17 internationales forum

des jungen films berlin 1987

37. internationale  
filmfestspiele berlin

Informations-

blätter

L

**17. internationales forum**

des jungen films berlin 1987 filmfestsplele berlin

1. EIN BLICK - UND DIE LIEBE  
   BRICHT AUS

Jutta Brückner

Bundesrepublik Deutschland 1986

1. TRIUMPH DER GERECHTEN

Josef Bierbichler

Bundesrepublik Deutschland 1987

1. DrehOrt Berlin

Helga Reidemeister  
Bundesrepublik Deutschland 1987

1. Filme von Jürgen Böttcher

DIE KÜCHE (1986)

IM LOHMGRUND (1976)

FRAU AM KLAVICHORD (1980/81)

Deutsche Demokratische Republik

1. MELO

Alain Resnais  
Frankreich 1986

1. MEMOIRE DES APPARENCES

Erinnerung der Erscheinungen

Raoul Ruiz  
Frankreich 1986

1. MON CAS

Mein Fall

Manoel de Oliveira  
Frankreich/Portugal 1986

1. UMA RAPARIGA NO VERÄO

Ein Mädchen im Sommer

Vitor Gon<;alvei  
Portugal 1986

1. 45. PARALLELO

Der 45. Breitengrad

Attilio Concari  
Italien 1986

1. FALSCH

Luc und Jean-Pierre Dardenne  
Belgien 1986

1. ROCINANTE

Rosin ante

Ann und Eduardo Guedes  
Großbritannien 1986

1. THEJOURNEY

Die Reise / Der Weg

Peter Watkins

Mocambique, Japan, Mexiko, USA, Kanada, Tahiti,  
Australien, Frankreich, Schottland, Bundesrepublik  
Deutschland, Norwegen, UdSSR, Dänemark, Neuseeland,  
Italien, Finnland, Schweden 1983 - 1987

1. HOTET

Die Bedrohung

Stefan Jarl  
Schweden 1987

1. LENZ

Andras Szirtes  
Ungarn 1986

1. SIEKIEREZADA

Ballade von der Axt

Witold Leszczynski  
Polen 1986

1. SASHSHENNYJ FONAR

Die angezündete Laterne

Agasi Ajvazjan  
UdSSR 1983

1. SARRAOUNIA

Med Hondo

Burkina Faso / Frankreich 1986

1. 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

1. Filme von Warren Sonbert

HALL OF MIRRORS (1966)  
DIVIDED LOYALTIES (1978)  
NOBLESSE OBLIGE (1981)

THE CUP AND THE LIP (1986)

USA

1. JIMI PLAYS MONTEREY  
   SHAKE - OTIS AT MONTEREY

D.A. Pennebaker / Chris Hegedus / David Dawkins  
USA 1986

1. LANDSCAPE SUICIDE

Selbstmord — Landschaft

James Benning  
USA 1986

1. LANGSTON HUGHES: THE DREAM-  
   KEEPER (1986)

Langston Hughes: Der Traumwächter  
ON THE BOULEVARD (1983)

St. Clair Bourne  
USA

1. ARE WE WINNING, MOMMY?

America and the Cold War  
GEWINNEN WIR, MAMA?

Amerika und der Kalte Krieg

Barbara Margolis  
USA 1986

1. “SALVATION!”

HAVE YOU SAID YOUR PRAYERS  
TODAY?

“Errettung!”

Hast Du heute schon gebetet?

Beth B  
USA 1986

1. 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

1. YUKI YUKITE SHINGUN

Vorwärts, Armee Gottes

Kazuo Hara  
Japan 1987

1. MAGINO - MURA MONOGATARI  
   SENNEN KIZAMI NO HIDOKEI

Geschichten aus dem Dorf Magino

Die Sonnenuhr mit tausendjähriger Einheit

Shinsuke Ogawa  
Japan 1987

1. ROBINSON NO NIWA

Robinsons Garten

Masashi Yamamoto  
Japan 1987

1. Filme von Raymond Red  
   **KAMADA (1984)**

ANGHIKAB (1984)

ANG MAGPAKAILANMAN (1983)  
PELIKULA (1985)

KABAKA (1983)

MISTULA (1987)

