultate

dieser Konferenz als Beginn eines dauerhaften Friedens akzeptieren werden, auf dem wir jene bessere Welt aufbauen können, in der die Kinder und Kindeskiner der ganzen Welt leben sollen und leben können.

**Stimme von Chruschtschows Übersetzer:**

Auch wir sind nicht untätig geblieben. In 42 Jahren sind wir vorangekommen, lassen Sie uns also darum wetteifern, wer dem Volk mehr geben wird, wessen System besser ist. Dasjenige wird gewinnen.

(...)

**Sprecher:**

Während des 2. Weltkrieges unterstützte die amerikanische Industrie die Alliierten mit Panzern, Flugzeugen und Munition, um den gemeinsamen Feind – den Faschismus – zu besiegen. Zum ersten und einzigen Mal waren die Vereinigten Staaten und die Sowjetunion Verbündete. Ein Gefühl der Kameradschaft herrschte zwischen den amerikanischen Piloten und ihren Verbündeten in der UdSSR. Zu Hause wurde für die Russen gesammelt.

(...)

**Georgi Arbatow, Leiter des Instituts für US-amerikanische und kanadische Beziehungen, Moskau:**

Wenn man einen gemeinsamen Feind hat, sind Bündnisse und Freundschaften leicht. Ist der Feind besiegt, ändert sich das Wesen dieser Beziehungen natürlich. Aber ich bin sicher, ein Kalter Krieg wäre vermeidbar gewesen.

**Sprecher:**

Im Juli 1945, der Krieg gegen Japan tobte noch, trafen sich die Alliierten in Potsdam. Harry S. Truman, der neue amerikanische Präsident, plante Wahlen in Mitteleuropa. Stalin lehnte den Gedanken ab. Als die Konferenz vorbei war, glaubte Truman, daß es unmöglich sei, mit den Sowjets zu kooperieren, daß Stalin wie Hitler die Welt erobern wolle. Als die Konferenz begann, wurde die erste Atombombe in der Wüste von Neumexiko gezündet. Truman schrieb in sein Tagebuch: „Nunmehr habe ich einen Trumpf in der Hand, mit dem ich die Jungs ausstechen kann.“ Drei Wochen später warfen die USA Atombomben auf Japan.

**Georgi Arbatow:**

Der Kalte Krieg begann, als die erste Kernwaffe der USA gegen Japan eingesetzt wurde, in Hiroshima. In der Sowjetunion sah man darin nicht den letzten Schuß des 2. Weltkrieges, sondern den Auftakt eines künftigen Krieges.

**Sprecher:**

Anfang 1946 verkündete Stalin eine Reihe von Fünfjahresplänen zum intensiven industriellen und militärischen Wiederaufbau. Ein Krieg mit dem Westen sei unvermeidlich, die Sowjetunion müsse sich darauf vorbereiten. Washington nahm das als eine Kriegserklärung. Der Kalte Krieg begann: gegenseitiges Mißtrauen, feindselige Rhetorik, militärische Aufrüstung. (...)

Das Thema der kommunistischen Bedrohung wurde zum Thema Nr. 1.

(...)

**Präsident Truman:**

Es ist die politische Aufgabe der Vereinigten Staaten, den Völkern der freien Welt in ihrem Kampf gegen den Versuch der Unterjochung durch bewaffnete Minderheiten oder äußeren Druck beizustehen. Wenn wir nachgeben, gefährden wir vielleicht den Frieden der Welt und ganz bestimmt das Wohlergehen dieser Nation.

**Clark Clifford, Präsidentschaftsberater:** Präsident Truman hat in dieser Botschaft der Welt mitgeteilt, daß die Vereinigten Staaten von nun an dem Kommunismus entgegentreten werden, und zwar überall auf der Welt, wo dies strategisch wichtig sein könnte. Sei es in Europa, in Japan oder China, im Mittleren Osten oder in Südostasien.

**Noam Chomsky, Verfasser von 'Towards A New Cold War':**

Die US-Führer hatten erkannt – Clifford und solche Leute zum Beispiel hatten es intern gesagt, heute ist es publiziert –, wir müssen dem amerikanischen Volk klarmachen: Der Krieg ist nicht vorbei, es kommt noch ein Krieg. Das Land war in einer pazifistischen Stimmung und mußte in eine Kriegshysterie hineingepeitscht werden, denn die amerikanische Führung wollte eine starke, aggressive Außenpolitik. Die Frage war, wie man es den Leuten verkaufte.

**Paul Nitze, Leiter der Abteilung für politische Planung im State Department, 1950 - 53:** Im Herbst 1949 hatten die Sowjets ihre erste Kernwaffe getestet. Was sollte man nun tun? Truman ließ einen Bericht anfertigen, das Dokument 68 des Nationalen Sicherheitsrates.

**Noam Chomsky:** Eines der wichtigsten Nachkriegsdokumente war das NSC-68. Es wurde im April 1950 verfaßt und war ein Aufruf zum globalen Krieg. Es besagt, daß der Kalte Krieg ein richtiger Krieg ist und wir ihn wie einen richtigen Krieg führen müssen.

**Paul Nitze:** Ich war verantwortlich für das Team des NSC-68. Es ging um folgendes: Erstens mußten wir eine Einschätzung dessen geben, was die Sowjetunion vorhatte.

**Zitat aus dem NSC - 68:** Ein neuer, fanatischer, dem unseren entgegengesetzter Glaube sucht die Weltherrschaft zu erringen.

**Paul Nitze:** Uns beschäftigte die Frage des Wettstreits zwischen zwei höchst gegensätzlichen Auffassungen. Es war nicht möglich, das Sowjetsystem zu eliminieren. Wir hielten das nicht für möglich. Wir meinten, es sei zu tief verwurzelt. Aber wir konnten versuchen, es 'einzudämmen'.

**Zitat aus dem NSC-68:** Eindämmung der weiteren Expansion der Sowjetmacht. Die innere Zersetzung des Sowjetsystems fördern. Kalkulierter, schrittweiser Einsatz von Gewalt.

Fragen des Budgets sind angesichts der Tatsache, daß unsere nationale Unabhängigkeit auf dem Spiel steht, von untergeordneter Bedeutung.

**Noam Chomsky:** 1921 prägte Walter Lippman den herrlichen Ausdruck 'Herstellung von Zustimmung' – dies sei in demokratischen Gesellschaften notwendig. In einer gewalttätigen Gesellschaft könne man die Leute zum Gehorsam zwingen. In einer demokratischen, in der das Volk gehört werde, müsse man sehen, daß die Leute das Richtige sagen. Darum sei Propaganda viel wichtiger in Demokratien. (...)

**Fred Friendly, Fernsehjournalist:** Es wurde ein großes Geschäft. Es gab Filme darüber und Fernsehsendungen – 'Meine drei Leben für den FBI' – Bücher, Preise wurden ausgesetzt, Zeitschriften und selbsternannte Aufpassergruppen wie 'Red Channels' und 'Counterattack'. Es wurde ein Hundertmillionen-Dollar-Geschäft: der Kampf gegen den 'Feind', gegen den Kommunismus. Alle möglichen Leute lebten davon. Es war eine richtige Epidemie: die Suche nach den Kommunisten. Jobbewerber wurden ausgeforscht, wer studierte wo mit wem, in welchen Organisationen. Was haben sie geschrieben? Was haben sie getan? Es war ein Klima des Terrors und der Furcht. (...)

**Ray Cline, CIA-Angehöriger und Sowjetunion-Experte:** Der Kalte Krieg war kein Krieg, in dem geschossen wurde, gekämpft wurde mit psychologischen und politischen Waffen.

**Arthur Macy Cox:** Neben der 'Eindämmung' der nach außen gerichteten sowjetischen Aggression, sollten wir auch in der Lage sein, dem Kreml in seinem Hinterhof die Hölle heiß zu machen. Wie machen wir das? Durch Radiosendungen an ihr eigenes Volk wie Radio Free Europe und Radio Liberty.

### Sprecher:

Die öffentlichen Spenden für den 'Kreuzzug der Freiheit' reichen nicht, um den Sender 'Radio Free Europe' zu finanzieren, genügen aber, dessen wahre Natur zu verbergen: eine vom CIA getragene amerikanische Propagandakampagne.

### Werbefilm für den 'Kreuzzug der Freiheit':

Ich heiße Ronald Reagan. 16 Millionen Amerikaner haben mit ihren Beiträgen für den Kreuzzug die Weltfreiheitsglocke ermöglicht, das Symbol der Hoffnung in den Ländern Osteuropas und diesen leistungsstarken 130.000-Watt-Sender von Radio Free Europe in Westdeutschland. Dies ist unsere Chance im Kampf gegen den Kommunismus. Senden Sie Ihre Spende an General Clay, Crusade for Freedom, Empire State Building, New York. (...)

### Sprecher:

1950 wurden Julius und Ethel Rosenberg verhaftet und der Spionage angeklagt. Ein Jahr zuvor hatten die Sowjets ihre erste Atombombe gezündet. Der amerikanischen Öffentlichkeit wurde weismacht, daß das Geheimnis den USA gestohlen worden sei. Die Rosenbergs wurden beschuldigt, den Sowjets das Geheimnis verraten zu haben; der Prozeß begann. Der Untersuchungsrichter erklärte, daß Millionen von Unschuldigen nunmehr der Gefahr eines atomaren Angriffs ausgesetzt seien, und zwar aufgrund eines Verbrechens, das 'schlimmer sei als Mord'. (...)

### Jerome Wiesner:

Alle denken gerne, wir seien eine offene Gesellschaft, kennen alle Fakten und urteilen deshalb richtig. Aber das stimmt nicht. Die Information wird oft verfälscht, um eine Politik zu unterstützen, die ein Machthaber durchsetzen will. Wir haben oft zwei politische Leitlinien vertreten. Offiziell wurden nur Abschreckungswaffen gebaut; heimlich wurde die Fähigkeit zum Erstschlag entwickelt, so daß die Öffentlichkeit uns für konstruktiv, sorgsam und konservativ hielt, während in Wirklichkeit z.B. Curt LeMay eine Air Force aufgebaut hatte, die fähig war, das Militär der Sowjets auszuradieren. (...)

Ich wurde anderen Sinnes, was das Wettrüsten anging, als ich im Gaither-Ausschuß arbeitete. Präsident Eisenhower wollte wissen, wie man das Volk im Atomkrieg schützen könnte. Unsere Ideen machten einen Krieg wahrscheinlicher. Er sagte: „Helfen Sie vom Wissenschaftlichen Beratungsausschuß mir, den Rüstungswettlauf zu beenden.“

### Sprecher:

Der Kalte Krieg wurde mit der Verteidigung des 'american way of life' gerechtfertigt. Doch es bleibt festzustellen, daß dieser Krieg jener Lebensart mehr Schaden zugefügt hat als alle Angriffe einer fremden Macht. Während der Westen die Freiheit des Denkens propagierte, wurde durch Verdächtigungen und Anschuldigungen während des Kalten Krieges das Leben von Abertausenden vernichtet oder ruiniert. Über eine Million Dollar werden pro Minute für Waffen ausgegeben. Mit jeder neuen Verteidigungswaffe wächst unsere Gefährdung, steigert sich unsere Angst. Das einzige sichere Ergebnis dieser in der Geschichte einmaligen Aufrüstung ist die wachsende Gewißheit, daß der nächste Weltkrieg ganz bestimmt der letzte sein wird.

### Stimme des kleinen Mädchens:

Gewinnen wir, Mama?

\*

### Pat Aufderheide im Gespräch mit Barbara Margolis

*Frage:* Was war der Ausgangspunkt Ihres Interesses an diesem Thema?

*Margolis:* Ich wollte anhand der politischen Schlüsselereignisse und der Wendepunkte des Kalten Krieges nachprüfen, wie den Amerikanern die Nachkriegsrealität dargestellt worden war. Zu diesen Wendemarken zählten u.a. die Verfügung über die Atom-

bombe seitens der Amerikaner und der Sowjets sowie die Haltungen gegenüber Kommunisten – ursprünglich sowohl in Europa als auch in den USA.

Es war für mich ein sehr persönlicher Film. Ich bin 1947 geboren und im Mittleren Westen aufgewachsen. Ich wollte herausfinden, was meine Vorstellungen, mein Denken geprägt hat. Was immer ich in der Schule gelernt hatte, die Bilder, die ich vorfand, waren mächtiger als jede formale Erziehung. Ich wollte den Film dazu benutzen, mir wieder vor Augen zu führen, was ich damals gesehen hatte – im Fernsehen, in Filmen, Wochenschauen und Spielfilmen.

Ich wollte herausfinden, wie diese Bilder Einfluß auf meine Vorstellungswelt genommen haben und versuchen, einen Teil dieser Erfahrung wieder für ein Publikum lebendig zu machen. Ich wollte einen Film drehen, der die Menschen einbezieht und sie veranlaßt, sich zu fragen, wo ihre eigenen Vorstellungen und Gedanken herkommen, keinen Film jedoch, der alle geschichtlichen Details des Kalten Krieges abhandelt.

*Frage:* Der Film ist demnach vor allem für die sogenannten 'Nachkriegsjahrgänge' von Bedeutung.

*Margolis:* Eigentlich kann man diesen Film einem Publikum jeden Alters zeigen. Alle Menschen reagieren darauf, aber jeder bringt seine eigene Geschichte und Erfahrung mit ein.

Nehmen Sie nur jemanden, der den 2. Weltkrieg mitgemacht hat. Der Grund, warum ich in der Eiskrem-Episode den Satz stehen gelassen habe: „So dachte ich damals während des 2. Weltkriegs“, war der, daß jeder, der diese Ära erlebt hat, sich damit identifizieren kann. Und was die Jüngeren anbelangt: während der Recherchen sprachen wir z.B. auch über die Kuba-Krise. Ich habe sie bewußt erlebt und muß sagen, es war eine der wichtigsten Erfahrungen meines Lebens. Ich war zu Tode erschrocken; ich sah, wie entsetzt meine Familie war. Doch dann sitze ich da mit 21-jährigen, die sich davon keinen Begriff machen können.

*Frage:* Der Film basiert auf historischen Filmaufnahmen. Wie sind Sie an das Material herangekommen?

*Margolis:* Ich habe fast alles selbst in den Archiven recherchiert. Ich wollte mir das ganze Material ansehen. Dafür habe ich 3 1/2 Jahre gebraucht. Ich fuhr z.B. für zwei Wochen nach Washington und vergrub mich in den dortigen Archiven. Ich verbrachte Monate in den Nationalarchiven und sah mir die verschiedenen Wochenschauen an, angefangen von 1944 bis in die frühen 60er Jahre. 5 - 6 verschiedene Wochenschauen, die zweimal pro Woche, an 52 Wochen pro Jahr erschienen.

Ich benutzte auch andere Quellen – mehrere hundert Spielfilme, Regierungsfilme – vom State Department und der Armee. Ich suchte Archive in Übersee auf. Ich reiste in die DDR und nach Polen und wollte eigentlich auch in die UdSSR, besuchte private und öffentliche Archive.

*Frage:* Interessant ist, wieviele Bilder aus privaten Quellen von großen Gesellschaften stammen.

*Margolis:* Ja, Filme wie die für den Kreuzzug der Freiheit, einer Hollywood-Initiative. Ronald Reagan drehte kleine Werbefilme für sie. Als der Kreuzzug der Freiheit startete, gab es in Hollywood eine große Eröffnungsveranstaltung. Cecil B. DeMille war dabei. Aber das war nur ein Deckmantel für die Regierungstätigkeit, obwohl das damals keiner wußte. Ich ging auch zum Nationalverband der Industrie und zu General Motors.

*Frage:* Was hat Sie bewogen, in den Archiven der Privatindustrie nachzuforschen?

*Margolis:* Ich war auf der Suche nach all diesen neuen technologischen Entwicklungen nach dem Kriege. Bei General Motors stöberte ich im Keller herum und fand dabei den General Motors Sieges-Song. Alles ist in einem Raum untergebracht, der etwa halb so groß ist wie ein Hotelzimmer. Da gab es Stapel über Stapel alter Kopien, die General Motors seinerzeit für ihre Angestellten hatte herstellen lassen. Ich sprach mit diesem Mann und sagte: „Ich habe da was Tolles gefunden.“ Und dann sang er mir das Lied vor. „Den Film“, so erinnert er sich, „haben sie uns in der Mittagspause vorgeführt.“ Er hatte den Auftrag, das ganze Zeug wegzuworfen.

nahm es aber stattdessen mit nach Hause und lagerte es in seiner Garage, bis er es eines Tages wieder zurückbrachte.

In Iowa gibt es ein Industrie-Filmarchiv. Da habe ich den Eiskrem-Mann gefunden. Er stammt aus einem Eisenbahnfilm. Ich hätte ihn nie gefunden, wenn ich nicht so umfassend recherchiert hätte. Dieser Eisenbahn-Film handelte von Verantwortung. Er verfolgt die Geschichte des Mannes, der am Steuer seines Wagens sitzt. Es ist faszinierend – was hat die atomare Eiskremtüten-Phantasie in einem Film über Eisenbahnarbeiter und deren Verantwortung zu suchen? Nun, das waren die frühen 50er Jahre, und die Russen hatten die Bombe.

*Frage:* Hat Ihre Durchsicht der Aufnahmen aus den 50er Jahren Ihr Verständnis dieser Periode verändert?

*Margolis:* Ich begann zunächst mit sehr einfachen Fragen, die sich aus der damaligen Sicht der Dinge ergaben. Bei der Recherche und der Arbeit mit meinen Beratern wurde immer deutlicher, wie komplex die Zusammenhänge waren. Mich hat allerdings überrascht, wie sehr sich die Bilder gleichen. Als Kind hatte ich im Fernsehen einen Film namens *Alas Babylon* gesehen. Es ist mir nicht gelungen, ihn wiederzufinden, aber dafür fand ich *Atomic Attack*, der weniger schrecklich, aber ganz ähnlich ist. (...)

*Frage:* Der Film läßt einige wesentliche Aspekte jener Epoche aus, so z.B. den militärisch-industriellen Komplex.

*Margolis:* Eine Erörterung des militärisch-industriellen Komplexes? Das wäre ein toller Film – wir haben einen andeen gemacht.

*Frage:* Der Film umgeht auch die Rolle der kommunistischen Partei.

*Margolis:* Wir streifen sie nur kurz. Uns interessierte vor allem, wie sie historisch dargestellt wurde – und weniger, was sie tat, oder wie sie sich selbst definierte. Wir versuchen lediglich festzuhalten, daß dieses Thema schon sehr früh – in einem Stummfilm der 20er Jahre – auftauchte. Bereits da werden diese Vorstellungen des Fremden, Unamerikanischen, Antiamerikanischen, das uns zu 'vernichten' droht, ständig beschworen. Noam Chomsky sagte einmal, daß wir, wenn es die UdSSR nicht gäbe, eine erfinden würden, weil wir sie brauchen. Der 'Billie Bolschewik' von 1920 verkörpert all das, was unseren 'american way of life' bedroht.

Ich hätte sehr gern die verschiedenen Rollen der Kommunistischen Partei und der Sozialisten zur Sprache gebracht, aber das ist bereits eine sehr verkürzte Geschichte. Es war z.B. wichtiger, die Invasion der Sowjetunion von 1919 einzubeziehen, über die keiner etwas weiß.

Das sind schreckliche Entscheidungen. Ich hätte gerne eine Serie hergestellt. Einen Film allein über Deutschland und das Ende des Krieges. Die von Amerikanern, Briten und Franzosen gemeinsam produzierten Filme, die den Deutschen im Rahmen des Reedukationsprogrammes in den Kinos gezeigt wurden, machen die damaligen politischen Entscheidungen sehr sinnfällig. Die Filme handeln vom Wunder der Demokratie, was sie für die Menschen bedeuten kann, und von den neuen Entwicklungen in der Technologie.

*Frage:* Sie haben zur Darstellung der Information einen klassischen, objektiven Erzählstil gewählt. Warum?

*Margolis:* Es war sehr schwierig, diese Tatsachendarstellung zu schreiben. Wir haben viele Entwürfe gemacht, zusammen mit unseren Beratern, und haben versucht, möglichst sachlich zu bleiben. Wir wollten nicht sagen: „Seht die 20 Millionen Toten!“, sondern den Kommentar beispielsweise Regierungsäußerungen zugrunde legen. Vier Jahre lang überlegte ich, wie ich einen stilistisch ganz neuen Film machen könnte, ohne jeden Kommentar. Ich war mit den Kommentaren, die ich früher benutzt hatte, nicht zufrieden gewesen und dachte, es wäre effektiver, die Leute zu ihren Schlußfolgerungen kommen zu lassen, und sie durch das Material in Szene zu setzen. Aber nach einem Jahr etwa, das wir am Schneidetisch verbrachten, merkten wir, wie kompliziert das war und begannen dann an diesem Kommentar zu arbeiten, der darauf abzielte, Fragen über diese Zeit zu stellen, über die

Unvermeidlichkeit des Kalten Krieges und die Tragödie dessen, wohin uns das alles geführt hat und auf die Dringlichkeit der Diskussion von möglichen Alternativen hinzuweisen.

*Frage:* Sie meinen also, daß es nach wie vor möglich ist, diese Debatte zu eröffnen?

*Margolis:* Ich hätte den Film nicht gemacht, wenn ich nicht der Meinung wäre, daß es notwendig und möglich ist. In den 50er Jahren haben wir den Ausbau all dieser neuen Technologie und Waffensysteme nicht debattiert. Es gab keine große politische Auseinandersetzung über die Konsequenzen. Doch heute sprechen die Menschen darüber, bauen Strukturen auf, tauschen Gruppen aus, um den Dialog zu verbreitern. Zwei Städte kommunizieren miteinander via Satellit. (...)

*Frage:* Woran arbeiten Sie zur Zeit?

*Margolis:* An einer Reihe von Spielfilmdrehbüchern. Eines handelt von Bergarbeitern in Tennessee um die Zeit der Jahrhundertwende, Bergarbeiter wurden damals durch Sträflinge ersetzt. Es ist eine außergewöhnliche Geschichte.

## Biofilmographie

Barbara Margolis, studierte Kunst am Pomona College, von 1958-69 Photographie und Film an der new yorker Kunsthochschule. War Kameraassistentin bei Werbefilmen und bei *The Promised Land* von Miguel Littin sowie Regieassistentin bei vier Filmen von Raul Ruiz. Sie schrieb 'In Focus: A Guide to Using Films' und arbeitete im Verleih bei Unifilm im Rahmen eines latein-amerikanischen Filmprojekts. ARE WE WINNING, MOMMY? ist ihr erster abendfüllender Film.

Filme:

1975 *To The People of the World* (Produktion und Regie)

1977 *On The Line* (Produktion und Regie)

1985 *Sweet Country* (Produktion)

1986 ARE WE WINNING, MOMMY?

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

# 24

## 37. internationale filmfestspiele berlin

### “SALVATION!” HAVE YOU SAID YOUR PRAYERS TODAY?

“Errettung!”  
Hast Du heute schon gebetet?

Land	USA 1986
Produktion	B Movies
Regie	Beth B
Buch	Beth B, Tom Robinson
Kamera	Francis Kenny
Musik	New Order, Cabaret Voltaire
zusätzliche Songs	Dominique, The Hood, Destroy All Evil
Ausstattung	Lester Cohen
Ton	Lee Orloff
Schnitt	Elizabeth Kling
ausführender Produzent	Ned Richardson
Produzent	Beth B, Michael H. Shamberg
Darsteller	Stephen McHattie, Dominique Davalos, Viggo Mortensen, Exene Cervenka, Rockets Redglare, Billy Bastiani
Uraufführung	27. Februar 1987, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin
Format	35 mm, 1 : 1.85, Lichtton, Farbe
Länge	85 Minuten

Die Geschichte eines Fernsehpredigers, der von einer verrückten Familie aus New Jersey verführt und terrorisiert wird.

#### Inhalt

Reverend Edward Randall (Stephen McHattie), ein Fernsehprediger, hat seine Gemeinde auf eine Weise inspiriert, die er sich nie hätte träumen lassen. Familie Stample, die seine Sendung regelmäßig sieht, ist aus verschiedenen Gründen von ihm fasziniert. Rhonda (Exene Cervenka), ehemals Rock 'n Roll-Sängerin und nunmehr 'wiedergeborene' Hausfrau, möchte mit ihm zusammenarbeiten, um der Jugend Amerikas die Botschaft des Herrn mittels Heavy Metal Musik zu vermitteln. Lenore (Dominique Davalos), Rhondas Schwester, findet ihn süß und möchte wissen,

wie er im Bett ist. Jerome (Viggo Mortensen), Rhondas Mann, der den Reverend verachtet und beneidet, möchte gerne an sein Geld.

Ein typischer Tag im Hause Stample: Rhonda sieht sich die TV-Show des Reverend an, Lenore lackiert sich die Nägel, und Jerome arbeitet in der Fabrik. Ihr Lebensrhythmus ändert sich erst, als Jerome gefeuert wird und beschließt, 'nicht mehr zu geben, sondern zur Abwechslung mal zu nehmen'. Er weilt Lenore in seine Pläne ein, und sie wird seine Komplizin. In jener Nacht, mitten in einem heftigen Regenschauer, öffnet der Reverend die Tür seines Hauses und gewährt der verkleideten Lenore Einlaß.

Im Laufe der Nacht wird der Reverend verführt (von Lenore), geschlagen (von Jerome), terrorisiert (von den Komplizen Stan und Ollie) und erpreßt (von allen zusammen). Der Vorschlag, den sie ihm unterbreiten, ist geschäftlicher Natur: sie bekommen fortan 50 % der Einnahmen aus der Fernsehshow, und Rhonda wird seine Partnerin. Zuerst ist der Reverend nicht sehr begeistert von dem Angebot; er versucht mehrmals zu fliehen, was ihm schließlich auch gelingt. Er klettert auf das Dach seines Hauses, springt auf ein über 7 m großes Neonkruzifix und schleppt sich humpelnd in den Wald.

Am nächsten Morgen erwacht der Reverend im Wald und macht sich auf den Weg zur nächsten Straße, wo ihn eine Christin in ihrem alten schäbigen Wagen mitnimmt. Er weiß nicht, daß es Rhonda ist, die ihn in seinem Haus aufsuchen wollte, um mit ihm über ihre Beteiligung an der Show zu sprechen. Im Verlauf ihrer angeregten und höchst geistreichen Unterhaltung, in der ihr der Reverend anvertraut, daß ihn der Satan heimgesucht habe und Rhonda davon spricht, 'Feuer mit Feuer zu bekämpfen', wird ihm schließlich klar, wer sie ist und er springt aus dem Auto. Wie durch ein Wunder gelingt es ihr, ihn davon zu überzeugen, sie in seine Show aufzunehmen, um gemeinsam die Jugend Amerikas zu retten.

Die Show erweist sich als ein großer Erfolg. Sie werden überschüttet mit Fanpost aus allen Teilen der Welt. Ollie und Stan, Jerome und Lenore, alle sonnen sich im Glanz ihres plötzlichen Reichtums. Dem Trinken und dem Glücksspiel hingegeben, treibt ihre Welt sie zu immer wüsteren Exzessen. Der Reverend wird in diesen bösen Strudel mit hineingerissen und wird ein ebenso gottloser Sünder wie sie. Rhonda, die den verderblichen Einfluß ihrer Familie erkennt, bringt ihn wieder auf den richtigen Weg und überredet ihn, sie für immer aus seinem Leben zu streichen. Der Film endet mit einer Rock 'n Roll-Predigt, während der Rhonda in Heavy Metal Aufmachung das Loblied Gottes singt, die Heavy Metal Nummer 'Destroy All Evil', vernichte alles Böse.

(Produktionsmitteilung)

#### Auszug aus dem Drehbuch

(Innen, auf der Kirchenkanzel. Der Reverend:)  
Alle neunzig Minuten begeht ein junger Amerikaner Selbstmord. Alle zehn Minuten bringt eine ledige junge Mutter ihr Kind zur Welt, das ungetauft bleibt. Doch was am schlimmsten ist, jede Minute, jede Stunde hört ein Kind auf, an Gott, den Allmächtigen, zu glauben.  
(Pause)

Ihr müßt ihnen das Wort Gottes eintrichtern. Es ist mir gleich, wie ihr das macht und wo ihr das macht; die Hauptsache, ihr macht

es. Ihr müßt das Wort des Herrn predigen, macht, daß ER auf eurer Seite steht! Ihr habt mich auf eurer Seite, jetzt seht zu, daß auch ER auf eurer Seite steht.

(Pause)

Doch zuerst hört auf, den Kindern die Schuld zu geben. Die Kinder sind die Opfer – Rock und Drogen sind die Symptome. Nun, ihr fragt mich jetzt, was diese Krankheit ist. Woher kommt diese Plage der Gottlosigkeit? Woraus besteht diese Geißel, die unser Land heimgesucht hat? Aus Humanismus, Humanismus, Humanismus, Humanismus! Der Humanitätsglaube hat alles pervertiert und korrumpiert, was dieses Land groß gemacht hat. Der Humanismus hat unsere Kinder zu Opfern gemacht – zu Opfern von Lügen, zu Opfern von Lehrern, die Lügen verbreiten über die Erschaffung des Menschen, über die Geschichte unseres Landes, über die Verfassung Amerikas.

Unsere Kinder sind verloren. Sie fallen in den Abgrund der Hölle, und wir müssen den Teufel aus der Hölle vertreiben und die Hölle aus dem Teufel. Hört ihr, was ich euch sage? Hab' ich nicht recht? Ob ihr mir zustimmt oder nicht, ich habe recht.

(Rauchschwaden. 'Destroy All Evil' Musik)

ENDE

### Biofilmographie

**Beth B.**, eine der bekanntesten unabhängigen Filmemacherinnen der 80er Jahre in New York, drehte 1978 ihre ersten Filme in Super-8 (zusammen mit Scott B). „Die Bs, Scott und Beth B waren die ersten konsequenten und ausdauernden Arbeiter der New Yorker Super 8-Szene. Rechnet man Vorläufer wie *The Legend of Nick Detroit* nicht mit, so waren sie es, die dem Super 8-Film einen festen Platz in der New Yorker Rock-Szene sicherten. Nicht nur die vielen Schauspieler aus Musiker-Kreisen sorgten für die Aufmerksamkeit des Rock-Publikums. Scott und Beth B zeigten ihre Filme vorzugsweise in Rock-Clubs während der Umbaupause oder vor Beginn des Konzerts. Die beiden kamen aus der Kunst-Szene, hatten als Bildhauer und Maler gearbeitet und entschieden sich für die Kamera, um ein direkteres und vielseitigeres Arbeiten zu gewährleisten. Beth: 'Wir wollten Bilder herstellen, aber gleichzeitig intensiv mit Klängen arbeiten. Wir wollten Bildkompositionen, aber auch Charaktere, wir wollten aktuelle Dokumente, aber auch Fiktion.'“ (Inge Berger und Diedrich Diederichsen). 1982 produzierten und inszenierten sie ihren ersten abendfüllenden 16-mm Film, *Vortex*, der 1983 im Rahmen des internationalen forums des jungen films gezeigt wurde. "SALVATION!" HAVE YOU SAID YOUR PRAYERS TODAY? ist Beth Bs erster Spielfilm im 35 mm Format.

### Filme:

- 1978 *G-Man*, S-8, 45 Minuten (zusammen mit Scott B)
- Black Box*, S-8, 25 Minuten (mit Scott B)
- 1979 *Letters to Dad*, S-8, 15 Minuten (mit Scott B)
- The Offenders*, S-8, 90 Minuten (mit Scott B)
- 1980 *The Trap Door*, S-8, 70 Minuten (mit Scott B)
- 1982 *Vortex*, 16 mm, 90 Minuten (mit Scott B)
- 1985 *The Dominatrix Sleeps Tonight*, Musikvideo
- 1986 "SALVATION!" HAVE YOU SAID YOUR PRAYERS TODAY?

Morgens: An einer Reihe von Videofilmbüchern, die in den 50er Jahren haben wir den Ausbau aller neuen Technologie und Waffensysteme nicht debattiert. Es gab keine große politische Auseinandersetzung über die Konsequenzen. Doch heute sprechen die Menschen darüber, bauen Strukturen auf, tauschen Gruppen aus, sind fröhlich, haben Strukturen, die Strukturen sind, um den Dialog zu verbessern. Zwei Städte kommunizieren miteinander via Satellit. ( )

... 1982 ...

USA 1986  
2 Movies  
Produktion

... 1982 ...

... 1982 ...

... 1982 ...

... 1982 ...

... 1982 ...

... 1982 ...

... 1982 ...

... 1982 ...

... 1982 ...

... 1982 ...

27. Februar 1987, Internationales Forum des jungen Films, Berlin

35 mm, 1 : 1,85, Lichtton

85 Minuten

Die Geschichte eines Fernsehreporters, der von einer verstorbenen Familie aus New Jersey vererbt und finanziert wird.

Inhalt

... 1982 ...

... 1982 ...

... 1982 ...

... 1982 ...

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)

druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

# 25

## 37. internationale filmfestspiele berlin

### A WEAVE OF TIME

The Story of a Navajo Family 1938 - 1986

Ein Gewebe aus Zeit

Die Geschichte einer Navajofamilie 1938 - 1986

Land	USA 1986
Produktion	Susan Fanshel, in Zusammenarbeit mit New York Foundation for the Arts, Wheelright Museum of the American Indian
Regie	Susan Fanshel
Kamera	Robert Achs, Jack Parsons
Musik	Jim Pepper, Ken Werner
Ton	Michael Penland, Jack Loeffler
Schnitt	Susan Fanshel, Deborah Gordon
Produzenten	Susan Fanshel, Deborah Gordon, John Adair
Uraufführung	18. September 1986, New York, Margaret Mead-Festival
Format	16 mm, Farbe
Länge	60 Minuten

mit Unterstützung von The National Endowment for the Humanities, Arizona Humanities Council, New Mexico Humanities Council, Utah Endowment for the Humanities, New Mexico Arts Division, Folk Arts Division/NEA.

Ausgezeichnet mit dem 'Earthwatch Award' als herausragende Dokumentarfilmproduktion von 1986

#### Zu diesem Film

1938, im Alter von 24 Jahren, bereiste der bekannte Ethnologe John Adair mit einer 16-mm Kamera das Navajo-Reservat. Fast 50 Jahre später kehrte die Filmregisseurin Susan Fanshel zusammen mit Adair und Ko-Produzentin Deborah Gordon dorthin zurück.

A WEAVE OF TIME verbindet Adairs bisher unveröffentlichte historische Aufnahmen mit heutigen Szenen zu einem vier Generationen umfassenden Porträt einer Navajofamilie. Wir lernen die Burnsides kennen – eine Familie, die darum kämpft, die Kluft zwischen traditionellen Werten und den Erfordernissen der Moderne zu überbrücken.

(Produktionsmitteilung)

#### Inhalt

A WEAVE OF TIME beginnt mit der Einweihung des neuen Hauses von Daniel und Isabel Deschinny in Oak Springs, Arizona, im Navajo-Reservat. Ihr ranchartiges Haus mit Einbauküche und Teppichboden könnte in jedem amerikanischen Vorort stehen. Erst bei näherer Betrachtung erahnen wir die speziellen Probleme und Spannungen, denen sich diese zeitgenössische Navajofamilie gegenüber sieht.

Isabel (Burnside) Deschinny ist Weberin. Sie setzt damit eine lange Familientradition fort. Doch als gläubige Katholikin, erzogen in konfessionell gebundenen Schulen, beherrscht sie die Navajo-Sprache nicht mehr. Im Gegensatz zu ihr ist ihr Mann Daniel, ein Rechtsanwalt, zweisprachig. Trotz seiner Erziehung außerhalb des Reservats ist er mit der Kultur und Religion der Navajos eng verbunden. Die beiden Einweihungszeremonien ihres neuen Heimes – zuerst durch den Mediziner John Burnside und dann durch Isabels katholischen Priester – bilden den Prolog. A WEAVE OF TIME befaßt sich mit Fragen der Erziehung, Religion und des ökonomischen Überlebens im Leben dieses Paares und seiner vier Kinder.

Der Film macht uns bekannt mit Isabels Mutter, Mabel (Burnside) Myers, deren klassische Webarbeiten von Museen wie Privatsammlern gleichermaßen geschätzt werden. A WEAVE OF TIME untersucht die traditionellen Handwerkskünste des Webens und der Silberschmiede im Kontext einer sich wandelnden Ökonomie. John Burnside, Mabels älterer Bruder, ist ein Mediziner, der die meiste Zeit seines Lebens damit verbrachte, die Grundlagen der Navajo-Religion, die Heilgesänge, zu erlernen. Im Film schildert er seine Isolation in einer Welt der Schnellgaststätten, Video-geschäfte und Highways.

A WEAVE OF TIME ist eine Filmimpression, die den Bildern der Vergangenheit Szenen aus der Gegenwart gegenüberstellt. Durch die Erfahrungen und Erlebnisse von verschiedenen Generationen der Familie Burnside sowie durch die Sichtweise des Ethnologen John Adair erhalten wir einen umfassenden Einblick in eine sich im Umbruch befindende Kultur. A WEAVE OF TIME wirft zahlreiche Fragen auf, auf die es keine leichten Antworten gibt. Der Betrachter sieht sich vor die Frage gestellt, inwiefern im 20. Jahrhundert eine traditionelle Kultur unter dem Einfluß der allgemeinen Denk- und Lebensweise Amerikas überhaupt weiterbestehen kann.

(Produktionsmitteilung)

#### Zur Vorgeschichte

Die Entstehungsgeschichte von A WEAVE OF TIME reicht zurück bis ins Jahr 1938, als der Ethnologe John Adair nach Pine Springs, Arizona reiste, ins Navajo-Reservat, wo er bei Tom Burnside, einem vorzüglichen Silberschmied, in die Lehre ging und einen Sommer lang bei ihm arbeitete. In seinem Gepäck hatte er mehrere Photoapparate und eine 16-mm Kamera mit Handaufzug. In den drei Monaten, die er mit der Familie Burnside verbrachte, belichtete er zehntausende Meter Film. Das Ergebnis war eine schöne und seltene Chronik des Alltags in Pine Springs, wie er sich 1938 darstellte. Zahlreiche seiner Photos finden sich in seinem Buch 'Navajo and Pueblo Silversmiths' wieder, seine Filmaufnahmen indes haben bisher weder die Navajo noch andere Zuschauerkreise gesehen.

Im April 1983 begegnete Adair der Filmemacherin Susan Fanshel, und sie erklärte sich bereit, einen Film zu drehen, der die historischen Aufnahmen in den Kontext der Gegenwart stellen sollte. Im Herbst desselben Jahres besuchten Susan Fanshel und ihre Koproduzentin Deborah Gordon mit John Adair das Navajo-Reservat und lernten die Angehörigen der Familie Burnside kennen, mit denen Adair seit nahezu 50 Jahren bekannt war. Gemeinsam kamen sie überein, ihre Geschichte filmisch zu dokumentieren.

Die Dreharbeiten begannen im Mai 1984 und endeten im April 1986. In diesen zwei Jahren hatte die Familie mehrfach Gelegenheit, das bereits abgedrehte Material zu sichten. Ihre Reaktionen wurden in den Arbeitsprozeß einbezogen. Die vorliegende Fassung montierten Susan Fanshel und Deborah Gordon aus rund 12.000 Meter (ca. 20 Std.) neugedrehtem Material und 1.200 Meter Archivaufnahmen von Adair. Der Schnitt nahm fast ein Jahr in Anspruch und erwies sich als der schwierigste Teil des Unternehmens. Die Filmemacher fanden schließlich zu einer Form, in der Vergangenheit und Gegenwart sich miteinander verweben und ein facettenreiches Bild von der Dynamik des kulturellen Wandels ergeben.

(Produktionsmitteilung)

## Die Familie Burnside

Den englischen Namen 'Burnside' erhielt die Familie vermutlich durch den in Pine Springs ansässigen Händler, der sie unter diesem Namen in seinen Büchern führte. In der Navajo-Sprache benutzt die Familie weiterhin ihren alten Clan-Namen B'tani. A WEAVE OF TIME macht uns mit vier Generationen dieser Familie bekannt.

### 1. Generation

Mary Burnside war eine geschickte Weberin und eine der wenigen, die 1938 in Pine Springs noch mit Pflanzenfarben gefärbte Decken herstellte. Adair hielt jede Stufe des Webprozesses mit der Kamera fest. Zwei ihrer zahlreichen Kinder spielen in diesem Film eine Schlüsselrolle: Mabel Burnside Myers und John Burnside.

### 2. Generation

John Burnside, ein hochgeachteter Mediziner, versteht sich auf 'Heilgesänge' – die Grundlage der Navajo-Religion. Der heute 84-jährige erklärt, daß er nie eine Schule besucht hat und kein Englisch spricht. Seine Lebenserfahrung resümierend sagt er: „Ich frage mich, ob diese Dinge, die ich gelernt habe, alle in Vergessenheit geraten werden. Heutzutage spricht jeder Englisch. Ich kann kein Englisch. Ich lebe im Schweigen.“

Mabel (Burnside) Myers, inzwischen über 70, gilt heute als eine der besten Weberinnen des Navajo-Reservats. Sie beherrscht wie nur noch wenige die Kunst der Fertigung von 'zweiseitigen' Mustern (wobei gleichzeitig auf jeder Seite der Decke ein anderes Design gewebt wird). Mabel gehört zur ersten Generation von Navajo-Frauen, die in amerikanischen Schulen erzogen wurden. Sie ist durch ihre Arbeit viel herumgekommen und hat überall in den USA ihre Kunst vorgeführt und gelehrt.

Tom Burnside war der Bruder von John und Mabel und die Hauptperson in Adairs Studie von 1938 über die Silberschmiedekünste der Navajo. In den historischen Aufnahmen sehen wir ihn zuhause bei der Arbeit. Mit selbstgefertigten Werkzeugen stellte er auserlesenen Silberschmuck her, den man heute in den großen Museen bewundern kann. Er und seine Frau Ellen kamen Ende der 50er Jahre bei einem tragischen Autounfall ums Leben.

### 3. und 4. Generation

Die Familie Deschinny: Isabel, Mabels älteste Tochter, heiratete Daniel Deschinny, Sr., aus Denehotoso, einer Gemarkung im Reservat des Nordens. Das junge Paar ging mit seinen zwei kleinen Kindern nach Washington, D.C., wo Daniel ein Jurastudium absolvierte. In diesen finanziell schwierigen Jahren ernährte Isabel die Familie mit Webarbeiten. Daniels Äußerungen zufolge hat „Isabel uns buchstäblich aus dieser prekären Lage gewebt“.

Nach Abschluß des Studiums kehrten Isabel und Daniel ins Reservat zurück. Danach arbeitete Daniel 9 Jahre lang für den Navajo-Stamm. Jetzt baut er sich im Reservat eine eigene Praxis auf, obwohl er kein Büro und kein Telefon hat und oftmals Hunderte von Meilen zurücklegen muß, um seine Klienten aufzusuchen. Während Isabel für ihre Arbeiten Bargeld bekommt, wird Daniel häufig noch nach altem Brauch mit Naturalien entlohnt. Er bekommt für seine Dienste Schmuck, Nutzholz und manchmal ein Schaf.

Die Deschinny's haben vier Kinder. Die beiden jüngsten, die neunjährige Janet und der elfjährige Mark, besuchen die Grundschule in Window Rock. Ronald, 18 Jahre jung, hat gerade die High School abgeschlossen und geht nun aufs College. Der Älteste, Daniel, Jr. (20), studiert seit mehreren Semestern an der Arizona State University und wird demnächst sein Ingenieursdiplom erwerben. Keines der Kinder spricht oder versteht die Navajo-Sprache.

### Weitere Personen, die im Film auftreten:

Jim Turpen, Geschäftsführer von "Tobe Turpen's Trading Post", die seit 1930 in Gallup, New Mexico, einheimische Kunstgewerbeprodukte kauft und verkauft.

Dick Spas, Besitzer eines exklusiven Geschäftes in Taos, New Mexico, das sich auf Navajo-Webereien spezialisierte. Er ist seit vier Jahren Hauptabnehmer von Mabel Burnside's und Isabel Deschinny's Erzeugnissen.

Mark Winter, Privatsammler aus Colorado, wird bei einer Auktion von historischen Navajo-Webereien bei Sotheby Parke Bernet in New York City interviewt, wo er gerade eine 'Häuptlingsdecke' für 27.000 Dollar erworben hat.

### Biofilmographie

Susan Fanshel lebt und arbeitet in New York. Seit über 15 Jahren ist sie im Bereich des Dokumentarfilms als Produzentin, Regisseurin und Cutterin tätig. Ihre ersten Filme drehte sie in San Francisco, darunter den preisgekrönten Kurzfilm *My Art is Me* und *Voulkos & Company*, ein Porträt des Bildhauers und Keramikers Peter Voulkos. Anfang der 70er Jahre lebte sie in Stockholm, wo sie eine Reihe von Dokumentarfilmen für das schwedische Fernsehen schnitt. 1974 kehrte sie nach New York zurück und übernahm die Ko-Regie zu dem Film *Six American Families: The Kennedy's of New Mexico*. Sie produzierte und inszenierte *Nevelson in process* (über die Künstlerin Louise Nevelson), *The Odyssey Tapes* (ein Porträt des Tonkünstlers Richard Dyer-Bennet bei der Vorbereitung zu Aufnahmen von Homers 'Odyssee') und *Made in the Bronx*, der mehrfach ausgezeichnet wurde.

Deborah Gordon arbeitet seit mehr als 6 Jahren als Cutterin in New York City. A WEAVE OF TIME ist der erste Film, den sie mitproduziert.

John Adair, Ethnologe und Prof.em. der San Francisco State University, war der erste Leiter der Navajo Arts and Crafts Guild und ist als Forscher auf diesem Gebiet weithin bekannt. Er veröffentlichte u.a. die Bücher 'Through Navajo Eyes', 'Navajo and Pueblo Silversmiths', 'The People's Health' und 'First Look At Strangers'.

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

# 26

## 37. internationale filmfestspiele berlin

### YUKI YUKITE SHINGUN ゆきゆきて神軍

Vorwärts, Armee Gottes!

Land	Japan 1987
Produktion	Shisso-Filmproduktion
Regie	Kazuo Hara
Regieassistent	Takuji Yasuoka, Koichi Omiya
2. Regieassistent	Yasuko Tokunaga, Yunoshin Miyoshi
Kamera	Kozuo Hara
Kameraassistent	Toshiaki Takamura, Satoru Hirasawa
Schnitt	Atsushi Nabeshima
Ton	Toyohiko Yukimura
Effekt	Shinich Ito
Musikauswahl	Shigeru Yamakawa
Idee	Shohei Imamura
Produktionsleitung	Sachiko Kobayashi
Produktionsmitwirkung	Imamura production, Zanzo-sha
Uraufführung	21. 2. 1987 Internationales Forum des Jungen Films, Berlin
Format	16 mm, Schwarzweiß
Länge	134 Minuten

#### Inhalt

Wir schreiben das Jahr 1982. Kenzo Okuzaki, 62 Jahre alt, Überlebender des Krieges in Neuguinea, verkauft in der Stadt Kobe zusammen mit seiner Frau Batterien. Er ist der Mann, der für seine gefallenen Kriegskameraden voller Zorn den Tenno mit Schleuderkugeln angegriffen hat. Er betrachtet sich selbst als einziger aus der 'Armee Gottes der Gleichen'. Für ihn bedeutet die nur in seiner Vorstellung existierende Armee, daß allein das Gesetz des Gottes gilt, gegen alle Gesetze und Ordnungsregeln der Gesellschaft. Dies treibt ihn zur Rebellion.

Als Okuzaki die Mutter des einfachen Soldaten Shimamoto trifft, den er mit seinen eigenen Händen in der Erde Neuguineas begraben hatte, verspricht er ihr, sie nach Neuguinea zu bringen. Er erfährt von einem Zwischenfall in dem Regiment, dem er angehörte. Danach hatte ein Kommandeur zwei seiner Soldaten erschossen. Okuzaki wollte darüber die Wahrheit erfahren, und sei es auch erst 36 Jahre nach Kriegsende. Warum mußten damals unschuldige Soldaten hingerichtet werden? Warum wurde diese Hinrichtung noch 23 Tage nach Kriegsende vollstreckt? Es kommt bei

der Suche nach Wahrheit zum Konflikt zwischen den überlebenden Soldaten, die sich in einer Position der Verfolgten befinden, und den Angehörigen der damals umgekommenen Soldaten, die verfolgen. Der Film läßt die Höhle des Neuguineakrieges in den Erzählungen der ehemaligen Soldaten wiederaufleben. So, wenn sie berichten, wie sie Menschenfleisch essen mußten, um zu überleben. Schließlich steht Okuzaki dem ehemaligen Kommandeur, der damals für die Erschießung verantwortlich war, gegenüber.

Es wird deutlich, in welcher fürchterlicher Grenzsituation sich das Regiment damals im Dschungel befand, als es sich zurückziehen mußte. Von dem einzigen übrigen Überlebenden, dem Ex-Sergeanten Kichitaro Yamada, erzwingt Okuzaki eine Aussage, nachdem jener lange hartnäckig geschwiegen hatte. Nach langem Ringen mit sich selbst erzählt Yamada die Wahrheit.

Okuzaki kommt zu dem Schluß, daß die Schuldigen nicht die Soldaten waren, sondern der Tenno Hirohito, der die höchste Verantwortung für die kaiserliche Armee innehatte.

#### Das Testament des Kenzo Okuzaki, egalitärer Soldat in Gottes Armee

Eines Tages fragte mich Shohei Imamura, ob ich Kenzo Okuzaki, den Autor des Buches 'Amazaki, schieß auf den Kaiser!' kennenlernen wolle. Daraufhin fuhr ich sofort zusammen mit dem Regisseur Kazuo Hara nach Kobe, wo Herr Okuzaki einen Handel mit Autobatterien betreibt. Kaum waren wir angekommen, redete er ohne Punkt und Komma 7 Stunden lang auf uns ein, wobei ihm der Speichel aus dem Mund spritzte. Wir aßen zweimal in der Zeit, und er erzählte von dem Krieg in Neuguinea, von Kaiser Hirohito und vom Natur-Gott. So hat der Film für mich angefangen.

Die beiden bisherigen Filme unserer Shisso-Filmproduktion, *Ade, CP* und *Mein sehr privater Eros Liebeslied 1974* blieben in einer sehr privaten ich-bezogenen Welt. Im Gegensatz dazu setzt sich unser 3. Film nach einer 7jährigen Pause mit einem gänzlich anderen Themenbereich wie: Kaiser, Staat, Krieg auseinander. Für mich, die ich bis jetzt wie in einem Gebet immer nur Ich, Ich, Ich gesagt habe, war das, als sei ich von einer höheren Gewalt wie eine Katze am Nackenfell gepackt und in eine Wüste geschleudert worden. Was sollte ich jetzt tun? Hara und ich sind Nachkriegskinder. Worte wie 'Krieg' und 'Atomwaffen' sind für uns zwar nachvollziehbar, aber bleiben doch nur Worte. Uns haben keine Slogans, weder logische Konzepte noch Ideologien zu diesem Film getrieben, sondern die Persönlichkeit dieses Menschen, Kenzo Okuzaki, egalitärer Soldat der Armee Gottes, der mutig allein gegen den mächtigen Staat ankämpft.

Wir haben sehr viel mit diesem Film vor, mindestens aber 4 Punkte müssen realisiert werden:

1. Alle Überlebenden des ehem. 36. Pionierregiments in Japan sollen aufgesucht werden. Von den über tausend Soldaten, die mit diesem Regiment nach Neuguinea geschickt wurden, kamen nur 36 nach Japan zurück. Aus derselben Kompanie blieben nur 2, nämlich Okuzaki und Kichitaro Yamada übrig. Alle Überlebenden behielten ihre grausamsten und traurigsten Erlebnisse für sich und durchlebten so mit diesem Schweigen jeder für sich die Nachkriegszeit. Wir wollen zu jedem gehen und sie zum Erzählen bringen. Außerdem will Herr Okuzaki die Seelen der alten verstorbenen Kameraden aufsuchen.

2. Wir werden mit Herrn Okuzaki nach Neuguinea fahren und alle damaligen Wege im Dschungel mit ihm noch einmal gehen. Besonders zu dem Dorf Arso, wo er ganz am Anfang den verstorbenen Kameraden begraben hat. Danach brach der Untergang in Form von Hunger und Malaria über seine Kompanie herein. Er wollte unbedingt Herrn Yamada, den einzigen Überlebenden außer ihm, mitnehmen, aber wir haben zu unserer Überraschung erfahren, daß niemand den Ort Arso besuchen darf. Zur Zeit ist Neuguinea in zwei Teile geteilt: in den neuen unabhängigen Staat Papua-Neuguinea, und in West-Irian, das zu Indonesien gehört und um seine Unabhängigkeit kämpft. Das Gebiet von der Grenze bis zum Dorf Arso bildet das Rückzugsgebiet für die Befreiungsguerilleros, so daß es von der indonesischen Regierung und der Armee strengstens verboten ist, überhaupt dorthin zu reisen, geschweige denn etwas aufzunehmen. Das japanische Gesundheitsministerium stellte 1975 nach seiner fünften Mission die Arbeit ein, Gebeine der verstorbenen Soldaten in West-Irian einzusammeln. Die aber immer noch in den tiefsten Dschungeln liegenden weißen Skelette Abertausender japanischer Soldaten legen den Gedanken nahe, sie seien zweimal vom Staat weggeworfen worden. Man bekommt noch mehr Lust, wenn etwas verboten wird. Wir werden es bestimmt schaffen, hinzukommen.

3. Die Chronik der Straftaten von Herrn Okuzaki nach dem Krieg: Mord, Gewalt, Verbreitung von Pornographie. Diese müssen bildlich realisiert werden. (...)

4. Ich bin mir sicher, daß uns in der Person von Okuzaki etwas ganz Unerwartetes begegnen wird, entweder in Form konkreter Handlungen oder völlig neuer Aspekte seiner inneren Welt. (...)

Ich möchte jetzt einen Film machen, der das Publikum packt, es begeistert, und ihm beim Zuschauen kalte Schauer über den Rücken jagt. Dieser 62 Jahre alte junge Mann Kenzo Okuzaki sagte zu mir, und seine tiefliegenden Augen blitzten dabei, dieser Film werde sein Testament an die Menschheit.

Sachiko Kobayashi, Produzentin, in: 'Hanashi no Tokushu' 8/82, Tokyo

### Biofilmographie

- Kazuo Hara**, geboren im Jahr 1945 in der Präfektur Yamaguchi
- 1965 Abbruch des Studiums in der 'Tokyo sogo shashin gakkō' (Photographischule)
  - 1969 Photoausstellung *Baka ni suruna!* (Halte mich nicht für doof!) im Nikon-Salon in Tokyo
  - 1972 *Sayonara CP* (Lebewohl CP), 82 Min., 16 mm, Regie und Kamera, Dokumentarfilm
  - 1974 *Kyokushiteki erosu · Koiuta* 1974 (Mein sehr privater Eros Liebeslied 1974), 115 Min., 16 mm, Regie und Kamera, Dokumentarfilm. (Forum 1975)
  - 1975 *Rekishi wa koko ni hajimaru. Onnatachi wa ima ...* (Die Geschichte fängt hier an. Jetzt die Frauen ...), Fernsehfilm
  - 1987 **YUKI YUKITE SHINGUN**

Während Isabel für ihre Arbeiten Bargeld bekommt, wird Daniel häufig noch nach altem Brauch mit Naturalien entlohnt. Er bekommt für seine Dienste Schmuck, Nutzholz und manchmal ein Schaf.

Die Deschinnys haben vier Kinder. Die beiden jüngsten, die neunjährige Janet und der elfjährige Mark, besuchen die Grundschule.

Die Deschinnys haben vier Kinder. Die beiden jüngsten, die neunjährige Janet und der elfjährige Mark, besuchen die Grundschule.

Die Deschinnys haben vier Kinder. Die beiden jüngsten, die neunjährige Janet und der elfjährige Mark, besuchen die Grundschule.

Die Deschinnys haben vier Kinder. Die beiden jüngsten, die neunjährige Janet und der elfjährige Mark, besuchen die Grundschule.

Die Deschinnys haben vier Kinder. Die beiden jüngsten, die neunjährige Janet und der elfjährige Mark, besuchen die Grundschule.

Die Deschinnys haben vier Kinder. Die beiden jüngsten, die neunjährige Janet und der elfjährige Mark, besuchen die Grundschule.

Die Deschinnys haben vier Kinder. Die beiden jüngsten, die neunjährige Janet und der elfjährige Mark, besuchen die Grundschule.

Die Deschinnys haben vier Kinder. Die beiden jüngsten, die neunjährige Janet und der elfjährige Mark, besuchen die Grundschule.

Die Deschinnys haben vier Kinder. Die beiden jüngsten, die neunjährige Janet und der elfjährige Mark, besuchen die Grundschule.

Die Deschinnys haben vier Kinder. Die beiden jüngsten, die neunjährige Janet und der elfjährige Mark, besuchen die Grundschule.

Die Deschinnys haben vier Kinder. Die beiden jüngsten, die neunjährige Janet und der elfjährige Mark, besuchen die Grundschule.

Die Deschinnys haben vier Kinder. Die beiden jüngsten, die neunjährige Janet und der elfjährige Mark, besuchen die Grundschule.

Die Deschinnys haben vier Kinder. Die beiden jüngsten, die neunjährige Janet und der elfjährige Mark, besuchen die Grundschule.

Die Deschinnys haben vier Kinder. Die beiden jüngsten, die neunjährige Janet und der elfjährige Mark, besuchen die Grundschule.

Die Deschinnys haben vier Kinder. Die beiden jüngsten, die neunjährige Janet und der elfjährige Mark, besuchen die Grundschule.

Die Deschinnys haben vier Kinder. Die beiden jüngsten, die neunjährige Janet und der elfjährige Mark, besuchen die Grundschule.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welscherstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

# 27

37. internationale  
filmfestspiele berlin

## MAGINO-MURA MONOGATARI 牧野村物語

## SENNEN KIZAMI NO HIDOKEI 千年刻みの

Geschichten aus dem Dorf Magino

Die Sonnenuhr mit tausendjähriger Einheit 日時計

Land	Japan 1986
Produktion	Ogawa Productions
Regie, Buch	Shinsuke Ogawa
Kamera	Masaki Tamura
Regieassistentz	Toshio Iizuka
Inszenierung (Assistentz)	Sadatoshi Mikado Satomi Hirose Yoshihiro Shiroki
Musik (Komposition u. Ausführung)	Masahiko Togashi
Kameraassistentz	Tetsuji Hayashi Haruo Nosaka Yoko Mitsumori
Beleuchtung	Yuzuru Sató
Ton	Yukio Kubota Nobuyuki Kikuchi
Dekor	Shiro Tatsumi Sadatoshi Mikado
Titel	Shunsuke Ibaragi
Standfotographie	Masatoshi Naito
Poster	Reiko Fujimori
Requisiten	Kozo Tsuchiya
Produktionsablauf	Yoko Shiraishi Hiroko Hatanaka
Aufnahmen der Sonne	Hiroshi Yamazaki Shinji Murakami
Kran	Masayuki Ono Teruhiko Mitsui Shigeto Yamamoto
Negativ-Schnitt	Tatsuo Takahashi
Musikaufnahme	Asahi Soundstudio
Produzent	Hiro Fuseya
Schnitt	Shinsuke Ogawa Toshio Iizuka Yoko Shiraishi
Optik	Entwicklungslabor Yokohama-Cinema
Labor	Sony-PCL

Geschichte der Horikiri Kannon:

Yoki	Tatsumi Hijikata
Mon/Naka	Junko Miyashita
Alter Mann im Zimmer	Masao Kikuchi
Alte Frau	Cho Kimura

Regieassistentz	Makoto Sató Tetsuya Ishiwatari Yoshihisa Zeze Izuru Ogawa
-----------------	--------------------------------------------------------------------

Kameraassistentz	Kazunari Tanaka
Beleuchtungsassistentz	Katsunori Nakayasu Yasutoshi Shimizu Seigoro Nakajima

Make-up	Yasuo Dewa
Perücke	Yamadaya
Replika	Mirozokei
Ausstattung/Requisiten	Bewohner des Dorfes
Schulung der Dialektsprache	Shigeko Kimura

Episode des Itsutsutomoe Schreins:

Statthalter	Takahiro Tamura Choichiro Kawarazaki Renji Ishibashi
Dorfältester	Shogo Shimada
Taro'emon	Masuo Igarashi
Sozaemon	Kichiemon Inoue
Gen'emon	Masaki Kimura
Rihei	Masuo Igarashi
Takichi	Toshiro Takahashi
Gesang (No)	Toru Suzuki Hikaru Inoue Masuo Kimura Akihiro Sato Norio Suganuma
Toshio Takamura	Toshio Takamura
Hideaki	Hideaki Yoshida
Lobgesang	Religiöse Gesangsgemeinschaft von Magino
Anrufung Buddhas	Buddhistische Gemeinschaft von Magino
Rebellierende Menge	Bewohner von Magino, Haraguchi und Kaminoyama
Kameraassistentz	Norimichi Kasamatsu
Beleuchtungsassistentz	Kazunori Nakayasu Kenichi Takahara Makoto Tsukayama
Make-up	Yasuo Dewa

Kostüme	Chicko Ootsuka
Perücke	Yamadaya
Ausstattung	Kyoto Isho
Requisiten	Bewohner des Dorfes
Einschnürung der Angeklagten	Yoshifusa Takebayashi
Fuhrwerk	Hajime Kimura
Feuerwehr	Shizuo Inoue
Pferde	Koichi Urushiyama
Koproduzent	Katsuhiko Maeda

Uraufführung 22. Februar 1987, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin

Format 16 mm, Farbe

Länge 222 Minuten

### Zu diesem Film

Zusammen mit den Mitarbeitern der Ogawa Produktion habe ich 13 Jahr lang in einem Bauernhof im Nordosten Japans gelebt. Ursache hierfür war, elementare Grundlagen, welche die Gedanken- und Gefühlswelt des Japaners formen, aufzuspüren.

Reis ist für Japaner seit 2000 Jahren Hauptnahrungsmittel. Aber nicht nur das: der Reisanbau hat einen großen Einfluß auf Sitten und Gebräuche, auf die Wahrnehmung der Umwelt ausgeübt.

Im kleinen Dorf Magino, Reis anbauend, haben wir diesen Film gedreht, unablässig mit der Frage nach Japan, nach dem Japaner beschäftigt.

Shinsuke Ogawa

### Interview mit Shinsuke Ogawa

Von Regula König

#### Zur Vorgeschichte ...

Die Beweggründe zu diesem Film liegen weit zurück, liegen in jener Zeit, als wir eine Reihe von Dokumentarfilmen über die Widerstandsbewegung der Bauern gegen den Bau des internationalen Flughafens von Narita drehten. Das war vor 20 Jahren. Unerwarteterweise, ohne gegenseitige Aussprache, hatte damals die Regierung dessen Bau verordnet, in einer Gegend, die als wichtiger Nahrungslieferant der Konsummetropole Tokyo galt. Das führte zu heftigem Widerstand seitens der Bauern, den wir während acht Jahren, in einem kleinen Dorf lebend, in einer Serie von sieben Dokumentarfilmen aufzeichneten.

Je länger wir unter den Bauern lebten, ihren Kampf in verschiedensten Formen aufnahmen, wurde in uns der Wunsch wach, nicht nur ihre äußeren Aktionen, sondern sie selbst, gleichsam ihre 'Innenwelt' näher kennen zu lernen, denn wir spürten, daß sich darin neben ihrer persönlichen Geschichte eine Fülle von alten Bräuchen, Traditionen und umweltbedingten Eigenschaften spiegelten.

Eine äußerst schwierige Sache. Wir waren Außenseiter, mehr noch, wir waren Großstadtmenschen, von Künstlichkeit umgeben, die das Gefühl für die Vielfalt anderer Lebensformen, deren Beziehung zur Natur, völlig verloren hatten. Nur ein intensives Zusammenleben mit den Bauern, das Erlernen der Feldarbeit, könnte uns den Zugang zu ihrem Wesen öffnen. Doch war das überhaupt möglich?

Inmitten solcher Überlegungen — unsere Narita-Filme wurden damals in den verschiedensten Regionen Japans gezeigt —, machten uns Bauern aus der Yamagata-Präfektur das Angebot, falls wir es wirklich ernst meinten, uns in Magino Haus und Feld zur Verfügung zu stellen. So weit ging ihr Verständnis für unser Anliegen!

Magino ist ein ganz gewöhnliches Bauerndorf. Das Alltagsleben ist durchwoben von alten Bräuchen, Denkweisen, welche die Geschichte und geographische Eigenheit geprägt haben.

So ließen wir uns vor 13 Jahren in Magino nieder. Unsere Reise in jene 'Innenwelt' begann.

#### „Die Stimmen der Pflanzen hören“

Wir beschäftigten uns nicht mit dem Reisanbau, weil der Reis traditionellerweise das Hauptnahrungsmittel des Japaners ist. Jede Arbeit wäre uns willkommen gewesen, ob Vieh- oder Schweinezucht, Getreide- oder Obstanbau. Es war reiner Zufall, daß Magino Reis und Obst produzierte und wir ein Reisfeld zur Bepflanzung erhielten. Unser Ziel war vorerst, die Pflanze als 'Lebewesen' zu erfassen.

Natürlich hatten wir keine Ahnung von der Technik. Da gab es keine Vorfahren, dank derer wir uns die Anbau-Methoden auf natürliche Weise hätten aneignen können. Wir, als Städter, waren unfähig, "die Stimme der Reispflanze zu hören", wie es im hiesigen Volksmund heißt. Damit sind Leute gemeint, die durch lange Erfahrung Geschicklichkeit im Anbau besitzen, somit das Wesen der Pflanze erfassen.

Wir wollten uns nicht auf Bücherwissen stützen, sondern durch Konfrontation in der Praxis lernen. Die daraus entstandenen Probleme diskutierten wir mit den Bauern. Es dauerte drei, vier Jahre, bis wir die Kultivation einigermaßen in Griff bekamen. Unser Feld erlebten wir als riesiges Universum, das wir enthusiastisch mit wissenschaftlichen Methoden, Mikroskopen und Reagenzgläsern durchforschten. Während zehn Jahren zeichneten wir Tag für Tag meteorologische Daten auf. Uns wurde bewußt, was für einen ungeheuren Einfluß Regen, Wind, Sonne, Temperaturen auf das Wachstum der Pflanzen ausüben. Geringste Veränderungen, die wir kaum wahrnehmen, können sich fatal auswirken.

Über unsere Analysen besitzen wir Filmmaterial in einer Länge von zehn Stunden, wovon wir in GESCHICHTEN AUS DEM DORF MAGINO nur wenig verwendet haben. Es ging uns hier, wie bereits erwähnt, um das Aufzeichnen der Lebensbedingungen der Pflanze, ihrer 'Stimme'.

Man sieht beispielsweise im Film immer dieselbe Landschaft (wenn auch zu verschiedenen Jahreszeiten, Stimmungen). Die auf dem Feld aufgestellte Kamera blickt immer in dieselbe Richtung, nach Westen, woher Veränderungen des Wetters aufziehen. Das Bild läuft nicht in normaler Geschwindigkeit ab (24 Bilder pro Sec.), sondern in äußerst geraffter Zeitfolge: Dunkle Wolken ballen sich bedrohlich über unseren Köpfen zusammen, eine schwere milchige Schneefront rückt heran ... All diese Bilder sind aus der Sicht, im Zeitgefühl der Reispflanze aufgenommen. Ihre Lebensdauer beträgt sechs Monate, von April bis September, was im Vergleich zur Lebensdauer des Menschen sehr wenig ist. Daher die Zeitraffung.

Zeitraffung. Und auch Zeitfülle, denn in diesem kleinen Ort sind verschiedene Epochen, bis in die Zeit vor 4500 Jahren zurückreichend, noch immer gegenwärtig, sei es durch weiterlebende Sagen, Glaubensformen, Bräuche oder Funde aus längst verflossenen Zeiten ...

Unsere 'Annäherung' basierte also auf praktischen Erfahrungen und wissenschaftlichen Methoden. Die Bauern wunderten sich erst kopfschüttelnd über unser Treiben. Allmählich aber, wie sie Ergebnisse unserer Messungen, etwa die der Trockenlegung gewisser Stellen im Feld, vor Augen hatten, änderte sich ihre Einstellung. Vereinzelt erst, dann immer häufiger kamen Bauern zu uns, wollten Diapositive unserer Analysen sehen, fragten nach Daten, baten uns, die Bodenbeschaffenheit ihres Feldes zu untersuchen ... Es sprach sich herum, immer mehr kamen, um zu diskutieren und unser bislang begrenzter Freundeskreis erweiterte sich. Es war seltsam: In dem Augenblick, wo wir glaubten, die Stimme der Reispflanzen zu vernehmen, kamen die Bauern zu uns, um mit uns zu sprechen. Weitere acht Jahre verstrichen, die ausgefüllt waren mit Feldarbeit und Geschichten, die nur die Bauern erzählten.

Mit der Aufzeichnung dieser Episoden begannen wir also sehr spät. Wir wollten die Kamera nicht laufen lassen, solange der Reiz des Neuen, die Verzauberung durch das Unbekannte noch anhält. Als sich aber Gewöhnung einschlich, Routine, fingen wir an, das, was gleichsam als 'Satz' am Boden zurückblieb, die Landschaften, die überlieferten Bräuche, die 'Geschichten-Erzähler' selbst aufzunehmen.

#### Trotz fiktiver Elemente ein Dokumentarfilm ...

Der Film *Nippon Furuyashiki Mura*, den wir zwischendurch fertiggestellt hatten (1982), ist eine ziemlich wissenschaftliche Annäherung an unsere Erfahrungen in Magino und Umgebung. Bis dahin ließen wir die Bauern in Form von Interviews vor der Kamera sprechen. In dem neuen Film aber *spielen* sich die Bauern selbst.

Wir kannten mittlerweile Charaktere, Temperamente, die 'Geschichten' von einzelnen Leuten und fragten sie, ob sie dieselben nicht vor der Kamera spielen wollten. Nach überwundener Unsicherheit haben wir gemeinsam die 'Szenarien' geschrieben, jeder machte Vorschläge, die durchdiskutiert wurden. Es ging uns dabei nicht so sehr um die Episoden als solche, sondern um denjenigen, der sie erzählte, sein Wesen, das sich in ihrer Umsetzung spiegelte.

Da wir uns gegenseitig gut kannten und ein Vertrauensverhältnis zwischen uns bestand, mußten sie auch nicht befürchten, sich durch ihre Selbstdarstellung, Entblößung, die Finger zu verbrennen. Ein Problem, das besonders bei Dokumentarfilmen sehr heikel ist.

Von verschiedenen Seiten hörte ich auch Lob über ihre natürliche, gewandte Darstellungsweise. Ich glaube, das hängt mit unserer Vertrautheit zusammen, vielleicht auch mit der Arbeitsweise, haben wir doch in gewissem Sinne 'seit Jahren geprobt'.

Die beiden 'Zwischenspiele' werden von professionellen Schauspielern gemeinsam mit den Bauern aufgeführt. Wir haben die Form des Theaters deshalb gewählt, weil sich dadurch das Wesentliche, die 'Essenz' viel deutlicher herauskristallisieren läßt. Dabei fehlen die dokumentarischen Elemente keineswegs.

In der Geschichte von 'Yoki, dem Bettler' haben die Frauen aus dem Dorf für Naka, dessen Schwester, in alten Truhen nach passenden Kleidern aus der Meiji-Zeit gegraben, und sie so, wie sie einige noch in Erinnerung tragen, 'hergerichtet'. Auch für den 'Aufstand der Bauern' haben die Dorfbewohner in den Speichern nach Kleidern und Requisiten gesucht, die ihre Vorfahren zurückließen.

Wir haben ein Szenario geschrieben, eine Bühne konstruiert, die Bauern spielen ihre Rolle, aber die persönlichen Erinnerungen an die Taten ihrer Vorfahren sind stark präsent. Die Bühne befand sich an der Stelle, von wo der Aufstand tatsächlich ausging. Das Schriftstück, das die Statthalter dem Anführer als Beweistück unter die Nase halten, ist echt, ebenso die Annalen, aus denen der Dorfälteste vorliest ...

Auf diese Weise versuchten wir, die Geschichten nicht einfach durch Spiel wieder aufleben zu lassen, sondern das dokumentarische Element beizubehalten, sei es durch Requisiten, Kleider, oder dadurch, daß wir den Erzähler selbst, sein Wesen darstellten.

(Das Interview wurde in Tokyo, am 9. Januar 1987, aufgenommen)

#### Nachtrag

Während der Niederschrift des Interviews erfahre ich, daß Ogawa mit seinen Mitarbeitern in Magino, sozusagen dem Nährboden, aus dem der Film entstand, ein großes Fest, zur Aufführung seines Films plane. Bereits zu Neujahr hat er mehrmals in jenem Dorf den Film gezeigt. Es sei für ihn wichtig, meint er, daß der Film als erstes dort vorgeführt wird, wo er seine Wurzeln hat und nicht gleich durch eine riesige Vertriebsmaschinerie in die Großstädte geschleust wird. Jedem Film sein entsprechendes Verteilernetz ...

Dies ist nur ein kleines Beispiel für die Konsequenz, mit welcher Ogawa sein Anliegen vertritt.

Regula König

#### Die Geschichte des Dorfes Magino

Von Tadao Sato

DIE SONNENUHR MIT DEN ZEICHEN DER JAHRTAUSENDE — DIE GESCHICHTE DES DORFES MAGINO ist ein Dokumentarfilm, gleichzeitig aber auch ein Spielfilm. Von der Warte dieser herkömmlichen Kategorien aus betrachtet, stellt dieser neuartige und erfrischende Film eine eigenständige Kategorie dar. Dieser Film ist durchaus in seinen dokumentarischen Teilen authentisch, verbindet aber diese Authentizität mit den Aspekten eines lebendigen, chronologisch, historisch erzählenden Films. Einfacher gesagt, ist es die in Bilder gesetzte volkscundliche Beschreibung des Dorfes Magino.

Magino liegt in der Präfektur Yamagata: ein ganz gewöhnliches Dorf, das man vielleicht überall in Japan finden könnte. So ein Dorf findet man sogar auch überall in der Welt. Der Grund, daß Shinsuke Ogawa und sein Produktionsteam in dieses Dorf kamen, war, daß sie bei den Dreharbeiten ihrer Narita-Serie, in der sie den Protest von Bauern gegen den Bau des Flughafens dokumentieren, einige Einwohner aus Magino zufällig kennengelernt hatten und gegenseitiges Vertrauen faßten. Sie wurden zu wichtigen Anregern und Helfern bei der Produktion. Dieses vertrauensvolle Zusammenwirken wurde zu einer der wesentlichen Bedingungen der Dreharbeiten.

Die Ogawa-Filmmacher wollen das Leben der Bauern als die elementarste Form menschlichen Zusammenlebens in der Gemeinschaft ergründen. Um dieses Leben wirklich zu verstehen, mußten sie mit den Bauern im Dorf leben und auf den Reisfeldern arbeiten. So folgten sie im Jahr 1975 einem Vorschlag der Bauern, für eine gewisse Zeit mit ihnen zusammenzuleben.

Auf diese Weise wurde die Bindung zwischen dem Filmteam und den Leuten von Magino und denen der Nachbardörfer sehr stark. Ogawa konnte allmählich die verschiedensten Aspekte von Magino erkennen. So empfand er es als wichtig, daß anders als in seinen bisher gedrehten Filmen über den Reisanbau man auch die Geschichte eines Dorfes, in dem Reisanbau betrieben wird, in die Darstellung einbeziehen müsse. So geht es ihm nicht allein darum, sichtbare Dinge vor die Kamera zu bringen, sondern auch die Vergangenheit des Dorfes, die allen Bewohnern gegenwärtig ist, und seine Überlieferung, die nur noch wenige Bewohner kennen.

Die Darstellung der Visionen, die aus der Tiefe der Seele kommen, wird begleitet von der Gestik und dem Gesichtsausdruck derer, die sie erzählen, und die fremden Augen sonst nicht zugänglich sind. Um dies zu erreichen, läßt Ogawa Dorfbewohner in größerem Umfang sich selber spielen. Dies stieß bei vielen von ihnen auf großes Interesse, welches noch durch die Mitwirkung von bekannten Schauspielern gesteigert wurde. Auf diese Weise wurden die Dreharbeiten mehr zu einem Volksfest, auf dem sich die Laienschauspieler und die professionellen Schauspieler gegenseitig inspirierten.

Dies war kein gewöhnliches Volksfest, sondern etwas ganz Neuartiges. So ist es wichtig, daß alle Beteiligten vertraut miteinander werden und aus dem Gemeinschaftsgefühl die Vision entsteht, dem Gott der Gemeinschaft, der bei solchen Gelegenheiten erscheinen mag, gemeinsam gegenüberzutreten. Eine der dramatischsten Szenen des Films ist die Rekonstruktion der Ereignisse, die mit dem Shinto-Schrein Itsutsu-tomoe verbunden sind. In dieser Szene wirkten alle Einwohner Maginos mit; sie wurde vor dem Schrein, der heute noch verehrt wird, gedreht. Sie handelt von dem Leid der Bauern, die vor 240 Jahren als Anstifter eines Bauernaufstandes hingerichtet worden waren. Sie werden bis heute in dem Schrein als Götter verehrt und gepriesen. Nicht allein diese Episode hat eine religiöse Bedeutung. Die meisten anderen Episoden in dem langen Film strahlen mehr oder weniger starke Religiosität aus. Diese Religiosität ist das durchgehende Fundament des Films, auf dem die einzelnen Episoden (auf den ersten Blick willkürlich) aufgebaut sind. Es ist deshalb keineswegs so, daß die verschiedenen Angelegenheiten des Dorfes zusammenhanglos beschrieben werden.

Das erste große Thema ist der Reisanbau, der dokumentarisch dargestellt wird. Im Zusammenhang damit steht die Frage der ausreichenden Wasserversorgung. Hier spielt dann die Legende über die Wasserkanäle, die vor tausend Jahren den Reisanbau erst ermöglichten, eine Rolle. Die zentrale Figur dieser Legende ist eine Göttin. Sie wird heute noch verehrt. Um den Schrein der Göttin rankt sich eine traurige Geschichte über ein Geschwisterpaar, die vor einigen Jahrzehnten passiert ist. Der Film blickt aber noch tiefer in die Vergangenheit. So zeigt eine Episode die Verlegenheit der Dorfbewohner, als sie auf dem Feld einen penisförmigen Stein entdeckten, der vor 4500 Jahren als das Allerheiligste angesehen wurde. Es werden von dem Filmteam noch eine Reihe anderer Steine gefunden, die vielleicht die Überreste von Feuerstätten sind, die der Götterverehrung dienten. Diese Dinge sind mehr oder minder zufällig geschehen. Die Verbindung, die sie jedoch zu den heutigen Bauern aufweisen, ist nicht so zufällig. Sie sind die Überreste vom Animismus, der auch heute noch eine überragende Bedeutung im religiösen Glauben der japanischen Bauern einnimmt. So stellten die Bauern tatsächlich das gefundene penisförmige Allerheiligste nach Beratung mit dem Priester in den Schrein. Auch das Filmteam ließ den Priester aus Ehrfurcht vor den Überresten der Feuerstätte beten.

Mit dem Shintoismus und Animismus, die in allen Kreaturen Götter sehen, fällt die Verehrung der Ahnenseelen zusammen, eines der wichtigsten Fundamente japanischer Religion. Der Beweis, daß diese Ahnenseelenverehrung auch heute noch lebendig ist, wird in der Episode über den Itsutsu-tomoe Schrein erbracht.

Sehr wichtig an diesem Film ist, daß dieser Geist des Animismus auch auf den wissenschaftlich-dokumentarischen Teil z.B. zum Reisanbau ausstrahlt. Die Japaner der Steinzeit sahen im Geschlechtsorgan Göttliches. Im Film folgen auf diese Mitteilung Bilder der Reisbefruchtung, die an diese erotische Komponente der Gottheit erinnern. Der Reis selbst hatte für die Japaner göttliche Bedeutung. Dies wird durch die Arbeiten von Ogawa dokumentiert. Er war es, der die Thematik des Reisanbaus in ihre soziale und religiöse Umgebung projizierte.

Ein anderer Höhepunkt des Films ist das zusammenhanglose Geschwätz einer alten Frau, die einfach einmal beim Ogawa-Filmteam vorbeischaute. Dieses Geschwätz hat allerdings eine entscheidende Bedeutung in diesem Film. Die alte Frau erzählt nämlich davon, daß sie mit eigenen Augen eine Gottheit gesehen hat. Diese Gottheit wird von ihr weder als wundervoll noch als furchterregend, sondern schlicht als guter Freund dargestellt. Vielleicht waren die Gottheiten in der Steinzeit für die Menschen ähnlich. Ein anderer Dorfbewohner beweist vor der Kamera, daß er wie in der Steinzeit aus einem Stein ein Werkzeug formen kann, welches ihm zum Rasieren dient. Dabei vermutet er, daß die Ahnen in jener Zeit sich bei ihren Rendezvous rasierten.

Die Dreharbeiten dauerten von dem Tag an, wo das Filmteam nach Magino kam, bis zur Fertigstellung elf Jahre.

Dieses Dorf ist kein besonderes Dorf. In diesem Film gibt es auch keine besonderen Zwischenfälle. Wenn man sich jedoch der Begegnung mit den Einheimischen öffnet, mit Augen, die sehr gut sehen können, und mit Ohren, die sehr gut hören können, in ihr Leben eintritt, dann ist es möglich, die Erinnerung an die Steinzeit zurückzuholen. Dort findet man den Zustand der Seele und die Weltsicht, die für das Überleben der heutigen Menschen notwendig sind. Wir verstehen, daß solche Dörfer überall in der Welt existieren, und erkennen, daß man solche Dörfer nicht verlieren darf.

In diesem Sinne ist der Film ein Meisterwerk, wie man es selten zu sehen bekommt.

Tadao Sato

(Anmerkung: Tadao Sato gehört zu den bekanntesten Filmkritikern Japans. Dieser Artikel ist ein Originalbeitrag für das Internationale Forum des Jungen Films)

## Biofilmographie

Shinsuke Ogawa, geboren 1935 in der Präfektur Gifu, begann bei einer unabhängigen Produktion mit der Filmarbeit. Lernete ab 1960 Dokumentarfilmregie bei den 'Iwanami Productions'. Er machte sich 1963 selbständig. 1966 Gründung der 'Ogawa Productions' zusammen mit seinen Kollegen. Herstellung einer Vielzahl von Filmen in eigener Regie und Produktion. Ogawa lebte von 1967 an in Narita (Sanrizuka) und drehte eine Reihe von Filmen in der *Narita (Sanrizuka)*-Serie über den Kampf der Bauern gegen die Errichtung des neuen Flughafens von Tokyo in Narita. Zusammenarbeit mit den Bauern. 1975 verlegte die Gruppe ihren Wohnsitz nach Magino, Kaminoyama, Präfektur von Yamagata. Herstellung der *Magino-Serie*, gleichzeitig Anbau von Reis für den eigenen Bedarf.

Filme:

- 1966 *Seinen no uni/yo-nin no tsushin-kyouikusei tachi* (Das Meer der Jugend)
- 1967 *Assatsu no mori/takakeidai toso no kiroku* (Die unterdrückten Studenten)  
*Gennin hokokusho/haneda toso no kiroku* (Bericht aus Haneda)
- 1968 *Nihon kaiho sensen - sanrizuka no natsu* (Sommer in Narita: Die Front zur Befreiung Japans) Kamera: M. Tamura
- 1970 *Nihon kaiho sensen - sanrizuka* (Winter in Narita: Die Front zur Befreiung Japans)  
*Sanrizuka - Daisanji kyosei sokuryo soshi Toso* (Der dreitägige Krieg in Narita). Kamera: M. Tamura
- 1971 *Sanrizuka - Daini toride no hitobito* (Narita: Die Bauern der zweiten Festung)
- 1972 *Sanrizuka - iwayama ni tetto ga dekita* (Narita: Der Bau des Iwayama-Turms). Kamera: M. Tamura
- 1973 *Sanrizuka - heta buraku* (Narita: Das Dorf Heta) Kamera: M. Tamura
- 1975 *Dokkoi ningen-bushi/Kotobuki-jiyu rodosya no machi* (Das Lied aus der Tiefe, auch: Das Lied vom wilden Tier)  
*Clean center homonki* (Interview in der Zentralreinigung)
- 1977 *Sanrizuka - Satsuki no sora sato no kayoiji* (Narita: Der Himmel im Mai). Kamera: M. Tamura  
*Magino monogatari - yosan hen* (Super 8) (Die Geschichte von Magino, Teil: Seidenraupenzucht)  
*Magino monogatari - toge* (Super 8) (Die Geschichte von Magino, Teil: Der Paß)
- 1982/ *Nippon-koku Furuyashiki-mura* (Japan - Das Dörfchen 83 Furuyashiki). Kamera: M. Tamura
- 1986 **MAGINO-MURA MONOGATARI: 1000 NEN KAZAMI NO HIDOKEI**

## Filmographie Masaki Tamura

Der Kameramann Masaki Tamura wirkte außer an den oben bezeichneten Filmen von Shinsuke Ogawa noch an folgenden weiteren Filmen mit:

- 1973 *Nihon youkai-den - satori*  
*Shurayuki hime*
- 1974 *Ryoma ansatsu*
- 1976 *Nemure mitsu*
- 1977 *Kitamura toukoku - waga fuyu no uta*
- 1981 *Saraba itoshiki daichi* (Abschied von dem Land, Regie: Mitsuo Yanigamachi)
- 1982 *Daiyamondo wa kizutsukanai*  
*Shonben-raida* (P.P. Rider)
- 1984 *Gyaku funsha kazoku* (Die Familie mit umgekehrtem Düsenantrieb, Regie: Sogo Ishii)  
*Himatsuri* (Feuerfest, Regie: Mitsuo Yanigamachi)
- 1985 *Tanpopo*
- 1986 *Atami satsujin jiken*

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

# 28

## 37. internationale filmfestspiele berlin

**ROBINSON NO NIWA**    **ロビンソンの庭**  
Robinsons Garten

Land	Japan 1986/87
Produktion	Lay Line Corporation
Regie	Masashi Yamamoto
Buch	Masashi Yamamoto, Mikio Yamazaki
Kamera	Tom Dicillo, Noboru Asano
Musik	JAGATARA, Hamza El Din, Yoichirou Yoshikawa
Dekor	Minoru Osawa, Yuji Hayashida, Akira Ishige
Ton	Sinpei Kikuchi
Licht	Hiroyuki Yasukouchi, Jim Hayman
Schnitt	Chiaki Tohyama
Maske	Mako Kato
Titelentwurf	Shoko Maemoto
Script	Setsuko Matsuba
Regieassistentz	Hideyuki Hirayama, Nobuhiro Suwa
Kameraassistentz	Hisatake Watanabe, Teturo Enjoji
Bühnenbildassistentz	Toshiaki Yuzawa
zusätzliche Tonaufnahmen	Shin Watarai, Hideaki Yoneyama
Tonassistentz	Hiroshi Arahata
Standphotographie	Ken Matsubara
Drehbuchberater	Eiichi Uchida
Aufnahmeleitung	Binbun Furusawa
Assistentz	Seiji Miyasaka, Kotani Kei, Takeshi Fujita, Akira Kaneko, Kazumichi Nakatsugawa
Produktionssekretariat	Keiko Takahashi
Herstellungsleitung	Takahashi Asai
Ausführender Produzent	Takashi Asai
Produzent	Aya Shinohara

Darsteller	
Kumi	Kumiko Ota
Maki	Tshiibo
Kie	Matshida Machizo
Yu	Yuko Ueno
Erika	Mitsuwa Sakamoto
Ton	Izaba
Oto	Oto

Uraufführung    26. Februar 1987, Internationales  
Forum des Jungen Films, Berlin

Format    35 mm, Farbe  
Länge    123 Minuten

### Zu diesem Film

Der Film beschreibt die Entdeckung des Lebens, symbolisch dargestellt durch die Pflanzenwelt in der Stadt.

Im Mittelpunkt der Geschichte stehen Kumi, die aus einem Apartmenthaus in eine Ruine zieht, und ihre Freunde Maki und Kie, die sich entschließen, die Stadt zu verlassen und sich auf die Insel Ko-musei im Südosten Asiens zurückziehen.

Vor diesem Hintergrund zeigt der Film die Macht der Pflanzen, die eine Ruine überwuchern und sogar den Umweltgiften moderner Städte widerstehen und gestaltet das Ganze zu einem visuellen Poem.

Die Geschichte nimmt ihren Anfang in einem Apartment, das Kumi bewohnt und das in einem gepflegten, baumreichen Wohngebiet liegt. Es ist ein ganz gewöhnliches japanisches Apartmenthaus, außer daß die meisten seiner Bewohner keine Japaner sind. Kumi ist arbeitslos, kann aber vom Handel mit Drogen recht angenehm leben. Sie hat dieses unstete und harte Leben satt. Eines Tages geht sie mit ihrem Freund Kie und ihrer Freundin Maki zum Essen in ein afrikanisches Restaurant. Aus ihrer Unterhaltung geht hervor, daß zahlreiche ihrer Freunde und Bekannte in Not sind, verhaftet, krank, usw. Maki will Japan verlassen. Auf ihrem Heimweg kommt Kumi an einem großen, alten, leerstehenden Gebäude vorbei. Sie geht in das Haus hinein und beschließt, künftig dort zu leben.

Am nächsten Tag zieht sie aus ihrem Apartment aus und läßt sich mit ein paar Habseligkeiten und einigen neu gekauften Handwerksutensilien häuslich in der Ruine nieder. Neben dem alten Haus steht ein großer Baum mit mächtigem Wurzelwerk. Kumi genießt ihr dortiges Leben: sie zieht Gemüse, weißt die Zimmer und beobachtet vom Dach aus die Sterne ...

Sie feiert mit ihren Freunden, darunter Maki und Kie, sowie einigen Kindern aus der Nachbarschaft, eine Party. Kie schildert die üble Lage, in der sich die Freunde befinden, und muß erkennen, daß nicht nur sie, sondern die ganze Welt in Bedrängnis ist. Yu ist eines der Nachbarskinder, hat aber eine sonderbar ausgeprägte Persönlichkeit. Nach der Party kommt es im Haus zu einem intimen Intermezzo zwischen Kumi und Kie, doch dann, auf der Suche nach der Toilette, verirrt sich Kie in dem weitläufigen Gemäuer. Im Innern des Gebäudes erklingt auf einmal eine geheimnisvolle Orgelmusik.

Einige Monate ziehen ins Land. Es ist Erntezeit. Kumi erwacht eines Morgens mit tauben Gliedern. Sie spürt ihren Körper nicht mehr, setzt aber die Feldarbeit fort. Sie bringt nicht einmal mehr die Kraft auf, mit Yu zu spielen. Ihre Schmerzen nehmen von Tag zu Tag zu; sie hat Halluzinationen. Kie teilt ihr mit, daß er mit Maki verreisen werde. Zum Abschied wollen sie noch einmal

miteinander schlafen, aber Kumis Schmerzen lassen es nicht zu. Kumi ist nicht mehr sie selbst. Sie beginnt ein Loch in die Erde zu graben. Dabei wird sie unablässig von Yu beobachtet, die den Anschein erweckt, als freue sie sich darüber.

Kumis Gesundheitszustand verschlechtert sich. Ihre Seele entweicht ihrem Körper und geht mit dem Geist ihres Großvaters spazieren. Sie unterhalten sich über das Meer, was Kumi sehr interessiert. Von irgendwoher erklingt wieder die geheimnisvolle Musik. Es regnet unaufhörlich, und das Gras schießt in die Höhe. Das Loch im Boden ist inzwischen groß genug, um Kumi, die immer weiter gräbt, zu verschlingen.

In dem gepflegten Wohnviertel ist keine Menschenseele zu sehen. Die Bäume sind verdorrt und abgestorben. Überall herrscht Stille ... als wäre die Welt verrückt geworden.

Die Ruine ist übersät mit Efeublättern, und die Sonne läßt das Unkraut gedeihen. Yu spielt allein mit einem ferngesteuerten Flugzeug. Sie tritt auf einen am Boden liegenden verrosteten Spielzeugvogel. Sie schaltet den Spielzeugvogel an, und man vernimmt noch den klaren Gesang des Vogels, aber von Kumi ist nichts mehr zu sehen. Der Film endet mit einer Einstellung von Bäumen und Gras, mit dem Zwitschern der Vögel und dem Brummen des ferngesteuerten Flugzeugs.

(Produktionsmitteilung)

### Masashi Yamamoto über seinen Film

Die Aktivitäten der unabhängigen Filmemacher in New York haben in letzter Zeit Aufsehen erregt, weil ihre Filme sich vom Kino à la Hollywood unterscheiden.

Die unabhängig produzierten Filme erfreuen sich bei all jenen, die von den Mammutproduktionen Hollywoods genug haben, immer größerer Beliebtheit, obwohl sie alle mit kleinem Budget hergestellt sind und nur in kleinen Kinos zur Aufführung gelangen. Ein ähnliches Phänomen läßt sich heute auch in Japan beobachten, und sie werden mit Sicherheit eine Bewegung auslösen, ausgehend von der Tatsache, daß viele der unabhängig produzierten Filme ihr Publikum finden und als Film hohes Lob ernten. Einige dieser Filme sind auch als Videos im Handel.

Im allgemeinen sieht die japanische Kinowirklichkeit so aus, daß zahlreiche der für Jugendliche gedrehten Filme mit ihren Teenager-Helden und -Heldinnen, die Animationsfilme, Literaturverfilmungen, Tier- und Monsterfilme, nostalgische Biographien und altmodische Kriegsfilm auf ein anspruchsloses Massenpublikum abzielen und es auch finden, sehr zur Freude der Produzenten, deren Talent sich darin erschöpft, Geld zu verdienen. Die wenigen engagierten Regisseure müssen Kompromisse eingehen und sich an die Richtlinien der Produzenten halten, die nur eines im Sinn haben: Geld.

Mit ROBINSONS GARTEN wollte ich frei von irgendwelchen kommerziellen Überlegungen einen Film drehen und etwas erschaffen, was nicht an 'Sachzwänge' gebunden ist und nicht auf ein Massenpublikum abzielt. Ich möchte nur die Filme inszenieren, die ich will, und erstrebe nicht mehr, als von einem kleinen Kreis von Zuschauern wie jenem der unabhängigen new yorker Filme und einigen japanischen Musikproduzenten verstanden zu werden. Ich suche nicht die Zustimmung eines anonymen Massenpublikums. Ich werde damit kein Geld scheffeln können. Ich hoffe nur, daß es mir gelingt, bei einer kleinen Schar von Sympathisanten überall auf der Welt ein bißchen Staub aufzuwirbeln. ROBINSONS GARTEN ist mein erster Versuch in dieser Richtung. Dieser Film ist nicht unbedingt mit den hochdekorierten new yorker Filmen vergleichbar, aber er gleicht ihnen in seiner Grundsubstanz und seiner Qualität, die wir haben und die wir anstreben. Was wir heute brauchen, sind radikale, nicht preisgekrönte Inhalte und aggressive Ehrlichkeit.

### Biofilmographie

Masashi Yamamoto, geb. 24. 1. 1956 im Bezirk Oita im Sternzeichen des Wassermanns, brach kurz vor Abschluß sein theaterwissenschaftliches Studium an der Meiji University ab und begann Super-8-Filme zu drehen. Seit seinem 1982 entstandenen Film *Yami no kaniwaru* (Karneval der Nacht), der auf internationalen Festivals Furore machte, gilt er als einer der vielversprechenden Nachwuchsregisseure Japans. Darüber hinaus ist er auch als Musikproduzent tätig, produzierte 1983 die LP 'Namban Torai' (Besuch von Barbaren) von Jagatara, 1985 die LP 'Let's Dance until the Dawn', ebenfalls von Jagatara, und veranstaltete und organisierte 1985 ein Musikereignis im Freilichttheater von Hibiya unter dem Titel 'Earth Beat Saga 1985' mit Musikern aus fünf Nationen.

ROBINSONS GARTEN ist sein erster langer Kinospielefilm in 35 mm.

Filme:

- 1979 *Vorspiel zur Ermordung eines Gefängniswärters*, 8 mm, 58 Minuten
- 1980 *St. Terrorismus*, 8 mm, Farbe, 127 Minuten
- 1982 *Yami no kaniwaru* (Karneval der Nacht), 16 mm, Farbe und Schwarzweiß, 108 Minuten (internationales forum des jungen films 51/1983)
- 1983 *Ugi-Bugi Ukkin*, Video, 30 Minuten
- 1986/  
87 ROBINSON NO NIWA

### Filme von Raymond Red

**KAMADA (1984)**

**ANG HIKAB (1984)**

**ANG MAGPAKAILANMAN (1983)**

**PELIKULA (1985)**

**KABAKA (1983)**

**MISTULA (1987)**

### KAMADA (Art)

Philippinen 1984. Produktion: Wolfgang Längsfeld, Raymond Red, Ian Victoriano. Ein Film von Raymond Red und Ian Victoriano. Darsteller: Jeffrey Tepora, Carlito Seneres, Lenor Red, Joanne Ko. Uraufführung: November 1984. Super 8, Farbe, 25 Minuten

Kamada = 1. Art, Sorte; 2. Haufen, Masse, Gruppe; 3. Brut, Art, Sippe, Horde, Aball

Ein die 50er Jahre magisch beschwörendes, scheinbar naturalistisches Drama mit unendlich vielen beunruhigenden Untertönen.