Philippinen

1. YE SHAN

Wilde Berge

Yan Xueshu

Volksrepublik China 1985

1. EAU/GANGA

Wasser / Ganges

Viswanadhan

Indien / Frankreich 1985

1. LIEN LIEN FUNG CHEN

Liebe, Wind, Staub

Hou Hsiao Hsien  
Taiwan / China 1986

1. 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

1. RU SHI / SAND

Als ob / Sand

Jim Shum  
Hongkong 1986

1. INFORMATIONSBLATT TAIWAN
2. ACTA GENERAL DE CHILE

Protokoll über Chile

Miguel Littin  
Spanien 1986

1. **UM FILME 100% BRAZILEIRO**

Ein 100% brasilianischer Film

José Sette de Barros  
Brasilien 1985

1. **LA PELICULA DEL REY**

Der Film des Königs

Carlos Sorin  
Argentinien 1986

1. **Neues venezolanisches Kino**

**BOLIVAR, SINFONIA TROPIKAL (1980)**

Diego Risquez

**LA CASA DEL AGUA (1984)**

Jacobo Penzo

**ORIANA (1985)**

Fina Torres

**PEQUEÑA REVANCHA (1985)**

Olegario Barrera

**POR LOS CAMINOS VERDES (1984)**

Marilda Vera

**TRES POR TRES (1986)**

Calógero Salvo

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

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 Erschei-  
nungen

**17. internationales forum** 1

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

EIN BLICK **-** UND DIE LIEBE BRICHT AUS

|  |  |
| --- | --- |
| Land | Bundesrepublik Deutschland 1986 |
| Produktion | Joachim von Vietinghoff Filmpro- duktion 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 schrei-  
ben, 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, i h m 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 Frau-  
en 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 An-  
zügen, die nicht merken, daß sie Partner sein sollen für etwas  
ganz Außergewöhnliches, lassen den Traum zu einem Alptraum  
werden. Die Liebe versandet in den Banalitäten des Alltags und  
den Gewalttätigkeiten derer, die stärker sind. Wenn da nicht im-  
mer 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 Großmutters  
Kleiderschrank. In ihnen fehlt die nun wirklich nicht mehr ganz  
neue Erkenntnis des Zusammenhangs von Liebe und Gewalt und  
nicht nur zwischen Männern und F’rauen, 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 o ffensichtlich durch alle Erfahrungen mit rabiater  
Praxis nicht umzubringen.

Frauen stehen bis zum Hals in diesem Widersprach und sind sehr  
schlecht ausgerüstet, ihn theoretisch und praktisch zu lösen. Denn  
ihre Schwierigkeit ist ja nicht nur, daß sie in einer nicht sehr ver-  
nünftig geordneten Welt immer wieder die Vernunft einfordern  
müssen, damit sie selbst besser leben können. Sie machen auch im-  
mer wieder die Erfahrung, daß die Liebe selbst sich diesem ver-  
nünftigen Sehnen nach der Vernunft entzieht, daß sie in den Dach  
böden und Kellern der Seele haust und sich in den Verschlügen  
an verstaubten und vergessenen Dingen ergötzt, die Schmutzek-  
ken der Wünsche liebt, das Seelengerümpel und unkontrolliert  
mäandriert. Das alles entwickelt ungeheure Widerstände gegen  
die erhofften vernünftigen Lösungen durch vernünftiges Verhal-  
ten, das eigentlich nur zur Konfliktbewältigung taugt, wenn alles  
vorbei ist. In der Liebe schlägt Frauen ihre Ungleichzeitigkeit ent-  
gegen, 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 ver-  
muten, daß eine Liebe, die nicht darauf besteht, Unmögliches zu  
wollen, die Grenzen der sozialen Welt und der individuellen Kör-  
per zu sprengen, die nicht auf der höchsten lustvollen Irrationa-  
lität besteht, weil sich das alles ja durch nichts Erklärbares recht-  
fertigen darf, keine sei. Die Alltagserscheinung dieser grandiosen  
Vorstellung war natürlich immer das tägliche Opfer und die tägli-  
che 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 im-  
mer noch aus dem heimlichen Jammer, daß Frauen — auch immer  
noch — sich abgeschnitten fühlen von sich selbst, von ihrer eige-  
nen 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 Augen-  
blick 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 ent-  
standen ist, nicht einfach aufgehoben. Frauen müßten schon gött-  
liche Macht über ihre eigene Identität haben, um selbstschöpfe-  
risch zum Stocken sagen zu können: Fließe!

Auf der Suche nach Form und Sprache der Leidenschaft wieder-  
holen sie so erst einmal die Gesten der Hingabe, die unsere Kultur  
ihnen beigebracht hat, die Formeln der Liebe und Wollust. Dahin-  
ter 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, müß-  
te, endlich auch sollte, sondern sie sind auf Der Suche nach dem  
eigenen Spiegelbild. Alles Gerenne, Gezerre, Gehaue, 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 Ge-  
sichts, Deines Körpers, es dieser eine — die Feme — ist, die mir ge-  
stattet, 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 reali-  
stischen 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 Argen-  
tinien 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 Ar-  
gentinien?

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 ei-  
nem Objekt gelten, sondern der eigenen Sehnsucht nach einer Ge-  
fühlsintensität. Der Tango geht musikalisch abrupt mit Gegen-  
sätzen um, deshalb ist er der geeignete musikalische Ort für das,  
was ich erzählen will. Und dann konnte ich natürlich die doku-  
mentarische 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 verwahr-  
losten, 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 Un-  
vollendetem ist für mich der topografische Ort, an dem ich meine  
Geschichte erzählen kann, so wie es im Bereich der Musik der Tan-  
go 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 er-  
schöpft 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 Liebesgeschich-  
te 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 konzep-  
tionell 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 ein-  
nimmt. Und weil der Film aus ihrer Perspektive erzählt, sind alle  
Männer Projektionen. Die Wünsche, die an ihnen festgemacht wer-  
den, sind viel zu groß, als daß sie sich je erfüllen könnten. Denn  
zu dieser Erfüllung würde auch gehören, daß sie passiert, ohne ein-  
geklagt zu werden. Rausch, Ekstase, Wunsch nach Auflösung kön-  
nen sich nur ereignen, sie können nicht in gegenseitiger Verabre-  
dung 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-surrea-  
len Bildern Bedeutung gebildet wird, die in Dialogen nicht zu fassen  
wäre. Ist das eine aggressive Haltung gegenüber dem alten Erzähl-  
kino?