Der Musikstudent Julian (Jeffrey Tepora), auf der Suche nach einer ruhigen Unterkunft, wo er schreiben und Geige spielen kann, mietet sich im Hause der Mrs. Siling ein. Aber das Zimmer hat bereits einen Bewohner: einen Mann namens Pedro (Carlito Seneres), der immerzu schweigt und von dem er nichts anderes vernimmt als sein bedrohliches Husten ...

Er zieht sich in seine eigene Welt zurück, merkt, daß er die Einsamkeit nicht erträgt und verläßt das Haus.

### ANG HIKAB (Das Gähnen)

Philippinen 1984. Produktion: Pelikula Red. Ein Film von Raymond Red. Darsteller: Junivic Andrion, Mio Laylay. Uraufführung: April 1984. Super 8, Farbe, 15 Minuten

Eine höchst bemerkenswerte Miniatur über einen Schläfer und einen an Schlaflosigkeit Leidenden, die binnen 15 Minuten sowohl Beckett als auch Borges zu beschwören vermag.

In einer psychologischen Forschungsstudie fand man heraus, daß zahlreiche Probanden mehr Zeit mit Schlafen als im Wachzustand verbringen, einfach weil sie in ihren Träumen ein glücklicheres Leben zu führen scheinen ...

### ANG MAGPAKAILANMAN (Ewigkeit)

Philippinen 1983. Produktion: UP Film Center, Pelikula Red. Ein Film von Raymond Red. Darsteller: Jon Red, Cresencio Lopez. Uraufführung: 14. Mai 1983, Manila. Super 8, Farbe, 25 Minuten

Ein 'Klassiker' des zeitgenössischen philippinischen Kurzfilms und ein gewagtes Experiment hinsichtlich Inhalt, Form und Me-

thode. Reds erstaunlicher Debutfilm ist ein gespenstischer und wahrlich mysteriöser Traum voller bizarrer Einfälle. Die Handlung spielt laut Insert im Jahr 2265, Goto 3. Schauplatz der Handlung: ein Morgen im Innern des Kopfes eines Mannes namens Jose (Jon Red). Doch was sich am 3. Tag eines unbekanntens Monats im Jahr 2265 abzuspielen scheint, entpuppt sich im Laufe des Films als eine typische philippinische Kleinstadt des 19. Jahrhunderts ...

Erzählt wird die Geschichte eines einsamen Mannes, der auf der Suche nach dem ewigen Leben, heimgesucht von einem stetig wiederkehrenden Alptraum, in dem er sich immer wieder vergeblich um Arbeit bemüht, den Zirkel zu durchbrechen sucht und aus einem Haus hoch oben auf dem heiligen Berg ein kabbalistisches Buch entwendet.

### PELIKULA

Philippinen 1985. Produktion: Mowelfund Film Institute, Pelikula Red. Ein Film von Raymond Red. Darsteller: Jon Red, Jason Recana. Super 8, schwarzweiß, 5 Minuten

PELIKULA (=Film) ist ein kurzer, scharfsinniger, formalistischer Schocker.

### KABAKA (Feind)

Philippinen 1983. Produktion: Mowelfund Film Institute, Raymond Red, Ian Victoriano. Ein Film von Raymond Red und Ian Victoriano. Kamera: Raymond Red, Surf Reyes. Darsteller: Junivic Andrion, Ian Victoriano, Alwin Reamillo, Danny Red. Uraufführung: 2. ECP Short Film Festival, Manila, November 1983. Super 8, Farbe, 23 Minuten

Eine elegische Science-fiction-Geschichte. Vor langer Zeit war auf einem Berggipfel eine Schule errichtet worden, in der berufene junge Männer zu Wächtern des östlichen Sternenhimmels ausgebildet wurden. Den Sternen, so glaubte man, drohe Gefahr durch einen unbekanntens 'Feind', der sie zu rauben trachte. Eines Nachts im Jahr 1981 kam der 'Feind' in Gestalt eines gleißenden weißen Lichts und streckte die Wächter nieder ... Nur zwei von ihnen gelang es, in ihrer Berghütte zu überleben. Sie erinnern sich an ihre Schulzeit, an die Prüfungen – und an die Nacht, als der 'Feind' zuschlug.

(Tony Rayns)

### MISTULA (Anschein)

Philippinen/Hongkong 1987. Produktion: Modern Films (Roger Garcia). Regie: Raymond Red. Buch: Sheila Nicolas. Kamera: Jim Shum, Raymond Red. Darsteller: Alan Hilario, Tony Mabesa. Uraufführung: 25. 2. 1987, Internationales Forum des Jungen Films Berlin. Format: 16 mm, Farbe, 15 Minuten

### Zu diesem Film

Die Geschichte handelt von einem Künstler auf der Suche nach einem Publikum. Ein junger Geiger versucht, seiner privaten Welt zu entfliehen, improvisiert auf der Geige, aber der Vater zeigt sich von dem 'Lärm' irritiert. Der Geiger geht aus der Stadt fort, aufs Land und in den Wald. Er vertieft sich in seine Privatwelt und findet sein Publikum in der Natur.

## Vorbemerkung

Raymond, Red, ein 21-jähriger Philippino, dreht 1983 seinen ersten Film. Er arbeitet bevorzugt im Super 8-Format und hat darin einen Grad an technischer Perfektion erreicht, den man bisher nicht für möglich gehalten hätte. Inzwischen liegen fünf Filme von ihm vor (sein erster, *Siningang*, ist uns leider nicht zugänglich), die sich alle in Ton, Struktur und ästhetischer Methode voneinander unterscheiden. Das kleine Wunder ist, daß er uns Bilder vorführt, wie man sie bisher nicht alle Tage sah. KABAKA ist so etwas wie eine in elegische Science-fiction verwandelte Autobiographie, ANG HIKAB eine Vignette über Schlaf, Träume und Schlaflosigkeit, die sogar einem Beckett alle Ehre machen würde; KAMADA ist ein naturalistisches Drama mit schier unzähligen beunruhigenden Untertönen über einen Studenten, einen kranken Mann und ein gemietetes Zimmer; PELIKULA eine kurze, bissige Neudefinition des strukturalistischen Films.

Den Filmen Raymond Reds ist etwas Seltenes und Wunderbares zu eigen, was umso tiefer bewegt, weil man es nicht erwartet. Allein die geradezu überirdische Schönheit dieser Filme rührt mich zu Tränen. Sofern das Kino überhaupt eine Zukunft hat, wird sie in den Händen einer neuen Generation liegen. In Raymond Reds Händen ist sie jedenfalls sicher.

Tony Rayns, in: Edinburgh Film Festival Katalog 1986

## Das Kino der Jungen

In die Filmbildung eingeführt wurden Experimentalfilme (wie auch Animations- und Kurzspielfilme) erst 1983 während des umstrukturierten Film-als-Kunst-Workshops. Zu denen, die den Kurs belegten, gehörten Raymond Red, Jose P.A. Torres, Joel Arthur Tibaldo, Dennis Magdamo, ein Engländer namens Richard Harris und einige andere. Sie waren die kreativste Gruppe junger Filmemacher, die jemals aus den Workshop-Veranstaltungen hervorgegangen ist. (...)

An der Spitze dieser neuen Generation von Filmemachern stand Raymond Red. Er war Kunststudent im ersten Studienjahr, als er sich zur Teilnahme am Workshop anmeldete, gab aber später zugunsten der Workshoparbeit sein Kunststudium auf. Er gehörte einer Kunstgruppe an, die sich aus Absolventen des National Arts Center in Makiling zusammensetzte und sich 'Ang' nannte. Er war siebzehn, als er ANG MAGPAKAILANMAN drehte.

Davor hatte er einen dreiminütigen Übungsfilm hergestellt, *Siningang*. Der Titel war eine Umkehrung von 'ang sining', was soviel heißt wie 'the art', die Kunst. Man beachte hierbei Reds Wortspiel mit dem Wort 'Ang', das auch Bezug nimmt auf ihre Kunstgruppe. Besagtes Wort tauchte wiederholt in Reds Filmtiteln auf, so z.B. in ANG MAGPAKAILANMAN und ANG HIKAB.

Der Titel erscheint angemessen, denn *Siningang* handelt von einem Maler, der von seiner Kunst völlig absorbiert wird. Der Maler (dargestellt von Reds Kommilitone Alwin Reamillo) ist im Begriff, ein Bild zu malen, doch es will ihm nicht gelingen. Sein Film, so der junge Regisseur, „(zeigt) einen Künstler, der von seiner Kunst verschlungen wird und auf diese Weise eine einzigartige Lebenskraft hervorbringt. Diese Kraft heißt 'Ang'." (Man beachte auch hier wieder Reds Besessenheit in Bezug auf das Wort.)

Der Film war bemerkenswert aufgrund seines Stils, den Red in ANG MAGPAKAILANMAN noch weiterentwickeln sollte. In *Siningang* begegneten wir dem einsamen Helden – einer für Raymond Red typischen Figur – in Gestalt eines Malers, der an einem Gemälde scheitert, das seinerseits an Leben gewinnt und den Maler verschlingt. Diese Verkehrung der Verhältnisse taucht leitmotivisch in allen Filmen Reds auf und gibt ihnen eine überraschende Wendung ins Ironische. Reds Figuren sind anfangs allesamt unschuldig und enden dennoch als Opfer. (...)

ANG MAGPAKAILANMAN, dieses berühmte Meisterwerk lokaler Kurzfilmkunst, konfrontierte uns mit einer neuen Filmsprache und mit kinematographischen Techniken, wie sie im philippinischen Film bisher niemand gewagt hatte. Alle Aspekte des Films –

vom Entwurf bis zur Umsetzung, vom Bild bis zum Ton – fügten sich zu einem einheitlichen Ganzen, aus dem der Genius dieses jungen Filmemachers sprach.

Reds Auftreten in der lokalen Filmszene im Alter von siebzehn Jahren erinnert an Kenneth Anger, der im gleichen Alter mit *Fireworks* Aufsehen erregte, einem Film, der als Meilenstein in der Entwicklung des 'New American Cinema' gepriesen wurde. Der Vergleich ist keineswegs zufällig. Beide enthüllen in ihren Werken eine innere Vision, wie sie nur ein Red oder ein Anger darzustellen vermag, weil ihre Filme sehr persönlich sind und jedes einzelne Bild die Handschrift des Künstlers verrät.

Ihre Arbeiten besitzen einen technischen Aufbau, der sich aus der Einmaligkeit und Unverwechselbarkeit ihrer kinematographischen Sensibilität ergibt. Ihre Sujets, auch das ist bemerkenswert, zeugen von ihrer Faszination für 'Schwarze Magie' – wie bei Kenneth Anger in *Inauguration of the Pleasure Dome* und *Lucifer Rising* sichtbar und bei Red in ANG MAGPAKAILANMAN. Ironischerweise basiert dieses Thema der 'Schwarzen Magie' bei beiden auf einer unterschweligen Religiosität.

Red wendet in diesem Film Techniken an, wie sie bei uns nur wenige wagen – er malt beispielsweise auf Film, läßt Filmstreifen rückwärts laufen, dreht Filme mit Zwischentiteln statt mit Ton, usw. Red arbeitet überwiegend allein – wie seine einsamen Helden – und beansprucht nur selten die Hilfe seiner Freunde.

Als ANG MAGPAKAILANMAN am 14. Mai 1983 im Rahmen des 2. Kurzfilmfestivals von Manila uraufgeführt wurde, war das Publikum begeistert und bedachte ihn mit frenetischem Beifall. Er signalisierte die Geburt eines neuen kinematographischen Meisterwerkes.

Der Erfolg von Reds Film zeigt, daß es ihm gelungen ist, ein Thema von, wie er selbst eingesteht, faustischer Dimension auf eine Kurzformel zu bringen. Sie beinhaltet das metaphysische Verlangen des Menschen nach Unsterblichkeit. Im Verlauf der Geschichte fixiert sich der Protagonist auf drei signifikante Ziele: einen Job zu bekommen, eine Frau zu finden und – nachdem beides gescheitert ist – Unsterblichkeit zu erlangen. Auch hier erweist sich wieder Reds Genialität, der die universellen Bedürfnisse des Menschen auf einen triadischen Nenner bringt: sein Auskommen zu finden (die Voraussetzung des Überlebens), einen Gefährten/eine Gefährtin zu haben (die Voraussetzung zur Befriedigung der körperlichen/sexuellen Bedürfnisse und zur Fortpflanzung der Gattung) und das ewige Leben zu erlangen (die Voraussetzung für das geistige Wohlergehen des Menschen und sein Interesse am Leben danach). Seiner romantischen Natur getreu war Red besessen von dem spirituellen Bedürfnis des Menschen, das über das weltliche Begehren und die physische Existenz triumphierte.

Die Idee zu dieser Geschichte hatte Red, als er in einer langen Schlange von Studenten stand, um sich zu immatrikulieren. Bis er schließlich an der Reihe war, hatte er den Film bereits fix und fertig im Kopf skizziert. Zu den Einflüssen und Anregungen, die seine Entstehung bedingten, zählen sicherlich auch die Comics und die Filme, die er sah.

Während des Filmworkshops, den Red seinerzeit besuchte, wurde – mit freundlicher Unterstützung des Goethe-Instituts – für die Teilnehmer ein kleines Festival des deutschen expressionistischen Films der 20er Jahre ausgerichtet. Gezeigt wurden u.a. Joseph von Sternbergs Film *Der blaue Engel* mit Marlene Dietrich und F.W. Murnaus Film *Der letzte Mann* mit Emil Jannings. Doch am nachhaltigsten beeindruckte den jungen Filmstudenten Fritz Langs klassischer expressionistischer Film *Metropolis*.

Im selben Jahr kam ein kommerzieller Film in die Kinos, der für den jungen Filmregisseur eine Reihe von Fragen aufwarf, die das philosophische Fundament seiner künstlerischen Anschauungen betrafen. Dies war der futuristische Film *Blade Runner*, der ihn konzeptionell inspirierte. Er stellte drei Fragen, die gleichen, auf die auch der Maler Gauguin einstmals eine Antwort suchte: „Woher komme ich?“ „Wohin gehe ich?“ und „Wieviel Zeit habe ich?“ Diese drei Fragen haben Red nicht mehr losgelassen und prägen seither sein Denken.

ANG MAGPAKAILANMAN entstand in der Tradition der Stummfilme. Dialog und Erzählung wurden mittels Zwischentitel vor jeder Szene eingeblendet, die so die Bilder miteinander verbanden. Musik und Geräuscheffekte lieferten dazu den akustischen Hintergrund. Der Film wurde mit 9 Bildern pro Sekunde aufgenommen, so daß bei einer Projektion mit 24p/sec ruckartige Bewegungen wie bei den frühen Stummfilmen entstanden. Mit Hilfe von Filmen wurde beim Drehen zudem die Randschärfe der Bilder aufgelöst. Die Bilder selbst wurden retuschiert und eingefärbt, um ihnen den Anstrich verbläuter Photographien zu verleihen. Zeit und Ort der Handlung vermengten sich, um den Zuschauer sein reales Zeit- und Raumpfinden vergessen zu lassen. In der Tat schafft der Film seine eigene Realität von Zeit und Raum. Der Regisseur versetzt uns einerseits in seinem grenzenlosen Einfallsreichtum ins Jahr 2265, führt uns aber andererseits an einen historischen Schauplatz des 19. Jahrhunderts. Werden die Ereignisse nicht zur Groteske, wenn die Zeit aus den Fugen gerät? (...)

Der Film beginnt mit einem Traum. Der Protagonist Jose (auf denkwürdige Weise dargestellt von Jon Red, dem Bruder des Filmemachers) träumt, daß er an ein Kreuz genagelt wird. Rote Flecken huschen über sein Gesicht, die ein unsichtbarer Diaprojektor in schnellem Wechsel der Bilder hinterläßt. Zugleich hört man ein unheimliches Geräusch, ein Hämmern auf Holz, das begleitet wird von einer verfremdeten Weihnachtsmelodie. Am Anfang wird der Betrachter in das Denken und Empfinden des Protagonisten eingeführt. Wenn er sich nicht von dem optischen und akustischen Feuerwerk des Filmemachers blenden läßt, erkennt er, daß er im Begriff ist, Zeuge eines kafkaesken Erlebnisses zu werden.

Dann, ein lauter Knall, und Jose wacht auf – allein. Der Inbegriff des einsamen Mannes, der in allen Filmen Reds auftaucht, ist hier ganz fest umrissen. Während eine monotone Pianomusik erklingt, die allmählich in ein schrilles Stakkato übergeht, sehen wir, wie Jose hastig in die Kleider schlüpft. Ihm ist eingefallen, daß er sich bei einem Arbeitgeber vorstellen muß. Er trägt seinen *barong*, ein Hemd, wie es die Einheimischen tragen, und einen Strohhut, dazu hört man eine Marschmusik, (von Red) gespielt auf einer Harmonika.

Als Jose hinaustritt auf die Straße, geschieht sogleich etwas Wunderbares: während er sehr langsam einen Schritt nach dem anderen macht, hasten die Passanten – alle in einheimischer Tracht – in entgegengesetzter Richtung an ihm vorüber. Das ist ein weiteres Indiz für Reds Besessenheit in bezug auf das Thema der Umkehrung. In diesem Fall verstärkt es noch durch eine visuelle Metapher die völlige Isolation, in die der Regisseur seinen Protagonisten gestellt sieht. Als die Menschen wie welke Blätter an Jose vorüberstreifen, fällt es ihm so schwer wie noch nie in seinem Leben, sich in der Öffentlichkeit zu bewegen. Selbst an diesem äußerlich sichtbaren Symptom kann man noch die subjektive Handhabe des innerlichen Aufruhrs der Gefühle seines Protagonisten spüren.

Von der Straße kommend betritt Jose einen in völlige Dunkelheit getauchten Tunnel. Es hat den Anschein, als könne sich Jose bzw. das, was von ihm übrig ist – ein Wille, ein Schemen – besser im Dunkeln zurechtfinden. Hier gewinnt er zum ersten Mal seine Behendigkeit wieder und bewegt sich in normalem Tempo. Das mag eine triviale Beobachtung sein, doch wenn man diesem Detail eine symbolische Bedeutung abzugewinnen versucht, zeigt sich, daß die als Normalisierung des Verhaltens gedeutete Behendigkeit des Protagonisten – der Zeitpunkt, wo er er selbst wird – ein Momentum unterstreicht, das Red in seinen Figuren angelegt hat: Daß sie, die im Verborgenen leben, in Schlupfwinkeln und abgeschiedenen Räumen aufblühen; daß sie zu sich selbst finden und sich am wohlsten fühlen, wenn sie alleine sind.

An einer Stelle, wo die Kamera den Protagonisten aus einem seitlichen Winkel ablichtet, hat man den Eindruck, als laufe Jose nicht auf dem Boden, sondern auf der Wand. Hinter ihm, am Ende des Tunnels, wird ein verzweifelter Mann von einem Wächter am Betreten des Tunnels gehindert. Der Regisseur hat hierzu in seinem Drehbuch folgende Notiz: „Während der Schauspieler sich in schnellem Tempo fortbewegt, wird die Szene von rechts oben,

von der Seite, von unten und wieder von rechts oben aufgenommen, so daß die durch die Gänge laufenden Menschen aussehen wie im Gebälk umherkrabbelnde Insekten ...”

Selbst wenn dies im Film nur teilweise umgesetzt worden sein mag, wird doch die Absicht des Regisseurs deutlich, ein bizarres, metaphorisches Bild eines sich in ein Insekt verwandelnden Mannes darzustellen. Es erinnert an Franz Kafkas Erzählung ‘Die Verwandlung’, in der Gregor Samsa sich in eine Kakerlake verwandelt. (...)

Während er draußen vor dem Büro wartet, sieht Jose, wie Rauch aus dem Schlüsselloch quillt. Mit einem lauten Knall öffnet sich die Tür, die Sekretärin erscheint, gekleidet in einen altmodischen *saya* (der traditionellen Tracht der Einheimischen) und führt ihn ins Büro. Jose folgt ihr. Er steht nun vor dem Mann in Mantel und Krawatte, der seine ‘Gedanken’ in den Papieren liest, die er ihm vorlegt. Eine Flut von Bildern zieht in schnellem Wechsel vorüber, um Spannung aufzubauen: Jose’s ängstliches Gesicht, die finstere Miene des Mannes, Jose’s zappelnde Beine, das Trommeln der Finger auf dem Stuhl, Jose’s flehendes Gesicht ...

Doch der Mann lehnt Jose ab, der enttäuscht seines Weges geht, durch die Straßen der Provinzstadt, auf denen klapprige Autos geschäftig hin- und herfahren und die Bewohner ihren Alltagsverrichtungen nachgehen. Jose kommt an einer Kirche vorbei und bemerkt eine Frau, die ihn anstarrt.

Ein anderer Alptraum sucht Jose heim. Ein Alptraum bestehend „aus einem Schuh, einem Korb, einem schreienden Gesicht, einem Fenster, einem alten Brief auf einem Buch, einer Bibel, einem Spiegel, einem starrenden Gesicht, einer Hand, die angenagelt wird, dem nackten Jose, der sich um seine eigene Achse dreht”. Hier hat der Betrachter ein weiteres Mal Gelegenheit, in die geheimen Winkel seines (des Protagonisten) Inneren hinabzusteigen. Nach der Selbstkreuzigung präsentiert Red dem Betrachter eine Sammlung von Bildern. (Diese Art Bildfolge konnte man schon einmal in *Siningang* sehen, wo eine Reihe von Gegenständen gezeigt werden, um den Schauplatz zu kennzeichnen.) Einmal wird die Verbindung zwischen den Bildern sichtbar gemacht durch eine Art Wortspiel – ‘god’, Gott, ‘dog’, Hund. Auf das Gesicht Jesu folgt das Bild eines Hundes. Die Abfolge der Bilder muß nicht unbedingt sinnfällig sein, aber in dieser speziellen Gegenüberstellung wird sie zum blasphemischen Sinnbild einer gemarterter Seele.

Der zweite Alptraum gibt dem Film in seinem Aufbau eine konzentrische Entwicklung, denn er wiederholt die Ereignisse des ersten. Alles geschieht nach dem gleichen Muster. Jose wacht wieder auf und erinnert sich, daß er sich vorstellen muß. Dann sitzt er wieder vor dem Mann in Mantel und Krawatte. Doch nun unterbricht ein Zwischentitel den erschreckenden Zirkel des Immergleichen. Darin heißt es: „Huling Subok ...” (Letzter Versuch). In der Tat, es wird der letzte Versuch; Jose bringt den Bürokraten um, als dieser ihn erneut zurückweist.

Entsetzt über seine Tat sucht er sich wieder zu fangen und arrangiert alles so, damit es aussieht, als schlafe der Mann nur. Dann flieht er. Eine komische Note bekommt die Episode, als die Sekretärin den toten Mann entdeckt, ihm die Brieftasche klaut und sich ebenfalls verabschiedet.

Jede Wiederholung von früheren Szenen vermeidend sieht man in der nachfolgenden Episode, die überschrieben ist mit ‘Ang Takot’ (die Furcht) Jose aufgelöst und von Angst geschüttelt auf dem Bett liegen. Sein Alptraum ist Wirklichkeit geworden.

In der Episode ‘Insang Pag-asa’ (Ein Hoffnungsschimmer) sehen wir, wie sich Jose in eine Kirche schleicht, um sein Gewissen zu erleichtern. Unvermutet taucht die fremde Frau wieder auf, der er bereits in einer früheren Szene begegnet ist. Sie betet vor dem Altar, verharrt eine Weile in Andacht, und verschwindet wieder. (...)

Verloren eilt Jose nach Hause. Von Furcht und Angst gepackt kauert er unter seinem Schreibtisch. Doch der Himmel – oder eine andere Macht – steht ihm bei. Ein heftiger Windstoß fegt auf einmal durch sein Zimmer und blättert eines seiner alten Bücher auf, in dem geschrieben steht: „Es geht die Sage, daß auf einem heiligen

Berg ein kabbalistisches Werk verborgen ist." Das Buch sagt ihm – *'Hanapin ang Magpakailanman!'*

Dann sieht man den Protagonisten auf dem Gipfel des heiligen Berges, vor dem Haus, in dem sich das magische Buch befinden soll. Es gelingt ihm, sich Zutritt zu dem Haus zu verschaffen und das kostbare Buch zu finden. Als er sich davonstehlen will, stellt sich ihm ein speerbewaffneter Wächter in den Weg. Der blutige Kampf wird so eloquent wie einsprödig durch einen Zwischentitel dargestellt, auf dem nichts weiter steht als: „!“ Nie zuvor hat es ein sparsameres Mittel gegeben, um einen Kampf zu beschreiben. Nie zuvor hat man im philippinischen Film eine so blutlose Kampfszene gesehen wie diese. Dann sieht man Jose mit dem Buch wegrennen. Der Kampf als solcher vollzieht sich in der Phantasie des Zuschauers.

Eine Gruppe von vier Wächtern, die gekleidet sind wie einheimische Katipuneros – sich aber wie Keystone-Polizisten bewegen –, marschieren robotergleich los und nimmt die Verfolgung des Missetäters auf. Begleitet von den Klängen eines gespenstisch verfremdeten Weihnachtsliedes rennt Jose durch die Stadt. Dreimal gerät er dabei ins Stolpern. Zuerst vor einem unbeteiligten Passanten in der Stadt. Dann auf dem Friedhof und zuletzt auf der Schwelle seines Hauses. Wäre das Buch kein Buch, sondern ein Kreuz (und als solches kann man es im übertragenen Sinne durchaus sehen), dann bekäme dieses Rennen aufgrund seiner religiösen Konnotationen eine symbolische Bedeutung. Hinter ihm die Wächter, die ihn weiter verfolgen.

In seinem Arbeitszimmer braut Jose nach den Angaben des Buches eilig den magischen Zauberspruch zusammen. Die Spannung steigt, als die vier Wächter vor Jose's Haus ankommen. Sie klopfen. Dann schlagen sie die Tür ein. In diesem Augenblick stürzt Jose den Zauberspruch hinunter. Sie stürmen in das Zimmer, schnappen sich Jose und schicken ihn in die heiß ersehnten ewigen Jagdgründe ...

Doch der Film endet nicht mit einer solch pathetischen Note. Unter den Klängen eines Wiegenliedes marschieren die Wächter auf ihre unnachahmlich mechanische Weise bei Sonnenuntergang zurück zu ihrem Haus.

Nick Deocampo, in: *Short Film, Emergence of a New Philippine Cinema, Manila 1985, S. 64 - 71*

## Biofilmographie

**Raymond Red**, geb. 22. 3. 1965 in Manila. Studium der Bildenden Künste (einschließlich Malerei und Photographie) von 1978 - 1982 am National Arts Center von Makiling. Von 1982 - 1983 Filmstudium am Film Center der University of the Philippines und Teilnahme an Workshops des Mowel Fund Institute, einer Produktions- und Ausbildungsstätte der Movie Workers Welfare Foundation, Inc., wo er Surf Reyes begegnete, der 'Vater'figur des philippinischen unabhängigen Films.

Die Filme **KABAKA** und **KAMADA**, zwei Arbeiten von hohem künstlerischen Niveau, drehte Raymond Red in Zusammenarbeit mit Ian Victoriano. Beide Filme wurden mehrfach auf inländischen Kurzfilmfestivals ausgezeichnet. Aufgrund ihrer engen Zusammenarbeit fällt es schwer, den Anteil des Einzelnen an den Arbeiten zu bemessen. Gewöhnlich aber inszenierte und fotografierte Red die Filme, während Ian Victoriano das Drehbuch verfaßte und die Atmosphäre, die Stimmung der Filme prägte.

## Filme:

- 1983 *Siningang*  
ANG MAGPAKAILANMAN  
KABAKA (zusammen mit Ian Victoriano)
- 1984 KAMADA (zusammen mit Ian Victoriano)  
ANG HIKAB
- 1985 PELIKULA
- 1987 MISTULA

## In Vorbereitung:

*Ang Himpawid*

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

# 30

37. internationale  
filmfestspiele berlin

## YE SHAN 野山

Wilde Berge

Land	Volksrepublik China 1985
Produktion	Xian Filmstudio
Regie	Yan Xueshu
Buch	Yan Xueshu, Zhu Zi, nach dem Roman 'Jiwowade renjia' (Die Leute aus Jiwowa) von Jia Pingao
Kamera	Mi Jiaqing
Ausstattung	Li Xingzhen
Musik	Xu Youfu
Ton	Li Lanhua
Schnitt	Xue Xiaoqiang
Regieassistent	Cao Jingyang
Maske	Xiao Zhewu
Kostüme	Ma Liping
Requisite	Chang Baokang
Licht	Shao Qiyong
Tonmischung	Yang Xiaoqian
Produktionsleitung	He Xiaoli
Orchester	Shaanxi-Orchester
Dirigent	Qiu Mingde
Darsteller	
Hehe	Du Yuan
Guilan	Yue Hong
Huihui	Xin Ming
Qjurong	Xu Shouli
Ershui	Tan Xihe
Evshen – 'zweite Tante'	Qiu Yuzhen
Uraufführung	1. 2. 1986
Format	35 mm, Farbe,
Länge	100 Minuten

### Inhalt

In Shaanxi, einer armen, abgelegenen Gegend im Norden Chinas in einem kleinen Dorf: Obwohl die Reformpolitik seit Jahren überall propagiert wird und in vielen ländlichen Gebieten Chinas bereits erste Erfolge zeigt, leben die Bauern dort noch immer sehr zurückgezogen, den alten Traditionen entsprechend und ängstlich gegenüber jeder Veränderung. Huihui und Guilan bauen

Getreide an, das später in mühevoller Arbeit von Hand gemahlen wird. Huihui ist ein typischer chinesischer Bauer, konservativ, tüchtig und verantwortungsbewußt gegenüber seiner Ehefrau. Ganz anders sein jüngerer Bruder Hehe, den, wie auch andere junge Bauern im Dorf, das Fieber der Reform gepackt hat. Er wollte nicht nur Bauer sein, sondern sein Glück auch 'draußen' versuchen und in der nahe gelegenen Stadt Geld verdienen. Gegen den Willen seiner Ehefrau Qjurong zog er immer wieder los, nahm verschiedene Jobs an und probierte, aus seinem bisherigen, eintönigen Leben auszubrechen. Er will reich werden. Dies führte dazu, daß sich seine Frau schließlich von ihm scheiden ließ. Sie schlägt sich nun allein durchs Leben – mit einem Ehemann, der sich in der Stadt herumtreibt, möchte sie sich nicht mehr einlassen, obwohl sie einen kleinen Sohn hat und ihr Nachbarn und Verwandte zureden, sich doch mit Hehe: zu versöhnen und ihn wieder zu heiraten. Ihre Einstellung zum Leben ist ebenso konservativ und vom Feudalismus geprägt wie die ihres Schwagers Huihui. Der merkt nur sehr langsam, daß er im China der Modernisierung so nicht weiterleben kann, nicht nur, weil ihn seine Nachbarn bedrängen, doch endlich aus seiner Abgeschlossenheit herauszukommen und bei der Reform mitzumachen, sondern vor allem, weil sich seine Frau Guilan mehr und mehr von ihm entfernt. Sie hilft dem nach der Scheidung alleinstehenden Hehe im Haushalt und bei seinen neuen Geschäften, der Zucht von Seidenraupen und Flughörnchen, die er dann in der Stadt verkauft. Die Beziehung zwischen den beiden wird immer enger, trotz des Geredes im Dorf. Durch ihren Schwager Hehe wird Guilan allmählich klar, daß sie anders leben will. Sie sehnt sich nach der Stadt, nach mehr Geld und Freiheit. Nach ausufernden Krächen lassen sich auch Huihui und Guilan scheiden – zwei gescheiterte Ehen, vier alleinstehende Menschen. Schließlich heiraten Huihui und Qjurong und Hehe heiratet seine frühere Schwägerin Guilan. So leben endlich die Menschen zusammen, die sich im Handeln und Denken verstehen, die einen mehr im Sinne des traditionellen chinesischen Bauernlebens, die anderen mit dem Blick nach vorn, engagiert in der Reformbewegung.

### Zu diesem Film

Fragt man junge Chinesen nach 'Lieblingsfilmen', wird meist nur mit der Schulter gezuckt – chinesische Filme, nein danke. Beliebte sind ausländische Filme, die, auch wenn man sie nicht versteht, einen Hauch von Westen, Freiheit, Motorradluft, Verrücktheit oder was auch immer ins Reich der Mitte tragen. Meist sind es Videos, die von Freund zu Freund ausgetauscht werden oder es sind, noch relativ selten, irgendwelche mittelklassigen amerikanischen Streifen mit viel action, Tränen und Happy end, die dann chinesisch synchronisiert in den Pekinger Vorstadtkinos laufen. Auch am Eintrittspreis für solche 'westlichen' Veranstaltungen kann man ablesen, wie es um die Einschätzung der eigenen Filmproduktion steht: Eine Kinokarte für einen ausländischen Film kostet bis zu umgerechnet 50 Pfennig (vorheriges Schlangestehen an der Kasse notwendig), die Hälfte nur bezahlt man für einen Film aus der heimischen Produktion.

Seit einiger Zeit nun gibt es zwei chinesische Filme, die 'in' sind bei den jungen Chinesen und auch bei den Intellektuellen: *Schwarze Kanone* von Huang Jianxin, ein Film über die Reform in den Städten und die Schwierigkeiten dabei – Bürokratismus, Kumpanei,

Pöstchenwirtschaft, Korruption und Mißtrauen gegenüber den Intellektuellen. Der andere Film behandelt ebenfalls die Reform, aber die auf dem Lande: WILDE BERGE von Yan Xueshu.

Schwarze Kanone ist beinahe ein Krimi, WILDE BERGE beinahe ein Heimatfilm, ein in der chinesischen Filmkunst neues Genre, das aufkam, als es nach der Kulturrevolution wieder gestattet war, nicht nur die Arbeitskraft des Bauern, sondern auch seine Persönlichkeit zu preisen und nicht nur die Produktivität ländlicher Volkskommunen zu bejubeln, sondern auch die Schönheit der Landschaft.

So verschieden die beiden neuen chinesischen Kinohits auch sind, der Grund für die allgemeine Begeisterung dürfte sein, daß sie sich beide mit der Reformpolitik auseinandersetzen, dem aktuellsten Thema in China – aber auf eine Weise – die sich wachsend von den vielen oft abfällig beurteilten 'Reformfilmen' absetzt. Sind letztere, seit etwa 1983 recht zahlreich produzierte Filme, nichts weiter als typische Mustergeschichten zu einem politischen Programm (Modellfamilie in Modellhäusern mit Modellgehältern – chinesische Utopien für das Jahr 2000), so sind die Filme *Schwarze Kanone* und *WILDE BERGE* für jeweils den Bereich der Stadt- bzw. Landreform sehr informativ, kritisch und aufklärend. Da wird nichts verschönert, sondern realistisch gezeigt, wie es aussieht im heutigen China: Langsam nur und von vielen Hindernissen blockiert kann die nun schon vor fast zehn Jahren begonnene Reformpolitik fortgesetzt werden.

80 Prozent der chinesischen Bevölkerung lebt auf dem Land. Wenn China sein Ziel erreicht hat, das Bruttosozialprodukt des Riesenreiches bis zum Jahr 2000 zu vervierfachen, soll auch auf dem Land der Reichtum, der bislang nur bei einigen wenigen Familien eingekehrt ist, für alle da sein. Wie schwierig es ist, die Landbevölkerung von der Idee, reicher, freier und selbständiger zu werden, zu überzeugen oder womöglich zu begeistern, zeigt Yan Xueshus neuer Film *WILDE BERGE*. In den abgelegenen Gegenden der ärmsten chinesischen Provinzen sind Tradition, Aberglaube, alte Gewohnheiten und Sitten noch stärker als die Reformgedanken. Die Bauern leben dort seit Jahrhunderten relativ isoliert – die nächste Stadt ist oft Tagesreisen entfernt und aufgrund der verkehrsmäßig unerschlossenen Gebiete ein nahezu unerreichbares Ziel für die Bauern. In einer dieser Provinzen, im nördlichen Shaanxi, spielt *YE SHAN*, in einer Landschaft, die auch aufgrund ihrer Höhenlage und des trockenen staubigen Lößbodens nur sehr schwierig zu bewirtschaften ist. Tierzucht kann man sich nicht leisten, so leben die meisten Dorfbewohner vom Getreideanbau oder der Herstellung des traditionellen chinesischen 'Armeleute'-Essens, Dofu, eine Art Quark, der aus Sojabohnen gewonnen wird. Natürlich hat die Reform, bei der es in erster Linie um die Ablösung der Bauernhaushalte, früher in Volkskommunen zusammengefaßt, von staatlichen Subventionen geht, auch dieses Dorf erreicht. Die Bauern aber, die es jahrzehntelang gewohnt waren, kollektiv zu wirtschaften, reagieren skeptisch auf die neue Freiheit, selbständige Entscheidungen, Freiheit, mehr Geld und auch ein größeres Warenangebot in der nahegelegenen Stadt – das alles kennen sie nicht. Nur die jungen Bauern im Dorf fühlen sich von der Devise, jeder soll reich werden, angezogen. Da gibt es auch Konkurrenz. Von Familien, die jährlich ein Traumeinkommen von 10000 Yuan vorweisen können, hat man gehört, von 'Reichen' mit Häusern, großen Stallungen, einem Motorrad oder womöglich einem eigenen Traktor. Das stachelt an.

Yan Xueshu interessiert sich in seinem Film für die wirtschaftlichen Aspekte der Reform nur als Hintergrund. Ihm kommt es darauf an, wie sich die 'zweite Revolution', wie Deng Xiaoping das Modernisierungskonzept für China selbst bezeichnet, auf die Menschen gefühlsmäßig auswirkt, auch, wie es um die menschlichen Beziehungen steht. Dieser Aspekt, eigentlich der Mut, aus der Geschichte eines Dorfes (Zahlen, Fakten, Statistiken) die Geschichte seiner Menschen (Schicksale, Erlebnisse, Anekdoten) zu machen, fehlte bis in die frühen achtziger Jahre völlig im chinesischen Filmschaffen. Da muß man schon zurückgehen bis in die dreißiger Jahre, die Blütezeit des chinesischen Films. Yan Xueshu nimmt die realistische Tradition dieser heute berühmten alten Filme wieder auf und erzählt die Geschichte

seiner Hauptfiguren, zweier Ehepaare, ganz persönlich, ohne aber sein Thema, die Modernisierungsprobleme auf dem Lande, aus den Augen zu verlieren.

Einerseits Szenen aus dem täglichen Dorfleben: Ein Bauer sieht zum erstenmal, wie sich seine Nachbarn die Zähne putzen und weigert sich, dies nachzumachen, weil dieses Reinigungsritual angeblich aus dem Ausland kommt.

Nach Feierabend wird geknobelt – über Heirats-, Berufs- und andere wichtige Lebensfragen entscheidet heute noch manchmal, wie früher im alten China, der Würfel. Aberglaube, buddhistische Rituale und überlieferte Weisheiten spielen besonders in bäuerlichen Gegenden heute noch eine große Rolle.

Bei kleinsten Veränderungen wird geklatscht. In Trauben stehen die Nachbarn am Fenster der streitenden jungen Eheleute – um besser sehen und hören zu können, reißen die Schaulustigen kleine Löcher ins Fensterpapier.

Andererseits Szenen aus dem privaten Leben: Ehekrach, Ehestreit, Schlägereien und Versöhnungen unter der Bettdecke.

Yan Xueshu ist es gelungen, mit einigen Tabus im chinesischen Filmschaffen zu brechen: Offen spricht er an, was sonst auch heute noch keiner anzurühren wagt – Ehealltag, sexuelle Probleme und Schwierigkeiten mit einem Ehepartner, den man – in China auf dem Land noch üblich – gar nicht selbst ausgewählt hat. Liebe ist da oft nur ein hohles Wort. Am Ende des Films zwar kein chinesisches Happy end, aber doch ein Happy end: Die zankenden, uneinigen Paare lassen sich scheiden und tauschen 'einfach' die Partner.

Zwei neue Ehen am Schluß: mit dieser Wendung und in seinem Stil, der, anders als viele neue chinesische Filme, absieht von der möglichst breiten Palette aller denkbaren technischen Kniffe (was oft krampfhaft betonen will, wie 'modern' die chinesische Filmkunst in so schneller Zeit geworden sei, auch ohne die Darbietung sämtlicher 'westlicher' Requisiten, die viele durchschnittliche 'Reformfilme' als Symbole des neuen chinesischen Wohlstands zieren), bleibt Yan sehr chinesisch. Sein Happy end entspricht zwar nicht den gängigen Moralvorstellungen der chinesischen Gesellschaft, nach deren Scheidung auch heute noch eine Sünde ist, aber es entspricht doch dem chinesischen Bedürfnis nach Harmonie, wie auch sein Stil: Ruhige Landschaftsaufnahmen, unaufdringliche Beobachtungen, einfache Handlungsstränge – fast könnte man den Film als karg bezeichnen, karg wie die Umgebung, in der er spielt.

Sabine Heimgärtner, Peking

## Gespräch mit Yan Xueshu

Von Sabine Heimgärtner

*Frage:* Seit etwa zwei Jahren, spätestens seit dem auch im Ausland bekannt gewordenen Film *Gelbe Erde* von Chen Kaige gibt es in der Volksrepublik China eine Flut von Spielfilmen, die auf dem Land spielen. Ist das eine neue Mode im chinesischen Filmschaffen?

*Yan:* Wenn man heute in China einen Film drehen will, steht man vor einer Fülle von Themen, die brisant und interessant sind. Die Situation auf dem Land und in den Provinzen ist deshalb besonders spannend, weil bei der Modernisierungspolitik mit der Landreform begonnen wurde, die Reform ist dort also weiter als in den Städten – da gibt es viele betrachtenswerte Aspekte für Regisseure. Ich persönlich wähle meine Stoffe nicht nach aktuellen Gesichtspunkten aus. Wenn mir ein Thema gefällt, bearbeite ich es, egal, ob es in der Stadt oder auf dem Land spielt. Den Film *WILDE BERGE* habe ich gedreht, weil ich das wirkliche Leben der Chinesen zeigen wollte, und 80 Prozent der Bevölkerung Chinas sind eben Bauern. Sie leben teilweise noch ziemlich ärmlich, auch nach der Reform. Ich wollte dem Publikum eine typische Geschichte aus dem Leben der Bauern zeigen, eine Geschichte, die sie mit ihrem eigenen Leben vergleichen können, die sie zum Nachdenken bringt. Aber gerade weil diese Geschichte so persönlich ist, die Beziehungen zwischen zwei Ehepaaren, zwingt sie niemanden eine bestimmte Meinung auf. Der Zuschauer bleibt frei, es gibt in meinem Film

keine Verallgemeinerungen, die das Publikum in eine bestimmte Richtung lenken. Ich will nicht, daß die Leute sagen: So ist es auf dem Land und nicht anders.

*Frage:* Wie sind Sie auf den Stoff gekommen?

*Yan:* Hintergrund zu YE SHAN (Wilde Berge) ist ein Roman mit dem Titel 'Die Leute aus Jiwowa'. Ich kenne den Schriftsteller Jia Pingao gut. Er ist noch jung und lebt in der Provinz Shaanxi, in der Gegend, in der ich auch den Film gedreht habe. Seine Werke gefallen mir sehr, weil der Inhalt seiner Romane und Kurzgeschichten der Wirklichkeit sehr nahe kommt und seine Sprache einfach ist. Auch er hat einen ganz bestimmten, sehr persönlichen Blick auf das Leben und die gesellschaftlichen Umstände in dieser ländlichen Gegend – nach seinem Buch konnte ich mein Drehbuch sehr exakt schreiben.

*Frage:* Als Intellektueller mußten Sie sich in die Materie sicherlich intensiv einarbeiten.

*Yan:* Ja, ich lebe zwar seit 20 Jahren in Shaanxi, der Gegend, in der der Film entstanden ist, aber ich mußte dennoch viel Zeit mit den Bauern verbringen, um alles zu verstehen. In China haben wir Regisseure allerdings die Möglichkeit, unsere Filme ausführlich vorzubereiten. Wir werden sogar von der Regierung aufgefordert, das Leben auf dem Land zu studieren und können uns monatelang den Vorbereitungen zu einem Stoff widmen. Früher war das ein Muß: Die Intellektuellen wurden in den 50er Jahren und auch während der Kulturrevolution aufs Land geschickt, um von den Bauern zu lernen, mit ihnen zusammen zu arbeiten und ihre Situation kennenzulernen. Obwohl das ein Zwang war, haben wir natürlich wirklich einiges gelernt. Am schwierigsten ist es sicherlich, als Intellektueller das Denken der Bauern zu verstehen. In China ist der Unterschied zwischen Land und Stadt, zwischen Bauern und Stadtmenschen sehr groß, größer als beispielsweise in Europa, wo das Bildungsniveau und auch die Einstellung zum Leben in den Städten und auf dem Land relativ ausgewogen und ähnlich, fast gleich, ist. Nachdem meine erste Drehbuchfassung fertig war, habe ich einige Zeit genau dort gelebt, wo die Geschichte spielt.

*Frage:* Welche ganz besonderen Probleme gibt es heute in den ländlichen Gebieten Chinas?

*Yan:* Wirtschaft, Leben und Ausbildung in den chinesischen Provinzgebieten sind besonders in den Gegenden, die von den Städten weit abgelegen sind, sehr zurückgeblieben. Immer noch ist das Denken und Verhalten der Menschen dort stark vom Feudalismus geprägt. Alles entwickelt sich sehr langsam. Dort, wo ich war und gedreht habe, ist alles noch wie vor hundert Jahren. Hinzu kommt, daß die Leute Angst oder auch Ablehnung gegenüber jeder Veränderung in ihrem Leben zeigen. Lieber belassen sie alles beim Alten. Auf dem Land gibt es ein Sprichwort: 30 Mu Ackerland, ein Ochse und eine Frau – dann hast du ein glückliches und schönes Leben. Damit sind die Leute zufrieden. Um diese Situation zu verändern, nützt es auch nichts, die Reform zu propagieren. Man muß viel Geduld haben, viel Zeit muß vergehen und neue Gedanken müssen unter die Leute gebracht werden. Erst dann wird die Reformpolitik allmählich angenommen. Aber auch dann erst passiv. Die meisten Leute möchten am liebsten erst mal zuschauen, wie wenige andere Bauern etwas Neues machen und ob das auch wirklich klappt. Also warten sie ab. Das Mißtrauen allem gegenüber, auch gegenüber der neuen Politik, ist sehr groß. Was den Bauern dann ganz besonders gefällt, das nehmen sie langsam und vorsichtig an: So wie der Bauer Huihui in meinem Film – ganz zum Schluß schlägt er dann zaghaft vor, daß man vielleicht doch auf Elektrizität umstellen sollte. Aber nur, weil er lange genug gesehen hat, daß es sein Schwager gepackt hat, daß er jetzt reich ist. Hinzu kommt noch ein gewisser Aberglaube allem Neuen, Technischen gegenüber.

*Frage:* Wollen Sie mit Ihrem Film hauptsächlich Bauern erreichen?

*Yan:* Das wäre schön. Ich möchte in erster Linie eine Veränderung in Gang bringen. Ich möchte, daß die Bauern über die Probleme nachdenken, daß sie vielleicht allmählich ein neues Bewußtsein bekommen. Für China ist das im Moment sehr wichtig,

weil mit den Reformgedanken hauptsächlich die Bauern erreicht werden müssen – ohne die Bauern kann sich China nicht verändern. Diejenigen, die bereit sind, die neue Politik aufzunehmen, sind noch sehr wenige. Es gibt kaum 'Macher', die meisten sind Mitläufer und machen eben das, was die anderen machen – keinerlei Eigeninitiative. Hinzu kommt, daß die wenigen, die Initiativen ergreifen und ihr Leben verbessern wollen, bei den anderen Leuten ziemlich unbeliebt sind und mit äußerstem Mißtrauen behandelt werden. Das gesellschaftliche Ansehen dieser Leute ist sehr niedrig, man hält sie für unsolid.

*Frage:* Die Eheprobleme zwischen Ihren Hauptfiguren nehmen in WILDE BERGE einen großen Raum ein. Sind das spezielle Probleme der Bauern oder wäre es in der Stadt ähnlich?