J.B.: Nein, aber für das, was ich mache, eignet sich das alte Erzähl-  
kino nur noch in Bruchstücken. EIN BLICK — UND DIE LIE-  
BE 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, ‘er-  
kannt'werden, auch sprachlos darstellen. Auch das ist oder war ei-  
ne 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 gehö-  
ren zur Realität nicht nur Sprache und Raum, sondern auch die Auf-  
lösung des Raums und die Sprachlosigkeit, d.h. nicht nur die Din-  
ge, 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 Span-  
nung 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?

/. B.: Das Problem der Liebe ist gerade in den letzten Jahren immer  
wieder in den Diskussionen unter Frauen aufgetaucht, die jahre-  
lang über andere Fragen geredet haben. Es ist auch deutlich gewor-  
den, daß diese Wünsche und Hoffnungen nicht einfach verschwin-  
den, 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 zwi-  
schen Kritikfähigkeit, die Frauen entwickelt haben, um Unter-  
drückungen 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 ent-  
scheiden, 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 bren-  
nendes 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 Produktions-  
prozeß 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 be-  
stimmte surreale Momente des Films sehr gut mit einer individu-  
ellen Geschichte verbinden lassen, immer dann, wenn es nicht nur  
um Dinge, sondern auch um die Wunsch- und Alpträume von Din-  
gen geht.

\*

A: All das Erbleichen, die Träume, Schlaflosigkeiten, Schrecken  
und Ängste, daß das, was in die Liebe einstimmt, seinen Sinn än-  
dern und sich anderswohin wenden könnte, oder gar die-Ergeben-  
heit mit Betrug belohnen ... Die Ahnungen, die Sorgen, die Be-  
stürzung: ,»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 Demokra-  
tie, der damals stattfartd, auch einen Aufbruch, der die Ideen Um-  
setzen wollte, die weltweit mit der Frauenbewegung in den Sech-  
zigern und Siebzigern diskutiert worden sind. Aufbruchssituatio-  
nen faszinieren mich immer. Und hier traf ich auf zwei Erfahrun-  
gern, die ich kannte. Deshalb, glaube ich, erblickte ich damals vie-  
les wie in einem Brennspiegel. — Es gibt in Deinem Film morali-  
sche Werte in der Sexualität, die wohl sehr stark mit der Erfah-  
rung mit den Fünfziger Jahren zu tun haben: Reinheit und Beflek-  
kung, Wollust und Ekel, Sehnsucht und Reue. Das hatte ja früher  
alles eine gesellschaftliche Gültigkeit. Unser Gefühlsleben orien-  
tierte sich ja daran. — Ja, selbst wenn wir uns das nicht klarge-  
macht haben. Die frühere Zeit war ja in ihren Verboten viel kla-  
rer: 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 schein-  
bar aufgehoben und die Kumpelhaftigkeit überdeckt Schamschwel-  
len und Lust- und Liebeswünsche, die sich heute vielleicht tiefer ver-  
krochen haben als noch vor 30 Jahren. Damals war klar, daß eine  
Frau nichts anderes im Sinn haben konnte, als für eine Liebesge-  
schichte zu leben, die dann in die Ehe mündete. Frauen können  
heute allein leben, ohne gesellschaftliche Parias zu sein, viele wol-  
len das, aber das Verlangen nach einer leidenschaftlichen Liebes-  
geschichte bleibt. Und jetzt ist es nicht mehr der Zwiespalt viel-  
leicht zwischen Wunsch und Realität, sondern der Zwiespalt zwi-  
schen 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 überschrit-  
ten 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 Selbsternie-  
drigung, nimmt ständig zu. — Ich glaube, daß eine übergroße Sehn-  
sucht zu Gewaltsamkeiten führt, sich selbst oder anderen gegen-  
über. 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 ver-  
ständliche Folge. Die Frauen im Film leben doch wie der Esel,  
der durch die Wurst vor der Nase immer weiter am Laufen gehal-  
ten 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 kön-  
nen. Diese furchtbare Sehnsucht ist, glaube ich, nicht totzukrie-  
gen. — Und wird wahrscheinlich auch mit jeder unerfüllten Lie-  
besgeschichte größer. — Wahrscheinlich. Die Schwierigkeit ist,  
glaube ich, daß romantische Liebe für Männer etwas anderes be\*  
deutet, als für Frauen. Für viele Männer ist sie mit Distanz ver-  
bunden. Ich glaube, daß für sie das Betörende gerade darin be-  
steht, 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 zer-  
störerisch, 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 Traummännern 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 An-  
zügen auch durch Puppen ersetzen können. Aber wahrschein-  
lich 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 F'rauen, die rieh schlecht geliebt fühlen, auch den Ver-  
dacht 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 gesellschaft-  
liche Gerechtigkeit finden an der Ungerechtigkeit und Launen-  
haftigkeit 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 Brück-  
ner 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 manch-  
mal brutalem Inhalt. Ich habe mich nach langen Überlegungen  
für eine ‘elektronische’ Lösung entschieden, weil der Szenen-  
wechsel im Film derart verschiedene Bearbeitungen verlangte,  
daß nur die Elektronik oder aber ein sehr großes Symphonie-  
orchester 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 Instrumentenensemb-  
les 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 zwangs-  
läufig mehr im Vordergrund steht. In EIN BLICK — UND DIE  
LIEBE BRICHT AUS übernimmt die Musik vielleicht noch umfas-  
sendere Funktionen an der Gestaltung der Gesamtform und der  
Verdeutlichung von Einzelperioden im Film und von Verhältnis-  
sen zwischen den ‘Hauptprotagonisten’. Der Gegensatz zwischen  
Büd 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, film wissenschaftliche Aufsätze, Filmkritiken. Seit  
1985 Professur an der Hochschule der Künste, Berlin.

Drehbücher und Filme:

1. 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 Ausbil-  
gung zum Dirigenten und Komponisten in verschiedenen Musik-  
zentren Europas — Londoner Guildhall School of Music, Mai-  
länder Conservatorio di Música Giuseppe Verdi, Salzburger Mo-  
zarteum 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.

|  |  |
| --- | --- |
| 1974 | Drehbuch zu Der Fangschuß (zusammen mit Marga- rethe 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 |

**17. internationales forum** 2

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

Felix von Man teuffei  
Kurt Meyer-Clason  
Fritz Hitzer  
Joachim Schmolcke  
Michael Strobel  
Franz Brunner  
Ditmar Schneider

August Kühn  
Heinz Braun  
Anderl Lechner  
Arthur Loibl  
Sittka Wunderlich  
Gelatti

Gerhard Bisser  
Uwe Neuhaus  
Josef Brantl  
Peter Brumbacher

TRIUMPH DER GERECHTEN

Land Bundesrepublik Deutschland

1985/87

Produktion Bierbichler-Filmproduktion

|  |  |
| --- | --- |
| Regie  Buch | Josef Bierbichler  Josef Bierbichler, frei nach einer Erzählung von Oskar Maria Graf |
| Kamera | Jörg Schmidt-Reitwein |
| Kameraassistenz | Cornelius Glatzel, Udo Maurer |
| Co-Regie, Schnitt | Christian Virmond |
| Schnittassistenz | Lisa Lössl, Sandra Antal |
| Dekor | Hans Reindl |
| Musik | Rudolf Gregor Knabl, Ludwig van Beethoven |
| Musikaufnahmen | Peter Vogel |
| Ton | Brian Greenman |
| Tonassistenz | Mark Vizner |
| Beleuchter | Manfred Klein |
| Beleuchterlehrling | Anderl Lechner |
| Skript | Ulla Ziemann |
| Bauten | Brian Gibbon |
| Kostüme | Ann Poppel, Vroni Reindl |
| Kostümassistenz | 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

Maximilian I

Hohenzollern

Rottmann

Heck

Der Jesuit

Rietz ler

Keio Keiner

Die Stadtbewohner  
Bürgermeister

1. Torwächter
2. Torwächter
3. Gammler
4. Gammler
5. Mönch
6. Mönch
7. Mönch  
   Der Bauer  
   Der Erzähler

Die Schneidetischopfer

Eugen Gôtz, Katjana Doerdelmann, Kurt Kraft, Ray Müller,  
Esther Donatz, Christian Vjrmond

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 Grafs  
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 Schlitzäugige,  
die den ‘way of life’ nicht haben wollten, in die Steinzeit zurück-  
zubomben gedachte. Dann noch einige von affizieller Stelle ein-  
gerichtete Kulturbunker, in denen die wichtigsten Errungenschaf-  
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 ge-  
wesen sein muß, als unser Bayerland entstanden ist, und ein nicht  
sichtbarer Erzähler beschreibt seinen Weg zu einer geschichts-  
trächtigen Anhöhe, die er aufsuchen will, um von dort aus den  
Beginn seiner Geschichte erzählen zu können.