*Yan:* Die Bauern haben eine ganz bestimmte Familienauffassung: Eine Eheschließung ist etwas Ewiges, etwas Unumstößliches. Die Frau, die geheiratet hat, muß dem Mann ihr Leben lang dienen. Die Frau gehört dem Mann, er betrachtet sie als sein Eigentum. Die Frauen haben dort, auf dem Land, auch keine Rechte. Sie sind unterdrückt. Es gilt in China auf dem Land als schlimmer, sich scheiden zu lassen, als jemanden umzubringen. Natürlich ist China insgesamt, auch in den städtischen Bereichen, noch stark von der alten feudalistischen Moral geprägt. Viele Ehen werden arrangiert – dann muß man sich eben lieben, für immer.

*Frage:* Ich stelle mir vor, daß es für Sie ziemlich schwierig war, diese Probleme in Ihrem Film offen anzusprechen. Ich kenne keinen chinesischen Film, der so offen mit diesem Thema umgeht. Hatten Sie keine Schwierigkeiten bei der Abnahme des Films?

*Yan:* Zunächst: Die meisten Leute lehnen eine Darstellung solcher persönlichen Probleme, also sexueller oder Eheprobleme generell ab. Das ist in China ein Tabu. Ich wußte natürlich, daß es eine heikle Sache ist, diese Schwierigkeiten in meinem Film mit einzubeziehen. Aber dieses Problem ist vorhanden und deshalb kommt es in meinem Film auch vor. Ich hatte keine Angst davor, daß mich die meisten Leute kritisieren würden. In meinem Film gibt es viele Szenen im oder auf dem Bett. Das hat denen, die den Film abgenommen haben, überhaupt nicht gefallen. Sie haben natürlich gesagt: „Muß das sein? Kann man diese Probleme nicht auch anders darstellen?“ Ich habe geantwortet: „Warum nicht auf dem Bett?“ Ich bin der Meinung, die Probleme zwischen den Ehepartnern in meinem Film kann man nur so darstellen. Anders begreift der Zuschauer nicht, wie kompliziert die Gefühlslage der Hauptpersonen ist. Auch die Verantwortlichen im chinesischen Filmbüro fühlten sich bei der Abnahme des Films nicht besonders wohl. Sie fanden die Szenen im Bett obszön. Ein Leiter vom Filmbüro in Shaanxi sagte: „Warum können Sie nicht am Tage drehen, warum so viele Szenen im Dunkeln, in der Nacht? Warum im Bett und nicht auf dem Feld?“

*Frage:* Auch der Schluß Ihres Films ist nicht gerade sehr chinesisch. Es gibt nicht das Happy end im Sinne der chinesischen Moral, weil der Film nicht mit Versöhnung, sondern sogar mit Scheidung endet.

*Yan:* Natürlich wäre es den Leuten im Filmbüro lieber gewesen, in meinem Film stünde am Ende die Versöhnung der beiden Ehepaare. Daß mein Film die Lösung anbietet, sich scheiden zu lassen und dann auch noch die Partner zu wechseln, gefällt den meisten nicht. Es gibt in China zwar ein Scheidungsgesetz, eine Scheidung in Wirklichkeit aber ist sehr kompliziert und mit vielen Hindernissen verbunden. Die Moral, besonders auf dem Land, ist ein wesentlicher Faktor. Eine Scheidung ist eine absolute Schande. Diese feudalistische Denkweise ist in den Menschen tief verwurzelt, auch in denen, die an sich 'modern', das heißt, für die Reform sind. Viele Ehepaare sind auf Gedeih und Verderb zusammengewürfelt. Auf dem Land gibt es heute noch die Heiratsvermittler, die die Ehepaare füreinander ausgesucht und bestimmt haben. Die leben dann nebeneinander her und lieben sich oft gar nicht, das ist ihnen aber nicht bewußt. Darüber denkt man in China nicht nach. Huihui, der Ehemann von Guilan, ist so ein Mensch, Hehe aber, sein jüngerer Bruder, hat ein anderes Bewußtsein. Er war einige Jahre in der Armee und hat dort Denkanstöße erhalten, er weiß mehr als die anderen Bauern. Die nahegelegene Stadt ist in meinem Film ein Symbol für den Fortschritt, für das Neue – so eine Art Traumwelt, die

von der abgelegenen Gegend, in der diese Bauern leben, unendlich weit weg ist. Die konservativen Bauern wie Huihui möchten dort gar nicht hin. Das modernere Leben dort verunsichert sie. Vielleicht verstehen das die Ausländer in meinem Film nicht. Ein Bauer wie Huihui möchte in der Stadt gar keine neuen Sachen kaufen. Er schämt sich sogar, mit seiner attraktiven Frau in die Stadt zu gehen, um Fensterpapier zu kaufen. In seinem Bewußtsein ist ein Mann nur dann ein Mann, wenn er keine Beziehung mit seiner Frau hat, keine sichtbare, wenn er sich öffentlich nicht mit ihr zeigt. Auch an den vielen Versöhnungsversuchen, die kaputt gegangenen Ehen wieder zu kitten, kann man sehen, wie sehr die Leute vom Feudalismus beeinflusst sind. Heute noch ist es beispielsweise ganz normal in China, daß es einen Vermittler geben muß, wenn sich Ehepaare scheiden lassen wollen. Das ist meist auch nicht nur einer, sondern viele – die Nachbarn, die Arbeitsstelle, die Verwandten, auf dem Land die Dorfbewohner, alle mischen sich ein, um die beiden zur 'Vernunft' zu bringen, also zum Zusammenbleiben. In meinem Film ist die Scheidung eine kurze Szene, in Wirklichkeit aber dauert das in China sehr lange. Diese langwierigen Prozesse und eben überhaupt das Gelingen der Scheidung, ja, die Idee der Scheidung in meinem Film wurde von den Behörden kritisiert. Sie meinten, durch die Vermittlung der Beamten hätte doch alles beim Alten bleiben sollen, der Schluß meines Filmes sei unmoralisch. Ich habe aber gesagt, das ist mein Film, ich muß den so machen, weil ich Yan bin. Sie können ja einen anderen Film machen, habe ich gesagt, das ist dann aber nicht meiner.

**Frage:** Sind die Probleme mit der Reform in den Städten dieselben?

**Yan:** Seit der Modernisierung haben Stadt und Land ihre eigenen Probleme und die sind ganz unterschiedlich. Man kann sagen, die Probleme in der Stadt sind zur Zeit größer als auf dem Land. Auf dem Land sind die Wirtschaft und der Lebensstandard sehr zurückgeblieben. Deshalb ist es leichter, etwas ganz Neues einzuführen, zumindest die Wege zur Lösung der Probleme sind leichter und nicht verstellt. In der Stadt sind Reformanhänger und Reformgegner etwa gleich stark und es gibt sehr viele verschiedene Meinungen, wie die Reform durchgeführt werden soll. Eindeutige Entscheidungen sind in der Stadt viel schwieriger. Dort gibt es die Probleme des Bürokratismus, der Preissteigerung, der Festlegung der Gehälter und vieles mehr. Die Wege zur Reform in der Stadt sind umstritten, auf dem Land ist das eindeutiger. Das kann man auch in meinem Film sehen: Ein armes Dorf in einer abgelegenen Gegend – die Anfänge der Modernisierung kann man dort sehen. In der Stadt ist das schwieriger, vieles geht unter.

**Frage:** Das Filmstudio in Xian hat seit einiger Zeit in China den Ruf, die progressivsten und interessantesten Filme zu produzieren. Bei der letzten chinesischen 'Oskar'-Verleihung, der Vergabe des 'Goldenen Hahns', wurden viele Filme aus Xian mit Preisen ausgezeichnet. Ihr Film bekam 7 Preise, unter anderem für die beste Regie. Sind die Arbeitsbedingungen hier besonders günstig?

**Yan:** Am wichtigsten ist, daß wir hier ziemlich frei arbeiten können. Weder die Studioleitung, noch die Parteiführung schränkt uns ein. Besonders im Filmstudio Xian herrscht eine sehr kreative und freie Atmosphäre, die Regisseure können sich hier sehr gut entfalten. Wir müssen auch kein Blatt vor den Mund nehmen und können das Leben wahr beschreiben, so, wie es ist. Wir alle und auch unser Chef, der Leiter des Studios Wu Jieming, halten nichts davon, das Leben in China geschönt darzustellen. Wir wollen nicht dem Staat dienen, wir sind keine Duckmäuser. Es gibt etliche Filmstudios in China, wo das anders ist – da reden die Leute den Politikern nach dem Mund. Und schließlich: Alle Regisseure, die hier in Xian arbeiten, haben einen sehr hohen künstlerischen Anspruch. Unser Stil ist vielleicht eine Art neuer Realismus: Sehr schlicht und einfach, aber eben wirklichkeitsnah. In China werden seit einiger Zeit auch recht oberflächliche, rein unterhaltende Filme gedreht. Das mögen wir nicht.

**Frage:** Ihr Stil in *WILDE BERGE* erinnert mich an den Film *Gelbe Erde* – viele Nahaufnahmen, ruhige Landschaftsbilder, wenig Musik, keine Kommentare. Ungewöhnlich insofern, als die meisten chinesischen Filme doch recht anders gemacht sind.

*Gelbe Erde* hatte auch im Westen großen Erfolg. Zählen Sie sich selbst zu der Avantgarde des chinesischen Films?

**Yan:** Das kann ich nicht unbedingt sagen, weil ich erstens ein Individualist und zweitens auch älter bin als die Handvoll Regisseure, die heute zur sogenannten Avantgarde gezählt werden. Sie haben ja erst vor ein, zwei Jahren die Filmhochschule absolviert, ich gehöre zu den ersten Absolventen der Filmhochschule, meine Ausbildung begann bereits in den 50er Jahren. Natürlich kenne ich diese neuen Filmregisseure alle und fühle mich von ihren Werken sehr angezogen. Was den Stil betrifft, so gibt es jetzt zwei verschiedene Stile in China: Die eine Gruppe chinesischer Regisseure dreht mechanisch nach westlicher Machart, sehr schablonenhaft. Diese Filme sind dann meist gar nichts – weder westlich noch chinesisch. Sie sind leer, hohl. Die andere Gruppe chinesischer Regisseure, es sind sehr wenige, machen sich sehr viele Gedanken über den Stil westlicher Filme und studieren die Art und Weise, wie sie gemacht sind, intensiv. Aber sie bleiben chinesisch. Ich lerne viel von Filmen aus dem Westen, aber ich bedenke auch immer die chinesische Tradition der Darstellung. Im Vordergrund steht für mich grundsätzlich immer die chinesische Realität, der kann ich zum Beispiel nicht wahllos westliche Stilmittel aufstülpen. Die Form muß dem Inhalt entsprechen. Ob sie dann mehr westlich oder mehr chinesisch ist – das ist dann egal. Nach einem chinesischen Sprichwort: Das Positive soweit wie möglich aufnehmen und das Beste aus allem machen – diesem Grundsatz entsprechend versuche ich, von der westlichen Filmkultur zu lernen.

Das Interview mit Yan Xueshu führte Sabine Heimgärtner am 22. 12. 1986 in Xian.

## Biofilmographie

**Yan Xueshu**, geboren 1940 in Wuhan, Provinz Hubei. Von 1958 - 62 Studium der Filmregie an der Filmakademie Peking. Ging nach Beendigung der Filmakademie zum Xian Filmstudio als Regieassistent bei den Filmen *Taohua san* (Pflirsichblütenfächer, 1963) und *Tianshan di honghua* (Rote Blumen auf den Tianshan-Bergen, 1964). 1966 wurde er einem Schauspielkunst-Propaganda-Team zugeteilt, verlor aber seinen Posten kurz nach Beginn der Kulturrevolution. 1969 wurde er wieder zum schöpferischen Revolutionskomitee der Provinz Shaanxi zurücktransferiert. Drei Jahre Tätigkeit am Xian Filmstudio als Herausgeber von Filmliteratur. Arbeit als Regieassistent an einer nicht zuendegeführten Produktion.

Filme:

1975 *A-yong* (Kinderfilm, Ko-Regie)

1978 *Lanside haiwan* (Der blaue Strand, Ko-Regie)

1980 *Aiqing yu yichan* (Liebe und Erbschaft)

1982 *Silou huayu* (Entlang der Seidenstraße) (Dokumentarfilm über ein Tanzdrama, inspiriert von der Dunhuang-Wandmalerei)

1985 YE SHAN

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

31

37. internationale  
filmfestspiele berlin

## EAU / GANGA

### Wasser / Ganges

Land Indien/Frankreich 1984 - 1985  
Produktion Viswanadhan, Musée National  
d'Art Moderne, Paris

Buch, Regie Viswanadhan

Kamera Adoor Gopalakrishnan

Ton Jacques Guillot

Schnitt Philippe Puicouyoul

Uraufführung 11. September 1985,  
Centre Pompidou, Paris

Format 16 mm, Farbe

Länge 135 Minuten

### Zu diesem Film

Wasser und Erde bilden zusammen die 'materia prima', den Urstoff. Das Wasser ist das ununterscheidbare Ursprüngliche, aus dem alles entspringt und zu dem alles zurückkehrt, um sich zu erneuern: die Reinigung, das Bad etc. Das Wasser im Leben, das Trinkwasser, um Nahrung zuzubereiten, für die Sauberkeit, für die Industrie, Elektrizität, Transport etc. Das Vorhandensein und der Mangel an Wasser machen das Leben aus: Die Bedingung für das Leben ist auch die des Wassers. Aus diesem Grund befinden sich die Zivilisationen an den großen Flüssen oder um Seen herum, immer am Rand des Wassers. Es gibt keine Zivilisation, die nicht Mythen oder Geschichten über das Wasser besitzt. Und sie zu verstehen, heißt auch, das Wasser zu verstehen.

Der Geist des urstofflichen Wassers ist der aller Gewässer. Seien es die unterirdischen, die an die Oberfläche der Erde fließenden oder die oberen Gewässer.

Die Enthüllung des 'Evhémérisme', die den allgemeinen materiellen Empfindungen den Zusammenhang und die Verbindung zu einem bedeutenden menschlichen Leben verleiht, ist das schöpferische Interesse des Künstlers. In diesem Sinn bildete der Ganges für mich den Entwurf, das Schema für diese Untersuchung.

Der Ganges, dieser Punkt im Raum, Triveni (der Ort, an dem sich drei Flüsse treffen, Ort des Opfers), ein Symbol, die Erinnerung an die Vergangenheit, an die Vielfalt, die zum Ozean der Zukunft fließende Gegenwart. Die Lebenskraft in dem zyklischen Fluß von Sein und Werden.

Hier ist die Anwendung einer tiefen Kenntnis der Farbe, der Formen und des Klangs wichtig. Die körperliche Natur ist offensichtlich:

Die Transparenz, die horizontale, vertikale und diagonale Geometrie, entsprechend ihren verbindenden, auflösenden und kreativen Eigenschaften, die wechselseitig die Struktur dieser Arbeit bilden.

Ich habe EAU/GANGA dort begonnen, wo ich *Sable* beendet hatte, im wesentlichen an der Mündung des Ganges.

Ausgehend vom Meer, dem Flußlauf folgend, werde ich an die Quelle kommen, dabei nehme ich wichtige Aspekte des Lebens der Menschen und meine eigene Erfahrung als Unterstützung der plastischen und audio-visuellen Bilder vorweg, um die thematische Bedeutung des Wassers herauszubilden. Das Wasser ist wie der *Sand* ein Gespräch zwischen bildhaften und audio-visuellen Vorstellungen, d.h. feststehender und beweglicher Bilder. Schließlich ist es eine Suche nach dem Wesentlichen.

Viswanadhan

\*

Der Film von Viswanadhan ist ebenfalls ein Fluß, es ist der Fluß der Flüsse, es ist der Lauf der Erinnerung, der die Stunden 'verfließen läßt'. Dieser Film hat die Sanftheit und die Weisheit des Flusses. Der 'Zeuge' (Zuschauer) betrachtet diesen Film-Fluß, der vorbeifließt, er fährt mit ihm hinab, er tritt in ihn ein, er läßt sich von ihm davontragen gegen die Strömung, vom brennenden Strand bis zum Eis, er vergift die Zeit, er hat sich in eine Substanz verwandelt, die gleichzeitig eingenommen und unempfindlich für den Fluß der Bilder des Viswanadhan ist, der selbst, ohne es geahnt zu haben, sich von den fließenden Wassern führen ließ, er, der erst vorgesehen hatte, eines Morgens an einem Strand in Bengalen Halt zu machen, inmitten behender, langbeiniger Krabben, bis zu dem Augenblick, wo ihn etwas, ein Rauschen, eine Art Widerschein, einige Strände weiter unerwartet den Ganges finden ließ.

Michel Cournot

### Kritik

Der schönste Film, der in diesem Jahr im Beaubourg gezeigt wurde, ist das Werk eines indischen Malers, wohlbekannt in Paris, wo er seit 1968 wohnt: WASSER/GANGES von Viswanadhan.

Einer der besten gegenwärtigen Cinéasten, Adoor Gopalakrishnan (*Die Rattenfalle*), ebenso wie er in Kerala geboren, hat ihm als technischer Ratgeber assistiert.

Zwei Stunden lang, ohne Text, aber mit einer außerordentlichen Arbeit in den Bildern und dem Ton, läßt uns der Maler-Cinéaste den Ganges von der Mündung bis zur Quelle hinauffahren. Keine stille Betrachtung der menschlichen Tätigkeit.

Viswanadhan erfaßt den Stoff, die Arbeit der Menschen, in einer andauernden Bewegung, als ob das geringe Zittern eines Fischernetzes im Wind, der Blitz, der in einer Sekunde entfernt niederschießt, an dem selben ewigen Gleichgewicht teilhaben.

WASSER/GANGES muß in gänzlicher Entsamung des Zuschauers gesehen werden, sich allein dem Vergnügen überlassend, wenn jede Sekunde eine Menge Goldes zu verbergen scheint, jede Landschaft ein Geheimnis und jeder Mensch verborgene Schönheit.

Louis Marcorelles, in: Le Monde, Paris, 6. 3. 1986

## Gespräch mit Viswanadhan

Von Claude Schweisguth

*Frage:* Wann ist Dir die Idee gekommen, lieber zu filmen als zu malen?

*Viswanadhan:* Ich befand mich in einem Krankenhaus in Deutschland, nach einem Autounfall. Der Arzt fragte mich, wer ich wäre, woher ich käme. Ich selbst stellte mir diese Fragen, da ich beinahe den Tod gefunden hatte. Woran sollte ich mich halten? Womit mich identifizieren? Da habe ich die Idee zu *Sand* gehabt. Damals ist sie erschienen. Woran sich halten? Ich habe ein Foto meines zerstörten Autos gesehen. Meine Papiere waren mir weggenommen worden. Ich war fast nackt. Dann gab es den Sand, sein Material, seine unterschiedlichen Farben. Für mich ist er schwarz und rot. Ich mußte diese Arbeit machen. Ein reines und abstraktes Bild, war es ausreichend?

Das Bild des Lebens um ein Sandkorn herum. Der konkrete Sand und das reine Abstrakte. Es mußte mit einem anderen Bild ausgeglichen, gleichermaßen konkret werden. Ich habe an einen Ort gedacht, an dem ich geboren wurde. Aber auch das ist ein Punkt. Ich brauche andere Punkte, die sich verbinden. Nur war das ohne Beziehungen. Ich brauchte also andere Punkte, und ich habe die Küste gefunden.

Das ist interessant, da sich dort die Zivilisation, die indische Kultur entwickelte. Der erste Punkt ist beinahe dort, wo ich geboren wurde. Die anderen Punkte mußten nach einer kulturellen, historischen und mythologischen Konzeption und anderen Hinweisen bestimmt werden. Das sind die wichtigen Orte. Erklärt das die Bilder? Vielleicht ist es das, was ich mache.

*Frage:* Wie lange hat das gedauert?

*V.:* Meine Reise dauerte zwei Monate. Begonnen habe ich aus visuellen Gründen: Wenn Du Indien betrachtest, beginnst Du links. Offensichtlich! Das ist das Herz ...

Zuerst war es Dwarka, die Hauptstadt des Krishna-Königreiches, wo Krishna seinem Feind entwichte, der ihn töten wollte. Krishna hatte seinen Onkel mütterlicherseits, Kamsa, getötet, und sein Schwiegersohn wollte ihn rächen. Dort ist er ihm entkommen, und dort habe ich begonnen. Dort beginnt der Sand. Dann kommt Porbandar, wo Gandhi, der Vater der Nation, geboren wurde und dann Dandi, wo Gandhi gegen das Salzmonopol in den Händen der Engländer einschritt. So erklären sich die Kultur und die Geschichte.

*Frage:* Dein Unfall war 1976. Hast Du gleich danach begonnen? Kannst Du diesen 'Eindruck des Sandes' präzisieren?

*V.:* Ich war in Deutschland, um Kunden zu besuchen. Danach bin ich nach Paris zurückgekehrt, ohne alles, aber mit diesen Ideen.

Aber ich identifiziere mich nicht mit dem Staub! Es war diese bizarre Frage: „Wer sind Sie?“ Das klang in mir nach. Ich war in Paris, aber es stellten sich mir diese neuen Fragen. Das war im Mai 1976. Es war warm und schön. Ich hatte bildhafte visuelle Eindrücke. Nichts Außergewöhnliches, 'wie ist deine Farbe? Was ist das, was Du bist?

Das ist mein Leben geworden. In drei Wochen habe ich die Reise vorbereitet, ich war ohne alles. Ich bin abgereist. Alles war gegeben.

*Frage:* Danach kommt das 'Wasser'?

*V.:* Das ist ganz natürlich. Die Felsen, die Wellen. Ich habe dieses Wasser mit dem Sand gesehen. Ich habe gelernt, daß es Zivilisationen gibt, die den Sand wie Wasser benutzen – zum Beispiel der Islam für seine Rituale – oder um sich zu reinigen. Grundsätzlich ist es das gleiche. Der Sand ist auch die Erde. Es gibt die Erde, es gibt das Wasser. Alles was das Leben ausmacht. *Sand* wurde bei Darthea Speyer gezeigt, dann ist mir die Idee zu *WASSER* gekommen. Ich hatte ein Stipendium von 'Fiacre' und von anderen, um den Film herzustellen. Ich war schon fast abgereist, um ihn zu realisieren, als man mich eingeladen hat, im Beaubourg auszustellen.

*Frage:* Der Ganges und das Wasser, was bedeutet das in der indischen Mythologie?

*V.:* Ich erfinde nichts. Alles erklärt sich aus sich selbst. Ich habe eine Idee entwickelt, das heißt, daß ich mit *WASSER* dort weitergemacht habe, wo ich mit *Sand* aufhörte. Ich habe entdeckt, daß 'Ganges' in Sanskrit Wasser bedeutet. Das wußte ich nicht, und das hat mich inspiriert. Ich habe die Reise von der Mündung des Ganges bis zur Quelle gemacht. Und ich habe so wie das Wasser älteste indische Texte, das Leben betreffend, entdeckt, die mit der Vorstellung beginnen, daß das Leben aus dem Wasser kommt und zum Wasser zurückkehre. Das ist der ewige Zyklus des Wassers zum Wasser. Das unendlich kleine Wasser läuft wieder zur Unendlichkeit zurück.

Daher diese sehr rituelle Passage mit der im Wasser sitzenden alten Dame: das Wasser bewegt sich, die Raben, ein Kadaver wird vom Strom vorbeigetragen. Sie nimmt Wasser auf, gießt es weg, nimmt, gießt. Wir haben sie nur drei Minuten gefilmt, aber es dauerte an. Das ist eine Entdeckung. Vielleicht gibt es da eine andere Sinnlichkeit?

*Frage:* Gibt es etwas, was Du besonders überliefern möchtest? Ein Zeugnis zum Beispiel?

*V.:* Als ich an dem Projekt des Wassers gearbeitet habe, war ich von den Problemen des Wassers beunruhigt, von der Dürre in Afrika, der Überschwemmung anderswo, der Luftverschmutzung ... Aber was kann ein Künstler tun?

Ich erinnere mich immer an die Vorfahren, die sagten: „Der Künstler ist der, der die Natur beobachtet und lernt, sich ihren Gesetzen zu unterwerfen.“ Das ist es, mehr mache ich auch nicht. Es ist die Natur, die alles gibt, den Sinn für den Raum etc. Alles kommt für uns aus der Natur. Das ist die Funktion der Kunst: diese Harmonie wiederzufinden, den Rhythmus, diese Einheit.

Das ist mein Experiment. Eine Art Magie: sich nicht aufzudrängen. Ich kann mich nicht aufdrängen, beim Beobachten der Natur, beim Vergleichen, beim Werden der Natur. Ist es nicht so? Das ist es, was ein Künstler ausdrückt.

*Frage:* Gibt es deswegen so wenig Kamerabewegungen?

*V.:* Es gibt Passivität und keinen Kommentar. Man versteht.

*Frage:* Und das Drehen?

*V.:* An der Mündung des Ganges gibt es auf einer Insel – Ganga Sagar – einen Tempel. Seine Existenz ist mit dem Ganges verknüpft, er ist dem Weisen geweiht, der, wütend darüber, in seiner Meditation gestört worden zu sein, die ganze Erde verbrannt hat. Es gab kein Wasser mehr, die Erde war trocken. Ihm ist der Tempel gewidmet. Als wir auf der Insel ankamen, haben wir begonnen, einige Bilder am Ufer aufzunehmen. Dann sind wir zum Tempel aufgestiegen. Die Sonne ging unter, es war nicht mehr hell genug zum Filmen. Dann war dort ein Mann in Meditation. Er murmelte. Das aufzunehmen, war unmöglich, ihn zu filmen auch. Aber ich bin an seiner Seite geblieben, und nachdem er fertig war, hat er mich angelächelt. Dann hat er mir die Geschichte des Ganges erzählt. Ich hatte ihn überhaupt nicht gefragt! Die Sonne war untergegangen.

Der Mann sagt: „Hören Sie die Geschichte des Ganges.“ Damit habe ich den Film begonnen. Ich fand das großartig: Er wußte, was ich suchte. Und so ist es die ganze Reise über gewesen. Also darum genügt es, zuzuhören, anstatt sich aufzudrängen.

## Biofilmographie

Viswanadhan, geb. 1940 in Kerala, Indien, lebt seit 1968 in Frankreich. Seit 1966 zahlreiche Ausstellungen in Indien, Südamerika und Westeuropa. Filme seit 1972. *EAU/GANGA* wurde 1986 ausgezeichnet mit dem 'Grand Prix' des 'Cinéma du Reel' in Paris und mit dem 1. Preis des Festival dei Popoli in Florenz als bester Dokumentarfilm.

Filme: *Couleur et forme* Farbe und Form, 1972); *écriture* (Schrift, 1973); *Sable* (Sand, 1976-82); *EAU/GANGA* 1984 - 86

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

# 32

37. internationale  
filmfestspiele berlin

LIEN LIEN FUNG CHEN

恋恋風塵

Liebe, Wind, Staub

Land	Taiwan/China 1987
Produktion	Central Motion Picture Corporation
Regie	Hou Hsiao Hsien
Buch	Wu Nien Jen, Chu Tien Wen
Kamera	Lee Ping Bin
Schnitt	Liao Ching Sung
Dekor	Liu Ji Hwa
Ton	Chi Chiang Hsing
Produzent	Ling Deng Fei
Koproduzent	Hsu Kuo Liang

Darsteller

Sin Shu-Fen, Wang Tsing-Wen, Lee Tien-Lu, Mei Fang

Uraufführung 24. Februar 1987, Internationales  
Forum des Jungen Films, Berlin

Format 35 mm, Farbe, 1 : 1.66

Länge 109 Minuten

Anmerkung: In der Pin Yin-Transkription lautet der Titel des Films LIAN LIAN FENG CHEN. Als englischen Titel nennt die Produktionsfirma DUST IN THE WIND.

Inhalt

Nachdem er die Schule abgeschlossen hat, verläßt Ah-Huen seinen Heimatort und zieht nach Taipeh, um dort Arbeit zu suchen. Mit ihm zusammen ist Ah-Yun, das Mädchen, mit dem zusammen Ah-Huen aufgewachsen ist.

Er ist 15 Jahre alt, aber er ist mit Ah-Yun seit 14 Jahren zusammen. In Taipeh ist das Leben für beide sehr hart. Er muß Geld verdienen, um für sich und seine Familie zu sorgen und auch an seine Weiterbildung zu denken. Er möchte gern die Universität besuchen.

Sie sind sehr beschäftigt, aber glücklich. Vielleicht gibt es zwischen ihnen so etwas wie Liebe. Aber sie bemerken es nicht.

Dann wird Ah-Huen zum Militär eingezogen. Am Vorabend seiner Abreise macht ihm Ah-Yun ein sehr ungewöhnliches Geschenk: sie übergibt ihm 1.096 selbst adressierte und frankierte Briefumschläge. Sie möchte, daß Ah-Huen ihr jeden Tag während seiner dreijährigen Dienstzeit, in die auch ein Schaltjahr fällt, einen Brief schreibt.

Vielleicht ist Ah-Yun zu einsam in der Zeit der Trennung von Ah-Huen. Noch bevor Ah-Huen die 1.096 Briefumschläge aufgebraucht hat, die sie ihm gegeben hatte, heiratet sie einen anderen.

Ah-Huens Herz ist gebrochen, aber er empfindet keinen Haß gegen sie. Er kann nicht verstehen, wieso Ah-Yun ihn verlassen konnte. Aber diese Frage wird er ihr nie stellen.

(Produktionsmitteilung)

Zu diesem Film

Obwohl er sich niemals auf ihn beruft, bestätigt sich Hou Hsiao Hsien mehr und mehr als geistiger Erbe von Ozu. Bei ihm dominiert der gleiche poetische Blick auf die Alltagswelt, die gleiche distanzierte und starre Art der Einstellungen, die gleichen unendlichen oft, bis zur Besessenheit wiederholten Motive. Die gleichen Geschichten von Familie und Kindheit, die Mischung aus reiner Fiktion und echten Erinnerungen. In dieser Hinsicht bezeichnete *Tong nien wang shi* (Geschichte einer fernen Kindheit), auf dem letzten Internationalen Forum des Jungen Films präsentiert, den Abschluß einer Epoche. Es erscheint in der Tat schwer, in der autobiographischen Suche noch weiter zu gehen. Mit seinem letzten Film LIEN LIEN FUNG CHEN hat sich der Filmemacher etwas von seiner persönlichen Geschichte entfernt, ohne jedoch sein bevorzugtes Sujet aufzugeben: die Darstellung der taiwanesischen Familie. Man begegnet auch in diesem Film einer bestimmten Art von Person, einem unschuldigen jungen Mann, der so gut wie möglich auf den Wegen der Liebe und des ökonomischen Überlebens großzuwerden versucht. Denn Ah-Huen (so nennt er sich) kommt aus einem kleinen Bergarbeiterdorf, verloren irgendwo in den grünen Hügeln nordöstlich von Taipeh. Gezwungen, sein Studium aufzugeben, arbeitet er als Druckerhilfe und als Laufbursche in der Hauptstadt. Seine Freundin, die aus dem gleichen Dorf kommt, geht bei einer Schneiderin in die Lehre. Dann, ein unabwiesbarer Ritus, kommt die Zeit der Armee – auf Quemoy, einer strategisch wichtigen Insel, nur einen Kanonenschuß weit vom chinesischen Festland entfernt. Drei Jahre Abwesenheit, drei lange Jahre. In dieser Zeit heiratet das von ihm geliebte Mädchen einen anderen ...

Aber LIEN LIEN FUNG CHEN gehört zu jenen Filmen, die sich nicht erzählen lassen. Denn das Wichtige liegt nicht in seiner Handlungslinie. Es liegt anderswo, in jener unendlichen Vielfalt kleiner Dinge, aus denen der Alltag zusammengesetzt ist. Ein Angriff, ein Diebstahl, ein Brand, ein dörfliches Fest, Tränen der Liebe und der schmerzlichen Revolte, ein Streik – Ereignisse wie diese, kleine und große Dramen filmt der Regisseur mit einer bewundernswerten Empfindsamkeit, mit Distanziertheit, mit Gespür für Entdramatisierung; es gelingt ihm, die Ereignisse von ihrer anekdotischen Umhüllung zu befreien. So, als ob es sich im Grunde nur um Zufälle handelte, Zwischenfälle ohne Bedeutung gegenüber dem, was eigentlich zählt: dem unaufhaltsamen Fortschreiten der Zeit, der unwandelbaren Folge der Jahreszeiten, dem Wechsel von Tagen und Nächten, die erfüllt sind vom Zirpen der Grillen. Am Schluß des Films, als Ah-Huen in das Dorf zurückkehrt, begegnet ihm sein Großvater mit Schweigen. Kein Wort, nichts, weder über die Heirat seiner Freundin noch über die Armee. Weise gibt er sich damit zufrieden, die Natur zu betrachten; seine einzigen Worte sind: „Der Taifun ist in diesem Jahr früh gekommen. Selbst Kartoffeln sind jetzt schlecht anzupflanzen.“ In diesem sublimen Epilog zeigt

sich die Philosophie Hou Hsiao-Hsiens, eine subtile Mischung aus bittersüßer Ironie und nostalgischer Resignation.

Noch nie hat der Filmemacher auf diese Weise die Schönheit der Natur dargestellt, die Landschaften mit solcher Zartheit und Leichtigkeit gefilmt. Lange kontemplative Schwenks sind häufig in den Fluß der Erzählung eingebaut und treten zu den vielen Leitmotiven hinzu, die jeweils eine bestimmte Bedeutung tragen und dem Film von innen her Rhythmus geben. Ständig fahren Züge vorbei, fahren ab oder kommen an, dringen in Tunnel ein und kommen wieder ins klare Licht hinaus. Als ob Hou Hsiao Hsien uns sagen wollte, daß das Leben – und mehr noch die Jugend im Grunde nichts anderes sind als eine Aufeinanderfolge von Todesfällen und Wiedergeburten, ein ständiges Herausgerissen werden zwischen Schatten und Licht. Diese Züge sind nicht nur ein Bindestrich zwischen Stadt und Land, sondern auch das Emblem einer ständig fortschreitenden Verstädterung der taiwanesischen Gesellschaft, eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Zukunft, Tradition und Modernität. Wenn die Stadt der Ort der Arbeit und der Aggression ist, so bleibt das Land die Welt der Riten, der Feste und des Aberglaubens. Der Film evokiert übrigens mehr als einmal den sehr tiefgehenden und dauerhaften Einfluß des Taoismus – zum Beispiel in der Szene am Meer, als ein Mönch ein Ritual ausführt, um die Geister nach dem Tode einer Person zu besänftigen. Ebenso erinnern die Fieberträume des kranken Ah-Huens daran, daß die Tradition vorschreibt, ein Mönch habe nach jeder Geburt ein Gebet zu sprechen, um eventuelle Dämonen zu vertreiben, die das neugeborene Kind belästigen könnten.

Ein anderes Leitmotiv sind die Mahlzeiten. Momente einer engen sozialen Kommunikation, die stets Hinweise liefern auf die eigentlichen Lebensprobleme und materiellen Sorgen der Leute: auf die Frage des Einkommens und des Geldes. Da ist das fette Fleisch, das man aufbewahrt, um den Reis zu befeuchten, da sind die Medikamente, die man plündert, um der Soße einen besseren Geschmack zu verleihen, man tauscht Geschenke, eine amerikanische Timex-Uhr wird auf Raten gekauft, zum billigsten Preis auf dem Uhrenmarkt. Situiert zu Beginn der sechziger Jahre ist LIEN LIEN FUNG CHEN auch ein Werk über die Armut.

Der Film geht aber noch weiter. Er ist konzipiert wie ein 'Bild' im doppelten Sinn des Begriffs, malerisch und theatralisch. Jede Sequenz öffnet sich auf ein dahiner liegendes Feld von Bedeutungen, wobei eine Linie vom sorgfältig beobachteten mikroskopischen Bereich bis zum Makrokosmos führt. Eine Familie 'kontinentaler' Fischer strandet am Ufer der Insel Quemoy, und schon bricht das Drama zwischen den beiden Chinas wieder los, mit allen Nostalgieen und Absurditäten, die dazu gehören. Mit falscher Naivität und leiser provokatorischer Gebärde umgeht Hou Hsiao Hsien die politische Dimension des Konflikts. Soldaten, die die Verirrten aufnehmen, beweisen ein wunderbares Empfinden für Gastfreundschaft. Kriegsrecht oder nicht, strategische Überlegungen hin oder her, die menschliche Solidarität und die brüderliche Geste gelten mehr als die bornierte Ehrfurcht vor Fahnen und Nationalhymnen!

Man könnte noch viele andere Beispiele dieser Art zitieren. Einige Worte in einem Dialog, der ohnehin aufs strikte Minimum reduziert ist, bringen die ganze Härte der japanischen Besatzungszeit wieder an die Oberfläche. Einige Bilder konfrontieren die Realität des Lebens der Bergarbeiter mit dem optimistischen Bild, das eine Fernsehreportage von diesen Verhältnissen zeichnet, und die Manipulation des offiziellen Informationswesens tritt voll zu Tage. Kurz, viele scheinbare Nichtigkeiten werden wie Perlen auf einer Schnur aufgezogen und ergeben schließlich ein reichhaltiges Bild der taiwanesischen Gesellschaft, ihrer Vielschichtigkeit, ihrer inneren Widersprüche. Auch wenn der Blick des Autors immer eine Distanz einhält, verfallen die Szenen doch nie der Abstraktion. Im Gegenteil wird die Realität in ihrer ganzen fleischlichen Präsenz festgehalten. Man glaubt, die Landschaften, die Elemente berühren zu können. Die Atmosphäre zieht uns an, hüllt uns ein.

Um das Ganze zu krönen, ist LIEN LIEN FUNG CHEN auch eine wunderbare Hommage an das Kino. Ob als off-Ton in einem

Hinterhof in Taipeh oder bei einem dörflichen Fest, wo man einen der ersten Farbfilm in der Geschichte des taiwanesischen Kinos vorführt, *Die Entenfamilie* (1962) von Li Hsing, die siebte Kunst ist überall präsent. Sie beherrscht das Bewußtsein, darin ähnlich den taoistischen Geistern, zwischen dem Schatten und dem Licht, zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen.

(Michel Egger)

## Gespräch mit Hou Hsiao Hsien

Von Michel Egger

*Frage:* Wie sind Sie zum Film gekommen?

*Hou Hsiao Hsien:* Mein Interesse für Kino geht auf die Zeit zurück, als ich meinen Militärdienst absolvierte. Das war eine furchtbare Zeit, aber sie war insofern auch nützlich, als ich mir über manche Dinge klar geworden bin. Bis dahin hatte ich praktisch nichts Besonderes gemacht. Ich hatte mich nur mit Freunden herumgetrieben. Während des Urlaubs habe ich angefangen, ins Kino zu gehen, bis zu vier mal am Tag. Eines Abends habe ich einen englischen Film gesehen, in der Art und im Stil des 'Free Cinema'. Ich erinnere mich nicht an den Titel, aber es war die Geschichte von zwei Leuten, die aus ganz verschiedenen sozialen Milieus kamen. Als ich das Kino verließ, war ich erschüttert. Und in mir entstand der Wunsch, selber Filme zu machen.

Nach meiner Zeit in der Armee ging ich zur Nationalen Kunst-Akademie in Taipeh, wo es auch eine Theater- und Filmabteilung gab. Ich habe meine Examen bestanden, aber ich fand keine Arbeit. Es war eine ziemlich harte Zeit, weil ich immer geglaubt hatte, beim Film könne man leicht zu Geld und Renommee gelangen. Um meinen Unterhalt zu verdienen, ging ich zu Hitachi als Verkäufer von Elektronenrechnern (Gelächter). Nach einem Jahr fand ich Arbeit als Scriptboy bei einem Film von Li Hsing. Dann habe ich acht Jahre lang als Regieassistent gearbeitet. 1981 habe ich begonnen, selbst Filme zu drehen. Zunächst Filme für das große Publikum, sehr kommerzielle Werke, Love-Stories oder Komödien. Damals war das einzige Kino, das ich kannte und liebte, das Hollywood-Kino. Dann drehte ich 1983 *Das grüne, grüne Gras der Heimat*, der ziemlich gut gegangen ist – ein Film über das Problem der Umweltverschmutzung. Eins kam zum anderen, und ich fand mich verbunden mit drei anderen jungen Regisseuren, die in den USA studiert hatten. Man brachte mich dazu, eine der vier Episoden von *The Sandwich Man* zu drehen, nach den Erzählungen von Hwan Tsen-Ming. Bei diesem Film begegnete ich Leuten, die sich viel über Film unterhielten, sich Fragen stellten, wie man Filme machen sollte. Es war der Beginn einer Bewußtwerdung.

*Frage:* Damals haben Sie *Die Jungen von Feng Kuei* gedreht. War das die Suche nach einem neuen, persönlichen Stil?

*Hou Hsiao Hsien:* Nein, nicht wirklich. Tatsächlich wollte ich einen kommerziellen Film drehen. Aber es geschah etwas sehr Seltsames. Das Thema und die Personen waren so nah von mir und meiner Kindheit, daß ich die Szenen schließlich so gedreht habe, wie sie auf mich zukamen, in einem Zustand nicht ganz wachen Bewußtseins ...

*Frage:* Trotzdem hat dieser Film schon einen persönlichen Stil: da ist der Gebrauch fester Einstellungen, der distanzierte Blick ...

*Hou Hsiao Hsien:* Ja, aber ich war mir dessen nicht bewußt. Ich arbeite übrigens immer noch in sehr instinktiver Manier. Es ist niemals gut, während der Arbeit lange nachzudenken. Wenn man nachdenkt, erschöpft man seine Inspiration. Film, das ist etwas sehr Einfaches: man stellt die Kamera hin und man dreht. Es ist wie ein Feuerzeug (er nimmt ein Feuerzeug vom Tisch), man drückt und die Flamme brennt. Wie das zustandekommt, interessiert mich nicht.

*Frage:* Nun gut, aber Ihr Stil hat sich in Ihren späteren Filmen immer mehr ausgebildet und verfeinert. Die Strenge Ihrer Methode, die Vertiefung mancher Ausdrucksformen passen doch mit einer nur instinktiven Arbeitsweise nicht zusammen.

*Hou Hsiao Hsien:* Das ist wie beim Feuerzeug. Wenn man es wieder und wieder gebraucht, findet man schließlich eine Art der Ver-

wendung, die einem am besten zusagt. Film ist nicht das Ergebnis einer vorangehenden ästhetischen Überlegung, sondern das Produkt der Dreharbeiten. Jede Einstellung hängt vom Dekor, vom Drehort ab ...

*Frage:* O.K. Aber woher kommt dieser fast systematische Gebrauch der festen Einstellung, meistens aus der Distanz?

*Hou Hsiao Hsien:* Am Anfang war es ganz einfach Faulheit. Dann wurde mir langsam klar, daß diese Art zu drehen Vorteile bei der Arbeit mit den Schauspielern brachte. Dazu muß ich sagen, daß ich praktisch nie mit Berufsschauspielern arbeite. Laiendarsteller sind manchmal bei Großaufnahmen sehr nervös. Anfangs habe ich oft meine Einstellungen mit einem Zoom auf die Gesichter abgeschlossen, aber ich habe das bald aufgegeben, denn die Ergebnisse waren sehr mittelmäßig. Das hat meinen Filmen diese Eigenschaft der Distanziertheit gegeben. Mir gefiel das immer besser.

*Frage:* Woher kommt diese Vorliebe für nicht-professionelle Darsteller?

*Hou Hsiao Hsien:* Es fällt mir sehr schwer, mit Berufsschauspielern zu arbeiten. Hier in Taiwan sind die Schauspieler Gefangene ihres eigenen 'Image'. Da sie immer das Gleiche machen, ist ihr Spiel schließlich mechanisch geworden und kann nur noch sehr schwer verändert werden. Laiendarsteller sind dagegen viel flexibler. Man muß nur eine gute Auswahl treffen, Leute finden, die perfekt zu den Personen passen, die sie spielen sollen. Dann ist das Resultat viel besser, und der Film gewinnt an Authentizität.

*Frage:* Wie arbeiten Sie mit den Schauspielern?

*Hou Hsiao Hsien:* Das kommt auf die Szenen, auf die Situationen an. In *Tong nien wang shi* z.B. wurde die Szene vom Tod des Vaters weitgehend improvisiert. Es gab nur eine Aufnahme, und wir haben praktisch nicht geprobt. Ich habe ihnen die Situation erklärt und ihnen gesagt, sie sollten sich von der Atmosphäre der Szene und von dem, was passiert, leiten lassen. Allerdings gab es in dieser Szene zwei, drei professionelle Schauspieler, den Vater, die Mutter und in gewisser Hinsicht auch die Großmutter.

*Frage:* Ihre Dialoge scheinen sehr genau, durchgearbeitet, auf das Wesentliche reduziert zu sein. Schreiben Sie sie sehr genau auf?

*Hou Hsiao Hsien:* Nein. Ich definiere nur den allgemeinen Rahmen, ich erkläre die Bedeutung einer Szene. Der Rest ist Improvisation. Die Darsteller müssen die Worte finden, die zu der Situation passen. Ich möchte, daß sie mit ihren eigenen Worten sprechen, auf möglichst natürliche Weise.

*Frage:* Und die leeren Einstellungen, die oft am Schluß einer Szene stehen?

*Hou Hsiao Hsien:* Sie sind eine Verlängerung der Einstellung, wie ein Atemholen. Dadurch komme ich wieder zu meiner ursprünglichen Idee zurück, zu dem, was ich mir bei der Motivsuche am Drehort vorstellte.

*Frage:* LIEN LIEN FUNG CHEN scheint in ihrem Werk eine Zäsur zu markieren. Der Film scheint wie das Ende einer autobiographischen Suche. Trotzdem ist das Sujet Ihren früheren Filmen sehr nahe.

*Hou Hsiao Hsien:* Ich habe tatsächlich zu meiner eigenen Geschichte jetzt eine gewisse Distanz gefunden. Das Drehbuch enthält zwar einige persönliche Dinge, aber es wurde von Wu Nien-Jen geschrieben. Aber ich bleibe meiner eigenen Thematik doch treu. Ich beschäftige mich weiterhin mit der chinesischen Familie. In meinen früheren Filmen ging es um Familien, die vom Festland stammten und heimlich hofften, dorthin wieder zurückkehren zu können. Diesmal zeige ich eine typisch taiwanesischen Familie, die schon seit mehreren Generationen auf der Insel lebt und ganz anderen Problemen gegenübersteht, nämlich solchen materieller und wirtschaftlicher Art.

*Frage:* Hat dieses 'Außenstehen' gegenüber Ihrem Sujet etwas an Ihrem Stil geändert?

*Hou Hsiao Hsien:* Ich habe tatsächlich den Eindruck, daß sich

etwas geändert hat, aber ich kann es nicht definieren. Vielleicht habe ich mich ein bißchen mehr bewegt (Lachen), die Kamera mehr in Bewegung versetzt. In *Die Jungen von Feng-Kuei* fiel mein Blick absolut mit dem der Hauptperson zusammen. In *Sommer beim Großvater* vermischten sich zwei Gesichtspunkte, der der Kinder und der meine. In *Tong nien wang shi* gab es nur noch meinen Gesichtspunkt, den des Autors. Mit LIEN LIEN FUNG CHEN habe ich das Gefühl, noch einen Schritt weiter in diese Richtung getan zu haben.

*Frage:* Ihr Stil erinnert auf eine sehr direkte Weise an die Filme von Ozu. Gibt es da einen Einfluß, einen Hinweis?

*Hou Hsiao Hsien:* (Lachen) Nein. Ich habe Ozu erst entdeckt, als ich schon meine ersten Filme gedreht hatte. Ich muß zugeben, daß mich seine Filme zuerst gelangweilt haben. Erst jetzt beginne ich sie zu schätzen. Nein, wenn mich etwas beeinflußt hat, ist es das Hollywood-Kino.

*Frage:* Eine der wenigen Schwächen Ihrer früheren Filme war immer die Musik. Durch die Verwendung ziemlich bekannter Melodien von Bach oder Vivaldi entstand manchmal ein Bruch im allgemeinen Klima des Films. In LIEN LIEN FUNG CHEN scheint es mir hier einen sehr deutlichen Fortschritt zu geben.

*Hou Hsiao Hsien:* Ich bin einverstanden mit Ihnen. Das ist ein großes Problem in Taiwan, denn es gibt keine Filmkomponisten, die diesen Namen verdient hätten. Man mußte sich immer mit den vorhandenen Mitteln etwas zusammenbasteln. Zum ersten Mal wurde jetzt von einem Taiwanesen eine spezielle Musik für diesen Film komponiert.

*Frage:* Ihre Situation als Filmemacher in Taiwan erscheint sehr schwierig. Was für Wege gibt es, um aus der gegenwärtigen Sackgasse wieder herauszukommen?