Plötzlich bricht Flugzeuglärm in den bayrischen Frieden. Düsen-  
jäger und Hubschrauber, Bomber und Transporter, allesamt mili-  
tärischer Bedeutung, manövem über der Landschaft und ihren  
Bewohnern. Die kleine Kapelle, die einige Jahrhunderte lang die  
Anhöhe besetzt hielt, gleichsam um Macht auszuüben und inne-  
ren Frieden zu geben, bricht endlich in ihrem Widerspruch zusam-  
men,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 be-  
findet, 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 Hee-  
re überwintern in Ruhestellung, um danach den großen Glaubens-  
krieg 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 Gerechtig-  
keit. 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 Maximi-  
lian I. im Kreis seiner Berater den Ernst der Lage. Den Soldaten  
mehr Sold, um die Plündereien zu mindern, und dafür einen hö-  
heren 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 Hutma-  
cher 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 da-  
bei 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 Erzäh-  
ler über den Stand seiner Geschichte und über sein zweites Ich,  
das sich langsam in eine andere Richtung aufzumachen scheint,  
in eine Weitsicht, die bösartig 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 die-  
ser 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 wahrnehm-  
bar, aber unüberhörbar, daß etwas sehr einfaches geschehen sein  
muß, was schwer zu begreifen ist: Ein unbotmäßiges Aufbegeh-  
ren gegen den Willen der Obrigkeit. Langsam durchdringen die  
Nachrichten die Straßen der Stadt und das Denken ihrer Bewoh-  
ner. Die Fragen der Offiziellen verformen sich zu festen Dog-  
men, Angst und Sympathiegefühle der Nichtoffiziellen vermen-gen sich zu einem diffusen Konzentrat, das in einem großen Fa-  
sching gipfelt, 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 be-  
ginnen - wieder einmal - unleserlich zu werden. Zu Figuren  
erstarrt, harren die Menschen einer unvergleichlichen Katastro-  
phe, die auf sie zuzukommen scheint. Um die Geschichte zu En-  
de erzählen zu können, versetzt sich das zweite Ich des Erzäh-  
lers in einen posthistorischen Zustand. Ein affenähnliches Wesen,  
das sich selbst als ihren Ursprung und unabänderliches Ziel be-  
zeichnet, beobachtet die Bauern und ihre Nachgeborenen bis zu  
ihrem Ende. Diese werden, obwohl anfangs siegreich, durch kur-  
fürstliche List in ihrer Einheit gespalten und liegen am Schluß zer-  
hauen und zerstampft auf dem Schlachtfeld. In voller Rüstung er-  
reitet der siegreiche Kurfürst über die Leichen hinweg seinen Feld-  
herrenhügel 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 Fcuerball, 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 Vorge-  
schichte, zieht das affenähnliche Wesen sein Fazit: Ursprung und  
Zerstörung haben einander nicht gefunden. Die Natur mußte not-  
wendigerweise ihre grandiose Erfindung Mensch wieder liquidie-  
ren, um sich selbst zu erhalten.

Zu diesem Film

Von Josef Bierbichler

Als sich im Winter 1633 auf 34 die Bauern des Inntals zusammen-  
rotteten 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 Kur-  
fürsten folgend, sich mehrheitlich wieder auf ihre Höfe und Dör-  
fer zuriickzogen,um im errungenen Frieden zu leben, geschah das  
in dem Glauben, daß der Krieg durch die Vertreibung seiner sicht-  
baren 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 Kur-  
fürsten. 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 Euro-  
pas und Amerikas in mannigfaltigen Umfragen ihren Wunsch nach  
Frieden bekundeten und dann in freier Entscheidung die Regie-  
rungen wählten, die weiterhin ihre Kenntnisse in der Kriegsfüh-  
rung vervollständigten, geschah das in dem Glauben an die aus-  
nahmslose Abhängigkeit aller Menschen vom Prinzip der Vernunft  
— und es geschah in dem Glauben an die nicht endbare Zugehörig-  
keit der Gattung Mensch zum organischen Leben auf der Erde.

Als die Bauern des 30jährigen Krieges die Verfolgung der Solda-  
ten 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 histo-  
rischen 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 verfugt  
über eine beneidenswerte Fähigkeit.

Wer heute einen Film sieht, der sich mit ‘Dem Thema’ beschäf-  
tigt,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 neu-  
en zu machen, da es dieser Zeit Wichtigeres zu tun gibt. Für die  
Eine oder den Anderen wird das auch wieder ein Film sein.  
Hoffentlich.

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 mitgear-  
beitet:

Werner Herzog (Herz aus Glas, 1976, Woyzeck, 1978)

Herbert Achtembusch — in fast allen bisherigen Filmen  
Doris Dörrie (Mitten ins Herz, 1983)

Im Fernsehen bei Rainer Erler, Manfred Grunert.

Eine eigene Theaterregie in München.

TRIUMPH DER GERECHTEN (1986)

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 Falckenberg-  
schule in München.

Edgar Lieg! ist von Beruf Lehrer für Soziologie. Er organisiert  
das bekannte Kabarett ‘Scharfrichterhaus’ in Passau.

**1? internationales forum** 3

des jungen films berlin 1987 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 |
| Kameraassistenz | Régis N. Bonvillain Judith Kaufmann |
| Musik | Andi Brauer |
| Ton | Katharina Rosa |
| Schnitt | Dörte Völz |
| Schnittassistenz | 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 Ber-  
lin (West und -DDR). Geprägt sind meine Beobachtungen und  
Einsichten durch persönlich erfahrene Konfrontation krasser,  
sozialer Gegensätze und politischer Haltungen bei den verschie-  
denen 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 Ar-  
beit am Film kennengelemt: 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 Einsichten, 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 erhiel-  
ten wir gleich zu Anfang, als wir noch auf der Suche nach mög-  
lichen Geldgebern waren, den guten Rat, wir sollten „doch lie-  
ber 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 Selbstwert-  
gefühl der da drüben? Wer nimmt z.B. die Chance wahr, ins The-  
ater zu gehen, wer kennt die Filmhochschule, das Filmmuseum,  
die Akademie der Künste mit ihren Filmvorführungen und öffent-  
lichen 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 aufge-  
türmt 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 Vollstän-  
digkeit.