*Hou Hsiao Hsien:* Im Moment bin ich ziemlich pessimistisch. Das Publikum hat sich von den Filmen der Neuen Welle vollkommen abgewandt. Wir sind dabei, die Unterstützung der Regierung zu verlieren, und auf die Privatwirtschaft können wir nicht zählen. Was also tun? Ich sehe nur zwei Auswege. Entweder zu einem kommerzielleren Kino zurückzukehren, mit Stars und allem Beiwerk, oder Kapital im Ausland aufzutreiben. Bis jetzt habe ich der ersten Lösung widerstanden. Sie mißfällt mir und sie ist auch deswegen problematisch, weil sie voraussetzt, daß sich die Stars meinem Stil anpassen und nicht umgekehrt. Ich neige also mehr dazu, in Europa oder den USA nach Koproduktionen zu suchen, aber das ist auch sehr schwierig.

(Das Interview wurde in Taipeh am 22. November 1986 aufgenommen)

#### Zur Situation des Kinos in Taiwan / Von Michel Egger

Zwei Gründe bestimmen die neuerlich akute Krise des taiwanesischen Films: der wachsende Erfolg der Videokassetten, trotz eines scharfen Kampfes gegen die Piraterie; dazu und vor allem die Konkurrenz aus Hongkong. Sie ist unwiderstehlich. „Die Industrie aus Hongkong ist dabei, unseren Markt vollkommen zu verschlingen“, beklagt Hsiao Yeh. Drehbuchautor und Hauptvertreter der Central Motion Picture Corporation (CMPC), der nationalen Filmgesellschaft. Im letzten Jahr kamen 60 % der im 'chinesischen' Verleihkanal gezeigten Filme aus der Bucht der Düfte; in diesem Jahr könnte der Prozentsatz auf 80 % ansteigen. Und die lokalen Verleiher können diesen Filmen keinen Widerstand leisten, die oft besser gemacht sind, mit populären Stars und überlegenen Mitteln sowie einem Empfinden für das Spektakuläre. „Es ist umso leichter für Hongkong, unser Territorium zu erobern, als seine eigenen Produkte zumeist schon zu Hause amortisiert werden konnten, erklärt Hsiao Yeh. Um ihre Filme abzusetzen, verfügen die Hongkonger über große Werbemittel und schrecken auch nicht vor Dumping-Maßnahmen zurück. Dagegen leiden unsere Produkte an der Kleinheit des Marktes und an der politischen Verfemung, die unser Land isoliert.“ Das Resultat: viele nationale Gesellschaften brechen zusammen, schließen ihre Pforten oder stellen sich auf Video um. „Um daraus wieder herauszukommen,

brauchten wir zwei oder drei gute Produzenten, denen die CMPC Unterstützung geben müßte", erklärt Hsiao Yeh.

Natürlich hat diese Situation die Neue Welle, die zu Beginn des Jahrzehnts in Erscheinung getreten war, mit voller Schärfe getroffen. Umso mehr, als die CMPC, bisher die Hauptstütze der jungen Autoren, ihrer Politik eine deutlich kommerzielle Ausrichtung gegeben hat. Ihr neuer Direktor, Herr D.J. Ling, kommt vom Fernsehen und ist ein exzellenter Geschäftsmann. „Die Situation ist wirklich schlecht“, kommentiert Edward Yang, Regisseur von *Taipeh Story*. „Die CMPC ist an Filmen, die sich um Innovation bemühen, desinteressiert.“ Auf ungefähr zehn Filme, die jedes Jahr produziert werden, kommen ungefähr nur zwei bis drei Autorenfilme, gegenüber sieben bis acht noch vor kurzem. Hsiao Yeh ist kategorisch: „Zu Anfang haben viele junge Regisseure ihre Chance gehabt. Jetzt ist es vorbei. Die meisten sind arbeitslos oder haben ihren Stil ändern, die Karte des breiten Publikums ausspielen müssen, mit Stars, Melodramatik, Aktion usw.“ Es stimmt, daß bis auf zwei oder drei Ausnahmen die meisten Werke der Neuen Welle nur einen begrenzten Erfolg hatten, um nicht spektakuläre Mißerfolge wie *Taipeh Story* oder die letzten Filme von Hou Hsiao Hsien zu erwähnen. Man ändert eben nicht so leicht die Gewohnheiten eines Publikums, das seit Jahrzehnten überfüttert ist mit rein unterhaltenden Produkten. Nachdem die erste Phase der Neugier auf diese neuen Filme vorüber war, die bestimmte Aspekte der sozio-politischen Realität des Landes zu zeigen versuchten, kehrte das Publikum rasch wieder zu seinen Bedürfnissen nach Evasion, kitschigen Träumen und Katharsis zurück.

„Man muß aber nuancieren und sich vor absoluten Zahlen in Acht nehmen, präzisiert Hsiao Yeh. Gemessen an den investierten Mitteln haben die Filme der Neuen Welle nicht einmal so viel Geld verloren. Inmunde handelt es sich nur um ein Problem des Verleihs. Diese Filme verlangen eine andere Art von Werbung als die traditionellen Produkte. Ein solcher Versuch wurde von einem Kino in Hongkong angestellt, das den Film *Tong nien wang shi* von Hou Hsiao Hsien mehrere Wochen im Programm beließ, was relativ gut gelaufen ist. Denn diese Filme brauchen mehr Zeit. Leider glaubt hier niemand daran.“

Aber das Schlimmste in dieser Krise ist sicher die Abwendung der Medien und der Kritik von dem neuen Kino. Das ist die Frucht einer äußerst konservativen Politik der Verleger, bei der sich merkantile Rücksichtnahme und politische Vorsicht mischen. Denn die Medien in Taiwan spiegeln getreulich die Stimmungen der Regierung. Besorgt um das Bild des Landes sieht diese die Filme der Neuen Welle, die soziale Probleme mit politischen Implikationen (der Übergang zum Erwachsenenalter, der Konflikt Tradition-Moderne) mehr oder weniger direkt aufgreift, nicht immer mit einem sehr wohlwollenden Auge. Von daher ist auch die Situation der CMPC, deren Auftrag eigentlich dahin geht, Propagandafilme zu machen, zutiefst widersprüchlich. Eine Position, die ziemlich ungemütlich werden kann, wenn das politische Klima eine Verhärtung verzeichnet, wie es jetzt der Fall ist.

Aber dennoch kann man nicht von einem generellen Scheitern sprechen. Inmitten von Ebbe und Flut konnten die beiden einzigen wahren Autoren des neuen Taiwanesischen Kinos, Hou Hsiao Hsien und Edward Yang, doch weiterarbeiten, unter Schwierigkeiten zwar, aber doch nicht allzusehr behelligt von der kommerziellen Erfolglosigkeit ihrer letzten Filme. Die Achtungserfolge, die diese auf internationalen Festivals erringen konnten (Nantes, Locarno, Berlin insbesondere) haben sie geschützt. Angesichts ihrer Isolierung brauchen die Regierung und die CMPC kulturelle Botschafter. Und Edward Yang und Hou Hsiao Hsien sind gute Exportwerte. (...)

Das Werk Edward Yangs (*Taipeh Story* sowie sein letzter Film *Konbu finze*) bezeichnet eine Wende in der Produktion des jungen taiwanesischen Kinos: das Auftreten der psychologischen Thematik und der Thematik der Zweierbeziehungen. Ein Zeichen der Verstärkung der Insel, ihrer 'Verwestlichung'. Eine Tendenz, die zum Beispiel auch in einem Film wie *Vater und Sohn* auftritt. Der Regisseur Li Yo-ning erzählt in diesem Film

(1986) die Geschichte eines Mannes, der durch die Rezession ruiniert und von seiner Frau verlassen wird; er muß sich ein neues Leben aufbauen, indem er seinen Sohn erzieht. Das Ende ist heroisch. Konfuzius und die Ehrerbietigkeit der Kinder gegenüber den Eltern sind nicht weit. Der Regisseur spricht im off-Kommentar einige Sätze über die Grausamkeit der Verhältnisse und den Wert des Kampfes um eine bessere Welt, das ganze vor dem Hintergrund eines überzuckerten Sentimentalismus.

Der Spezialist dieses Genres ist jedoch ohne Zweifel Chang Yi, Autor eines Films, der zum Hit an den Kinokassen wurde. *Jade Love* (1984). Typisch für diese Tendenz ist auch sein letztes Werk, *This love of mine* (1986), das den hysterisch-depressiven Zusammenbruch einer betrogenen Frau darstellt. Der Film endet auf tragische Weise durch einen kollektiven Mord/Selbstmord. Trotz eines klaustrophobischen Klimas, das durch ausgefeilte Lichteffekte und Kamerawinkel hergestellt wird, trotz eines Strebens nach anti-Naturalismus kommt diese taiwanesisch 'Frau, die weint' nicht vom Boden los. Die psychologische Analyse ist zu schwefelhaft, zu wortreich, die Ausmalung eines ungesunden Klimas zu selbstgefällig.

In anderen Filmen liefert die Neue Welle weniger eine echte Gesellschaftskritik als vielmehr eine moralische Erbauung. Das geht vom Liebesdrama zwischen Kindern verschiedener Klassen (*Die Hochzeit* von Chen Kwen Hou, 1985) über den außerordentlichen und soziologisch aufschlußreichen Kreuzweg einer armen Frau (*Kuei-Mei, eine Frau* von Chang Yi, 1985) bis zur Boy Scout-Solidarität und Nostalgie einer alten Schulklasse, die zerrissen ist zwischen Mildtätigkeit und Karrierismus (*Reunion* von Ke Yi-Cheng, 1986).

Der Mangel an guten Sujets und Drehbüchern ist umso offenkundiger, als kein Filmemacher es vermag, die anekdotische Erzählweise durch eine persönliche Handschrift zu ersetzen. Die meisten Filme erschöpfen sich in der platt naturalistischen Illustration einer beispielhaften gesellschaftlich melodramatischen Geschichte. Und wenn eine wirklich neue und starke Idee auftritt, dann mischt sich die Zensur ein. Beispiel: *Supercitizen* (1986) von Wan Jen. Die Geschichte zweier Typen, eines neu angekommenen Provinzlers und eines kleinen illegalen Händlers in einem Bidonville im Herzen von Taipeh. (Fortsetzung und Abschluß im Infoblatt zum Film *Konbu finze*.)

## Biofilmographie

**Hou Hsiao Hsien** (in anderer Transkription: Hou Xiaoxiang). Geboren 1947 in Kuangtung, China. Kam 1947 zusammen mit seiner Familie nach Taiwan. 1969 - 72 Ausbildung in der Filmabteilung der Nationalen Kunstakademie von Taiwan. 1973 erste Filmarbeit als Assistent (Script-Boy) des Regisseurs Li Hsing. Ab 1974 Regieassistent in zahlreichen Filmen, ab 1979 auch Drehbücher. Verkauft 1982 sein Haus, um die Produktion des Films *Growing up* (Regie: Chen Kwen-Hou, Drehbuch und Regieassistent Hou Hsiao Hsien) zu finanzieren. 1983 Drehbuch zu *Ah Fei* (Regie: Wan Jen), 1984 Buch und männliche Hauptrolle in *Taipeh-Story* (Edward Yang) (auch Finanzierung des Films).

### Filme in eigener Regie:

- 1979 *Jiu shi liuliu de ta* (That's the Way She Strolls around)
- 1980 *Feng'er ti-ta cai* (The Naughty Wind)
- 1982 *Zai ne hapan qing cao cing* (Das grüne, grüne Gras der Heimat)
- 1983 *Erzi de da wan'ou* (Des Sohnes große Puppe, Episode aus *The Sandwich Man*)  
*Fenggui lai de ren* (Die Jungen von Fangkue)
- 1984 *Dongdong de jiagi* (Ein Sommer beim Großvater)
- 1985 *Tong nien wang shi* (Geschichten aus der fernen Kindheit)
- 1987 LIEN LIEN FUNG CHEN

# 17.internationales forum des jungen films berlin 1987

# 33

37.internationale  
filmfestspiele berlin

## Filme aus Hongkong

HOME COMING	似水流年
JUST LIKE WEATHER	美國心
SHANGHAI BLUES	上海之夜
PEKING OPERA BLUES	刀馬旦
SOUL	老娘多句騷
A BETTER TOMORROW	英雄本色
LOVE UNTO WASTE	地下情

## HOME COMING (SI SHUI LIU NIAN) 似水流年 Die Heimkehr (Wie Wasser fließen die Jahre)

Land	Hongkong 1984
Produktion	Bluebird/Target
Regie	Yim Ho (Yan Hao)
Buch	Kong Liang
Kamera	Poon Hang-sang
Musik	Kitaro
Schnitt	Kin kin
Darsteller	Sigin Gaowa, Josephine Koo, Xie Weixiang
Uraufführung	7. September 1984
Format	35 mm, Farbe, 1 : 1.66
Länge	96 Minuten

### Inhalt

Shan Shan, eine junge Geschäftsfrau, die des materialistischen Lebens in Hongkong müde geworden ist, kehrt in ihr Heimatdorf in Südchina zurück, um das Grab ihrer Großmutter zu besuchen. Sie begegnet ihren Freunden aus der Kindheit, Ah Zhen und Tsong, die jetzt verheiratet sind und ein Kind haben. Aber ihre Anwesenheit stört diese Ehe, und ihre Versuche, das Weltbild der Freunde zu erweitern, bringen nur die kulturellen Unterschiede zwischen China und Hongkong zum Vorschein. Schließlich fährt sie wieder zurück, verspricht aber, noch einmal wiederzukommen.

## Aus einem Interview mit Yim Ho

Als ich meinen ersten Film drehte, *The Extras*, wußte ich, daß das eigentlich nicht meine Art Film war, aber man verführte mich, diesen Film zu drehen. Dann unterschrieb ich einen zweijährigen Vertrag mit Golden Harvest für die Produktion von *The Happenings*. Dies mußte auch ein kommerzieller Film sein, aber zur gleichen Zeit wollte ich ihn auch persönlicher gestalten. Darum blieb dieser Film irgendwo in der Mitte zwischen beiden Extremen. Dann bedrängte man mich, eine weitere Komödie zu machen, *Wedding bells, wedding belles*, die ein totaler Reinfluss wurde. Ich nahm das als ein Zeichen des Himmels! Aber ich brauchte erst noch die traumatische Erfahrung zweier weiterer Jahre, in denen ich versuchte, mich mit dem Tod meines Vaters abzufinden, um etwas genauer darüber nachzudenken, was für einen Film ich eigentlich machen wollte. Ausgehend von dieser Erfahrung kam ich auf Begriffe wie Leben, Tod und Zerbrechlichkeit menschlicher Beziehungen. Die meisten Hongkong-Filme sind sehr dramatisch, haben viele Kamerabewegungen, Großaufnahmen und Schwenks. Mein Film hat sehr wenig von all dem. Ich glaube, daß ich von meinen Erfahrungen bei der Inszenierung eines Theaterstücks beeinflusst wurde – O'Neills 'Desire under the Elms'. Ich versuchte, einen Vergleich zum Theater und zum Theaterpublikum herzustellen. Mit anderen Worten, die Kamera sollte sich wie ein Zuschauer verhalten, die ganze Szene betrachten, aber auch die Hauptpersonen oder bestimmte Momente der Haltung näher ins Auge fassen. Ich glaube, daß diese Methode gerade der Umgebung dieses Dorfes sehr angemessen ist, weil im Alltagsleben der Dorfbewohner so viel passiert und es so viel Schönes zu betrachten gibt, und doch bleibt ein Gefühl der intimen Nähe zu den Hauptpersonen.

Katalog des 9. Hongkong-Festivals, 1985

## Biofilmographie

Yim Ho, geboren 1952. Besuch der London Film School 1973 - 75. Nach der Rückkehr nach Hongkong Arbeit für das Fernsehen als Drehbuchautor und später als Produzent. Erster Spielfilm 1978.

### Filme:

- 1978 *The Extras*
- 1979 *The Happenings*
- 1980 *Wedding Bells, Wedding Belles*
- 1984 HOME COMING
- 1987 *Buddha's Lock*

## JUST LIKE WEATHER (MEI-KWOK SAM) 美國心 (MEIGUO XIN) Wie das Wetter (Amerikanisches Herz)

Land	Hongkong 1986
Produktion	Cheung Chi-sing, Sil-Metropole Organisation

Regie	Allen Fong (Fong Yuk-ping)
Buch	Ng Chong-chau
Kamera	George Chang (Hongkong), Michael Chin (USA)
Schnitt	Lee Yuk-wai, Kwok Keung
Dekor	Wong Kwai-ping
Musik	Law Wing-fai
Ton	Wong Kwan-sai
Regieassistent	Lee Siu-hoi, Ng Chong-chau
Kostüme	Fung Lam, Chiu kein-chan

#### Darsteller

Christine Lee, Chang Hung-nin, Lee Chi-keung, Lam Ying-wah, Allen Fong, Phillip C.K. Mak, Cheng Chi-hung, Vincent Chan, Yung Man-xhing, Yu Yun-Fei, Wu Chun-sang, Choi Ka-kui, Lo King-wah, Peter Ho, Lee Mei-wah, Cheng Siu-kuen

Uraufführung 30. Oktober 1986

Format 35 mm, Farbe, 1 : 1.33

Länge 98 Minuten

#### Inhalt

Der Film handelt von einem jungen Paar aus Hongkong, das zahlreiche Probleme hatte: die beiden haben sich schon dreimal getrennt, die Frau hat als einzige eine dauerhafte Beschäftigung, und der Ehemann phantasiert davon, seine Mutter zu besuchen, die ein chinesisches Restaurant in New York besitzt. Nachdem die Frau jenseits der Grenze in China eine Abtreibung vornehmen und der Mann sich in einen nicht ganz legalen Handel mit Autos verstricken läßt, müssen sie entscheiden, ob sie auswandern wollen oder nicht. An dieser Stelle tritt Allen Fong selbst auf und nimmt sie mit auf eine unglaubliche Reise quer durch die USA ...

Derek Elley

Der Film erzählt die Geschichte eines Paares, das vor zwei wichtigen Entscheidungen steht: sollen sie zusammenbleiben? Und sollen sie auswandern? Aber der Film funktioniert auch als Barometer des sozialen, politischen und wirtschaftlichen Klimas von Hongkong. Und das fluktuiert wie das Wetter.

Produktionsmitteilung

#### Zu diesem Film

Allen Fongs ursprüngliche Idee bei JUST LIKE WEATHER war es, einen Film über die Ehe zu machen. Durch Cheng Chi-hung (den früheren Freund der Schauspielerin aus *Ah Ying*) traf er Christine Lee (Lee Yuk-kuen) und ihren Mann Chan Hung-nin. Fong interessierte sich für diese Personen und dafür, daß das junge Paar sich in fünf Jahren ihrer Ehe bereits dreimal getrennt hatte.

Nachdem er lange Interviews mit ihnen im 16 mm-Format aufgenommen hatte, entwickelte sich allmählich die Handlungslinie des Films. Sie betraf ebensosehr die aktuelle Frage einer Emigration aus Hongkong wie das Paar selbst. Die fiktiven Szenen in Hongkong sind im wesentlichen Erweiterungen realer Ereignisse, so ihre Unentschiedenheit, ob sie ein Kind haben sollen, oder ihr Verhalten gegenüber ihrem Hund, der die Rolle eines Ersatz-Kindes spielt. Fongs eigentliche Rolle war es, ihren Streit, ob sie in die USA auswandern sollten oder nicht, zu entscheiden, indem er sie für den Film dorthin brachte.

Die Verwendung direkter Interviews in dem Film ist eine Fortsetzung bestimmter Szenen aus Fongs früherem Film *Ah Ying* und wird von dem Regisseur auf seine Ausbildung als Journalist zurückgeführt. Er drehte auch einiges Interviewmaterial mit dem Regisseur Wayne Wang (dessen in San Francisco beheimatete Gesellschaft CIM Productions bei der Koordinierung der in den USA gedrehten Sequenzen behilflich war) und mit dessen Frau, der Schauspielerin Cora Miao, die in dem fertigen Film aber nicht enthalten sind. Der Produktionstitel von JUST LIKE WEATHER war Ot-ting keung-fung-soon-ho (wörtlich übersetzt 'Sturmsignale der Liebe').

Aus dem Festivalkatalog London 1986

#### Biofilmographie

Allen Fong, geboren in Hongkong 1947. Besuchte das Baptist College in Hongkong, ging 1971 in die USA. Ausbildung in Radio, Film und Fernsehen an der Georgia University's School, of Journalism, 1973 weiteres Filmstudium an der University of Southern California. 1975 Rückkehr nach Hongkong, Tätigkeit an der Fernsehstation RTHK als Regieassistent, ab 1977 auch als Regisseur. Fernsehbeiträge u.a. für die Serie *Below the Lion Rocks*, so die Episoden *Wild Children* und *Song of Yuen-Chau-Chai*. 1979 ging Allen Fong zur Gesellschaft Feng Huang Motion Picture Company (die kürzlich in 'Sil-Metropole Organisation' umbenannt wurde), wo er 1981 seinen ersten Spielfilm drehte. Gegenwärtig Arbeit an einem neuen Projekt über Studenten mit dem Titel *Naam-taan tong-fan*.

#### Filme:

1981 *Foo-tsz tsing* (Father and Son)

1983 *Poon-pin-yan* (Ah Ying)

1986 JUST LIKE WEATHER (Mei-kwok sam)

## SHANGHAI BLUES (SHANGHAI ZHI YE)

### Nächte in Shanghai 上海之夜

Land	Hongkong 1984
Produktion	Film Workshop Co.
Regie	Tsui Hark (Hsü K'o, Xu Ke)
Buch	Chan Guan-chong, To Kwok-hui, Seto Cheuk-han
Kamera	Ngor Chi-kwan
Musik	James Wong
Dekor	Au Yeung Hing-ye, Sze Mei Yee
Ton	Wong's Film Production Co. Ltd.
Schnitt	Chow Sui Sam
Produktionsassistent	Andy Ma
Koordination	O Sing Pui
ausführender Produzent	Anna Law
Darsteller	Sylvia Chang, Kenny Bee, Sally Yeh, Loretta Li
Uraufführung	6. Oktober 1984
Format	35 mm, 1 : 1.85, Farbe
Länge	108 Minuten

## Inhalt

Shanghai im Jahr 1937. Eines Nachts begegnen sich Kwok, ein Soldat, und Shu, ein Mädchen, zufällig unter der Suzhou-Brücke, als sie vor einem japanischen Bombardement fliehen. Obwohl sie sich am Tage nicht sehen können, fühlen sie sich zueinander hingezogen und schwören sich, am gleichen Ort wieder zusammenzutreffen, wenn der Krieg vorüber ist. Zehn Jahre später arbeitet Kwok wieder in seinem früheren Beruf als Clown und versucht, eine Karriere als Autor von Lieder-Texten aufzubauen. Er sucht nach Shu, ohne zu wissen, daß sie tatsächlich seine Nachbarin ist. Durch die Jahre etwas verhärtet, arbeitet das Mädchen jetzt in einem Nachtclub als Showgirl. SHANGHAI BLUES ist eine fröhliche screwball-comedy, vollgepackt mit Gags, von der Schnelligkeit eines Düsenflugzeugs, aber der Film ist nicht nur komisch, sondern auch visuell faszinierend. Das Shanghai von 1937 und 1947 wird in sehr artifiziellen Studiodekorationen aufgebaut, die an chinesische Filme der dreißiger Jahre erinnern.

David Oberbey

## Aus einem Interview mit Tsui Hark

*Frage:* Vergleicht der Film Hongkong mit Shanghai?

*Tsui Hark:* Das war unsere Absicht, denn im Hinblick auf 1997 sprach jeder von Hongkong wie von Shanghai im Jahre 1940. Schließlich aber habe ich den Akzent doch mehr auf die Liebesgeschichte gelegt – die Trennung, die Wiederbegegnung, dann wieder die Trennung. Wie Hongkong, das zu China zurückkehrt. Die Gefühle von Widerspruch, Zögern und Melancholie sind sehr subtil. Diesen Punkt wollte ich unterstreichen. Am Ende trifft Kwok noch einmal mit Shu im Zug zusammen. Mit dieser Szene wollte ich die Frage stellen: „Worauf haben wir gewartet?“

*Frage:* Die Geschichte erinnert an alte chinesische Filmklassiker.

*Tsui Hark:* Ja, er erinnert ein bißchen an *Die Kreuzung* (Shizi jietou), weil die getrennten Liebenden nicht wissen, daß sie Nachbarn sind. Die Situation ist sehr interessant und der Film bedient sich dieser Möglichkeiten.

Aus dem Katalog des 9. Filmfestivals Hongkong

## Kritik

Tsui Hark, ein innovativer und ebenso bekannter Regisseur wie Ann Hui, hat mit SHANGHAI BLUES einen sehr stimmigen, gelungenen und höchst amüsanten Film vorgelegt, der ein Kassenschlager zu werden verspricht.

SHANGHAI BLUES mag zwar keine emotionale Tiefe haben, keine Botschaft vermitteln oder sonstige hochtrabende Ziele verfolgen, man kann diesem ausgezeichnet fotografierten Film aber trotz seines Zickzack-Stils leicht folgen. Ein wahres Filmjuwel!

Tsui ist wie Hui das 'Hätschelkind' der ausländischen Presse. Mit SHANGHAI BLUES hat er eine Mischung aus kantonesischer Pop-Komödie und pikanter Liebesaffäre geschaffen, gemixt mit Slapstick-Humor, Musik, Satire und mit schöpferisch künstlerischem Geschick und sicherem Geschmack inszeniert. Die Hauptdarsteller sind überzeugend und agieren mit Verve. (...)

Höchst empfehlenswert für Einheimische, Angehörige und Mitglieder der Auslandsgemeinde, die sich bezüglich der hongkonger Filmszene 'auf dem laufenden' halten will.

Eli Carpena, in: South China Morning Post, Hongkong, 14. 10. 1984

## PEKING OPERA BLUES (DAO MA DAN)

### 刀馬旦

Land	Hongkong 1986
Produktion	Film Workshop Co.
Regie	Tsui Hark (Hsü K'o, Xu Ke)
Buch	To Kwok Wai
Kamera	Poon Hung Seng
Musik	James Wong
Dekor	Vincent Wai, Ho Kim Sing, Leung Chi Hing
Martial Arts Director	Ching Sui Tung
Special Effects	Cinefex Workshop Co. Ltd.
Ton	Cinema City Studio Co. Ltd.
Schnitt	David Wu
Kostüme	Ng Po Ling
ausführender Produzent	Claudie Chung

### Darsteller

Tso Wan	Lin Ching Hsia
Pat Neil	Sally Yeh
Sheung Hung	Cherie Chung
Mark Cheng	Ling Pak Hoi

Uraufführung 9. August 1986, Hongkong

Format 35 mm, 1 : 1.85, Farbe

Länge 104 Minuten

## Inhalt

In PEKING OPERA BLUES spielen drei der photogensten Schauspielerinnen der Region – Lin Ching Hsia, Cherie Chung und Sally Yeh. Im Mittelpunkt der Handlung steht die attraktive Lin im schicken Oscar Wilde-Kostüm als schauspielende Tochter eines einflußreichen Offiziers im Peking der Jahrhundertwende. Sie wird in eine Guerilla-Bewegung verwickelt und auf eine Mission geschickt, um aus dem Archiv ihres Papas, der wiederum in Liebesverhältnissen verstrickt ist, ein wertvolles Dokument zu stehlen. Chung erscheint in der Rolle einer scheinbar naiven Blondine, und Yeh ist die Tochter des Managers eines Peking-Opernensembles, in dem jedoch nur Männer beschäftigt werden. Sie ist theaterbegeistert, hat aber als Frau in der damaligen Zeit keine Chance. Irgendwie treffen die drei Damen immer wieder durch unerwartete Ereignisse in einem Operntheater zusammen. Tsui Hark's Film ist sehr amüsant und brilliert durch raffinierte Slapstick-Sequenzen.

In: Variety, New York, 17. 9. 1986

## Biofilmographie

**Tsui Hark**, geb. als Tsui Man Kwong 1951 in Vietnam, begann im Alter von 13 Jahren Experimentalfilme auf Super-8 zu drehen. Kam mit 15 nach Hongkong und beendete dort die Schule. 1969 Filmstudium an der Southern Methodist University in Dallas, Texas. Von 1970 - 75 Studium und Abschluß an der University of Texas in Austin.

Ging danach nach New York City und arbeitete an einer Reihe von Medienprojekten in Chinatown. Er gab eine Zeitung heraus, gründete eine Theatergruppe 'The New Art Drama Group' und

zusammen mit anderen den Kabelsender 'Chinatown Community Television' (heute Asian Cine-Vision). Er drehte darüber hinaus eine Reihe von Dokumentarfilmen über die chinesische Gemeinde und inszenierte zusammen mit Chris Choy den 45-minütigen Dokumentarfilm *From Spikes to Spindles* über die asiatisch-amerikanische Geschichte. 1977 Rückkehr nach Hongkong und Tätigkeit als Produzent und Regisseur beim Fernsehen. 1978 inszenierte er für Commercial Television Co. Ltd. die klassische Serie *Gold Dagger Romance*. 1979 dreht er seinen ersten Spielfilm, *Butterfly Murders*. Seit 1984 eigene Filmgesellschaft, die Film Workshop Co. Ltd.

Filme:

- 1979 *Butterfly Murders*
- 1980 *We're Going to Eat You*  
*Dangerous Encounters – First Kind*
- 1981 *All the Wrong Clues (for the Right Solution)*  
*Winter of 1905* (Schauspieler)
- 1983 *Zu: Warriors from the Magic Mountain*  
*All the Wrong Spies* (Schauspieler und Ausstattung)  
*Esprit d'amour* (Ausstattung)
- 1984 *Aces Go Places III – Our Man From Bond Street*  
SHANGHAI BLUES
- 1985 *Working Class* (Schauspieler und Regie)  
*Yes Madam* (Schauspieler)
- 1986 *A Better Tomorrow* (Produzent)  
PEKING OPERA BLUES

**SOUL (LAONIANG GOU SAO) 老娘多句騷**  
Seele (Die Frau mit dem starken Willen)

Land	Hongkong 1986
Produktion	Molesworth/Tomson/Maverick
Regie	Shu Kei
Buch	Shu Kei, Manfred Wong
Kamera	Christopher Doyle
Musik	Danny Chung
Dekor	Tony Au
Schnitt	Fong Po Wah
Regieassistentz	Jaco Lee, Fong Shiu Kwan
Produktionsleitung	Kenneth Ko
ausführender Produzent	Woo Shee Yuen
Produzenten	Sally Wu, Hsu Feng, John Sham

Darsteller

Deanie Ip, Elaine Jin, Jacky Cheng, Hou Hsiao-Hsin, Ko I-chen, Sandy Lamb, Dennis Chan  
sowie Jackie Cheung, David Chiang, Yen Chen Jyh

Uraufführung	25. September 1986
Format	35 mm, 1 : 1.66, Farbe
Länge	94 Minuten

**Inhalt**

K.Y. Lee, ein respektabler Beamter, begeht Selbstmord auf einem Polizeirevier. Seine Frau, Ip Cheung, ist schockiert, als sie herausfindet, daß ihr Mann ein korruptes Privatleben geführt hat und einen illegitimen, vier Jahre alten Sohn besitzt. Einige Killer sind hinter einem Notizbuch her, daß sich in Lees Besitz befand. Ip muß zusammen mit dem Jungen fliehen, der sich ihr gegenüber abweisend verhält, und so beginnt eine abenteuerliche Reise, die sie in ihrer Jugend nicht unternehmen konnte.

**Biofilmographie**

**Shu Kei**, geb. 1956, begann als Filmkritiker, wurde dann freischaffender Drehbuchautor (für das Fernsehen) und arbeitete mit den Regisseuren Ann Hui, Yim Ho, Allen Fong und Patrick Tam zusammen. Sein Debut als Regisseur gab er 1981 mit dem Film *Sealed with a Kiss*. Gegenwärtig als Co-Produzent eines Films von Edward Yang tätig; bereitet seinen dritten Spielfilm vor.

Filme:

- 1981 *Sealed with a Kiss*
- 1986 SOUL (Laoniang gou sao)

**A BETTER TOMORROW (YING XIONG BEN SE) 英雄本色**

Ein besseres Morgen (Der wahre Charakter von Helden)

Land	Hongkong 1986
Produktion	Film Workshop
Buch und Regie	John Woo
Kamera	Wong Wing Ming
Action – Regie	Cylon or, Tung Wai
Musik	Joseph Koo
Dekor	Bennie Liu
Kostüme	Bruce Yu
Ton	Cinema City Studio
Schnitt	Kam Ma
Produktionsüberwachung	Paul Lai
Herstellungsleitung	Tony Chow
ausführender Produzent	Wan Ka Man
Co-Produzent	Tsui Hark

Darsteller

Mark Chow Yuen Fat  
Sung Tse Ho Ti Lung  
Sung Tse Kit Leslie Cheung  
Jackie Emily Chu

Uraufführung	26. Juli 1986, Hongkong
Format	35 mm, 1 : 1.85, Farbe
Länge	94 Minuten

## Inhalt

Dem Film, der in den sechziger Jahren spielt, liegt die Erzählung eines alten Lung Kong (entlassenen Gefangenen) zugrunde. Im Mittelpunkt stehen zwei sich bekämpfende Brüder, der Gangster und der Polizist. Leslie Cheung ist ein seinem Beruf ergebener Polizist, der seinen Bruder (Ti Lung) beschuldigt, den Tod ihres Vaters verursacht und seinen Aufstieg in der Polizeiverwaltung behindert zu haben. Chow Yuen Fat ist Ti Lungs ex-Gehilfe, der von seinem eifersüchtigen Untergebenen im Geldfälscher-Syndikat betrogen wird. Nachdem er ein Gefängnisurteil in Taiwan abgesessen hat, kehrt der reuige Ti Lung nach Hongkong zurück, muß aber erfahren, daß ein Mann mit seiner Vergangenheit nur schwer wieder ins normale Leben zurückkehren kann.

In: Variety, New York, 24. 9. 1986

## Biofilmographie

John Woo schrieb, produzierte und inszenierte bereits vor Abschluß der High School vier Filme, in denen er auch auftrat. Wenngleich dies bescheidene, am zutreffendsten wohl als 'experimentelle' Filme zu bezeichnende Produktionen waren, stellten sie den ersten Schritt seiner Filmlaufbahn dar.

Nach der Schule war er bei den Cathay Studios tätig, arbeitete zunächst als 'best boy' und später als Regieassistent bei Shaw Brothers. Filmvorbilder waren für ihn Truffaut, Kurosawa, Lean und Hitchcock.

1973 bot ihm das Golden Harvest Studio einen Dreijahresvertrag als Regisseur an. Er drehte zunächst Kung Fu-Filme, dann Komödien und epische Filme. Gegenwärtig plant er einen Film über die chinesische Revolution und über das Leben von Dr. Sun Yat Sen.

### Filme:

- 1973 *The Young Dragons*
- 1974 *The Dragon Tamers*
- 1975 *Countdown in Kung Fu*  
*Princess Chang Ping*
- 1977 *Money Crazy*  
*Follow the Star*  
*Private Eyes* (Ausstattung)
- 1978 *Last Hurrah for Chivalry*  
*The Contract* (Ausstattung)
- 1979 *From Riches to Rags*
- 1981 *To Hell with the Devil*  
*Laughing Times*
- 1982 *Plain Jane to the Rescue*
- 1983 *The Sunset Warrior*
- 1984 *The Time You Need a Friend*
- 1985 *Run Tiger Run*  
*Super Citizen* (Produzent)  
*Love, Lone Flower* (Produzent)
- 1986 A BETTER TOMORROW

## LOVE UNTO WASTE (DIXIA GING) 地下情

### Vergeudete Liebe

Land	Hongkong 1986
Produktion	Pearl City
Regie	Stanley Kwan (Guan Jinpeng)
Buch	Lai Kit, Chiu Tai An Ping

Kamera	Johny Koo
Musik	Violet Lam
Dekor	William Chang
Schnitt	Chow Cheung Kan
Regieassistent	Paul Cheung
Produktionsleitung	Doris Tse, Riley Ip
ausführender Produzent	Vicky Lee Leung
Produzent	Dickson Poon

### Darsteller

Tony Leung, Chow Yuen Fat, Irene Wan, Elaine Jin, Tsai Chin

Uraufführung 30. August 1986

Format 35 mm, 1 : 1.85, Farbe  
Länge 97 Minuten

## Inhalt

Billie Yuen (Irene Wan) und ihre beiden Freundinnen Jade Screen Liu (Elaine Jin) und Jane Chiu (Tsai Chin) aus Taiwan haben das gemeinsame Ziel, reich und berühmt zu werden. Die drei Frauen begegnen in einer Hotelhalle dem betrunkenen Tony Cheung (Tony Leung). Er ist der Sohn eines Reisgroßhändlers aus Shangwan, der hofft, daß Tony sein Geschäft einmal übernimmt. Doch Tony ist sich über seine Zukunft noch nicht im klaren.

Die Vier verbringen eine gute Zeit miteinander und feiern zu Hause bei Jade Screen deren Geburtstag.

Eines Nachts, als Jade Screen erst spät heimkehrt, wird Jane tot aufgefunden – ermordet.

Jade Screen, Billie und Tony werden einzeln von Sergeant Lan (Chow Yuen Fat) vernommen. Lan hat in Janes Zimmer ein Sparbuch und eine Tonbandkassette gefunden, die für ihren Freund John Chow in Taiwan bestimmt war. Aus dem Autopsiebericht geht hervor, daß Jane eine Abtreibung hatte. Detektiv Lan versucht den Fall zu klären ...

## Biofilmographie

Stanley Kwan, geb. 1957, arbeitete über fünf Jahre als Regieassistent beim Fernsehen und bei New Wave-Regisseuren wie Ann Hui, Tsui Hark und Peter Yung. Sein Regiedebüt gab er 1985 mit *Women*, der sich als Kassenschlager entpuppte. Gegenwärtig bereitet er seinen dritten Spielfilm vor, eine 60 Jahre umfassende Liebesgeschichte zwischen Gespenstern.

### Filme:

- 1985 *Women*
- 1986 LOVE UNTO WASTE (Dixia ging)

\*

## Das neue Hongkon-Kino

Hongkong – In den 60er Jahren wurde Kung Fu geboren, und die ganze Welt lernte diese kantonesische Kampftechnik kennen. Es produzierten damals zwar über 150 unabhängige Firmen Filme, aber nur zwei große Gesellschaften beherrschten den Markt. Diese 'Ächz-und-Grunz'-Filme, in denen Bruce Lee eine hervorragende Rolle spielte, hatten keinen intellektuellen Inhalt.

Mit diesen Produktionen eroberte sich der Hongkong-Film einen Markt und fand internationales Interesse, wenn auch nicht auf künstlerischem Gebiet. Eine ernsthafte gesellschaftliche Bedeutung maß man diesen Filmen nicht bei.

In den 70er Jahren sicherten sich die großen Hongkong-Studios die errungene Position, unter denen Altmeister Sir Run Run Shaw und Raymond Chow, der seine Gesellschaft 1970 gegründet hatte, die größte Rolle spielten. Wie am Fließband produzierten sie ihre Komödien und Schwertkampfdramen, die in irgendeiner undefinierbaren chinesischen Geschichtsperiode spielten. Gelegentlich versuchte man sich auch an internationalen Koproduktionen, um das Angebot über den traditionellen 'China'-Bereich hinaus zu erweitern.

1980 traten die ersten Regisseure der 'Neuen Welle' auf den Plan, die ihr Handwerk entweder im Ausland oder beim Fernsehen in Hongkong gelernt hatten. Sie sind kreativ, verfolgen hohe Ideale und ihr Individualismus ist sehr ausgeprägt. Sie verhalfen dem Hongkong-Film zu neuem Leben. Und während die Magnaten des Show-Geschäfts sich auf ihren Lorbeeren ausruhten, begannen die 'Unabhängigen' die Domäne des Unterhaltungsfilms zu erobern. Das Massenpublikum suchte offenbar nach etwas Neuem, und das Publikum war jung.

Hongkong hat sich zweifellos rapide verändert. Ein neuer Lebensstil, eine großzügigere Zensur, eine liberalisierte Moral und eine Vorliebe für westliche Moden und Trends kennzeichnen die Situation. Der Hongkong-Chinese arbeitet heute nicht nur härter, er genießt auch seine Freizeit mehr als die ältere Generation, die nur gearbeitet und gespart hat. Im Zuge dieser Entwicklung wuchs die Kluft zwischen den Generationen und ihren unterschiedlichen Kulturen. Die alten Filmemacher trafen nicht mehr den Geschmack der jungen Kinogänger, so daß sich das Produktionssystem veränderte.

Die 80er Jahre sind das Jahrzehnt der Unabhängigen, des neuen 'Hongkong, Hollywood'. Die 'New Indies' (neuen Unabhängigen) trafen genau den Zeitgeist der Jungen. Die Unabhängigen reflektierten die sich verändernde ökonomische Situation und die Befürchtungen, die hinsichtlich der bevorstehenden Übernahme der Kronkolonie durch die Volksrepublik China 1997 aufkamen; sie gingen auf das Selbstbewußtsein der Mittelschichten ein, die einst die einheimische Filmproduktion verachteten, sie heute aber begeistert unterstützen. Auf dieses neu erwachte Interesse reagierten die 'New Indies' mit Filmporträts von Stars aus der Glitzerwelt des Show-Business.

Daraus gingen Cinema City, Bluebird Films, Bo Ho Films, Pearl City, Century, Centro Films, Seasonal, D&B Films, Film Workshop, Pyramid Films, Always Good Prods., Fotocine und andere Firmen hervor. Auch sie jagten dem Geld hinterher, waren aber ehrgeiziger und risikofreudiger.

Die heutigen Spielfilme, obzwar im Ansatz grundsätzlich eskapistisch, thematisieren gleichwohl hier und da wirkliche Lebensdramen oder soziale und lokale Umwelt-Probleme.

Heute drehen Gesellschaften wie die Shaw Brothers nicht mehr 45 Filme im Jahr wie früher, sondern nur noch vier und haben einige ihrer größeren Kinoketten an D&B verpachtet. Golden Harvest hat sich mit Samo Hung, Jackie Chan und Michael Hui zusammengeslossen. Ohne diese drei großen Namen wäre Golden Harvest mit seinen sogenannten anspruchsvollen und groß herausgebrachten 'ausländischen' Produktionen wie *Cannonball Run II* und *High Road to China* (ein Reinfall) untergegangen. Hongkong ist voller Leben, Spürsinn und Erfindungsgeist, und all das findet man in seinen neuen Filmen.

In: Variety, New York, 7. Mai 1986

### Wird die Filmindustrie Hongkong per Gesetz bis 1997 ruiniert?

Von Tad Stoner

Manchmal ist das, was nicht geschieht, so wichtig wie das, was geschieht. Im Hongkong-Film ist 1986 vieles nicht geschehen.

Drei unserer besten Regisseure — Yim Ho, Ann Hui und Angie Chan — haben keinen Film gedreht. Jackie Chan, der Schauspie-

ler, hat in keinem einzigen gespielt. Die Shaw Brothers haben gar keinen produziert. Die vier besten Filme des Jahres waren finanzielle Flops, und keinem der zahlreichen Versuche seitens des Westens, die Kronkolonie auf der Leinwand zu erobern, war Erfolg beschieden.

Andererseits hat es 1986 auch Spaß gemacht, ins Kino zu gehen, und die Verwüstungen, die unsere Zensoren angerichtet haben, waren im allgemeinen gerade noch zu ertragen.

Doch hat man auch ihre Tätigkeit kritisch überprüft, denn eine Reform ist beabsichtigt. Die Veränderungen werden, je nachdem, wen man fragt, entweder zu mehr oder zu weniger Sex, Gewalt und Politik im Film führen, und Letzteres hängt ja, wie das meiste in Hongkong, von unserem großen Nachbarn im Norden, Beijing, ab.

Das gegenwärtige Zensursystem teilt alle Filme in zwei Kategorien ein: in solche, die für die Familie geeignet und in andere, die, wie es heißt, 'für Kinder nicht geeignet' sind. Gesetzlich bindend ist diese Einteilung allerdings nicht, sie hat nur den Charakter einer Empfehlung an die Eltern. Das soll sich mit dem neuen Gesetz ändern. Nun will man drei verschiedene Klassen von Filmen einrichten: Filme, die für die Familie geeignet, die nicht für die Familie geeignet und die für jeden unter achtzehn Jahren gesetzlich verboten sind. Verstöße dagegen sollen geahndet werden. Kinobesitzern droht gar die Verhaftung.

Die Kinobesitzer sind nicht glücklich über diese Gesetzesvorlage wegen der höheren Betriebskosten, die auf sie zukommen: Sie werden zusätzlich Kontrolleure beschäftigen müssen, die die Ausweise prüfen, und der Aufwand, den es kostet, aus jeder Vorstellung die Minderjährigen auszuschließen, dürfte beträchtlich sein.

Die Filmzensoren der 'Television and Entertainment Licensing Authority' wiederum erhoffen sich eine Erleichterung ihrer Aufgabe, auch freuen sie sich darauf, die Grenzen des Publikumsgeschmacks ausführlicher erkunden zu können. Nur für Erwachsene bestimmte Filme werden dann liberaler gehandhabt, und auch die Filmemacher dürfen freier als bisher ihre Themen und Stile wählen.

Die unangenehme Konsequenz wird allerdings sein, daß viele der bisher dem Zensor überlassenen Entscheidungen Gesetzeskraft erlangen werden. Dann wird es nicht mehr im Ermessen des Beamten stehen, zu beurteilen, was 'tiefen Schock auslösen oder Ekel erregen', 'Haß zwischen Personen unterschiedlicher Rassen- oder Klassenzugehörigkeit' säen oder, am wichtigsten, 'die guten Beziehungen zu anderen Staaten' beeinträchtigen könnte.

Wenn die bisher eher subjektiven Kriterien erst einmal kodifiziert sind, werden die Zensoren künftig im Zweifelsfall eher zuviel als zuwenig herausschneiden, und Fehler lassen sich dann nicht mehr so leicht korrigieren.

Man befürchtet, daß auf diese Art und Weise eine gesetzliche Grundlage für die Behinderung des filmischen Ausdrucks geschaffen werden soll, so daß die kraftvolle und lukrative Filmindustrie Hongkongs ab 1997, wenn Beijing die Oberhoheit übernimmt, absterben muß.

Die Entscheidungen sollen Anfang des Jahres fallen, desgleichen auch auf einem anderen Gebiet, das für die Filmproduzenten von Interesse ist: in Sachen Kabelfernsehen. 1986 haben zwei der größten Filmstudios der Kronkolonie, Shaw Brothers und Golden Harvest, bedeutende Anteile an den wichtigsten Gesellschaften erworben, die zur Zeit im Wettstreit um die Gewährung einer Kabellizenz liegen.

Sir Run Run Shaw, Chef der Clearwater Studios, hat nichts Genaues über seinen Anteil an Hutchinson Whampoa verlauten lassen, aber er bringt eine große Zahl von Filmen mit ein, die viele Millionen Dollar wert sind, und außerdem die beträchtlichen Ressourcen und die Markterfahrung von TVB.

Raymond Chow, der Boß von Golden Harvest, hat 20 % des Startkapitals gezeichnet, mit dem die Hongkong Telephone Co. ins Rennen gehen will. Auch er bringt seine eigenen Filme mit, wenn es auch etwas weniger sind als bei Sir Run Run Shaw, und an diesem Konsortium sind so bedeutende Unternehmen wie Swire Pacific und Cable and Wireless plc. beteiligt.

Beide Bewerber erkennen die Notwendigkeit an, ein lokales Pro-

gramm zu entwerfen, wenn das Kabelunternehmen ein Erfolg werden soll, und die beiden Filmproduzenten freuen sich auf eine Ausweitung ihres Tätigkeitsbereichs und eine noch bessere Auslastung ihrer Kapazitäten.

Kapazitäten und Produktion sind bereits sehr umfangreich. Hongkong ist nach Indien und den USA der drittgrößte Filmproduzent der Welt – und Indien brachte per Saldo durchschnittlich einen Film pro Tag auf den Markt. Allerdings ist die Filmindustrie der Kronkolonie bisher aufs eigene Territorium beschränkt geblieben, und der Einbruch in den internationalen Markt ist ihr immer wieder mißlungen.

Die Gründe für dieses Scheitern sind offenkundig. Niedrigere Budgets und geringere Kapitalausstattung als in der Filmindustrie der USA und sogar Großbritanniens verhindern, daß Hongkongs Produktion von dem gebildeten und verwöhnten Westpublikum akzeptiert wird. Filme im kantonesischen Idiom finden außerhalb des chinesischen Kulturkreises nur wenig Anklang, und seit dem Tod von Bruce Lee hat keiner unserer Schauspieler jenseits von Asien wieder solche Anerkennung gefunden.

Einige haben es versucht und werden es weiterhin versuchen. Der ambitionierteste von ihnen ist Jackie Chan, der Lees Platz einnehmen möchte, wenn auch in einem anderen, zeitgenössischeren Kontext. Chan setzt auf sein schauspielerisches Können, auf sein Image als aufrechter junger Mann wie auch auf seine Kampftechnik, um in Übersee Eindruck zu machen – aber da bleibt ihm noch viel zu tun. (...)

In: Sunday Morning Post, Hongkong Review, Januar 1987

### Aus einer Diskussion über neue Trends im Hongkong-Film

*Shu Kei:* In diesem Jahr zeigt das Angebot von Filmen in Hongkong zwar eine große Vielfalt von Themen und Darstellungstypen, dennoch bedeutet das immer noch nicht, daß die Grundstruktur der Filmproduktion in Hongkong geändert ist, das heißt: die Einstellung der Filmemacher zu ihrer Arbeit ist unverändert geblieben. In der zweiten Hälfte des Jahres 1986 wurden viele neue Themen von vielen Regisseuren aufgegriffen. Der Grund dafür liegt aber nicht darin, daß sie sich bewußt von ihrer bisherigen Machart gelöst hätten und einen Wandel für notwendig hielten, sondern ihre Entscheidung wurde durch ihre Einsicht bestimmt, daß die Filme, die sie bisher gedreht haben, auf dem Markt geringere Erfolgchancen haben würden. Dies bedeutet jedoch nicht, daß sich etwas Wesentliches an der überkommenen Struktur geändert hat.

Die Filmproduktion in Hongkong ist von bestimmten Gewohnheitsregeln geprägt, die seit der Entstehung des 'Kung Fu'-Filmes gültig sind: Allein die filmischen Elemente, die ein gutes Geschäft versprechen, werden hervorgehoben. Bei der Dreharbeit spielt die gesamte Konzeption nur eine untergeordnete Rolle, was zählt, sind nur dramatische Effekte. Für viele Filmemacher bedeutet ein Film nur eine geballte Ansammlung von Einzelszenen.

Die sich differenzierenden Ansprüche des Filmpublikums könnten dazu beitragen, daß sich der Filmmarkt neu orientiert. Es gibt eine Theorie in Japan, die besagt, daß sich ein Produkt dann durchsetzen kann, wenn es einen kleinen aber sicheren Konsumentenkreis findet. Ich bin mir nicht sicher, ob diese Theorie auch in Hongkong vor dem Hintergrund des Bildungsniveaus der Bevölkerung und der Wirtschaftsstruktur sich als richtig erweisen wird. Jedoch darf man die Möglichkeit einer solchen Entwicklung nicht ausschließen.

Es wird dem Filmproduzenten in Hongkong sicherlich nicht leichtfallen, sich auf eine Umorientierung einzustellen, dennoch werden sie ihr Angebot an Filmen verändern müssen, wenn sie

spüren, daß ihre bisherige Massenproduktion keinen Gewinn mehr bringt. In dieser Situation werden ausländische Filme eine Chance haben, den Markt in Hongkong zu erschließen. Der finanzielle Erfolg ist bisher bei Hongkonger Produzenten immer noch das entscheidende Kriterium. Ich würde das am Beispiel des Filmes *DAS AMERIKANISCHE HERZ* von Allen Fong erläutern. Ich bin der Meinung, daß hier der finanzielle Mißerfolg nicht auf den Film selbst, sondern auf die falsche Verkaufsstrategie zurückzuführen ist. Dieser Film hätte nicht zwei Wochen hintereinander nur in großen Kinos gezeigt werden dürfen, sondern auch von Anfang an in kleinen Kinos vorgeführt werden müssen. Wenn viele glauben, der Regisseur habe keinen Sinn für das Geschäft, so ist dies gar nicht richtig, denn seine beiden vorhergehenden Filme haben kein finanzielles Defizit gebracht. Es ist wahr, daß er nicht für die Massen produziert, aber er hat bereits sein eigenes Publikum erschlossen und wird den Kreis auch noch erweitern können.

Außerdem möchte ich hier auf die Möglichkeit hinweisen, daß die anspruchsvollen Filme aus Hongkong auch in Europa einen Markt gewinnen können. Diesen Markt zu erobern, ist in der Tat viel leichter als den sogenannten 'internationalen' Massenmarkt zu erschließen, weil es viel schwieriger ist, den Bedürfnissen von den internationalen Massen zu entsprechen, wenn es solche überhaupt gibt. Dabei müssen wir uns vor allem die Klarheit verschaffen, welche Art von Filmen auf dem europäischen Markt gefragt ist. Außerdem müssen wir uns über unser 'Handicap'-Mangel an guten Leuten im klaren sein.

*Shu Kei:* Der Hongkonger Film des Jahres 1986 ist vor allem durch romantischen Inhalt geprägt, Gefühle werden in Filmen ziemlich eindringlich und differenziert ausgedrückt. Die Produktion seichter und fast vulgärer Komödien hat deutlich abgenommen. Die Filmemacher sind nachdenklicher geworden. Sowohl künstlerische als kommerzielle Produkte haben sich im Vergleich zu 1985 qualitativ verbessert.

Der Film *A BETTER TOMORROW* ist der bestverkaufte Film des Jahres 1986 in Hongkong. Dieser Film ist nicht neu in seiner Art. Sein Erfolg liegt darin begründet, daß er Niederlage, Rache und Widersprüche von einigen 'Helden' anschaulich und differenziert zu beschreiben vermag. Deshalb kommt der Film beim Publikum gut an. Der Kassenerfolg ist im gesellschaftlichen Zusammenhang zu sehen: Der Film zeigt den zur Zeit herrschenden Gemütszustand der Bevölkerung, der sich in einer Art Selbstmitleid im Hinblick auf eine düstere Zukunft äußert. Man glaubt nicht mehr an eine heile Welt.

Doch die Hongkonger sind klug. Sie werden niemals offen und unverblümt über die Zukunftsperspektiven sprechen. Zudem bringt sie allein das Reden darüber auch nicht weiter. Sie denken nun mehr an ihre eigenen Interessen. Deshalb wird auch in den heutigen Filmen mehr die Privatsphäre behandelt: die Beziehungen zwischen Freunden, Familienmitgliedern, Ehepaaren ... Die starke Wirkung des Filmes *A BETTER TOMORROW* auf das Publikum wegen der Darstellung des privaten Lebens war für den Regisseur eine Überraschung, denn er hat dies eigentlich nicht intendiert. Ob dieser Film eine Reihe weiterer ähnlicher Produktionen auslösen wird, ist jetzt noch nicht zu sagen. Ich glaube eher, daß das nicht eintreffen wird. Eins steht fest, daß dieser Film die zukünftige Produktion doch sehr stark beeinflussen wird.

Die Qualität künstlerischer Produktionen im Jahre 1986 ist im Vergleich zu den letzten Jahren erheblich höher. *DAS AMERIKANISCHE HERZ* und *LOVE UNTO WASTE* sind zwei sehr gelungene Produktionen. Die Geschichte von *LOVE UNTO WASTE* ist dramatisch außerordentlich gut durchgeführt. *DAS AMERIKANISCHE HERZ* ist ein Experimentalfilm. Es war ein Wunder, daß dieser Film in Hongkong gedreht und vorgeführt werden konnte. Dieser Film ist im Grunde genommen ein antikommerzieller Film.

Der Anklang bei den Zuschauern war aber nicht besonders groß. Ich denke, daß der Grund für den geringen Erfolg nicht in der Erzählweise der Filme liegt, sondern darin, daß die Aussage dem

heutigen Gemütszustand der Bevölkerung nicht entspricht. Die beiden Filme haben die Ratlosigkeit und die Verwirrung der Bevölkerung beschrieben. Die Regisseure haben es gut gemeint und die inhaltliche Darstellung ist auch durchaus realistisch. Aber die gesellschaftliche Psyche, die in den beiden Filmen zum Ausdruck kommt, konnte für das Ende 1985 und den Anfang 1986 noch als typisch gelten. Heute haben allerdings die Hongkonger diesen Zustand überwunden. Die beiden Filme sind für sie beklemmend und deprimierend, sie möchten, daß man ihnen einen Ausweg aus der Krise zeigt.

Aus: Film Bi-Weekly ('Dien ying'), Hongkong, 1. Januar 1987

### Zum gegenwärtigen Stand der Filmindustrie Hongkongs

Das Wort, was man am häufigsten in Hongkong hören kann, um die Produktion des vergangenen Jahres (1985) zu bezeichnen, war 'Dürre'. Künstlerisch gesehen, war 1985 ein ziemlich trübes Jahr für Hongkong, seit die Neue Welle sechs Jahre zuvor internationale Aufmerksamkeit erlangt hatte. Und da die großen 'Namen' unter den Regisseuren der Kolonie bis zum Sommer 1986 nichts Neues produziert hatten, so scheint diese Dürre auch einen guten Teil des folgenden Jahres anzuhalten.

Hongkongs Ruf, überhalb der kommerzialisierten asiatischen Norm zu liegen, gerät in Gefahr, besonders in Hinblick auf die künstlerische Renaissance in Ländern wie Taiwan, der Volksrepublik China, Indonesien und (möglicherweise) auch Südkorea. Da es keine Regierungshilfe zur Unterstützung gibt, müssen die Filmemacher in der Mentalität des 'schnellen Geldes', die in der Kolonie herrscht, schwimmen oder untergehen. Jedes Jahr erscheinen mehrere 'unabhängige' Produktionsfirmen auf der Bildfläche, die sich um etwas Neues bemühen, aber ihr Horizont ist notwendigerweise beschränkt und ihre Möglichkeit, Verluste auszugleichen, noch geringer.

Die Shaw Brothers sind praktisch von der Landkarte verschwunden, ihre Produktion (in der besten Zeit 45 Filme pro Jahr) ist praktisch zum Stillstand gekommen, die Studios in der Clearwater Bay sind an die Fernsehgesellschaft TVB übergeben (von der Run-Run Shaw die Mehrheit der Aktien besitzt), verschiedene junge Talente sind in ausweglosen Verträgen gefangen. Die 'Majors' sind jetzt Golden Harvest, Cinema City und die frisch gegründete Firma 'D & B Films' (die sogar Shaw einen Teil seiner Kinos abgemietet hat), und die scharfe Konkurrenz zwischen den drei, die jeweils auf festen Verträgen mit Schauspielern/Produzenten/Regisseuren basiert, lassen nicht viel Raum für Experimente.

Selbst in kommerzieller Hinsicht fielen 1985 und die erste Hälfte 86 hinter 84 zurück. Es gab keinen Mangel an Produkten aus dem 'Mainstream' – inzwischen handelt es sich hier fast ausschließlich um turbulente Jugend-Komödien und schnelle Action-Thriller –, aber nichts scheint den Rekord zu übertreffen, den *My Lucky Stars* (Fuxing gaozhao) von Hong Jinbao (Sammo Hung) 1985 mit einem Einspielergebnis von 30,7 Millionen HK-Dollar aufstellte. (A.d.R.: Inzwischen wurde dieser Rekord gebrochen: *A BETTER TOMORROW* spielte vom 2. August bis 12. September 1986 33.153.755 Hongkong-Dollar ein und wurde damit zum erfolgreichsten Hongkong-Film 'aller Zeiten'). Selbst todsichere Erfolgsfilme wie *Aces Go Places IV*, *Millionaire's Express* und *Happy Din Don* brachten es 1986 nicht fertig, diese Rekordziffer zu schlagen (Einspielergebnisse bis 12. 9. 1986: *Aces Go Places IV* – 27.012.748 Mio HK-\$, *Millionaires Express* – 28.915.691 HK-\$, A.d.R.)

Die Produktion sank 1985 geringfügig auf 105 Spielfilme ab (von ungefähr 110 im Jahre 1984), aber die Zuschauerzahlen sanken nur auf 58 Millionen (von 61 Millionen). Aber selbst wenn die Einspielergebnisse generell bescheiden sind, so fehlt es doch nicht an Kinos, in denen man diese Filme sehen kann. Die Bewegung in Richtung auf 'Multiplex'-Kinos wächst immer noch an, und erfreulich ist der Erfolg des Kinos 'Columbia Classics' in Wanchai, einem ausgezeichneten mittelgroßen Kino im Besitz von Edko Enterprises, in dem nur internationale Qualitätsfilme laufen. Andere Gruppen, darunter der einzige

wahre Filmclub der Region, 'Studio One', planen jetzt ähnliche Schritte.

Columbia Classics war eines der Kinos des Hongkong-Filmfestivals von 1986, das mit seinem kleinen Budget von 1.72 Mio HK-\$ geradezu Wunder verrichtete. Zu seinem 10. Jubiläum gelang es ihm, ungefähr 150 Filme zusammenzubringen, einschließlich einer kurzen Retro lokaler Produktionen seit 1976, Hommagen an Li Chenfeng, Ophüls, Godard und Gosho, einen Überblick über das kantonesische Melodrama (1950 - 69), eine ikonoklastische, aber sehr sehenswerte internationale Auswahl und (von besonderem Interesse für ausländische Besucher), ein Asien-Panorama.

Derek Ellwy in: International Film Guide, London 1987

### Neue Firmen füllen das Vakuum

(...) Während die Shaws aus dem Bild geraten sind, erlebt die Produktion in Hongkong einen Boom, die Einspielergebnisse für einheimische Filme sind unglaublich stark, obwohl die Ergebnisse für importierte Filme im Vergleich zu früher nachgelassen haben.

Gegenwärtig in Führung und weit ab vor den übrigen Firmen liegt die 'Golden Harvest'-Gruppe und ihr internationaler Ableger, Golden Communications. Die Firma, gegründet und geleitet von Ray Chow, einem früheren Zeitungsmann und Produzenten der Shaw-Brothers besitzt ein großes Studio, eine Kette starker Filmtheater; ihre Erzeugnisse werden am Ort hoch notiert und verzeichnen manchmal auch Erfolge auf ausländischen Märkten. (...) Eine andere wichtige Kraft in der Kolonie ist Cinema City, eine Gesellschaft, die in den letzten Jahrzehnten mit starker lokaler Unterstützung entstand. Karl Maka leitet diese Firma, ein allround-Filmemacher, der seine eigenen Filme produziert, sie inszeniert und auch in ihnen spielt. Er hat sich mit einer Gruppe namhafter Produzenten und Regisseure umgeben, die auch häufig vor der Kamera auftreten.

Ein starker neuer Faktor auf der lokalen Szene ist auch D & B Film, eine Gesellschaft, die vor drei oder vier Jahren von dem jugendlichen Millionäre Dickson Poon gegründet wurde. (...) Von bescheidenen Anfängen hat sich D & B sehr schnell entwickelt und produziert jetzt etwa 15 Filme pro Jahr. Während die meisten davon nur für den lokalen Markt geeignet sein sollen, richtet D & B unzweifelhaft ihre Blicke auch auf den ausländischen Markt.

Obwohl die lokalen Produkte an der Spitze der Publikumsgunst in den chinesisch-sprachigen Filmtheatern liegen, so gewinnen neuerdings Filme aus der Volksrepublik China an Gewicht, die vor allem von Sil-Metropole nach Hongkong importiert werden, aber auch von Highland Films, die ein Koproduktionsabkommen mit einer volksrepublikanischen Firma abgeschlossen hat, deren Sitz in China gleich jenseits der Grenze zu Hongkong ist.

Ein weiteres interessantes Phänomen ist die Produktion von Filmen in englischer Sprache, um ihnen den Weg zur internationalen Szene zu ebnet. (...) Hongkongs florierende Wirtschaft scheint die Tatsache, daß Hongkong in etwas mehr als 10 Jahren keine britische Kolonie mehr, sondern ein integraler Bestandteil des kommunistischen Chinas sein wird, vollkommen beiseitegeschoben zu haben. Die Börse verzeichnet Rekordkurse, neue Luxushotels werden eröffnet und gebaut, und lange Schlangen vor den Filmtheatern sind ein gewohnter Anblick.

In: Variety, New York, 22. Oktober 1986

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

# 34

## 37. internationale filmfestspiele berlin

**RU SHI / SAND 如是**

Als ob / Sand

Land Hongkong 1986  
Produktion Modern Films Production

Regie Jim Shum  
Buch Hwang Chenfan  
Kamera Kirk Ng  
Musik Jam Machine  
Schnitt Eddie Fong  
Produzent Roger Garcia

### Darsteller

Antonio Mak, Wendy Mok, Fiona Hawthorne, Susan Fung,  
Boriana Varbonov-Song

Uraufführung 5. April 1986, Hongkong Film-  
festival

Format 16 mm, Farbe  
Länge 80 Minuten  
Sprache Englisch, Kantonesisch,  
Mandarin, Französisch

### Zu diesem Film

Ein Bildhauer (Antonio Mak) lebt in verschiedenen Zeitdimensionen, die sich verkörpern in Gestalt von vier Frauen, die er einst kannte, von Orten, die er bereiste, Gesprächen und Geschichten, an die er sich erinnert wie an ein früheres Familienleben, festgehalten in Schwarzweißphotographien.

Fiona erscheint auf einem Fernsehschirm und erzählt ihm vom Tod und von China aus der Zeit vor der Revolution. Wendy kommt zu ihm aus dem Meer – offensichtlich ist das ein Traum – und setzt sich ans Klavier, ein Lied aus seiner Vergangenheit singend. Susan spaziert mit ihm auf einem zugefrorenen See in Beijing und rezitiert vergessene Verse und Gedankensplitter – Bruchstücke eines Gesprächs, das sie einstmals führten. Im Maxim's in Beijing erzählt Boriana ihm von einem Tiger und einer Bootsfahrt, bei der ihr Urgroßvater eine kostbare Tonfigur verlor. Später findet Antonio diese Figur in einem Mauer versteck in der Verbotenen Stadt, und noch später wird diese Figur an einen Strand gespült.

Während des ganzen Films springt Antonio so mühelos von einer Zeitdimension in die andere, wie er von einem Ort zum anderen fährt. Hongkong, Beijing, Shanghai, Taipch – jede dieser Städte repräsentiert ein anderes China und enthält für ihn andere Erinnerungen und Bedeutungen. Am Ende bringt Antonio Wendy

um, überwältigt von seinen widerstreitenden Lebensgeschichten, und löst sich auf in Zeit und Raum. Was bleibt, sind nur Spuren. Spuren dessen, was er einmal war oder hätte sein können, und die man lesen kann in den Sandkörnern am Strand oder dem Korn einer Schwarzweißphotographie.

(Produktionsmitteilung)

### Der Regisseur über seinen Film

An einem Tag, an dem ein Bild schneller vorüberzieht als die Zeit. Zu einer Zeit, in der ein Traum schneller vergeht als der Schlaf. In dem Moment, da der Schlaf sich schneller verflüchtigt als das Leben. Ein Nicken ist so gut wie ein Zwinkern.

In einer Traumwelt leben. Der Versuch, Geschichten zurückzuverfolgen, die irgendwo, irgendwann geschehen sein könnten. Die Suche nach einem Freund / einer Freundin, oder nach Dingen, die sich bereits vor mehreren Jahrhunderten ereigneten. Eine Reise. Erinnerungen wie unverbrauchte Bilder, die ihn mal hierhin, mal dorthin führen. Eine andere Richtung, eine andere Legende. Eine Melodie ruft eine Erinnerung wach, eine Ahnung von anderen Zeiten, längst vergangenen Tagen. Er erlebt sie in einem Körper, der seit langem tot und verwest ist; einem Körper, dessen Knochen den Stempel zahlloser Reinkarnationen aufweisen. Eindrücke, die sich ändern wie Zeichen im Sand, haben ihre Bedeutung verloren. Für ihn sind sie sinnlos geworden. Das Leben ist wie eine Erinnerung, wie ein Videoband, sogar wie ein Film. Es spult ab, spult zurück, spult wieder ab. Ist zu Ende, fängt wieder an. Zeit vergeht. Er ist wie ein Insekt, gehorcht jeden Tag der gleichen Routine, träumt immer wieder den gleichen Traum. Einmal zuende, beginnt er aufs neue. Zeit vergeht. Er weiß, der Tiger wird fett im Oktober. Er erinnert sich an die dicken Mulatinnen, die hinter den heruntergelassenen Jalousien eines großen alten Hauses der Liebe frönen. Er denkt an die heroischen Tage seines Lebens im Wasser, als er mit seinen zahlreichen Brüdern das Spiel des Lebens spielte. Er weiß aber auch, daß am Ende alles dahinschwenden wird. Der Traum ist vorbei.

Ein Mädchen erzählt ihm von dem Brief eines Reisenden. Eine über viele Generationen vererbte Tonfigur fällt zufällig in einen Fluß, der sofort gefriert und seine Beute im Eis festhält. Im Frühjahr schmilzt das Eis auf dem Fluß, und die Figur sinkt auf den Grund, wird zum Ozean getragen und von Wogen ans Ufer gespült ...

### Interview mit Jim Shum

*Frage:* Bist Du mit SAND zufrieden?

*Shum:* Ja, gemessen an den Produktionsbedingungen schon.

*Frage:* Hattest Du, als Du anfingst zu drehen, irgendwelche konkreten Vorstellungen und Ideen?

*Shum:* Nein, ich hatte am Anfang nur ein paar Ideen zu einem Film über den Verlust des Gedächtnisses, und das war im Grunde schon alles. Tatsächlich sind einige Filmsequenzen das Ergebnis von Gesprächen mit dem Protagonisten Antonio Mak. Zum Beispiel die Geschichte des Wettschwimmens um Leben und Tod entspricht Maks Vorstellung von sich selbst als Spermium. In seiner Vorstellung ist das Geborenwerden bereits eine Leistung, weil ein Spermium auf dem Weg zur Menschwerdung gegen

Millionen anderer Spermien anschwimmen und siegen muß. Darum, meint Mak, sollte jeder Mensch sich selbst wertschätzen. (...) Laß mich es so ausdrücken: ganz am Anfang der Produktion bestand der Film nur aus Fragmenten – aus Ideen und Episoden. Aufgenommen habe ich schließlich die, die mich interessiert haben, sowie eine Reihe 'leerer' Einstellungen. Diese Fragmente dann zusammenzufügen war eine Frage des Schnitts. (...)

*Frage:* Wie lange hast Du für die Dreharbeiten gebraucht?

*Shum:* Die ersten Aufnahmen machten wir im April 1985 in Japan und die letzten im Januar 1986 in Hongkong. Das sind alles in allem gute neun Monate. Doch von dem in Japan abgedrehten Material haben wir nur ein paar Einstellungen behalten, von dem aus Taiwan auch nicht viel mehr. Was wir in der Endfassung benutzt haben, sind überwiegend Aufnahmen aus den paar Drehwochen in China und Hongkong. Ich habe dann innerhalb weniger Tage einen Rohschnitt gemacht und diese Rohfassung für den Feinschnitt auf VHS überspielt. Etwa eine Woche lang habe ich den Film geschnitten und umgeschnitten und die verschiedenen Versionen mit Roger Garcia diskutiert. Eine weitere Woche brauchte ich für den Ton, die Musikkomposition und -aufnahme, Tonaufnahme, Geräuscheffekte und Atmos. (...)

*Frage:* Du hast ja zunächst Experimentalfilme gemacht. Wie bist Du dazu gekommen, Musik für kommerzielle Spielfilme zu komponieren?

*Shum:* Die erste Filmusik war für *Health Warning*. Kirk Wong, der Regisseur, hatte damals nicht genug Geld, um einen Komponisten damit zu beauftragen, und da ich ihm bei den Videoeffekten in dem Film behilflich war, fragte er mich, ob ich es machen würde. Das war von seiner Seite aus eine mutige Entscheidung, denn zuvor hatte ich ja nur für Zunis Theaterstücke mal ein bißchen Musik komponiert. Später habe ich auch die Musik für Fong Ling-chings Film *An Amorous Woman of The Tang Dynasty*, *Invitation To The Dance* und ein paar andere geschrieben. (...)

*Frage:* SAND ist Dein erster Spielfilm. Inwiefern unterscheidet er sich methodisch gesehen von Deinen früheren Kurzfilmen?

*Shum:* Ich denke, daß SAND noch experimenteller ist als die bisherigen Kurzfilme. Ein Kurzfilm hat eine Länge von 10 - 15 Minuten, also muß ich mir vorher über jedes einzelne Bild und den Raum zwischen den Bildern genauestens im klaren sein. Die Budgets sind minimal, so daß ich zuvor alles genau durchkalkulieren muß. Bei SAND hatte ich mehr Freiheit und größere Flexibilität. Ich hatte zu Anfang nur eine bestimmte Vorstellung, aber kein detailliertes Drehbuch, und es gab viel Spielraum, den Film so zu schneiden wie ich wollte. Ich war nicht an eine lineare Chronologie gebunden, weil der Film im wesentlichen episodisch aufgebaut ist. Der Film wurde ohne Ton aufgenommen, so daß ich auch damit eine Menge Möglichkeiten hatte.

*Frage:* Wie sehen Deine weiteren Pläne aus? Willst Du am Scheideweg zwischen alternativem und kommerziellem Kino stehenbleiben oder willst Du ganz in der kommerziellen Filmindustrie arbeiten?

*Shum:* Ich bin sicher, daß die Arbeit im Bereich des Kommerzfilms aus kreativer Sicht weniger Spaß macht als in unserem Typus des alternativen Filmschaffens. In der kommerziellen Industrie hätte ich einen Film wie SAND nicht drehen können, ich hätte nicht so viel Freiheit gehabt, zu machen, was ich will. Ich hoffe darum, daß ich Geld aufreiben und einen weiteren Spielfilm machen kann, bei dem ich wiederum freie Hand habe. Seien wir doch ehrlich – die 'richtigen' Filme sind reichlich selten.

Michael Lam, in: Film Biweekly Magazine, Nr. 184, Hongkong, 27. 3. 1986

## Aus einem Gespräch mit dem Produzenten Roger Garcia

*Frage:* Wovon handelt SAND?

*Garcia:* Anfangs gab es da nur eine Reihe von Episoden aus den verschiedenen Leben eines Mannes. Der Gedanke war, daß er im wesentlichen derselbe bleibt, sich selbst aber in anderen Menschen wiedererkennt, z.B. dem alten Mann auf der Straße, dem Kind

am Strand, ja sogar eine Frau könnte er sein oder sie könnte ihn erinnern an ein anderes Leben in der Vergangenheit oder der Zukunft. Es war eine Art Reinkarnations-Thema, ein Zen-ähnliches Sujet, aber natürlich ist es kein buddhistischer Film. Das eigentliche Thema des Films indes ist die Zeit – wie wir sie erfahren, im wahren Leben und im Kino, und wie visuelle Einfälle, Bruchstücke von Szenen, Objekte, Worte, Menschen, Orte – kurzum das Vokabular unserer Welt, aus dem unser Leben besteht – zusammenwirken. In narrativer Hinsicht hat der Film nur eine nominelle Handlung. Es geht im wesentlichen um einen Mann und seine Beziehung zu vier ziemlich verschiedenen Frauen. Aber diese Beziehungen werden nicht wie üblich erzählt – eine z.B. spricht aus einem Fernsehgerät, eine andere aus einem Spiegel, usw. Während des ganzen Films sucht der Mann zudem nach einem Tiger, der, wenn man ihn als Symbol versteht, vielerlei bedeuten kann. Es ist wirklich ein Film, dessen Interpretation dem Zuschauer überlassen bleibt. Es ist ein offener, kein geschlossener Film wie so viele kommerzielle Spielfilme, wo es eine klar definierte Figur und eine klar definierte Handlung gibt und sämtliche Kameraeinstellungen und Schnitte darauf abzielen, dem Publikum zu sagen, was es denken, statt wie es denken soll, was uns mit SAND hoffentlich gelungen ist. (...)

*Frage:* Inwiefern unterscheidet sich SAND von anderen Hongkong-Filmen?

*Garcia:* Dies ist der erste Spielfilm des alternativen Kinos in Hongkong. Er ist ganz anders als andere Hongkong-Produktionen aufgrund der Art und Weise, wie er konzipiert und ausgeführt wurde. Es ist kein Film, der aus finanziellen Erwägungen heraus entstanden ist wie die anderen Spielfilme Hongkongs. Er entstand aus dem Wunsch, Kino zu machen, eine spezielle Art von Kino, das eine Alternative zur herkömmlichen Sicht der Welt, der Geschichte, der Figur darstellt. Auch in der Ausführung unterscheidet er sich von allen Spielfilmen, die in Hongkong je gemacht wurden. Wir drehten entsprechend unseren Möglichkeiten und Mitteln, ohne uns von vornherein darauf festzulegen, was am Anfang, in der Mitte und am Ende des Films passieren soll. Er fragt eher nach der Bedeutung von Anfang, Mitte und Ende, als daß er sie beschreibt. (...)

Dieser ganze Prozeß ist für mich Ausdruck des alternativen Films. Ich wollte keinen Film produzieren, der aussieht wie jeder andere. Was SAND hoffentlich zeigen wird, ist, daß man für einen Spielfilm kein Riesebudget braucht, keine ausgefeilten Drehbücher und Rollenbeschreibungen, die jede Kraft und Vitalität verlieren, noch bevor man die erste Szene im Kasten hat. Man braucht keine großen Stars, spektakuläre Kampfszenen und Verfolgungsjagden. Was man braucht, sind Ideen; eine Vorstellung von Kino und Leidenschaft – als Filmemacher, Zuschauer und denkender Mensch –, damit es weitergeht. Filme zu machen ist nicht leicht; es ist harte Arbeit mit vielen Höhen und Tiefen. SAND ist der 25. Film, den ich innerhalb zweier Jahre produziert habe, und der bisher schwerste, aber für mich war es die Idee des Produzierens, die mich durchhalten ließ, und bei Jim die Hingabe an den Film. Jetzt, wo er beendet ist, denken wir natürlich bereits an den nächsten ...

Phoenix Film Club, Hongkong, April 1986. Zitiert nach: Modern Films, Bulletin No. 2, Hongkong, Frühling 1986

## Biofilmographie

**Jim Shum**, geb. 1957 in Hongkong, begann als Schüler Super-8 Filme zu drehen, nach Abschluß der Schule zeitweise Tätigkeit als Bausachverständiger. 1981 gründete er zusammen mit anderen die Experimentaltheatergruppe 'Zuni Icosahedron' und stellte erste Videofilme her. Neben seinen Film- und Videoarbeiten komponiert er Musik für Film, Theater und andere Bühnenergebnisse. SAND ist sein erster Spielfilm.

Filme: 1978 *Flicker*, S-8; 1979 *Sweet Dream*, S-8; *Hand and Falling Object*, S-8; *Suite*, S-8; 1980 *Rhythm*, S-8; *Primary*, S-8; 1982 *XXX*, Video; *ME 3*, Video; *ME 4*, Video; 1983 *Video Table* (Ko-Regie); *The Contract*, S-8; 1984 *Rocky 73*, S-8; *Surfside*, 16mm; *Hong Kong Topography* (Ko-Regie zusammen mit Ingo Petzke), 16 mm; 1985 *Sumimasen*, S-8; *Peking, Beijing*, S-8; *Poolside*, 16 mm; 1985/86 SAND: 1986 *Life Exhibition* (Musikvideo)

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

35

37. internationale  
filmfestspiele berlin

## INFORMATIONSLBLATT TAIWAN

Dieses Informationsblatt hätte eigentlich dem Film KONBU FIN ZE ('The Terrorizers') von Edward Yang gewidmet sein sollen. Dieser Film wurde zwar von der Produktionsfirma 'Central Motion Picture Corporation' dem Internationalen Forum des Jungen Films zur Aufführung angeboten, erhielt aber bis zum Zeitpunkt der Endredaktion dieses Blattes keine Ausföhrlizenz von der zuständigen Behörde Taiwans, dem 'Government Information Office', so daß nicht damit zu rechnen ist, daß der Film zum vorgesehenen Zeitpunkt gezeigt werden kann.

Dieser Ausfall eines zunächst vorgesehenen Films steht im Zusammenhang mit Auseinandersetzungen innerhalb des taiwanesischen Filmwesens, die gegenwärtig ausgetragen werden und bei denen es um die bedrohte Situation des künstlerisch anspruchsvollen Films, des 'Autorenfilms' in unserem Sinne, gegenüber Produktionen mehr kommerzieller Ausrichtung geht.

Ein Schlaglicht auf diese Auseinandersetzung wirft ein Manifest, das taiwanesischen Filmschaffende im Januar publiziert haben.

Wir veröffentlichen nachstehend dieses Manifest in deutscher Übersetzung und in seinem vollen Wortlaut.

## ERKLÄRUNG DER FILMSCHAFFENDEN TAIWANS

Zum Jahreswechsel blicken wir auf die letzten zwei Jahre Filmschaffen in Taiwan zurück. Wir sind der Überzeugung, daß das Filmschaffen in Taiwan an einem Wendepunkt steht.

Alle Unterzeichner dieses Papiers halten es für notwendig, ihre Besorgnis über die Situation des Filmschaffens in Taiwan zum Ausdruck zu bringen. In dieser Erklärung sollen unsere Standpunkte und Meinungen zusammengefaßt werden, außerdem auch unsere Hoffnung auf eine bessere Filmpolitik und angemessene Arbeitsbedingungen.

### Unsere Auffassungen zum Film

Der Film ist nicht nur eine schöpferische Tätigkeit, die viel Einfühlungsvermögen voraussetzt, sondern gleichzeitig eine Kunstform. Das Filmemachen ist aber auch ein Ausdruck nationaler Kultur, in dem Geschichte reflektiert und Selbstkritik geübt wird.

Natürlich wissen wir auch, daß das Medium Film in der Regel ein kommerzielles Produkt ist, das den Gesetzmäßigkeiten der Produktion und des Konsums unterliegt. Dies, der Doppelcharakter des Films, ist allgemein bekannt, dennoch wird diese Eigentümlichkeit häufig vergessen. Wir halten es deshalb für absolut notwendig, auf diese Tatsache noch einmal hinzuweisen und uns mit den daraus folgenden Problemen auseinanderzusetzen.

Wir sind der Meinung, daß es ausschließlich die ökonomischen Gesetze sind, die darüber entscheiden, ob ein kommerzieller Film erfolgreich ist oder nicht. Dies, so könnte man sagen, ist ein geschäftlicher Vorgang, der unabhängig von kulturpolitischen Interessen und von denen der Intellektuellen funktioniert.

Andere Filme, solche, die schöpferisch besonders konzipiert sind, die künstlerisch neue Ideen präsentieren und ein ausgeprägtes Selbstbewußtsein enthüllen, können natürlich mehr für die Entwicklung der Kultur in unserem Land leisten. Diese Filme verfügen über wenig Geldmittel. Gerade aber um diese Filme, so meinen wir, sollten sich die Kulturbehörden, die öffentlichen Medien und die Filmkritik kümmern. Diese Filme brauchen deren Unterstützung und Hilfe. Ein weiterer Aspekt: Natürlich behaupten alle Filmemacher, daß sie Konzeptionen für ihre Filme haben, künstlerisch erfolgreich sind und ein hohes kulturelles Bewußtsein haben. Deshalb sollte es die Aufgabe der Kulturbehörden sein, aber auch der Mitarbeiter bei den Medien, die Filme richtig zu beurteilen und zu erläutern, welche Filme gut und welche schlecht sind.

### Unsere Arbeitsbedingungen

Es ist verständlich, daß die Wechselbeziehungen zwischen dem kulturellen Schaffen und dem kommerziellen Ziel sowie die zwischen dem kulturpolitischen Ziel und der Filmkritik manchmal konfliktreich sind. Im Rückblick auf die Ereignisse innerhalb der Filmbranche in den letzten zwei Jahren sind wir recht beunruhigt, weil es offensichtlich falsche Auffassungen und schädliche Einflüsse gibt, die ganz selbstverständliche Tätigkeiten der Filmemacher behindern. Die Folge ist, daß sich der 'andere' Film, der 'alternative' Film, der sich in den letzten vier Jahren entwickelt hat, sehr schwer tut, nicht mehr lebensfähig und vom Absterben bedroht ist.

Unsere Besorgnis hat drei Aspekte:

#### 1. Wir zweifeln an den Aktivitäten der Kulturbehörden

Gegenüber verschiedenen Maßnahmen der Filmverwaltung, wie zum Beispiel gegenüber den neuen Finanzierungsmethoden, der Preisverleihung des 'Goldenen Pferdes' im Jahre 1986 sowie der neuen Prämienvergabe sehen wir uns hilflos. Wir wissen nicht, ob diese Filmverwaltung eine Institution für die Industrie, für die Kultur oder für politische Propaganda ist. Sie handelt zwispältig und hat keine klare kulturpolitische Linie. Einige Beispiele: Dieses Amt verlieh dem Film *Kung Fu Kids* einmal diesen Preis, weil dieser Film dazu beitrage, 'den Markt außerhalb Taiwans zu erschließen'. Dann bekam der Film *Die Jian Yi-Brücke* den Preis mit der Begründung, daß der Film erzieherisch und pädagogisch wertvoll sei. Schließlich investierte das Amt 30 Millionen in ausgesprochen politische Filme; zum Beispiel die Filme *Tanshan in Taiwan*, *Abenddämmerung in Genf* und *Der Kanonenkrieg am 23. August* wurden mit Mitteln dieses Amtes finanziert. Von diesen Filmen erhofft man sich eine starke Propagandawirkung.

Vom Standpunkt der Kulturpolitik aus gesehen sind die oben genannten Aktivitäten allerdings eher als merkwürdig und unverständlich einzuschätzen. Wir haben den Eindruck, daß die Filmverwaltung, die ja die Kultur kontrolliert, wahrscheinlich gar nicht auf eine Unterstützung der kulturellen Tätigkeiten eingestellt ist.

#### 2. Wir zweifeln an den öffentlichen Medien

Die öffentlichen Medien in Taiwan behaupten von sich, die gesellschaftlichen Reformen zu kontrollieren und zu fördern. Auf anderen Gebieten der Berichterstattung, zum Beispiel im Bereich der Politik, der Wirtschaft oder des Umweltschutzes sind die tai-

wanesischen Medien sehr weitblickend und haben konkrete Beiträge geliefert. Das Filmschaffen aber haben sie nie als eine kulturelle Tätigkeit betrachtet und sind auch nicht bereit, den Filmschaffenden ihre Unterstützung zu geben (im Gegensatz zur Literatur und dem Theater, zu deren Entwicklung die Medien sehr viel beigetragen haben). Es scheint sogar eher so, als würden die Medien die Filmemacher geradezu 'verachten'. Sie ziehen die Filmschaffenden in der Öffentlichkeit herunter und tun nichts weiter, als das Privatleben der Filmstars in die Schlagzeilen zu bringen. Wo aber bleibt die Filmkultur? Es kommt zum Beispiel oft vor, daß bei internationalen Filmfestivals ausgezeichnete Filme in der Presse überhaupt nicht erwähnt, geschweige denn diskutiert werden. Insofern kann man sagen, daß die Medien seit einiger Zeit schon ihre Funktion gegenüber dem Filmschaffen nur sehr unzureichend wahrgenommen haben. Dies mag auch daher rühren, daß viele Medienarbeiter gar keine ausgereifte Meinung zu vielen Prozessen haben. Die Diskussion über die Entwicklung des Films in Hongkong und Taiwan beispielsweise verlief ausgesprochen kenntnislos, ja was die Ansichten betrifft, sogar absurd. Dies zeigt, daß die Medien die Filmindustrie schon seit langer Zeit in schlechter Weise beeinflussen, weil sie sie vernachlässigen.

### 3. Wir zweifeln an der öffentlichen Filmkritik

Öffentliche Kritik, Pressekritik zum Beispiel, sollte in der Gesellschaft eigentlich eine starke moralische Rolle spielen. Einerseits hat sie die Funktion, Kunstwerke zu interpretieren, um die Aussage der Kunstwerke zu erläutern, aber auch zu vertiefen. Andererseits kann sie auch ausgleichend wirken, indem sie versucht, einseitigen Strategien (wie beispielsweise Werbung, Einspielergebnisse und falscher Kritik) entgegenzuwirken oder Künstlern, die keine finanziellen Mittel haben, seitens der Gesellschaft zu unterstützen.

Eine Anzahl von Kritikern hat in den letzten zwei Jahren offensichtlich vergessen, was ihre Aufgabe ist. Viele Filmemacher, die besonders schöpferische Konzeptionen präsentierten, wurden von ihnen scharf kritisiert. Sie wurden zum Beispiel beschuldigt, 'den Film total verdorben zu haben', oder ihre Filme wurden als 'beklemmend' bezeichnet. Die Filmkritiker behaupten, von Hongkong und von Hollywood zu lernen.

An solchen Kritiken ist nichts Merkwürdiges, in jeder Zeit entstehen eben kuriose und absurde Meinungen. Dies kann aber zu verheerenden Auswirkungen führen, wenn diese Kritiker die Hauptströmung der Kritik vertreten. Für uns würde das bedeuten, daß wir nicht nur heute keinen Platz in den öffentlichen Medien haben, sondern für immer draußen bleiben werden. Eine Filmkritik, die ihre Funktion schlecht ausübt, ist eine schlechte Kritik. Wo können wir also einen Platz finden?

Die drei oben angesprochenen Punkte sind die wichtigsten Gründe für unsere Besorgnis. Es gibt noch weitere Punkte: Die staatlichen kommerziellen Filminstitutionen und ein sichtbarer Mangel an Fachleuten.

Wir hoffen, daß Veränderungen in den oben genannten Punkten eintreten werden. Es gibt verschiedene Wege, diese Veränderungen herbeizuführen. Aber alle laufen auf dasselbe Ziel hinaus.

1. Wir hoffen auf eine gegenüber dem Filmschaffen positiv eingestellte Filmpolitik. Wir hoffen auf eine klare Zielvorstellung bei der Filmverwaltung und auf deutliche Angaben bezüglich ihrer langfristigen Planung und ihrer Förderungsstrategien. Wir hoffen auch darauf, daß die Filmverwaltung bei der Festlegung ihrer Ziele mutig und selbstbewußt ist, um eine nationale selbständige Kultur zu fördern. Falls die Filmverwaltung entschlossen ist, kommerzielle Filme und Propagandafilme für politische Zwecke zu unterstützen, soll sie das klar sagen, so daß alle, die sich mit dem Aufbau einer Filmkultur beschäftigen, ihre Hoffnung auf Unterstützung von der Regierung fallen lassen.

2. Wir hoffen, daß diejenigen, die die öffentlichen Medien beherrschen, sich um den Aufbau einer Filmkultur kümmern und begreifen, welche Rolle der Film in der Gesellschaft spielt. Von den Medien fordern wir, daß die Filmkultur gleichberechtigt be-

handelt und ebenso beachtet wird wie die Politik und andere Bereiche.

3. Von allen Filmkritikern in Taiwan erwarten wir, daß sie sich ihrer Rolle bewußt werden und ihre Arbeit sorgfältig ausüben. Um welche Filme sollten sie sich kümmern? Wir wollen nur darauf verweisen, daß sie sich davor hüten sollten, zu arrogant oder arriviert aufzutreten. Der Wert des Kritikers ist am Vertrauen der Leser abzulesen. Wenn ein Kritiker nur an seine eiteln Interessen denkt und seine Verpflichtung vergißt, verliert er die Voraussetzung, als Kritiker zu arbeiten. Laßt uns eine 'Kritik an der Kritik' üben und alle unqualifizierten und unehrlichen Kritiker entlarven, damit sie von den Lesern gemieden werden.

Wir haben beschrieben, in welcher Richtung wir uns Veränderungen erhoffen. Wir wollen auch unsere Entschlossenheit zum Ausdruck bringen, für diese Veränderungen einzutreten. Wir glauben, daß der Film eine wichtige Rolle in der Gesellschaft spielen könnte. Wir werden uns um den Lebensraum für den 'anderen', alternativen Film bemühen. Deshalb unterschreiben wir diese Resolution. Wir solidarisieren uns durch diese Erklärung mit unseren gleichgesinnten Freunden. Wir werden auch in Zukunft die 'andere' Art von Filmen unterstützen. Zum Jahreswechsel und in dem Moment, wo der Film an einem Wendepunkt steht, veröffentlichen wir diese Erklärung und hoffen auf die geistige Unterstützung von unseren gleichgesinnten Freunden.

Diese Erklärung wurde von 53 Persönlichkeiten aus den Bereichen Film, Theater, Kunst, Literatur und Bildungsarbeit sowie von einigen Kulturfunktionären unterschrieben, unter anderem von:

Hou Hsiao-Hsien,  
Edward Yang,  
Hsiao Yeh,  
Chu Tien-wen,  
Huang Chun-ming,  
Chang Yi,  
Chen Kun-Hou,  
Peggy Chiao,  
Christopher Doyle

Veröffentlicht in 'The China Times', Taipeh, 22. Januar 1987

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welscherstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

### ACTA GENERAL DE CHILE

#### Protokoll über Chile

Land	Spanien 1986	
Produktion	Alfil Uno Cinematográfica, RTVE, Madrid	
Regie, Buch	Miguel Littin	
Regieassistentz	Franqui Fasano	
Produzenten	Bernardette Civ Luciano Valducci Fernando Quejido	
Kamera	Ugo Adilardi Jean Ives Tristan Bauer Pablo Martinez	
Schnitt	Carmen Frias	
Assistentz	Fidel Collados	
Ton	Guido Albonetti Pierre Laurent Livio Pensavalle	
Interviews	Gracia Francescato	
Assistentz	Gabriel Figueros	
Musik	Angel Parra	
Uraufführung	6., 13., 20., 27. 7. 1986 RTVE (Spanisches Fernsehen)	
Format	16 mm, Farbe	
Länge	234 Minuten	

#### Zu diesem Film

1985 kehrte Miguel Littin, einer der profiliertesten chilenischen Regisseure, für sechs Wochen illegal in sein Land zurück, das er seit seiner Flucht 1973 nicht hatte besuchen können, weil er zu den rund fünftausend vom Regime geächteten Personen zählt. Doch er wollte keine Reise in die Erinnerung unternehmen, sondern aus der Nähe untersuchen, was er aus der Ferne bekämpft hatte: die Diktatur Pinochets. Das Projekt wurde generalstabsmäßig vorbereitet. Littin verwandelte sein Äußeres und nahm die Identität eines Uruguayers an, der einen Werbefilm drehen will. Für die Aufnahmen hatte er drei Filmteams aus Holland, Frankreich und Italien geholt, die offiziell andere Aufträge als in Wirklichkeit besaßen. Hinzu kamen für spezielle Aufgaben sechs Filmgruppen des chilenischen Widerstands.

Das Ergebnis dieses riskanten und spektakulären Unternehmens ist die bisher umfangreichste filmische Bestandsaufnahme der chilenischen Militärdiktatur. In vier Teile ist das Material geglie-

dert: 1. Miguel Littin illegal in Chile – erste Eindrücke und erste Fragen; 2. Hoher Norden: als ich durch die Pampa ging – die Lage in der Bergwerksregion, wo sich die Geschichte des Landes immer entschieden hat; 3. Von der Grenze ins Innere Chiles: die entzündete Flamme – die Probleme des Exils, die Haltung der Jugend, die Spuren Nerudas, der bewaffnete Widerstand; 4. Allende: die Zeit der Geschichte – der Präsident, der immer noch regiert.

#### Miguel Littin illegal in Chile

Von Gabriel García Márquez

Miguel Littin hat dem kolumbianischen Nobelpreisträger die Geschichte der Dreharbeiten und seine Erfahrungen in Chile berichtet. Daraus ist ein Buch entstanden, das allein in Lateinamerika eine Auflage von einer Viertelmillion erreichte. In Chile allerdings wurden 15.000 Exemplare auf Anweisung von Admiral Hernán Rivera Calderón wegen 'Subversion' verbrannt. Im Sommer dieses Jahres wird die deutsche Ausgabe im Verlag Kiepenheuer & Witsch erscheinen, der uns diesen Vorabdruck freundlicherweise zur Verfügung stellte.

Der Flug 115 der Ladeco aus Asunción (Paraguay) setzte mit mehr als einer Stunde Verspätung zum Landeanflug auf den Flughafen von Santiago de Chile an. Auf der linken Seite, in siebentausend Meter Höhe, schimmerte der Aconcagua im Mondlicht wie ein Vorgebirge aus Stahl. Das Flugzeug senkte mit beängstigender Grazie den linken Flügel, richtete sich mit schwerfällig knirschen- den Metallen wieder auf und berührte schließlich ein bißchen zu hastig mit drei Känguruh-Sprüngen wieder festen Boden. Ich, Miguel Littin, Sohn von Hernán und Cristina, Filmregisseur und einer von fünftausend Chilenen, die unter keinen Umständen nach Chile zurückkehren dürfen, war nach zwölf Jahren Exil wieder in meinem Land, auch wenn ich mich noch im inneren Exil befand: ich hatte eine falsche Identität, einen falschen Paß und sogar eine falsche Ehefrau. Andere Kleidung und die Schminkekunst hatten mein Gesicht und mein gesamtes Äußeres so verändert, daß einige Tage später nicht einmal meine Mutter mich bei voller Beleuchtung wiedererkennen sollte. (...)