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 gegenseiti-  
gem 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 geschrie-  
ben. Mich würde interesieren, wie sich bei Dir die Vorstellung  
gebildet hat, die Leute und den Ort zusammenzubringen ...

Helga Reidemeister: Ich hab’ zu Berlin immer eine ganz eigen-  
artige, 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 ler-  
nen 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 gewin-  
nen. 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 Pro-  
duktionsmittel 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 Perso-  
nen als Meinungsträger funktionalisiert für deine eigenen Vor-  
stellungen ... 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 Per-  
sonen 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 wieweit die Leute wirklich Ver-  
drängungskünstler 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, be-  
zogen auf die Geschichte, auf die jetzige politische Situation.  
Natürlich habe ich Leute gesucht, die Position zur Teilung be-  
ziehen, 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 ge-  
zielt 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 ma-  
chen für mich genau den Unterschied zwischen Suchen und  
Finden aus.

H.R.: Niemand von den gesuchten Personen war für mich rechts-  
lastig — das war mir wichtig. Bei den gefundenen Personen da-  
gegen hatte ich das Gefühl, wenn du den nicht aufnimmt, 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 vor-  
stellen kann - „da hätte ich Angst, daß uns die Russen kassie-  
ren”. ... 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 arbeits-  
teiliger 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 ver-  
mitteln, 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 Peron mit leeren Händen.

Ich habe zwar eine Vorstellung, daß diese Person mir etwas ge-  
ben 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 Abschnei-  
dung von der Möglichkeit, noch Erfahrungen zu machen, was uns  
dann niemand mehr nehmen kann ... Das zeigt sich auch bei die-  
sen jungen Leuten. Was sie sagen, klingt wie abgehoben, und man  
hat dann selber die Chance zu spüren, was an Mangel schon ent-  
standen 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 ne-  
beneinander 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 Ka-  
meramann erarbeitet hast? Die Unfertigkeiten, die vielen Inseln,  
die nebeneinander entstehen, die Insel Autobahn, die Insel Kraft-  
werk —

H.R.: — die Insel Radarstation —

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

H.R.. Stimmt, aber das haben wir nicht vorher besprochen, ob-  
wohl wir viel miteinander gesprochen haben: aber wir hatten kei-  
nen Begriff für die Bilder, die wir machen wollten. Der Kamera-  
mann 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 be-  
komme 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 Po-  
litisierung der Kunst. Ich finde, das Vermögen, ohne ein vorfor-  
muliertes 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 bekennt.

Filme

1974-1977

1978-1979

1980-1983

1982-1983

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 ‘ver-  
ständig’ 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 ein-  
geengt, 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 Grunewald-  
turm 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 sol-  
len 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’  
(Emst 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 Panoramatotalen 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 festge-  
fahrene 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 wahmeh-  
men können. ... Ich entsinne mich an den Schwenk, der auf der  
gegenüberliegenden Straßenseite anfängt, dann hochgeht, rüber-  
geht 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 Sehn-  
sucht 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 Kleinkind-  
zeiten gesessen 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 Phäno-  
men. 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 abspeisen 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 auf-  
klärend, interessant und wichtig wurden. Vieles, das ich in der  
Schule s o nicht sehengelernt habe, an geschichtlichen Zusam-  
menhängen und ‘Stadt-Ansichten’ zum Thema Berlin  
(Preußen/BRD/DDR), konnte ich hier entdecken. H.R.

Heinrich Heine, ‘Briefe aus Berlin (1822/23)’, Eulenspiegel Ver-  
lag, Berlin

Klaus Wagenbach, ‘Vaterland, Muttersprache’ (Deutsche Schrift-  
steller und ihr Staat von 1945 bis heute. Ein Nachlesebuch: offe-  
ne 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, Spa-  
ziergänge 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).

Der gekaufte Traum

Farbe, S 8 blowup 16 mm, 87 Minuten

Portrait einer Arbeiterfamilie aus dem Märkischen

Viertel. (Forum 1977)

Von wegen Schicksal  
SW, 16 mm, 117 Minuten

Portrait einer Arbeiterfrau aus dem Märkischen  
Viertel. (Forum 1979)

Karola Bloch  
Fragment eines Portaits

„Dann nimmt die Frau die Geschicke 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)

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

**17 internationales forum** 4

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

Filme von Jürgen Böttcher

DIE KÜCHE (1986)

IM LOHMGRUND (1976)

FRAU AM KLAVICHORD (1980/81)

DIE KÜCHE

|  |  |
| --- | --- |
| Land | Deutsche Demokratische Republik 1986 |
| Produktion | DEFA-Studio für Dokumentar- filme, Gruppe ‘document’ |
| Regie | Jürgen Böttcher |
| Kamera | Thomas Plenert |
| Kameraassistenz | Michael Löwenberg |
| Ton | Eberhard Pfaff |
| Mischton | Henner Golz |
| Schnitt | Gudrun Plenert |
| Redaktion | Ulrich Eifler |
| Produktion | Frank Löprich |
| Hauptproduktionsleiter | Klaus Dörrer |
| 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 Männer-  
betrieb: über die Frauen der Hauptküche der volkseigenen Nep-  
tun-Werft in Rostock.