Auf dem Papier war mein Vorhaben sehr einfach, in der Praxis aber bedeutete es ein großes Risiko: es ging darum, heimlich einen Dokumentarfilm über die Wirklichkeit in Chile nach zwölf Jahren Militärherrschaft zu drehen. Diese Idee war ein Traum von mir, der mir seit geraumer Zeit durch den Kopf gegangen war, weil ich im Nebel meiner Nostalgie das Bild des Landes verloren hatte, und für einen Filmemacher gibt es keinen passenderen Weg, das verlorene Land wiederzufinden, als es noch einmal von innen zu filmen. Als die chilenische Regierung begann, Listen mit Namen von Exilchilenen zu veröffentlichen, die zurückkehren durften, und ich auf keiner meinen Namen fand, wurde dieser Traum immer drängender. Den Gipfel der Verzweiflung erreichte ich, als eine Liste mit fünftausend Chilenen veröffentlicht wurde, die nicht zurückkehren durften, und ich war einer von ihnen. Als der Plan dann endlich konkrete Gestalt annahm, fast zufällig, und als ich am wenigsten damit rechnete, hatte ich bereits seit mehr als zwei Jahren die Hoffnung aufgegeben, ihn zu verwirklichen.

(...) Der erste Schritt bestand darin, drei Filmteams nach Chile zu schicken: ein italienisches, ein französisches und ein weiteres

aus irgendeinem anderen europäischen Land, es mußte nur holländische Beglaubigungsschreiben vorweisen können. Völlig legale Kamerateams, mit rechtmäßigen Genehmigungen und unter dem üblichen Schutz ihrer jeweiligen Botschaften. Das italienische Team, vorzugsweise unter der Leitung einer Journalistin, sollte offiziell einen Dokumentarfilm über die italienischen Einwanderer in Chile und insbesondere das Werk von Joaquín Toesca drehen, dem Architekten des Moneda-Palastes. Das französische Team würde die Dreherlaubnis für einen ökologisch orientierten Film über die chilenische Geographie beantragen. Das dritte Team sollte einen Bericht über die jüngsten Erdbeben machen. Keines der Teams sollte irgendetwas von der Existenz der anderen erfahren. Ihre Mitglieder sollten weder Kenntnis darüber haben, was tatsächlich gemacht wurde, noch, wer sie aus dem Hintergrund lenkte, bis auf den jeweiligen Verantwortlichen jeder Gruppe, der ein in seinem Metier anerkannter Fachmann, politisch gebildet und sich der Risiken, die er einging, bewußt sein sollte. Das war der leichteste Teil, und ich konnte ihn mit einer kurzen Reise in das Herkunftsland jedes Teams erledigen. Die drei Teams, akkreditiert und mit ordentlichen Verträgen versehen, befanden sich bereits in Chile und warteten am Abend meiner Ankunft auf weitere Instruktionen.

### Das Drama, sich in jemand anderen zu verwandeln

Für mich bestand der schwierigste Prozeß darin, mich in jemand anderen zu verwandeln. Seine Persönlichkeit zu verändern, setzt einen täglichen Kampf voraus, in dessen Verlauf man häufig gegen seinen eigenen Entschluß rebelliert, sich zu verändern, denn man möchte der bleiben, der man ist. So war nicht der Lernprozeß die Schwierigkeit, wie man hätte vermuten können, sondern mein unbewußter Widerstand gegen Veränderungen im Aussehen wie im Verhalten. Ich mußte mich damit abfinden, nicht mehr der Mensch zu sein, der ich immer gewesen war, sondern mich in eine völlig andere Person zu verwandeln, die von ihren Freunden nicht mehr erkannt würde und die selbst in den Augen der repressiven Polizei unverdächtig war. Zwei Psychologen und eine Maskenbildnerin vom Theater hatten unter der Leitung eines Experten für spezielle Geheimaktionen, der sich im Widerstand in Chile ausgezeichnet hatte, in weniger als drei Wochen das Wunder vollbracht, indem sie unermüdlich gegen meine instinktive Entschlossenheit angekämpft hatten, der zu bleiben, der ich war. (...)

In diesen Tagen kamen unvorhergesehene Zweifel auf, ob der Zeitpunkt für unser Vorhaben geeignet war, denn in Chile war erneut der Ausnahmezustand erklärt worden. Das spektakuläre Scheitern der ökonomischen Abenteuer der 'Chicagoboy's' (Die Chicagoboy's, auch 'Chicagoer Schule' genannt, propagieren die Thesen des Nobelpreisträgers für Ökonomie, Milton Friedman. Sie haben General Pinochet und US-Präsident Reagan hinsichtlich ihrer Wirtschaftspolitik beraten. A.d.Ü.) hatten die Diktatur so angeschlagen, daß sie in dieser Form auf die einmütige Haltung der Opposition reagierte, die sich zum ersten Mal in einer gemeinsamen Front zusammengeschlossen hatte. Im Mai 1983 hatten die ersten Protestaktionen auf den Straßen begonnen, und als sie sich im Verlauf des Jahres mit der kampferprobten Beteiligung der Jugend und vor allem der Frauen wiederholten, hatten sie blutige Repression zur Folge.

Die legalen und illegalen Oppositionskräfte, denen sich erstmals auch fortschrittliche bürgerliche Kreise angeschlossen hatten, riefen zu einem eintägigen Generalstreik auf. Diese Demonstration der Stärke und der sozialen Entschlossenheit brachte die Diktatur in Rage und sie erklärte umgehend den Ausnahmezustand. Verzweifelt stieß Pinochet einen Schrei aus, der in der ganzen Welt wie ein Opernakkord nachhallte: „Wenn das so weitergeht, werden wir noch mal einen 11. September machen müssen.“

Einerseits schienen uns diese Bedingungen günstig zu sein für einen solchen Film, der noch die am wenigsten sichtbaren Elemente der Realität des Landes zeigen wollte, aber gleichzeitig würden die Repression sehr viel brutaler und die Polizeikontrollen sehr viel strenger sein, und die uns zur Verfügung stehende Zeit würde sich durch die Ausgangssperre verringern. Doch nachdem die Widerstandsorganisationen in Chile alle Aspekte der Situation

abgewogen hatten, waren sie dafür, weiterzumachen, wie vorgesehen, was auch meinem Wunsch entsprach. Also hielten wir uns an den ursprünglichen Zeitplan und setzten die Segel. (...)

Unsere Geschichte war perfekt. Wir leiteten eine Werbefirma mit Sitz in Paris und wollten mit einem Filmteam einen Werbespot für ein neues Parfüm drehen, das im nächsten Herbst in Europa vorgestellt werden sollte. Wir hatten Chile als Drehort ausgewählt, weil es eines der wenigen Länder ist, wo wir Landschaften und die Atmosphäre aller vier Jahreszeiten gleichzeitig vorfinden würden, von sonnenbeschienenen Stränden bis hin zu ewigem Schnee. (...)

### Erste Ernüchterung: Der Glanz der Stadt

Als der Beamte an der Paßkontrolle in Chile meinen Ausweis aufschlug, war ich vollkommen davon überzeugt, daß er die Fälschung bemerken würde, sobald er nur den Blick heben würde, um mir in die Augen zu sehen. Es waren drei Schalter, die alle mit nichtuniformierten Männern besetzt waren, und ich hatte mich für den jüngsten von ihnen entschieden, denn er schien mir der schnellste zu sein, Elena reihte sich in eine andere Schlange ein, als würden wir uns nicht kennen, denn für den Fall, daß einer von uns Schwierigkeiten bekommen sollte, könnte der andere den Flughafen verlassen und Alarm schlagen. Das war nicht notwendig, denn offensichtlich hatten die Beamten es angesichts der näherrückenden Ausgangssperre ebenso eilig wie die Passagiere und warfen kaum einen Blick in die Papiere. Der für mich zuständige hielt sich nicht einmal damit auf, die Einreisevisa zu überprüfen, da er wußte, daß seine uruguayischen Nachbarn keines benötigen. Er drückte den Einreisestempel auf die erste freie Seite, die er fand, und als er mir den Paß zurückgab, blickte er mir so aufmerksam in die Augen, daß mir das Blut in den Adern gefror.

„Danke“, sagte ich mit fester Stimme.

Mit einem strahlenden Lächeln antwortete er mir: „Willkommen.“ (...)

### Und dafür bin ich gekommen?

Je näher wir der Stadt kamen, wickelte sich der mit Tränen vermischte Jubel, den ich erwartet hatte, einem Gefühl der Ungewißheit. Zum alten Flughafen Los Cerillos hatte noch eine alte Landstraße geführt, vorbei an Industrielandschaften und Armenvierteln, die während des Militärputsches eine Welle von blutiger Repression erlebt hatten. Die Zufahrtsstraße zum neuen internationalen Flughafen dagegen ist wie in den reichsten Ländern der Welt eine beleuchtete Autobahn, und das war ein schlechter Anfang für jemanden wie mich, der nicht nur davon überzeugt war, daß die Diktatur eine Geißel war, sondern der schließlich die Spuren ihres Scheiterns auf der Straße, im täglichen Leben und in den Gewohnheiten der Leute finden mußte, um sie zu filmen und in der ganzen Welt bekannt zu machen. Aber mit jedem Meter, den wir hinter uns ließen, verwandelte sich meine anfängliche Sorge in offene Ernüchterung. Später erzählte mir Elena, daß sie ebenso verwirrt gewesen sei, obwohl sie in der letzten Zeit mehrfach in Chile gewesen war.

Und es gab allen Grund, um sich zu wundern. Im Gegensatz zu dem, was man sich im Exil erzählte, präsentierte sich Santiago als glänzende Stadt, die mit Scheinwerfern ihre ehrwürdigen Monumente anstrahlte und für Ordnung und Sauberkeit auf ihren Straßen sorgte. Vom Repressionsapparat war weniger zu sehen als in New York oder Paris. Vom historischen Hauptbahnhof, den Gustave Eiffel entworfen hatte, lag die endlose Alameda Bernardo O'Higgins wie ein Lichterband vor unseren Augen. Sogar die kleinen übernachteten Nuten von der gegenüberliegenden Straßenseite sahen nicht so traurig und notleidend aus wie in früheren Zeiten. Plötzlich tauchte auf der Seite, wo ich saß, wie ein unerwünschtes Gespenst der Moneda-Palast auf. Als ich ihn zum letzten Mal gesehen hatte, war er ein mit Asche bedecktes Gerippe gewesen. Jetzt, nachdem man ihn wieder aufgebaut und in Gebrauch genommen hatte, wirkte er wie eine Traumresidenz mitten in einem französischen Garten. (...)

Wir näherten uns immer mehr dem Stadtzentrum, und ich gab es allmählich auf, die materielle Pracht zu betrachten und zu bewundern, mit der die Diktatur die Bluts spur von mehr als vierzigtausend Toten, zweitausend Verschwundenen und einer Million Exilierten wegwischen wollte. Statt dessen beobachtete ich die Leute, die viel

leicht aufgrund der Sperrstunde so ungewöhnlich schnell liefen. Aber das war nicht das Einzige, was mir naheging. Ihren Gesichtern, über die der eisige Wind strich, sah man an, wie sie sich fühlten. Niemand sprach, niemand schaute in eine bestimmte Richtung, niemand lächelte oder gestikuliert, niemand machte auch nur die kleinste Geste, die seinen Gemütszustand verraten hätte, den man in dunklen Mänteln versteckte, als befänden sich alle allein in einer unbekanntem Stadt. Es waren unbeschriebene Gesichter, die nichts offenbarten. Nicht einmal Angst. Meine Stimmung änderte sich allmählich, und ich konnte der Versuchung nicht widerstehen, aus dem Taxi zu steigen und mich in der Menge zu verlieren. Elena machte mir alle möglichen vernünftigen Vorhaltungen, aber aus Angst, daß der Fahrer sie hören könnte, mußten sie lakonischer und kürzer ausfallen, als es ihr lieb war. Wie gebannt von einem Gefühl, dem ich nicht widerstehen konnte, ließ ich den Fahrer anhalten, stieg aus und schlug die Tür hinter mir zu.

Ich lief nicht mehr als zweihundert Meter, gleichgültig gegenüber der bedrohlich näherückenden Ausgangssperre, aber schon die ersten hundert hatten mir gereicht, um meine Stadt wieder in Besitz zu nehmen. Ich lief durch die Calle Estado, durch die Calle Huérfanos, durch einen ganzen Straßenzug, der zur Erquickung der Fußgänger für den Verkehr gesperrt war, wie die Calle Florida in Buenos Aires, die Via Condotti in Rom, die Place Beaubourg in Paris oder die Zona Rosa in Mexico City. Das war eine weitere gute Idee der Diktatur, aber hier wurde trotz der Parkbänke, auf denen man ein Schwätzchen halten konnte, trotz der fröhlichen Lichter, der gut gepflegten Blumenbeete die Wirklichkeit durchschaubar.

Die wenigen Gruppen, die sich an der Ecke unterhielten, taten dies mit sehr leiser Stimme, damit die allgegenwärtigen Ohren der Diktatur sie nicht hörten: Straßenhändler boten jeden nur denkbaren Plunder zum Verkauf an, und sehr viele Kinder bettelten die Fußgänger an. Trotzdem, was mir am stärksten auffiel, waren die evangelischen Prediger, die denen, die es hören wollten, das Rezept für die ewige Glückseligkeit zu verkaufen versuchten. Plötzlich stand ich hinter einer Straßenecke vor dem ersten *carabiniro*, den ich seit meiner Ankunft sah. Er spazierte sehr gelassen den Bürgersteig auf und ab, und in einem kleine Wachhäuschen an der Ecke der Calle Huérfanos saßen noch mehr. Ich spürte eine plötzliche Leere im Magen und meine Knie wurden weich. Allein die Vorstellung, daß mir das jedesmal so gehen solle, wenn ich einen *carabiniro* sehen würde, machte mich wütend. Aber sehr schnell bemerkte ich, daß auch sie angespannt waren, daß sie mit beklommenem Blick die Fußgänger beobachteten, und der Gedanke, daß sie mehr Angst hatten als ich, tröstete mich. Sie hatten allen Grund dazu. Wenige Tage nach meiner Reise nach Chile jagte eine Gruppe aus dem Untergrund das Wachhäuschen in die Luft. (...)

#### Auch die, die blieben, sind ins Exil gegangen

Die *carabiniros* waren mir zur Besessenheit geworden. Ich ging mehrere Male sehr nah an ihnen vorbei und suchte nach einem Anlaß, um mit ihnen ins Gespräch zu kommen. Plötzlich, aus einem unwiderstehlichen Drang heraus, näherte ich mich einer Streife und stellte ihnen einige Fragen über das Rathaus, ein Gebäude im Kolonialstil, das im vergangenen März von einem Erdbeben beschädigt worden war und das man nun wieder aufbaute. Der Polizist antwortete mir, sah mich aber nicht an, da er keine Einzelheit dessen, was auf dem Platz vor sich ging, aus dem Blick verlor. Sein Kollege verhielt sich ebenso, aber manchmal warf er mir mit wachsender Ungeduld mißtrauische Blicke zu, denn er bemerkte allmählich die abgekartete Dummheit meiner Fragen. Schließlich sah er mich mit furchteinflößendem Stirnrunzeln an und befahl mir: „Gehen Sie weiter.“

Aber für mich war der Bann gebrochen, und die Beunruhigung, die die *carabiniros* in mir ausgelöst hatten, versetzte mich in einen gewissen Rausch. Statt seinem Befehl zu folgen, setzte ich dazu an, ihnen eine Lektion über das Verhalten zu erteilen, das die Polizei angesichts der Wißbegier eines friedlichen Ausländers an den Tag zu legen habe. Ich hatte allerdings nicht vorausgesehen, daß mein falscher uruguayischer Akzent einer solch schwie-

rigen Prüfung nicht standhielt. Der *carabiniro* hatte schließlich genug von meinem staatsbürgerkundlichen Vortrag und verlangte meine Papiere.

Niemals während der ganzen Reise war ich so vom Entsetzen gepackt wie in diesem Augenblick. Ich dachte an alles: Zeit zu gewinnen, Widerstand zu leisten und sogar, die Flucht zu ergreifen, in vollem Bewußtsein, daß man mich fassen würde. Ich dachte an Elena, die jetzt gerade Gottweißwo war, und mein einziger Hoffnungsschimmer war, daß der Kameramann alles festhielt und dieser unwiderlegbare Beweis für meine Verhaftung im Ausland verbreitet werden würde. Außerdem war Franquie in der Nähe, und wie ich ihn kannte, hatte er mich sicherlich nicht aus den Augen verloren. Das einfachste wäre selbstverständlich, mich mit meinem Paß auszuweisen, der sich bereits auf mehreren Flughäfen bewährt hatte. Allerdings fürchtete ich eine genauere Untersuchung, denn erst in diesem Moment wurde ich mir eines tödlichen Fehlers bewußt, den ich mit mir herumtrug. Der Paß steckte in derselben Brieftasche wie mein chilenischer Personalausweis, den ich aus Nachlässigkeit dort vergessen hatte, sowie eine Kreditkarte mit meinem richtigen Namen. Aber ich hatte keine andere Wahl als den Weg des geringsten Risikos zu gehen und zeigte den Paß vor. Der *carabiniro*, der sich auch nicht sehr sicher war, was er machen sollte, warf einen Blick auf das Foto und gab ihm mir mit einer weniger schroffen Gebärde zurück.

„Was wollen Sie über dieses Gebäude wissen?“ fragte er mich. Ich holte tief Luft.

„Nichts“, sagte ich. „Es war nur ein Scherz.“

Dieser Zwischenfall heilte mich für den Rest der Reise von der Unruhe, die die *carabiniros* mir eingeflößt hatten. Seitdem betrachtete ich sie ebenso ungezwungen, wie es die in der Legalität lebenden Chilenen und sogar die 'Illegalen' tun, von denen es sehr viele gibt. Und mehr noch: zwei oder dreimal bat ich die *carabiniros* um kleine Gefälligkeiten, die sie mir auch bereitwillig erfüllten. Unter anderem taten sie nichts weniger, als mich mit einem Streifenwagen zum Flughafen zu chauffieren, damit ich wenige Minuten, bevor die Polizei meine Anwesenheit in Santiago entdeckte, mein Flugzeug ins Ausland erreichte.

Wenigstens bereute ich meine Unbesonnenheit, bevor sie oder jemand anderes mich dafür hätten tadeln können. Kaum hatte der *carabiniro* mir den Paß zurückgegeben, gab ich Grazia das vereinbarte Zeichen, um die Dreharbeiten zu beenden. Franquie, der von der anderen Seite des Platzes alles ebenso erschrocken wie ich beobachtet hatte, hatte es eilig, sich mit mir zu treffen, aber ich bat ihn, mich nach dem Mittagessen vom Hotel abzuholen. Ich wollte allein sein.

Ich setzte mich auf eine Bank, um die Zeitungen des Tages zu lesen, aber die Zeilen verschwammen vor meinen Augen, und ich war unfähig, mich zu konzentrieren, so groß war meine Aufregung darüber, daß ich an diesem klaren Herbstvormittag hier saß. Auf einmal hallte in der Ferne der Zwölf-Uhr-Kanonenschlag, die Tauben stoben verschreckt auseinander und das Glockenspiel der Kathedrale ließ die Töne von *Gracias a la vida* erklingen, einem der anrührendsten Lieder von Violeta Parra. Das war mehr, als ich ertragen konnte. Ich dachte an Violeta, an ihren Hunger und an die Nächte, die sie ohne ein Dach über dem Kopf in Paris verbracht hatte, ich dachte an ihre unbedingte Würde und daß es immer ein System gegeben hatte, das sich ihr verschloß, das ihre Lieder nie verstanden hatte und sich über ihre Auflehnung mokierte. Ein ehrenvoller Präsident hatte mit der Waffe in der Hand sterben müssen, Chile hatte das blutigste Martyrium seiner Geschichte erlitten und Violeta Parra selbst hatte von eigener Hand sterben müssen, damit ihr Land die tiefen menschlichen Wahrheiten und die Schönheit ihres Gesangs entdeckte. Sogar die *carabiniros* hörten ihr andächtig zu, ohne auch nur zu ahnen, wer sie war oder was sie dachte, noch, warum sie sang, statt zu weinen, und sie wußten auch nicht, wie sehr Violeta sie verabscheut hätte, wenn sie dagewesen und das Wunder jenes strahlenden Herbstes miterlebt hätte.

Ich war begierig, Stück um Stück die Vergangenheit zurückzuerobern und ging allein in ein Gasthaus in dem höhergelegenen

Teil der Stadt, in dem Ely und ich immer zu Mittag aßen, als wir verlobt waren. Es hatte sich nicht verändert mit den Tischen draußen unter den Pappeln und den riesenhaften Blumen überall, aber es erweckte den Eindruck von etwas, das schon seit langem nicht mehr existierte. Keine Menschenseele. Ich mußte mich bemerkbar machen und nach der Bedienung rufen, und dann dauerte es eine Stunde, bis ich ein großes Stück gegrilltes Fleisch vor mir hatte. Ich hatte es fast bewältigt, als ein Paar hereinkam, das ich seit den Zeiten, als Ely und ich hier Stammgäste waren, nicht mehr gesehen hatte. Er hieß Ernesto, war allerdings bekannter unter dem Namen *Neto*, und sie hieß *Elvira*. Die beiden unterhielten ein paar Straßen weiter einen düsteren Laden, in dem sie Drucke und Heiligenfiguren, Rosenkränze, Reliquien und Grabschmuck verkauften. Aber sie hatten wenig Ähnlichkeit mit ihrem Geschäft, denn sie waren aufgeschlossen und lästerten gern, und in besseren Zeiten hatten wir manchen Samstagabend bis spät dort zusammengeschockt, Wein getrunken und Karten gespielt. Als ich sie Hand in Hand hereinkommen sah, ganz wie immer, war ich nicht nur davon überrascht, daß sie nach allem, was sich in der Welt verändert hatte, diesem Ort die Treue gehalten hatten, sondern vor allem davon, wie sehr sie gealtert waren. Ich hatte sie weniger als konventionelles Ehepaar in Erinnerung, sondern eher als zwei lebhaft und enthusiastische Dauerverlobte, und jetzt kamen sie mir vor wie zwei dicke und melancholische alte Leute. Es war wie ein Spiegel, der mir mein eigenes Altern zeigte. Wenn die beiden mich erkannt hätten, wären sie ohne Zweifel ebenso maßlos erstaunt gewesen, aber ich war durch meine Tarnung als reicher Uruguayer geschützt. Sie aßen an einem Tisch in der Nähe und unterhielten sich mit lauter Stimme, aber ohne den früheren Schwung. Von Zeit zu Zeit schauten sie neugierig zu mir herüber, aber sie ahnten nicht, daß wir einmal glücklich am selben Tisch gesessen hatten. Erst in diesem Augenblick verstand ich, wie lange und verheerend die Jahre des Exils gewesen waren. Und nicht nur für uns, die wir gegangen sind, wie ich es bisher geglaubt hatte, sondern auch für sie: die geblieben waren.

#### Die Augen des Widerstandes

Wir filmten noch weitere fünf Tage in Santiago, und das war genügend Zeit, um die Zweckmäßigkeit unseres Systems zu erproben, während ich telefonisch mit dem französischen Team im Norden und dem holländischen im Süden in Verbindung blieb. Elenas Kontaktaufnahme war sehr erfolgreich, so daß wir nach und nach Interviews mit führenden Persönlichkeiten aus dem Untergrund und Politikern, die sich im Rahmen der Legalität bewegten, vereinbaren konnten.

Ich für meinen Teil hatte mich damit abgefunden, nicht ich selbst zu sein. Das war ein hartes Opfer für mich, denn es gab so viele Verwandte und Freunde – angefangen bei meinen Eltern – die ich gern wiedergesehen hätte, und so viele Erinnerungen aus meiner Jugend, die ich wiederbeleben wollte. Aber sie befanden sich in einer verbotenen Welt, zumindest für die Dauer der Dreharbeiten, so daß ich meinen Gefühlen den Garaus machte und mich dem seltsamen Status des in meinem eigenen Land Exilierten beugte, was die bitterste Art des Exils ist. Auf der Straße ließ man mich nur selten ohne Schutz, aber immer fühlte ich mich allein. Jederzeit und auf Schritt und Tritt beschützten mich die Augen des Widerstands, ohne daß ich es auch nur bemerkte. Nur, wenn ich absolut vertrauenswürdige Personen interviewte, deren Identität ich nicht einmal meinen eigenen Freunden preisgeben wollte, gab ich vorher Bescheid, und die Bewachung wurde abgezogen. Später, als Elena mir nicht mehr behilflich war, die Arbeit in die Wege zu leiten, hatte ich bereits ausreichend Erfahrungen gesammelt, um allein zurechtzukommen, und es gab keinen Zwischenfall. Der Film wurde gedreht wie vorgesehen, und keiner meiner Mitarbeiter hatte auch nur die geringste Unannehmlichkeit aufgrund einer Nachlässigkeit oder eines Irrtums meinerseits. Trotzdem erklärte mir einer der Verantwortlichen lächelnd, als wir Chile bereits verlassen hatten: „Niemals seit die Welt besteht, sind so viele Sicherheitsvorschriften so oft und auf so gefährliche Weise überschritten worden.“

(...)

#### Biofilmographie

Miguel Littin wurde

- 1942 am 9. August in Palmilla (Provinz Colchagua/Chile) geboren, dem Schauplatz von *La tierra prometida*, Theaterstudium an der Universidad de Chile in Santiago. Autor avantgardistischer Bühnenstücke wie 'La mariposa debajo del zapato', 'El hombre de la estrella', 'La sonrisa'.
- 1963 Beginn der Arbeit für das Fernsehen als Regisseur, Autor und Produzent: Bearbeitung und Inszenierung von Theaterstücken (Arthur Miller, Harold Pinter u.a.)  
Verschieden Auszeichnungen.
- 1964 Regieassistent bei *Yo tenía un camarada*, dem ersten Dokumentarfilm von Helvio Soto.
- 1965 Darsteller in *El analfabeto* und *Ana*, zwei Kurzfilme von Helvio Soto.  
*Por la tierra ajena*, kurzer Dokumentarfilm über elternlose Kinder.
- 1966 Darsteller in *Mundo mágico*, Kurzfilm von Helvio Soto als chilenische Episode in *ABC do amor*, der ersten Coproduktion der filmischen Erneuerungsbewegungen von Argentinien, Brasilien und Chile.
- 1967 Beginn der Vorbereitungen für *El chacal de Nahueltoro*.
- 1968/69 Dozent am audiovisuellen Lehrstuhl des Publizistischen Instituts der Universidad de Chile in Santiago.
- 1969 *El chacal de Nahueltoro* (Der Schakal von Nahueltoro), erster Spielfilm.
- 1971 *El compañero Presidente*, langer Dokumentarfilm über ein Gespräch zwischen Régis Debray und dem chilenischen Staatspräsidenten Salvador Allende. Einige Monate Direktor von Chile Films, des staatlichen Filminstituts.
- 1973 *La tierra prometida* (Das gelobte Land), historischer Spielfilm über die Zeit der ersten sozialistischen Republik in den dreißiger Jahren.  
Nach dem Putsch Emigration nach Mexico.
- 1975 *Actas de Marusia* (Aufzeichnungen von Marusia), historischer Spielfilm über ein Massaker an chilenischen Salpeterarbeitern.
- 1976 *Crónica de Tlacotalpan*, halbstündiger Dokumentarfilm über die Situation eines Dorfes, zusammen mit Pablo Perelman und Jorge Sanchez.
- 1978 *Viva el Presidente/El recurso del método* (Staatsräson), historischer Spielfilm nach dem berühmten Roman von Alejo Carpentier.
- 1979 *La viuda de Montiel* (Montiels Witwe), Spielfilm nach einer Erzählung von Gabriel García Márquez.
- 1982 *Alcino y el condor*, Spielfilm über Nicaragua.
- 1986 ACTA GENERAL DE CHILE, vierstündiger Dokumentarfilm.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graphicpress, berlin 31, detmolder str. 13

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

37

37. internationale  
filmfestspiele berlin

## UM FILME 100% BRAZILEIRO

Ein 100% brasilianischer Film

Land	Brasilien 1985
Produktion	Grupo Novo de Cinema Embrafilme
Regie	José Sette de Barros
Buch	José Sette de Barros nach Motiven des literarischen Werks von Blaise Cendrars
Kamera	José de Barros
Ausstattung	Mario Drummond, Fernando Tavares, Oswaldo Medeiros, Paul Giordano
Schnitt	José Tavares de Barros, Amauri Alves
Musik	Luiz Eca
Ton	Licio Marcos
Produktionsleitung	Tarcisio Vidigal
Darsteller	Paulo Cesar Pereiro, Odete Lara, Maria Gladys, Guará Rodrigues, Savero Roppa, Luiza Clotilde, Wilson Grey, Kimura Schettino, Jesus Pingo
Uraufführung	5. August 1986, Rio de Janeiro
Format	35 mm, 1 : 1.66, Farbe
Länge	84 Minuten

### Inhalt

Ein absolut brasilianischer Film über zwei europäische Dichter, die im Abstand von sechs Jahrzehnten und doch im gleichen Augenblick während des Karnevals in Rio eintreffen und sich in der 'wunderbaren Stadt' verlieren: der französische Schriftsteller Blaise Cendrars (1887 - 1961), der Brasilien 1924, im Moment des kulturellen Aufbruchs, des 'Modernismus' erlebt und seine Eindrücke in zahlreichen Texten beschreibt, sowie ein anderer jüngerer Poet, der 1985 in Rio landet und derart auf den Spuren des längst toten Cendrars wandelt, daß diese Gestalt der Vergangenheit immer gegenwärtiger wird.

Blaise Cendrars lernte in Brasilien den 'Carneval pau brasil' kennen, der einer anthropophagen Ästhetik huldigt. Der entfesselte Dichter verwandelt sich in einen Abenteurer, der von Begierde und Wissensdurst verzehrt wird.

Der Film ist nicht die Rekonstruktion einer Epoche, sondern der Versuch, Brasilien zwischen Fiktion und Wirklichkeit neu zu entdecken; er ist das Ergebnis einer Suche nach der 'brasileidade'.

Die Bilder des Films sind durchsetzt von poetischen Visionen, in denen die Charaktere der Handlung auftreten. Die Texte des Dichters kommentieren verschiedene Szenen, Schauplätze und Landschaften sowie Personen, so den Fall eines Homosexuellen, der Anfang dieses Jahrhunderts in einer brasilianischen Irrenanstalt als erster Gefangener zwangsinterniert wurde, weil man ihn beschuldigte, einen Jungen vergewaltigt und getötet zu haben. In einem Kabarett erlebt Blaise mit seinen modernistischen Freunden inmitten von Tanz und expressionistischen Szenen die wahn-sinnige Atmosphäre des Karnevals, wobei er sich an Geschichten erinnert, die er erlebt hat.

Je mehr sich Blaise so wie Brasilien in die modernistische Bewegung verstrickt, desto mehr neue Geschichten werden entdeckt. So die des Verrückten, der im Landesinnern gefangen gehalten wurde, weil er das lebendige Herz eines Ausländers verspeist haben soll, der ihm die Chance auf eine bessere Anstellung verdarbt. Die Stadt Sao Paulo, die in einer Verbindung von Altem und Neuem den Rhythmus des Landes angeben möchte, wird durch eine Luftaufnahme von oben in ihrer Modernität und Größe gezeigt. Andere Personen werden mit ihrer Geschichte vorgestellt wie z.B. der alte reiche Großgrundbesitzer, der nach Paris kam, sich in die Stadt verliebte und seine Zeit damit verbrachte, als 'Akkulturierter' alles zu beobachten, was in der Stadt der Lichter vor sich ging.

Der Film zeigt das Brasilien des Wahnsinns, der Anmaßung, des kollektiven Wahnsinns, der von dem vier Tage dauernden Karneval produziert wird, in dessen Verlauf sich alles maskiert und verwandelt.

Der Dichter von 1985 wird zu dem von 1924 und nimmt dessen Weg wieder auf ... bis zum Aschermittwoch, als er wieder sein Schiff 'Bohème' betritt, um nach Europa zurückzukehren.

(Produktionsmitteilung von Embrafilme)

### José Tavares de Barros über UM FILME 100% BRAZILEIRO

In diesem Bericht will ich meine berufliche und persönliche Erfahrung zum Ausdruck bringen, die ich als Cutter des zweiten Spielfilms von José Sette, einem aus Minas Gerais stammenden Filmemacher, gemacht habe. Sette stützt sich in diesem Film auf eine Sammlung von Texten aus den 'Gesammelten Werken' des 'schönen' Dichters Blaise Cendrars.<sup>1</sup>

José Sette hat sein Werk im Bereich des experimentellen Films verwirklicht, ohne jegliche Bindung an den etablierten Film. Sein fortschrittlicher, ja revolutionärer Versuch im Hinblick auf sowohl die Auslegung des Werkes von Cendrars als auch die Vielfältigkeit seiner filmischen Umsetzung könnte von einigen Kritikern als marginal abgetan werden. In meinen Augen aber stellt EIN 100% BRASILIANISCHER FILM den Schnittpunkt zwischen dem Erbe des 'Cinema novo' und einigen Aspekten der Filmkunst von Bressane und Sganzerla her, wobei Sette vollkommene Unabhängigkeit bewahrt. Dennoch würde ich die Klassifizierung als marginalen Film aus anderen Gründen zulassen. Das Werk ist in bezug auf die Umstände der Filmproduktion marginal, denn höchstens zwei oder drei komplexere Szenen wurden wiederholt gefilmt, so daß ein

systematisches und ungewöhnliches Verhältnis von 1 x 1 vorgeherrscht hat. Marginal auch aufgrund der unverhohlenen Tendenz seines Schöpfers zum Protest und des vielseitigen Talents dieses Autors/Regisseurs/Kameramanns/Cutters, der die Dreharbeiten in einer alle Teilnehmer der Filmproduktion umfassenden liebevollen Atmosphäre zu leiten wußte. Schließlich ist dieser Film marginal auch im Hinblick auf die Position der Kamera, auf den häufigen Gebrauch des Weitwinkel-Objektivs. Die dadurch bewirkte, sich ständig verändernde Einstellung der Kamera steht eher im Dienst der Erfordernisse der Handlung und unterwirft sich nicht irgendwelchen Paradigmen der plastischen Thematik der meist vom Kolonialismus geprägten Sprache. Durch diese Arbeitsmethode ist Filmmaterial im Umfang von 6 Stunden Dauer entstanden, das an Naturschauplätzen oder vor gemalten Kulissen gedreht wurde, die durch eine auffällige wunderschöne Neonröhrenleuchtschrift verschönert sind. Lediglich eine Szene wurde mit direkter Tonaufnahme gefilmt, alle anderen waren stumm ohne die Randspur. Der Regisseur hat selber mit Hilfe einer Assistentin eine erste Auswahl aus dem Material getroffen. Als ich die Stelle des Schnittmeisters übernahm, fand ich bereits Filmmaterial von drei Stunden Länge vor, dem man in einem ersten Versuch eine narrative Struktur gegeben hatte.

### Die Auslegung des Werks von Cendrars

Es ist unmöglich und unnötig, an dieser Stelle auf die Persönlichkeit und das dichterische Werk Blaise Cendrars einzugehen. Es genügt der Hinweis, daß José Sette sich gänzlich von dem genannten Buch inspirieren ließ. Trotzdem hat er sich absolute Freiheit in der Auswahl dessen, was im Film erzählt wird, vorbehalten und hat sich vor allem Spielräume für eine Handlung offengelassen, in dem Fiktion und Dokumentation sich vermischen.

Blaises Ankunft in Brasilien an Bord eines modernen Ozeandampfers fällt zeitlich mit dem Karneval in Rio zusammen. Bis zu seiner Abreise folgt der Film in großen Zügen der Handlung des Buches. Mit diesem Versuch soll die Vorstellung des Dichters von einer mythischen, vielfach fraktionierten Zeit dargestellt werden. Das erste, wiederkehrende Thema ist das der Metamorphose, des 'déguisement'. Auf dem Schiffsdeck verwandelt sich der Darsteller Savério Roppa/Cendrars unter Blitzen in Paulo Cesar Pereiro/Cendrars, der sich nun inmitten eines Flammenmeers auf dem Oberdeck im Studio befindet. Dieser Vorgang der Verwandlung, des Wechsels, zieht sich durch den ganzen Film hindurch, wobei er verschiedene Aspekte annimmt: Der ständige Wechsel zwischen der portugiesischen und der französischen Sprache, die Karnevalsmasken oder allein der Kleiderwechsel sind Beispiele dafür. „Hast du dich verwandelt, Cendrars, oder ist die Kulisse ausgetauscht worden? Nein, sie wurde nicht ausgetauscht, sie ist weiterhin dieselbe. Aber was zum Teufel geht hier denn vor sich?“ Die Frage stellt einer der Reisebegleiter des Dichters, der hinterher selbst als Interpret einer Rolle in einer der Geschichten des Films, nämlich in der Rolle des Obersten Bento, erscheint. Die Antwort ist der Karneval, dessen Atmosphäre alle diese Wandlungen, die Sinnestäuschungen, die aufsehenerregende Phantasie begünstigt. Allmählich wird eine Struktur in der Handlung offenbar, die sich im Hinblick auf die Sprache zu einer vollständigen Freiheit der Bildabfolge im eisensteinschen Sinne entwickelt, das heißt, die Abfolge der Bilder zielt nicht auf die wirklichkeitsgetreue Darstellung der geschilderten Ereignisse, sondern wird durch die Logik bzw. die intuitive Verknüpfung der filmischen Bilder bestimmt.<sup>2</sup> Am Schneidetisch erlaubten diese einführenden Blöcke sowie die späteren Verbindungsstücke zwischen den einzelnen Episoden der Handlung keine großen Spielräume. Dennoch konnte unter dem Gesichtspunkt des Inhalts und der strukturellen Verknüpfung der Bilder zum Beispiel eine Reihenfolge von Szenen, die ursprünglich als Abfolge A + B + C + D + E angeordnet worden war, später zur Abfolge B + A + D + E + C oder A + E + D + C + B abgewandelt werden. Interessant ist nun, daß zu einem gegebenen Zeitpunkt diese Flexibilität in der Anordnung der Szenen zu einer Lösung führte, bei der die definitive Bildabfolge sich aufgrund der logischen Abfolge oder des Zufalls herauskristallisierte.

Dieser magische Versuch in der brasilianischen Filmkunst hat mit seinen spielerischen Elementen das ganze Schneideteam begeistert. Diese Begeisterung wiederholte sich später während der Synchronisierung von Ton und Bild auf einem Schneidetisch mit vier Tellern.

### Die Architektur des Films

Die zweite Arbeitsphase, das heißt die Phase, in der der erste Schnitt des dreistündigen Materials gemacht wurde, dauerte nicht länger als drei Wochen. Ohne die definitiven Worte der Darsteller, die auf Magnetfilm aufgenommen worden waren, war es sehr schwierig für den Regisseur, den Schnitt fortzusetzen. Kurz, es war nötig, Bild und Ton gleichzeitig zu bearbeiten, um zum definitiven Schnitt zu gelangen, wie man es schon mit der Episode über Febrônio Indio do Brasil gemacht hatte. So ging man zur Synchronisierung der wichtigsten Personen über. Laut Aussage des Regisseurs ist bis heute noch nie so wenig Geld in eine brasilianische Produktion investiert worden wie in diesen Film. Diese Arbeitsphase, die mit begeistertem Einsatz im Tonstudio ausgeführt wurde, nahm weitere drei Wochen in Anspruch. Da es wie gesagt keine Randspur gab, war es schwierig, bei der Synchronisierung und dem Schnitt die Bilder (von Pereiro, Guará Rodrigues, Kimura, Wilson Grey und von Gladys) mit den entsprechenden Worten zu verknüpfen. Für den Filmmutter werden die Dinge kompliziert, wenn der synchronisierte, auf 17,5 mm Magnetfilm aufgenommene Ton ohne die richtigen Markierungen für die Synchronisierung mit dem Bild ankommt. Typisch brasilianisch, würde Noel sagen.

### Der Einfluß von Machado

Der Schauspieler Guará Rodrigues übernimmt die Rolle dessen, der Blaise auf seinen Reisen durch Brasilien begleitet: Dies ist eine Huldigung des Filmregisseurs an Paulo Prado, an Oswald de Andrade und an die ganze modernistische Schule, die von den arroganten, ungebildeten und hart urteilenden Brasilianern vergessen und mit lapidaren, vertrackten und lächerlichen Sätzen abgewertet wurde. Zusammen mit den Metamorphosen, den Verwandlungen, dem Wechsel der Kulissen und dem Einsatz desselben Schauspielers zur Darstellung verschiedener Rollen ist die Stellvertreterfunktion des Reiseführers eines der vielen Beispiele für das 'déguisement', für die poetischen Lizenzen, anhand derer José Sette uns seine experimentelle und am 'tropicalismo', der nationalistischen Musik- und Kunstbewegung der 70er Jahre ausgerichteten Vorstellung vom cendrarianschen Universum vermittelt.

Wilson Grey ist ein anderer Schauspieler, dessen Gegenwart die Handlung begleitet. Er ist der fliegende Händler, der in den anfänglichen Szenen einen der Aspekte des brasilianischen Esprits darstellt. Mit der Marionette des Äffchens wird er den Film — durch einen ironischen Verweis auf die Verzerrungen des Nationalismus brasilianischer Prägung — auch enden lassen. Aber ich ziehe es vor, bei seiner Personifizierung des Satans, des Teufels zu verweilen, dem die deutliche Funktion des verbindenden Elements zwischen den verschiedenen Etappen des Diskurses zukommt. Die literarische Bezugsstelle verschiebt sich nun von Cendrars auf Machado de Assis. Im Autor von 'Don Casmurro' sieht José Sette einen Vorläufer des Modernismus. Das ist bestreitbar, aber Tatsache ist, daß Sette sich nicht scheut, zeitlich so weit voneinander entfernte Schriftsteller nebeneinanderzustellen in dem Bestreben, mittels des Films das Innere der brasilianischen Rasse und Kultur zu durchdringen, um sie zu verschlingen und — wer weiß — zu befreien.

Von Machado hat José Sette 'Die Kirche des Teufels', die erste Erzählung der 'Zeitlosen Geschichten' ausgewählt. Satan führt ein Gespräch mit Blaise/Pereiro auf dem Oberdeck des Schiffs. „Ich erscheine nicht als Ihr Diener Faust, sondern als Vertretung aller Fauste dieses Jahrhunderts und aller Jahrhunderte.“ Es sei angemerkt, daß diese Szene sich nicht während der wirklichen Reise des Dichters abspielt, als dieser in einem Ozeandampfer in Brasilien ankommt. Wir treffen ihn mitten im Trubel des Karnevals von Rio. Wenn die Handlung uns auf die diegetische<sup>3</sup> Vergangenheit verweist, so bestimmt die Gegenwart den Stil der

Handlung, der Inszenierung und der Darstellung: daher erklärt sich der Gebrauch gemalter Kulissen. Das Spektakel nimmt die echte Dimension der Wahrheit an, ohne irgendwelche Konzessionen an die übliche Zuschauererwartung bezüglich dessen, was die Theoretiker 'Wirklichkeitstreue' nennen, zu machen.

### Andere Merkmale der Handlung

Was ich in diesem Augenblick unter dem Blickwinkel des Schnitts und der Zusammenstellung des Films noch vermerken möchte, ist die Erzählweise, die der Filmregisseur verwendet hat. Lassen Sie uns etappenweise vorgehen. Die obengenannten Sätze und die folgenden sind vollkommen aus dem machadianischen Kontext herausgenommen, ohne daß der Zuschauer davon in Kenntnis gesetzt wird. Auf der anderen Seite gibt es kein einführendes Element, das der Erzählung Natürlichkeit verleiht und damit dem Leser das Verständnis erleichtert. Hauptsache ist, anderen seine filmische Vorstellung des cendrrianischen Universums vor Augen zu führen. Die traditionellen Erfordernisse von Deutlichkeit, flüssiger Abfolge und Durchsichtigkeit des filmischen Diskurses werden hier und dort erfüllt, aber immer auf indirekte Weise, wie im an seinen Begleiter gerichteten Satz von Blaise/Pereiro, am Tisch in der Fußgängerzone der 'Cinelândia': „Von der Ankunft des Teufels in Brasilien habe ich schon erzählt. Jetzt werde ich erzählen, was er so treibt.“ Diese Aussage, die sich auf die Vergangenheit bezieht, führt die Episode über Febrônio ein, die erste der drei Episoden im Film, welche entsprechend der Gliederung in 'Lob des gefährlichen Lebens' angeordnet sind.

Zum Schluß ist noch zu bemerken, daß die großen Handlungsstränge – makroskopisch gesehen – die Regeln des Schnitts in der Verbindung der Ebenen innerhalb der Szene – schließlich doch flexibel machen oder sogar umkehren, was in Übereinstimmung mit dem Stil des Films steht. Es ist klar, daß hier nicht der Anschluß an den traditionellen Film gesucht wird, der die Erzählung und den Erzähler unsichtbar macht (obwohl es auch nicht Ziel ist, die Regeln des klassischen Filmschnitts schlicht und einfach zu verwerfen). Die Bewegungen im Film erfolgen zusammenhanglos, sie werden wechselweise von Kriterien der visuell angenehmen Abfolge der Bilder (in dieser Richtung stelle ich eine Annäherung an den Film von José Sette fest, die durch meine professionelle Ausbildung begünstigt wurde) und der Erfordernis der intellektuellen Logik des Diskurses bestimmt. In der Tat gibt es einige 'Schnitte in der Bewegung', welche die übliche Funktion haben, die Handlung zu unterbrechen und dadurch ihre Ausdrucksintensität zu steigern. Aber das Prinzip an sich wird weder streng noch absolut befolgt. Meines Erachtens ist es wichtig, daß – anders als es den Anschein erweckt – solche Vorkommnisse in EIN 100% BRASILIANISCHER FILM nie grundlos oder zufällig sind. Denn die gelegentlich abrupt wirkende Verknüpfung der Bilder hat die Funktion, in dem Film die verschiedenen Schichten, die das Bewußtsein des reisenden Dichters bilden, wiederholt darzustellen: 'Bündel von Erinnerungen, Symbolen, Vorahnungen, Intuitionen, Wirkungskräften' (laut der umfassenden Klassifizierung von Alexandre Eulálio)<sup>4</sup>. Diese getreue Wiedergabe des Esprits von Blaise wird an anderen Stellen des Films wiederauftauchen, aber wird auch – dank der fantasiereichen und sprühenden Vorstellungskraft des Filmregisseurs – in tausend Extrapolationen explosionsartig zum Vorschein kommen, wie es zum Beispiel der Fall ist bei den Karnevalszenen, die auf fast plumpe Art und Weise mit theatralischen Gesten, mit Schreien, kurz, in Form einer dionysischen Explosion dargestellt werden.

### Der Wolfsmensch aus Minas

Mein Bericht wäre unvollständig, wenn ich nicht einige Einzelheiten des Schnitts näher erläutern würde. Ich beziehe mich selbstverständlich auf solche Einzelheiten, die sich der gewöhnlichen Norm entziehen. Ein Beispiel: Der Oberst Bento gibt seiner Begleiterin über dem Tisch des Pariser Restaurants die Hand. Der Schnitt wird von diesem 'raccord' ausgehend vorgenommen, ohne daß darauf geachtet wird, daß beim Übergang von einer Szene zur anderen der Kellner abrupt mit dem Tablett in der Hand erscheint. Ein anderes Beispiel: Die letzten Worte der Erzäh-

lung im 'off' über den Obersten Bento sind vom Satz, zu dem sie gehören, durch den Vokativ 'Kellner!' getrennt, der von Guara im Präsen des Diskurses gesagt wird, (er und Blaise/Pereiro trinken zusammen etwas am Rand des Schwimmbades des Hotels Copacabana Palace).

Aber der Aufbau der Geschichte des Wolfsmenschen aus Minas, der dritten und letzten, in den Film eingeschobenen Episode, bietet die weiteste Skala von Interpretationen an und ist deshalb die beispielhafteste. Das bloße Vorbeifahren von Blaise und seinem Gefolge, die übrigens in einem alten Ford T der Zwanziger Jahre plaziert sind, ist ein Bild, dessen informative Dimension sich beim Vergleich mit der Ikonographie des Dichters erweitert. Der Wolfsmensch erscheint zum ersten Mal auf einer isolierten Ebene. Er stellt sich schreiend hinter den Gitterstäben eines Gefängnisses vor: „Wenn ihr wissen wollt, wer ich bin, schlagt im Wörterbuch nach!“ An einem späteren Zeitpunkt der Handlung geht Blaise/Savério am Gefängnis vorbei und hört den Gefangenen sagen: „Meinen ersten Menschen habe ich mit dreizehn Jahren umgebracht“, ein Satz, der – es ist angebracht, das zu bemerken – den Bericht von Cendrars abschließt. Mehr als diese Inversion und Verschiebungen bei der Adaptation des literarischen Textes sind es die kinematographischen Erfindungen, welche die Aufmerksamkeit auf sich ziehen: Sie versuchen, wie im Fall der 'fabelhaften Theorie des Atavismus' von Cendrars – den Diskurs des Dichters nachzumachen. Eine Szene, die unter dem Gesichtspunkt der Dichte der Informationen beispielhaft ist: Zwei nackte Frauen schaukeln mitten im Urwald auf indianischen Hän gematten aus Lianen; in den zärtlichen Gesten wird der rein plastische Bezug auf ein verlorenes Paradies, das die Menschen in ihrer Utopie zu erreichen versuchen, deutlich. Noch ein Beispiel für den Stil der filmischen Adaptation. Der Text von Cendrars: „Da draußen hielt die Osternachtsprozession unter den Fenstern des Gefängnisses an. Einige hundert Schwarze auf dem Platz. Alle im Nachthemd und mit brennenden Kerzen in der Hand.“ Der Film: Während Blaise im Gefängnis dem Bericht des Wolfsmenschen zuhört, zieht dort draußen die barocke Prozession vorbei, unter ihnen 'Veronikas' mit weit aufgerissenen Augen, die seltsamerweise verschlagen aussehen. Diese Szene führt in das Bild einen Kontrapunkt in der Interpretation des Regisseurs ein, der meines Erachtens unwiderruflich auf eine klassische Szene in *Greed* von Stroheim verweist. In der Fortsetzung des Berichts werden Bilder von Tiradentes gebracht. „Hei, ihr alle, hört die Geschichte vom Wolfsmenschen aus Minas!“ Der Aufbau ist streng komponiert. Vor dem Hintergrund eines fahrenden Zugs gibt der Erzähler den Bericht des Verbrechens, in dem er beschreibt, wie der Wolfsmensch seinen Rivalen tötete. Erst dann beschreibt der Film diese Handlung, die in einigen Augenblicken von der Stimme des Protagonisten selbst unterstrichen wird, mittels eines Verfahrens, das sich auf paradoxe Art und Weise der Wiederholungstechnik bedient, um jede Redundanz zu vermeiden.

So hat sich die Handlung dieses Films entwickelt. Es ist ein Werk, in dem Gefühle, die unter die Haut gehen, mit einem scharfen intellektuellen Diskurs vermischt werden; in dem Karneval und Zerstückelung von Informationen nebeneinandergestellt werden, um den Zuschauer dazu anzuspornen, den Karnevalismus, der die brasilianische Kultur beherrscht, infrage zu stellen. Sein narrativer Stil, der aufgrund einer beherrschenden Leitidee am Schneidetisch entwickelt wurde, verwendet wechselweise Mittel, die die Transparenz oder die Opazität des Diskurses bestimmen. Das Ergebnis ist ein bedeutungs- und resonanzträchtiges Kunstwerk, das sicherlich die Beziehung des brasilianischen Films zur brasilianischen Kulturtradition erneuern wird.<sup>5</sup>

### Anmerkungen:

- 1 Es handelt sich um den Band 110 der Colecao Debates: Cendrars, Blaise: Etc ... ETC ... (Um livro 100% Brasileiro), Editors Perspectiva, Sao Paulo, 1976. Die Leitidee zu EIN 100% BRASILIANISCHER FILM ist einem Brief von Blaise an Georges-Henri und Vera Clouzout (ibid. S. 76-79) von 1925 entnommen. Der 'Schöne' im Text verweist auf den Kurzfilm, den Carlos August Calil: *Der schöne Dichter Blaise*

bödiges Spiel hart an der eigenen Wirklichkeit hat Carlos Sorin expressive Bilder gefunden, die bis ins Surrealistische reichen.

### Zum kinematografischen Hintergrund

Die Argentinier sind wohl zur Zeit das vitalste Element im latein-amerikanischen Kino. Zwar sind die Zuschauerzahlen im vierten Jahr demokratischer Filmpolitik etwas gesunken, aber andererseits erwies sich einer der bedeutendsten argentinischen Filme des letzten Jahrzehnts als ein erstaunlicher Publikumserfolg: *Tangos – das Exil Gardels* von Fernando Solanas. Außerdem kam es 1986 zu einem Boom an vielfältigen, oft jungen Talenten wie sonst nirgendwo auf dem Subkontinent: eines der erfreulichsten Ergebnisse der staatlichen Filmförderung.

Da ist zum einen DER FILM DES KÖNIGS, mit dem Carlos Sorin eine aberwitzige Geschichte ausgegraben hat: ein Franzose rief sich im letzten Jahrhundert im Süden Argentiniens zum König aus, suchte dann eine Gefolgschaft, wurde des Landes verwiesen, kehrte zurück, verfolgte sein Ziel mit der gleichen Insistenz, mit der sich der Regisseur der Verfilmung des Stoffes annahm, jener, den Sorin in seinem Film über den Film agieren läßt, in seinem ironischen Spiel mit dem Medium und den Schwierigkeiten des Filmemachens.

Ein extremes Talent zeigt Jorge Pólaco in *Diapasón*. Er erzählt keine Geschichte, sondern knüpft unterschiedlichste Fäden menschlicher Beziehung zu einem Netz des Grauens. Denn ein Gespensterhaus ist die großbürgerliche Villa, wo subtiler Terror und Gewalttätigkeit in allen Geschossen dominieren, wo einer herrscht, aber auch von den anderen beherrscht wird, wo die Gefühle kein Mitgefühl kennen; ein Haus des deformierten, pervertierten Lebens, das nach draußen die Fassade wahrt. Eine Parabel auf den Schrecken, der Argentinien regierte, abstoßend und faszinierend wie keine andere.

In Eliseo Subielas Erstlingsfilm *Der Mann, der nach Südosten schaut* erscheint ein Mensch in einer psychiatrischen Klinik und behauptet, er komme von einem anderen Stern. Ein merkwürdiges Verhältnis zu dem behandelnden Arzt entsteht, das dessen Selbstverständnis infrage stellt. Der Kranke wird zur Hoffnung der übrigen Kranken. Eine Besucherin taucht auf, eine Heilige scheinbar, ebenfalls aus einer anderen Welt. Der Arzt beginnt sie zu lieben und weist sie doch von sich. Der Mann, der stundenlang nach fernen Sendboten Ausschau hält und doch so viel Zuneigung erregt, stört den Behandlungsbetrieb. Er wird als gefährlicher Fall eingestuft und zu Tode kuriert. Der Arzt hätte das verhindern können. Er verfällt in einen Zustand der inneren Leere und des Wartens auf die fremde Besucherin. Ein subtiler Film über die Schwierigkeiten, sich der Hoffnung zu nähern.

*Malajunta* von José Santiso ist eine seltsame Dreiecksgeschichte. Ein Kleinhändler und seine Frau, ein offensichtlich anständiges Paar, beziehen bei einem Künstler, einer offensichtlich merkwürdigen Existenz, Quartier. Je mehr sie sich heimisch fühlen, desto mehr stört sie das Chaos des Bohemiens. Also schaffen sie gründlich Ordnung, räumen auf und misten aus und verfügen so schließlich über das Leben des anderen. Eine dicht erzählte Parabel auf den Autoritarismus.

Die Vereinnahmung des Menschen durch seinen Mitmenschen ist schließlich das Thema von *Los perros de la noche* (Die Hunde der Nacht), den Teo Koffman nach dem gleichnamigen Roman von Enrique Molina gedreht hat. Es ist einer der wenigen Spielfilme, der sich der sozialen Situation in den marginalen Vierteln annimmt, vor allem der Stellung der Frau. Ein Mädchen wird zum Verfügungsobjekt des Bruders, der sie zur Prostituierten macht und auf diese Weise sein Arbeitsproblem löst. Erst allmählich versteht sich die junge Frau aus der totalen Abhängigkeit zu befreien. Ein Film, der die Brutalität der Verhältnisse mit angemessenem Realismus vorführt.

Und schließlich *Geronima* von Raúl Tosso. Ein unglaublicher Fall und doch ein Fakt. Da lebte eine Familie von Mapuches, von indianischen Ureinwohnern, in miserablen Verhältnissen: Geronima mit ihren vier Kindern. Sie leben wirklich dreckig, aber sie haben sich eingerichtet in ihrem unwirtlichen Dasein.

Und da kommt ein Typ vom Sozialdienst vorbei und will ihnen helfen. Also werden sie ins Hospital gebracht und dort nach allen Regeln der Caritas und der Hygiene versorgt. Die Segnungen der Zivilisation erfahren sie als die Krankheiten derselben, die sie bisher nicht kannten und gegen die sie keine Widerstandskräfte besitzen. Auch gehen sie seelisch an der befremdlichen Humanitas zugrunde: Geronima stirbt und zwei ihrer Kinder auch. Der missionarische Wahn, dem ihre Vorfahren entrinnen konnten, hat sie im 20. Jahrhundert eingeholt.

Tosso's *Geronima* ist kein ästhetisches Glanzstück wie die anderen argentinischen Filme, sondern imperfektes Kino mit inszenatorischen und dramaturgischen Schwächen, aber auch überragenden dokumentarischen Qualitäten: ein alternatives Beispiel für das Filmemachen in Argentinien und den Reichtum dieses Kinos, das auf den geistigen Trümmern einer Diktatur wiederbegann und kaum drei Jahre benötigte, um mit einer Fülle von Talenten, Formen und Themen aufzuwarten. Das große Festival des lateinamerikanischen Films in Habana hat es bestätigt.

### Biofilmographie

Carlos Sorin, geb. am 21. 10. 1944 in Buenos Aires, Filmstudium an der Universität von La Plata. Tätigkeit als Regieassistent und Kameramann.

1969 - 1972 als Kameramann zahlreiche Beiträge für das marginale Kino, u.a. *Puntos suspensivos* von Edgardo Cozarinsky (1971)

1972 - 1978 in Kolumbien und Ecuador tätig. Danach zahlreiche Werbefilme, die er auch heute noch dreht.

1980 Gründung seiner eigenen Produktionsgesellschaft.

1986 LA PELICULA DEL REY, erster Spielfilm.

Produktion	Axel Harding
Kamera	Miguel Juaid
Schnitt	Alberto Vaccini
Produktion	Luis Andrés Guzmán
Produktion	M.A. Fernández Alamo, José
Produktion	Alberto Vaccini
Produktion	Ulises Dumont
Produktion	Julio Chávez
Produktion	Vilma Cruz
Produktion	Ana María Günter
Produktion	Miguel Devovich
Produktion	David Lavie
Produktion	Roxana Rocco
Produktion	María Paz
Produktion	Ruben Szuchmacher
Produktion	César García
Produktion	Edgardo Cozarinsky
Produktion	Ruben Szuchmacher
Produktion	Ricardo Barón
Produktion	28. August 1986
Produktion	Buenos Aires

Produktion	35 mm, 1:1,66, Farbe
Produktion	107 Minuten

redaktion dieses blattes: peter b. schumann  
herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str, 13

# 17. internationales forum des jungen films berlin 1987

**39**  
37. internationale  
filmfestspiele berlin

## Neues venezolanisches Kino

**BOLIVAR, SINFONIA TROPICAL**

**LA CASA DEL AGUA**

**ORIANA**

**PEQUENA REVANCHA**

**POR LOS CAMINOS VERDES**

**TRES POR TRES**

**BOLIVAR, SINFONIA TROPICAL**

Bolivar, tropische Sinfonie

Land Venezuela 1980  
Produktion Producciones Guakamaya,  
Caracas

Regie Diego Rísquez  
Buch Diego Rísquez, Gaston Barbou

Kamera José Antonio Pantin

Ton Jaime Kovaks

Musik Alejandro Blanco Uribe

Schnitt Ricardo Jabardo

Kostüme Maria Elena Roque,  
Maria Adelina Vera

Darsteller Temistocles López (Bolívar), Arturo Eduardo Dagnino (Bolívar), Nelson Varela, Lisandro Castro, Maria Adelina Vera, Jairo Zuleta, Gil Rodríguez, Jesús Blanco, Enrique González, Luis Alejandro González, José María, Lucho La Pastora, Carlos Castillo, Hugo Márquez, Maria Elena Roque, Diego Rísquez, Tito Graffe, Lorenzo Villarubia, Jesús Suárez, Antonio Bajárez

Format 35 mm (blow up von Super 8),  
1 : 1.33, Farbe

Länge 75 Minuten

### Zu diesem Film

Venezuela ist ein Land, das vor allem wegen seines Erdöls unter einer schweren Identitätskrise leidet. Die 'Petrodollar'-Mentalität hat jeden Aspekt im Leben des Landes tief in Mitleidenschaft gezogen. Heute ist 'Geld' das Wort, das in Gesprächen am häufigsten wiederkehrt. Deshalb erschien es mir wichtig, einen Menschen zu zeigen, der aus einem Freiheitsideal heraus handelt.

Der Film versucht eine Synthese der Geschichte Venezuelas. Zwei Schauspieler spielen die Rolle Simón Bolívars: Der eine verkörpert den Bolívar der Geschichtsbücher, den Helden und Herrscher zur Zeit Napoleons; der andere den romantischen Krieger, den Revolutionär, den Liebhaber, den Mann.

Ich habe versucht, mich dem kollektiven Unbewußten des Volkes zu nähern, indem ich mich hauptsächlich von der venezolanischen Ikonographie während des Unabhängigkeitskrieges habe inspirieren lassen. Diese Symbolik mag einem Ausländer wirr vorkommen, aber sie gehört zu den Wurzeln eines jeden Venezolaners. Das Auge der Kamera hat den Pinsel des Malers ersetzt. Der Film ist eine poetische Alternative zum venezolanischen Kino.

(Diego Rísquez)

### Biofilmographie

Diego Rísquez wird am 15. 12. 1949 in Juan Griego auf der Insel Margarita geboren. Er stammt aus einer der reichsten Familien Venezuelas. Nach einem zweijährigen sozialwissenschaftlichen Studium und einem ersten Filmversuch mit dem kollektiv gemachten Kurzfilm *Siete notas* arbeitet er von 1970 bis 1973 als Schauspieler in zahlreichen Theaterstücken und Filmen, bis er 1974 nach Paris reist und sich dem Theater 'N' von Emilio Galli anschließt. 1975 arbeitet er als Fotograf für die Galerie Atica in Rom und unternimmt dann Reisen nach Malaysia, Thailand, Singapur und Indonesien. Noch im selben Jahr kehrt er nach Caracas zurück, um sich als Maler und Bildhauer zu versuchen. Dann dreht er seine ersten Filme in Super 8:

### Filme

1976 *A proposito de Simón Bolívar*

1977 *Poema para ser leído bajo el agua*

1978 *A proposito de la luz tropical*

1979 *A propósito del hombre de maíz*, ein audiovisuelles Spektakel auf Super 8, Video, Diapositiven und mit Theaterelementen.

1980 **BOLIVAR, SINFONIA TROPICAL**

1984 *Orinoko, nuevo mundo*, zweiter Spielfilm auf Super 8

# LA CASA DEL AGUA

## Das Haus des Wassers

Land	Venezuela 1984
Produktion	Prod. Cinematográficas Manicuaire, Caracas
Regie	Jacobo Penzo
Buch	Tomás Eloy Martínez
Kamera	Arthur Albert
Schnitt	Giuliano Ferrioli
Ton	Héctor Moreno
Musik	Juan Carlos Núñez
Ausstattung	Ramón Aguirre
Kostüme	Laura Otero
Produktionsleitung	Livio Quiróz
Darsteller	
Asunción	Doris Wells
Cruz Elias León	Franklin Virgüez
Mutter	Hilda Vera
Ana Dolores	Elba Escobar
Consuelo Méndez	Alicia Plaza
Kommissar	Luis Rivas
Rafael José Reyes	Eduardo Gil
Chuito	Ricardo Blanco
Apotheker	Henry Zakka
Sergeant	Fernando Gil
Offizier	Kiddio España
Format	35 mm, 1 : 1.66, Farbe
Länge	95 Minuten

### Zu diesem Film

Seit ich einen Film drehen wollte, der ein erkennbares Bild Venezuelas zeigt, habe ich oft an die Wüste gedacht: ein unwirtliches Land, wo die Menschen einem unerbittlichen Schicksal und grausamer Tyrannei unterworfen sind, sich dagegen auflehnen und versuchen, eine Welt nach ihren Idealvorstellungen zu schaffen. Diese Vision hat sich erweitert, als ich die Geschichte von LA CASA DEL AGUA hörte, die von den Fischern mündlich überliefert worden ist.

Sie handelt von einem Dichter, der alle Stadien der Diktatur erfährt und am Ende seines Lebens, an Lepra erkrankt, vorausagt, daß mit seinem Tod der Regen kommen und den Durst dieses ausgedorrten Landes stillen wird ...

Zu dieser Legende ist einer unserer bedeutendsten Schriftsteller, Cruz Salmerón Acosta, geworden. Er symbolisiert den Kampf, den in diesem Land alle kreativ Schaffenden führen. Sein Leben zeigt, daß am Schluß stets der Mensch siegt. Sie können ihn foltern, töten, aber immer endet sein Werk, auf irgendeine Weise, mit einem Sieg.

Jacobo Penzo

### Auszüge aus einem Interview mit Jacobo Penzo

**Frage:** Die Geschichte von Cruz Salmerón ist sehr symbolisch. Da spielen Symbole aus dem landwirtschaftlichen Bereich, wie der Regen, der die Erde befruchtet, eine Rolle. Und es gibt einen Mann, der leidet, einen Dichter, der mit der Sprache arbeitet,

aber für den am Ende seines Lebens die Poesie als Ausdrucksmöglichkeit praktisch nicht mehr existiert. Obwohl er fast sein ganzes Werk geschrieben hatte, als er krank wurde, habe ich den Eindruck, daß seine Lebenskraft am Ende viel stärker war, bedeutender und umfassender als seine Gedichte. Die Tatsache, daß dieser Mann so viel gelitten hat und sich am Ende seines Lebens in eine Legende verwandelt und Regen spenden kann, ist einfach sehr beeindruckend. Ich hatte so etwas bisher in keiner venezolanischen Geschichte gefunden, denn wir haben sonst keine Symbole, Vorbilder, vielgestaltigen Persönlichkeiten, die die enorme Vielschichtigkeit unseres Landes als Raum des Lebens, als Landschaft und Umgebung für den Menschen versinnbildlichen könnten. Ich denke, daß die Geschichte dieses Dichters die Schwierigkeiten jedes Künstlers, der sich einer äußerst schwierigen Wirklichkeit gegenüber sieht, ausdrückt. (...)

**Penzo:** Ich wollte keine einfache Biographie über den Dichter Salmerón machen, sondern mich interessierte dieses Land und diese Geschichte innerhalb der Landschaft. Ich dachte, man könnte so auf sehr ausdrucksstarke Weise darstellen, was Venezuela wirklich ist. Ich glaube, diese Geschichte kommt von ganz tief innen, aus der Erde selbst, denn sie ist mündlich, nicht schriftlich überliefert. Die Leute erzählen die Geschichte, die in ihrem Bewußtsein weiterhin lebendig ist, und so bleibt auch die Person des Salmerón gegenwärtig. Ich mußte unbedingt einen Film und zwar einen Spielfilm aus dieser Geschichte machen. (...)

Eine Figur ist erfunden: die Dichterin, sie gibt es in Wirklichkeit nicht. Sie hat die Funktion, dem Mann eine Welt zu entdecken, die er bis dahin noch nicht kannte. Wir haben die Welt der Dichterin Gomez' als sehr undurchlässig für andere Ideen empfunden. Um dem Dichter diese Unruhe, die Möglichkeiten eines viel offeneren Denkens zu geben, mußte eine Person aus einem anderen Umfeld, die nichts mit der konservativen Familie seiner Verlobten zu tun hat, auftauchen. Die Dichterin ist eine Frau, die die Welt kennt, ihm diese Unruhe vermittelt, und ausschlaggebend für seine Veränderung ist. (...) Ich wollte mit meinem Film nicht zur Legendenbildung um den Dichter Cruz Salmerón Acosta' beitragen, sondern im Gegenteil ein realistisches Bild von ihm zeigen und habe dabei prompt Schwierigkeiten mit seinen Denkmalpflegern bekommen. Das 'Kulturzentrum Cruz Salmerón Acosta' in Manicuaire rief zum Boykott der Dreharbeiten auf, seine Vertreter wollten nämlich verhindern, daß ich dort filmte. Sie behaupteten, ich würde Cruz in den Dreck ziehen. Die Ursache war eine Szene, die im Bordell spielt, wo Cruz zusammen mit einigen Prostituierten zu sehen ist. An dieser Szene, die sie nur aus dem Drehbuch kannten, hingen sie ihre gesamte Kritik an meiner Arbeit auf. Auch der Bruder des Dichters hat aus ähnlichen Gründen Theater gemacht. Sie wollten sich das Heiligenbild, das sie von ihm geschaffen hatten, nicht zertrümmern lassen und haben uns ganz schön Schwierigkeiten bei der Produktion bereitet. Aber ich glaube, daß man nur auf realistische Weise einer legendären Gestalt wie Cruz Salmerón Acosta gerecht wird.

Teresa Cacique, in: Encuadre, Nr. 2, Caracas 1984

### Biofilmographie

Jacobo Penzo, geb. am 22. 9. 1948, Maler und Filmkritiker, Mitarbeit als Kameramann oder Cutter an verschiedenen Kurzfilmen. LA CASA DEL AGUA ist sein erster abendfüllender Spielfilm.

#### Filme:

- 1980 *El afinque de Marín*, kurzer Dokumentarfilm
- 1981 *La pastora resiste*, kurzer Dokumentarfilm
- 1982 *Dos ciudades*, kurzer Dokumentarfilm  
*El compadre Antonio*, kurzer Dokumentarfilm
- 1983 *Energías alternas*, kurzer Dokumentarfilm  
*Algunas preguntas a las mujeres*, kurzer Dokumentarfilm
- 1984 LA CASA DEL AGUA

## ORIANA

Land	Venezuela/Frankreich 1985
Produktion	Pandora Films, Caracas Arion Production, Paris
Regie	Fina Torres
Buch	Fina Torres, Antoine Lacomblez, nach einer Erzählung von Marvel Moreno
Kamera	Jean-Claude Larrieu
Schnitt	Christiane Lack
Musik	Eduardo Marturet
Ton	Claude Bertrand, Victor Luckert
Ausstattung	Asdrúbal Meléndez
Kostüme	Fina Torres, Ubencio Lizardo, Nora García
Darsteller	
Oriana	Doris Wells
Maria	Daniela Silverio
die junge Maria	Maya Oleo
die junge Oriana	Claudia Venturini
Fidelía	Mirtha Borges
Vater	Rafael Bricéño
Georges	Philippe Rouleau
Sergio	Luis Armando Castillo
Sánchez	Asdrúbal Meléndez
das Kind Oriana	Hanna Vaminos
Format	35 mm, 1 : 1.66, Farbe
Länge	90 Minuten

### Inhalt

Zwei Frauen in einer Welt sexueller Gewalt auf der Suche nach ihrer Identität. Maria kehrt auf die Hazienda ihrer Tante Oriana zurück, wo sie einst ihre Ferien verbrachte, und wo sie nun leben soll. Bilder und Geräusche aus der Jugend bedrängen sie, während sie in den vom Staub der Jahre befallenen Räumlichkeiten nach ihrer Vergangenheit forscht. Allmählich taucht unter den Spinnweben, aus dem Schatten der Zeit, immer klarer die Gestalt Orianas hervor, d.h. ein Drama, das sich unerbittlich für alle Frauen der Hazienda wiederholt. Mit der Logik, die in der geheimen Verbindung der Gefühle begründet ist, macht Maria den Schritt von einer Zeit in die andere, von ihrer Jugend in die von Oriana – bis Zeit, Gestalten und Dramen austauschbar sind.

### Ein Film über die venezolanische Frau

*Frage:* Ihr Film hat die Erzählung 'Oriana, Tante Oriana' von Marvel Moreno als Vorlage. Was waren die Schwierigkeiten, um diesen kurzen literarischen Text in ein Drehbuch für einen langen Spielfilm zu verwandeln?

*Torres:* Ich hatte nie Schwierigkeiten, die Erzählung für den Film umzuarbeiten. Schon nachdem ich den Text zum ersten Mal gelesen hatte, empfand ich, wie sehr sich in ihm die Urtypen der karibischen Welt widerspiegeln. Da ist die Nichte Maria, eine Heranwachsende auf der Suche nach ihrer sexuellen Identität; die Schwarze Fidelía mit ihrer von den Vorstellungen und dem Geist des Weißen kolonisierten Seele, die doch weiterhin das Blut einer Schwarzen hat; die Tante Oriana mit all ihrer Ausstrahlung. Mir gefielen die Atmosphäre und diese drei Personen

sehr. In der Erzählung wird vieles nur angedeutet. Ich wühlte diese Erinnerungen auf und erfand so Orianas Vergangenheit, ihre Kindheit und Jugend. Auf diese Weise erhielt ich drei verschiedene Zeitabschnitte in Orianas Leben: Kindheit, Jugend und Erwachsensein. Diese drei Zeiten mischen sich mit der Pubertät und dem Erwachsensein von Maria. Meine Absicht war, daß eine Frau die andere in irgendeiner Weise ersetzt, so als ob Maria die Geschichte ihrer Tante Oriana noch einmal erlebt. Ich bin mir klar darüber, daß man manchmal vielleicht die Zeiten durcheinanderbringt, aber das ist unwichtig, denn die Geschichte wird nicht chronologisch erzählt.

Ich wollte ORIANA wie einen Traum aufbauen (ohne jedoch traumhafte Strukturen zu verwenden).

*Frage:* Der Film versucht, in eine Welt gewaltiger Leidenschaften einzutauchen: das sexuelle Erwachen eines Mädchens, Vatermord, Brudermord und Inzest. Trotzdem verhindern gerade die Glätte, die Schönheit der Dinge und die ganze Atmosphäre des Films ein wirkliches Erleben dieser Leidenschaften in all ihrer Gewalt. Wir sehen keine zügellosen Leidenschaften, die die Personen zum Handeln treiben, sondern eher zurückhaltende, kalte und blutlose Leidenschaften. Meiner Meinung nach ist dies der größte Fehler von ORIANA.

*Torres:* Dies lag genau in meiner Absicht. Ich bin begeistert von der Verfremdung, wie es Brecht nennt. Wenn ich nicht die Gefühle, die durch diese Leidenschaften geweckt werden, unter Kontrolle gehalten und sie innerhalb eines ästhetischen Rahmens gezeigt hätte, dann wäre allerdings die ganze Gewalt auf den Zuschauer geprallt. Er wäre sehr geschockt gewesen und schon beim Verlassen des Kino hätte er alles vergessen. Ich wollte einen Film machen, der zum Nachdenken, zur Aufarbeitung anregt. Ich wollte nicht so sehr den Zuschauer beeindrucken, mich interessierte mehr, gewisse unterschwellig vorhandene Dinge anzutippen.

ORIANA ist ein sehr zarter Film, alles hängt von der Atmosphäre, dem Licht und den Geräuschen ab. Und gerade diese Elemente bestimmen und zügeln die Leidenschaft. (...)

*Frage:* ORIANA ist ein im wesentlichen weiblicher Film, in dem das Männliche nur auftaucht, um sein Scheitern zu zeigen. Das Scheitern der übermäßigen Macht des Patriarchen und das Scheitern der Unterwürfigkeit und Schwäche des Bruders und gleichzeitig Geliebten.

*Frage:* Ich bin eine Frau, und ich wuchs zwischen diesen beiden Extremen des Männlichen auf: Tyrann oder Unterwerfener. Ich denke, das der venezolanische Mann eines dieser beiden Extreme ist, niemals jedoch in der Mitte steht.

In ORIANA ist Sergio ein sehr ratloser junger Mann, ein Bastard, kein schlechter Typ zwar, aber er gehört nicht zur Familie, jemand, der sich in der Welt nicht zurechtfindet. Dies macht ihn in jeder Weise manipulierbar. Sowohl der Vater als auch die Tochter erreichen tatsächlich, daß Sergio das macht, was sie von ihm wollen. Und er ist auch der erste, der die Folgen des Inzestes tragen muß.

*Frage:* Und wie kann sich Ihrer Meinung nach die venezolanische Frau in ORIANA wiederfinden?

*Torres:* Das ist eine ziemlich schwierige Frage, und ich möchte deshalb noch einmal auf die archetypischen Personen zurückkommen. Ich glaube nicht, daß Oriana die venezolanische Frau schlechthin darstellt, ebensowenig wie der Vater die Verallgemeinerung des venezolanischen Mannes ist. Aber ich denke doch, daß Oriana eine Art von Frau ist, die es in Venezuela gegeben hat. In unserem Land gab es zwei Typen von Frauen: die rückständig gehaltenen, die sich immer selbst Zwänge auferlegten, lenkbar und unterwürfig waren. Und auf der anderen Seite gab es eine Art von Frauen, die sich trotz allen Drucks, der auf ihnen lastete, auflehnte. Wir haben alle einmal von einer 'sonderbaren' Tante reden hören, die charakterstark und exzentrisch weitgehend das tat, was sie wollte, und deren Leben sich von dem unserer Mütter doch ziemlich unterschied. Es waren Frauen, die sich auflehnten, wenn sie vielleicht auch manchmal nicht recht wußten, wie sie ihre Verweigerung der Anpassung an die vorgegebenen Verhältnisse ausdrücken sollten. Zu diesem Typ von Frau gehört Oriana. Sie lehnt sich gegen

das Tabu des Inzestes auf, gegen die väterliche Autorität, und sie wird zur Mithelferin des Mordes an ihrem Vater. Die Zurückhaltung der erwachsenen Oriana ist nur der Preis, den sie für die Übertretung der Verbote in ihrer Jugend zahlen muß. Es bleibt schließlich für niemand ohne Folgen, mit dem Bruder zu schlafen, einen Sohn aus der inzestuösen Verbindung zu haben, und den Vater zu töten.

Aus einem Interview mit Fina Torres von Omar Mesone, in: Encuadre, Nr. 5, Caracas 1985

## Biofilmographie

Fina Torres, geb. am 9. 10. 1951 in Caracas. Studium der Grafik und des Journalismus. 1973 Beginn des Filmstudiums am IDHEC in Paris. Später Buch und Schnitt von verschiedenen Spielfilmen für FR 3. Kulturelles Programm für kolumbianische und venezolanische Fernsehsender.

Filme:

1978 *Del otro lado del sueño*, ein mittellanger Film über Véronique Sanson

1985 ORIANA

## PEQUEÑA REVANCHA

### Kleine Rache

Land	Venezuela 1985
Produktion	Jorge Gherardi, Gustavo Rosario, Asdrúbal Hernández, José Gregorio Aular, Alfredo Anzola
Regie	Olegario Barrera
Buch	Olegario Barrera, Laura Antillano, nach der Erzählung 'Der Aufsatz' von Antonio Skármeta
Kamera	Alfredo Anzola, Carlos Briceño, Jorge Naranjo
Schnitt	Olegario Barrera, Marisa Bafile
Musik	Alfonso Montes, Irina Kircher
Ton	Armando Silva, José 'Cheo' Rodríguez, Mario Nazoa
Darsteller	Eduardo Emiro García, Elisa Escámez, Carlos Sánchez, Pedro Durán, Carmencita Padrón, Yoleigret Falcón, Cecilia Todd, Héctor Campobello, Hazel Rojas, Runi Armando Vivas, Argenis Giménez, Héctor Javier Coello, Olga Marina Irazuquin

Format 35 mm, 1 : 1.66, Farbe

Länge 93 Minuten

### Zum Inhalt

Pedro ist zwölf Jahre alt. Er hat Freunde unter den Erwachsenen wie Gustavo, den Mechaniker, und er hat eine Verlobte, denn Matile hat ihn schon um einen Kuß gebeten. Außerdem hat er seinen Hund Rocky. Er stellt viele Fragen, und das kann in dem Dorf, in dem er lebt, sehr gefährlich werden, besonders, nach-

dem sie den Vater von Daniel, seinem Freund, und den Lehrer Pedroza verhaftet haben, und seit einige Militärs in die Schule kamen und ihnen aufrugen, einen Aufsatz mit dem Titel 'Was macht meine Familie am Abend' zu schreiben. Ein Kollaborateur der Militärs überfährt Pedros Hund; tief betroffen durch den Tod von Rocky, beschließt Pedro, es ihnen, zusammen mit seinen Freunden und bei der erstbesten Gelegenheit, heimzuzahlen: eine Rache, die am Anfang sehr klein erscheint.

## Filmen mit Kindern

### Interview mit Olegario Barrera von Rodolfo Graziano

Frage: Kommen denn alle Kinderdarsteller aus dem Dorf, in dem die Geschichte spielt?

Barrera: Die Kinder sind alle aus dem Dorf, außer einem aus Punto Fijo. Die meisten gehen auch in die Schule, die im Film vorkommt. Der Hauptdarsteller Eduardo Emiro wohnt in einer Siedlung, die drei Minuten vom Dorf entfernt ist.

Frage: Wie bist Du auf ihn gekommen?

Barrera: Ich fuhr vor den Dreharbeiten in das Dorf, um einige Tonaufnahmen im Ateneo von Punto Fijo zu machen. Ich wollte den Film von Anfang an nicht mit Kindern machen, die schon schauspielerische Erfahrungen hatten oder sogar bereits im Fernsehen aufgetreten waren. So habe ich nach und nach eine kleine Gruppe von Kindern ausgewählt, und Eduardo Emiro war der letzte, den ich fand. Die Schuldirektorin erzählte mir von einem Jungen aus einer anderen Siedlung, der weit über die anderen herausragte. Trotz seines Alters habe er ein sehr sicheres Auftreten und großes Selbstbewußtsein und außerdem sei er sehr intelligent. So lernte ich ihn also kennen, machte ein paar Proben mit ihm und merkte sofort, daß er genau der richtige war.

Frage: Wie alt war er, als der Film gedreht wurde?

Barrera: Zwölf Jahre, jetzt ist er vierzehn, schaut aber ein bißchen jünger aus.

Frage: Wie hast Du mit den Kindern gearbeitet?

Barrera: Ich habe immer mit allen Kindern zusammen in einer Gruppe gearbeitet. Zuerst aber versuchte ich, eine freundschaftliche und vertrauensvolle Beziehung aufzubauen. Diese Vorarbeiten bestanden abwechselnd aus Spielen, Gesprächen und Proben.

Frage: Wie lange dauerte diese Phase?

Barrera: Das zog sich so über 2 - 3 Wochen vor Beginn der Dreharbeiten hin. Als wir dann anfangen zu drehen, waren wir eine richtige Clique geworden, die Dreharbeiten waren dann eher wie ein Fest.

Frage: Haben die Kinder das Drehbuch auswendig gelernt?

Barrera: Ja, alle Rollen waren im Drehbuch festgelegt, einigen fiel es ziemlich schwer, alles zu behalten. Ein paar Mal haben wir es dann so gemacht, daß die Kinder das, was im Drehbuch stand, mit ihren eigenen Worten ausdrückten.

Frage: Gab es einen besonders schwierigen Moment während der Dreharbeiten, an den Du Dich erinnerst?

Barrera: Die Szene, in der die zwei kleinen Hauptdarsteller im Lager hinter dem Geschäft sind, und sie sich zu verlieben beginnen, war im Drehbuch eigentlich 'gewagter'. Aber in den vorhergegangenen Proben hatte ich gemerkt, wie weit ich gehen konnte, damit sich die Kinder noch gut fühlten und es natürlich wirkte. In der Szene mit dem Kuß zum Beispiel, war ein erster Kuß auf die Backe und dann ein zweiter Kuß, der fast die Lippen berühren sollte, vorgesehen. Aber im Verlauf der Dreharbeiten merkte ich, daß dies nicht notwendig war, und so habe ich die Szene schließlich so gelassen, wie sie heute ist. Ich wollte auch die Unschuld, die der Film ausdrückt, nicht gefährden. Ich weiß, daß die Zuschauer bei dieser Szene eigentlich etwas anderes erwarten, aber dann kommt er und gibt ihr einen Kuß auf die Backe, einfach so, und ich glaube, das ist das Beste.

Aus einem Interview mit Olegario Barrera von Rodolfo Graziano, in: Encuadre Nr. 6, Caracas 1986,

## Biofilmographie

Olegario Barrera, geb. 1947 in Spanien, auf den Kanarischen Inseln. Kunst-, Theater- und Filmstudium in Caracas zwischen 1964 und 1973.

### Filme:

- 1971 *El maletín*, Kurzfilm  
*El levante*, Kurzfilm
- 1972 *Cañonero*, Kurzfilm
- 1973 *Expediente 1972*, Kurzfilm
- 1974 Produktion von *La escuela de Caracas*, Dokumentarfilm von Josefina Acevedo
- 1975 Kameraassistent bei *Todos los días un día*, Dokumentarfilm von Roque Zambrano
- 1976 Produktion, Ausstattung und Schnitt von *Fiebre*, Spielfilm von Juan Santana  
Schnittassistent bei *Los muertos si salen*, Spielfilm von Alfredo Lugo
- 1977 Produktionsleiter und Cutter von *Se solicita muchacho de buena presencia y motorizado con moto propio* von Alfredo Anzola
- 1979 Regieassistent und Cutter von *Manuel*, Spielfilm von Alfredo Anzola
- 1980 *El monstruo de un millón de cabezas*, Kurzfilm
- 1981 Produktionsleiter von *Manao*, Spielfilm von Solveigh Hoogesteijn
- 1980/81 Dozent für Regie an der Universität Simón Bolívar
- 1982 Regieassistent und Cutter von *Coctel de camarones*, Spielfilm von Alfredo Anzola
- 1983 *La Flojera*, Kurzfilm
- 1985 PEQUEÑA REVANCHA, erster Spielfilm
- 1986 Produktionsleiter von *Macu*, Spielfilm von Solveigh Hoogesteijn

## POR LOS CAMINOS VERDES

### Auf den grünen Pfaden

Land	Venezuela 1984
Produktion	Cinematográfica Macuto Antonio Llerandi, Luis Rosales
Regie	Marilda Vera
Buch	Milagros Rodriguez, Marilda Vera
Kamera	Carlos Tovar, Miguel Curiel
Schnitt	Armando Valero
Ton	Josué Saavedra
Musik	Ruben Blades
Ausstattung	Maria Adelina Vera

### Darsteller

Jorge Canelón, Joel Escala, Alberto Acevedo, Yulay Sánchez, Pablo Masabet, Ricardo Salazar, Carlos J. González, Carlos Julio Ramirez, Lucila d'Avanzo

Format 35 mm, 1 : 1.85, Farbe  
Länge 93 Minuten

### Inhalt

Der Kolumbianer Palenque kommt über die Flüsse nach Venezuela zusammen mit anderen, die wie er dem trügerischen Wunschbild eines besseren Lebens in unserem Land nachlaufen. Den ersten Teil der Reise legen sie in einem zerbrechlichen Boot zurück. Der Fluß fordert ein erstes Opfer, als Rubén aus dem Boot fällt und ertrinkt, nachdem es gegen einen Felsen geschleudert ist. Sein Tod wird Palenque prägen, der sich das Bild seines verstorbenen Freundes immer wieder ins Gedächtnis ruft. In Caracas angekommen, versucht er zunächst auf ehrliche Weise sein Überleben durch unterbezahlte Arbeiten zu sichern. Die Freunde dagegen haben es mit illegalen Geschäften wie Drogenhandel und Schmuggel inzwischen zu Wohlstand gebracht. Geplagt von dem vermeintlichen Erfolg seiner Weggenossen und seinem eigenen Versagen, investiert Palenque 10.000 Bolívar aus einem Spielgewinn in den Schmuggel von Musikautomaten nach Kolumbien. Das Geschäft schlägt jedoch fehl und Palenque, der jetzt noch ärmer ist als vorher, wird Zeuge des Niedergangs seines Neffen Juan und seiner Verlobten Rosa. Als Rosa weggeht, und Mafiosi Juan ermorden, verläßt Palenque verzweifelt Caracas und wird schließlich wieder von der Flußlandschaft des Anfangs aufgesogen.

### Ein Film über das Imigranten-Problem

Ganz sicher ist Marilda Veras erster Spielfilm vor allem wegen seines Themas interessant, das im Film in gewisser Weise tabuisiert worden ist: man hört zwar Witze und eher gutmütige Spötteleien in den Medien, vereinzelt bricht auch die Fremdenfeindlichkeit aus jemanden heraus, die normalerweise von der venezolanischen Gesellschaft verdeckt wird. Insgesamt jedoch setzt sich die große Mehrheit nicht mit diesem so wichtigen sozialen Phänomen der Einwanderung auseinander. Eine ausführlich Studie über das Thema überlassen wir lieber den Soziologen; aber wir wollen doch darauf hinweisen, daß die Entwicklung der venezolanischen Gesellschaft seit den 50er Jahren entscheidend von der Einwanderung geprägt wurde. Die venezolanischen Filme haben sich, wenn ich mich nicht ganz täusche, bisher auf die gelegentliche Karikierung von Italienern beschränkt. Mit *POR LOS CAMINOS VERDES* geschieht zum ersten Mal eine umfassende und direkte Annäherung an die ohne Zweifel größte und den Venezolanern (wegen ihrer meist einfachen Herkunft) am nächsten stehende Gruppe unter den verschiedenen Nationalitäten, die nach und nach in das Land kamen: die Kolumbianer.

Die erste lange Bildfolge wirkt wie ein dramatischer und sogar poetischer Vorspann, der die Verlassenheit, die Naivität und ursprüngliche Grausamkeit von Menschen zeigt, die in einer ihnen unbekanntem Welt zu überleben versuchen. Diese Bilder verleihen der Erzählung durch ihren Ernst und ihr melancholisches Angstgefühl eine starke Spannung, die den Film trotz seines manchmal etwas sprunghaften Verlaufs trägt. In diesen Szenen entsteht auch ein bestimmtes Bild des unbekanntem Venezuelas, unseres Landes, das eine große Ähnlichkeit mit jenem weit entfernten Land – wiederum unserem Land – besitzt, das vielen verzweifelten, entwurzelten und irgeleiteten Venezolanern ebenso gleichgültig und abweisend gegenübersteht.

Ambretta Marrosu, in: Cine-oja Nr. 1, S. 4, Caracas, Sept. 1984

## Biofilmographie

Marilda Vera Hernández, geb. 11. 9. 1951 in Großbritannien. Fotografie- und Grafikdesign-Studium in Caracas, Ausbildung in Fernsehregie und -produktion bei der BBC London, Regie-Studium am IDHEC in Paris.

#### Filme:

- 1976 *La maleta*, Kurzfilm  
*Monsieur Martin*, Kurzfilm
- 1977 Regieassistentin bei *El recurso del método*, Spielfilm von Miguel Littin
- 1978 *La luna no es pan de horno*, Kurzfilm  
Produktion von *La viuda de Montiel*, Spielfilm von Miguel Littin
- 1984 POR LOS CAMINOS VERDES, erster Spielfilm
- 1986 Schauspielerin und Produzentin von *A la salida nos vemos*, Spielfilm von Carlos Palau, mit dem sie verheiratet ist.

## TRES POR TRES

### Drei mal drei

Land	Venezuela/USA 1986
Produktion	Calógero Salvo
Produktionsleitung	Dennis Schmeichler
Regie	Calógero Salvo
Buch	Calógero Salvo, Suzanne Mailloux
Kamera	Martin Schaar
Videokamera	Vicente Franco
Schnitt	Calógero Salvo
Ausstattung	Claude Salzberger
Ton	Ivonne Deasy
Musik	Frank Harris, Maria Márquez
Darsteller	Ricardo Isidro, Sharon Sodek, Wes Smith
Format	16 mm, Farbe
Länge	82 Minuten

### Zu diesem Film

Dieser erste Spielfilm von Calógero Salvo fällt völlig aus dem Rahmen des venezolanischen Kinos: er ist in San Francisco gedreht worden, dort wo Salvo ein Filmstudium absolvierte, und er ist deshalb von Elementen der US-amerikanischen Westküstenkultur geprägt; andererseits ist er in seiner Erzählweise sehr viel experimenteller als die meisten, eher traditionell gestalteten Filme Venezuelas. In seiner ästhetischen Suche steht er Jacobo Penzo und Diego Rísquez nahe, die sich ebenfalls nicht mit den filmischen Konventionen begnügen, allerdings ganz andere formale Wege gehen.

Drei Porträts mischt Salvo zu dem aufregenden Bild dreier Freunde in San Francisco: Ricardo, ein homosexueller Exilkanbaner, Sharon, eine geschiedene Designerin, und Wes, ihr Sohn, ein Student. Er untersucht ihre Verhaltensweisen, ihren persönlichen Hintergrund, ihre Vorurteile und ihre ungewisse Zukunft, wobei sich Wirklichkeit und Illusion genauso verflechten wie die Videosequenzen, die Spielszenen und die cinéma-vérité-Technik. Ein Experimentalfilm, den es so in Venezuela nicht gibt.

## Kritik

Mit DREI MAL DREI geht Calógero Salvo direkter an ein Thema heran als in seinen früheren Filmen und begibt sich auf die Suche nach psychologischen Hintergründen. Er verläßt die Position des objektiven und distanzierten Beobachters herkömmlichen Materials und taucht in die existentielle Problematik seiner Personen ein. Dabei dient ihm das Video als Instrument der Annäherung an das Innenleben, das Fernsehen dagegen ist das äußerliche, entfremdende Element in einer der ersten Szenenfolgen des Films. Das Kino schließlich verbindet diese beiden Spielarten: das private und nach innen gekehrte und das stereotype Bild, das die Massenmedien verwenden.

Die Hauptpersonen sind Ricardo, ein junger Homosexueller, der aus Kuba geflohen ist, Sharon, eine geschiedene Grafikdesignerin und ihr Sohn Wes, ein Student. Die drei leben in San Francisco und werden im Kontext einer Familienchronik vorgestellt. Sie schwanken zwischen der starken Bindung an die Familie und dem Wunsch, von ihr unabhängig zu sein. Sie leben in einer Gesellschaft, die es ihnen trotz der so groß verkündeten Liberalität nicht erlaubt, ihren alltäglichen Wunsch nach individueller Freiheit vollständig zu verwirklichen.

Es sind nicht professionelle Schauspieler, die sich auf ein Abenteuer einlassen, ähnlich dem von Morel, einer Figur bei Adolfo Bioy Casares. Morel erfindet jene wunderbare Maschine, 'die fähig ist, getrennte Wirklichkeiten zusammenzubringen', ein ewiges Traumbild. Die Einladung Calógeros ist nicht weniger ungewöhnlich, wenn er drei Personen, die sich bisher noch nicht kannten, in einer gemeinsamen Aktion verbindet, die erst im Moment der Entstehung des Films Sinn und Zusammenhalt bekommt.

Die kleine Geschichte ist vielleicht gar nicht so wichtig, sondern vielmehr die visuelle Ausdruckskraft des Films. Die Bilder sind ständig angefüllt mit audiovisuellen Geräten wie Recordern, Videogeräten und Fernsehern, die dem gewöhnlichen Mitglied der industriell und technologisch hoch entwickelten Gesellschaften zur Verfügung stehen.

Die Menschen bestehen darauf, sich ständig zu verdoppeln, ein Symptom hochgradigen Narzissmus', Exhibitionismus' und auf sich selbst bezogener Erotik. Dies charakterisiert die Bewohner der großen Weltstädte, die unter deren Anonymität und unterdrückender Einsamkeit leiden.

Die Ebenen der Wahrheit und der Illusion vermischen sich mit der absichtlichen Unvollkommenheit des filmischen Aufbaus. Man könnte dies als Umkehrung der Vorgaben von Dokument und Fiktion deuten, in der Absicht, den Zuschauer die Dreidimensionalität auf der Leinwand unmittelbar spüren zu lassen, als die Nähe der Körper und Stimmen.

Christiane Dimitriades, in: *Imagen*, Nr. 100 - 23, Caracas, Oktober 1986, S. 36

### Biofilmographie

Calógero Salvo, geb. 2. 10. 1955 in Caracas. Studium der Werbung und des Journalismus in Caracas, Studium der Sozialwissenschaft und des Films in San Francisco.

#### Filme:

1981 *El intruso*, Kurzfilm

*Alerta*, Kurzfilm  
*3 tiempos*, Kurzfilm  
*Sin título*, Kurzfilm

1982 *Juan Felix Sánchez*, kurzer Dokumentarfilm über einen Volkskünstler

1984 *La guajira*, einstündiger Dokumentarfilm über den Überlebenskampf der Guajiros

1986 TRES POR TRES, erster Spielfilm

redaktion dieses blattes: peter b. schumann