Sie haben in der Großküche das Sagen und das Tun. Zur Mittags-  
zeit, 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 Münner — in poetischen  
Bildern und gleichnishaft erzählt.

Kritik

DIE KÜCHE von Jürgen Böttcher und Thomas Plenert baut kon-  
sequent auf die Suggestion der Bilder. Der Schwarzweißfilm hat kei-  
nen 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. Erläßt 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 Tonseite, 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 Schwe-  
re 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 Zu-  
sammenprall wird vom Standpunkt der Küche, dem der Frauen, er-  
lebt. 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 Groß-  
küche 1916, und was wird DIE KÜCHE für ein Dokument sein  
im Jahre 2056.

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 — wir. Offensichtlich gibt es Gründe, die mich im-  
mer 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 die-  
ses Films. Woher kommt das? Sicher auch aus meiner Veranla-  
gung, meiner Biografie, aber eben auch sehr stark aus meiner Ge-  
neration. 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 Pole-  
mik 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 Spra-  
che kommt; deren Einsatz ist dann legitim und notwendig.

Aber es gibt auf der anderen Seite eine Inflationierung der Spra-  
che, des Sprechens. Damit eng verbunden ist die von mir empfun-  
dene Tendenz der Austreibung der Bilder. Sehen Sie, wenn  
man sich an sein eigenes Leben erinnert, den Blick aus dem Fen-  
ster, das Schweigen mit einem Freund, in der Liebe ist es genau-  
so. 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-Briga-  
de (Ein guter Kampf— die Abraham-Lincoln-Brigade im Spani-  
schen Bürgerkrieg). Unsereiner muß etwas anderes machen. Das  
ist aber nicht so wesentlich. Entscheidend ist, daß die Dinge  
erlebt werden, nicht verbal behauptet oder erzählt. Viele Fil-  
me 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 Gestal-  
tungsmittel 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 — Ge-  
räuschmusik — 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 übers  
Hören mitteilt. So mißtraue ich den vorgedachten synthetischen  
akustischen Mitteln. Es geht mir hier mehr um Reinigung. In der  
KOCHE 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 unter-  
schiedliche Gesicht gleicher Dinge zu verschiedenen Zeiten wird  
deutlich. Aber auch die Menschen bewegen sich in unterschied-  
lichen Rhythmen. Darauf wird filmisch reagiert, auch mittels der  
Montage. Wo lag die Hauptarbeit, auch in Hinsicht auf den Film-  
rhythmus?

Böttcher: Der Drehprozeß ist das Entscheidende. Es ist eben  
eminent wichtig, wann man die Kamera einschaltet, wann  
nicht. Die wesentliche Nachricht entsteht bei uns beim Drehen.  
Dort passierts. 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 ge-  
nommen ist für mich der Film beim Drehen schon ziemlich fertig.  
Man hat die poetische Idee im Leib, muß sie nun sinnlich ma-  
chen. 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 frei-  
gelegt. 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 Dokumentär- und Kurzfilmwoche, 1987,

Bulletin Nr. D 4

IM LOHMGRUND

|  |  |
| --- | --- |
| Land  Produktion | Deutsche Demokratische Republik 1976  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 Ar-  
beit, die Form der Steinfiguren wird erarbeitet durch harte körper-  
liche 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 für-  
einander 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  Produktion | Deutsche Demokratische Republik 1980/81  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 ei-  
nes seiner Spiele, das er vielleicht nicht erfunden hat, aber mei-  
sterhaft 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 maleri-  
schen Elementen, die unterschiedliche Gefühle hervorrufen! Er-  
staunen, 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 Experimen-  
ten. 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 Ge-  
fühl, der Regen der Zeiten fließt über die Bilder hinweg, manch-  
mal Tränen, manchmal werden sie von unseren Träumen zerfa-  
sert. Es ist ein Spiel, das die Fähigkeiten meines Sehens und Mit-  
denkens herausfordert, das meine Freude am Spielen mit For-  
men 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 Spiet geht, wenn  
auch ein ernsthaftes. Vielleicht hätten diese Momente auch an-  
ders gefaßt werden können. Vielleicht wäre es auch möglich ge-  
wesen, Dokumente unserer Zeit zum Thema der Veränderung  
der Strukturen einzufügen, etwa wie Sichbewahren und Verän-  
derung gegen Zerstörung und Auflösung behauptet. Denkbar wä-  
ren Bilder von der Zerstörung und vom Wiederaufbau eines Hau-  
ses, 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 las-  
sen. 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 ange-  
nehme, 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 Gior-  
gione und FRAU AM KLAVICHORD.

Rolf Richter in: ‘P’ilmspiegel’, 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, wel-  
che Person beobachtet wurde.

Böttcher: Das ist das Mindeste; unsereinem muß schon klar sein,  
daß ein Dokumentarfilm auch ein mehr oder weniger aufschluß-  
reiches Dokument einer ganz bestimmten Zeit ist. Gewisse Fami-  
lienfotos, 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 Dokumen-  
tarfilm vor allem ein Zeitdokument ist, wird auch genauer deut-  
lich, 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 Lebens-  
prozessen, mit dem Wohl und Wehe, mit dem, wie die Leute ihr  
Leben führen. Das ist das Enorme am Dokumentarfilm, diese Ver-  
quickung, die man gar nicht ausschöpfen kann. Natürlich liegen  
die Wurzeln für mein Interesse am Dokumentarfilm noch viel tie-  
fer. Da sind die Erfahrungen von Kindheit und Krieg, wie bei Tau-  
senden 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, un-  
gefähr, Film sei unmittelbare Huldigung an andere Menschen. Do-  
kumentarfilm 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 Nach-  
herein nur so. Bei einer derartigen Arbeit kommt es darauf an,  
ohne vorgefaßte Strategie zu den Leuten zu gehen. Es wird im Zu-  
sammenhang mit dem Dokumentarfilm häufig und ausschließlich  
von Beobachtung gesprochen. Wir können doch nicht hingehen  
und einfach beobachten; das kann man vielleicht mit Tieren, Säug-  
lingen und Feinden machen. Als wäre ein Film vor allem ein Re-  
sultat genauer Beobachtungen.

Wenn wir schon von Methode sprechen, dann notwendigerweise  
auch von Ehrlichkeit und Verantwortung. Man ist nie völlig ehr-  
lich, 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 da-  
mit einverstanden ist usw. Das kann man alles unter Methode ver-  
stehen.

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 sic der Übergang von der dokumentären zur poetischen  
Wirklichkeit?

Böttcher: Wenn ich vorhin vom Poetischen gesprochen habe, dann  
nicht in Hinblick auf meine eigenen Arbeiten. Ich rätsle nur dran-  
rum, was mich an bestimmten authentischen fotografischen Do-  
kumenten 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, Unwieder-  
bringlichen, 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 authenti-  
sche 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 wal-  
tet da diese zärtliche Genauigkeit der alltäglichen Dinge. Die Kunst-  
figur Charlie scheint ein Leben in den zerschlissenen großen Hosen  
gelebt zu haben, jeder Topf und Teller in The Kid kommt von vielweiter her als aus dem Fundus. Ja, alles kommt aus Chaplins Er-  
fahrungen, 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 entstan-  
den sind. Unser fünfjähriger Sohn hat zufällig mal im Schnee ein  
Foto von seinen etwas dümmlich abwartenden, fröstelnden El-  
tern gemacht; von unten eben hoch, etwas unscharf. Es stimmt  
auf eine Art, die man gar nicht voraussehen konnte. Vom Stand-  
punkt 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 ei-  
nem 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 Ent-  
deckung ursprünglicher Schönheit ein Prozeß ist, dem der Doku-  
mentarist größte Aufmerksamkeit widmen müßte. In welchem  
Zusammenhang steht das mit Ihrem Äußerungen über das Doku-  
ment und seine Bedeutung?

Böttcher: Sicher. Im Grunde redet man mehr oder weniger in  
Variationen immer wieder über ein und dasselbe. Mit der Schön-  
heit, 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 an-  
steuern, 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 we-  
niger 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 rum-  
liegen, 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 viel-  
leicht 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 Men-  
schen 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. Da-  
mit 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 Produktionsbedingun-  
gen zu arbeiten? ” Bisher habe ich es immer noch irgendwie ge-  
schafft.

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 zwan-  
zig Jahren innehat. Seine Filme gehören zur eigentlichen Avant-  
garde 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-Kultur-  
politik haben lange gebraucht, bis sie Böttchers Rang und Bedeu-  
tung 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 schick-  
te.

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 — ehe er Re-  
giestudent an der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Pots-  
dam-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 Dres-  
den — und dagegen das Erlebnis der Kunst, einer auf den Men-  
schen bezogenen Kunst: die Filme des italienischen Neorealismus,  
Roma, Citta Aperta oder La Term Trema (und später Fellini), die  
großen sowjetischen Revolutionsfilme, der Jazz, die dokumentari-  
sche 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 verbrei-  
teten 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 All-  
täglichen beharrt, ästhetisch innovativ. Gerade seine letzten Doku-  
mentarfilme, Martha (1978), Rangierer (1984) und Kurzer Besuch  
bei Hermann Glöckner (1985), die in ihrer Form immer einfacher  
geworden sind — Minimal Art —, sind ästhetische Herausforderun-  
gen, für manche sicher Zumutungen: Sie lehren uns sehen, die Nu-  
ancen 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 Fern-  
sehen mit seiner Verwertungsmentalität verweigern sie sich; sie be-  
lehren nicht, sie beweisen nichts, aber sie sind ein Erlebnis — Spie-  
gelbild des Erlebnisses des Regisseurs und seiner Mitarbeiter bei den  
Dreharbeiten und beim Schnitt.

Es ist schwer zu beschreiben, was das Besondere an Böttchers Fil-  
men 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 Direkt-  
heit des Ausdrucks, die diese Gesichter unvergeßbar macht. In sei-  
nen 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 Annähe-  
rung, Einverständnis, auch Herzlichkeit, aber nie Kumpanei, das  
alles steckt in diesen Filmen. Böttcher verehrt oder liebt die Men-  
schen, 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 bevor-  
zugt 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 Direk-  
toren und keine Bürgermeister.

Böttcher interessieren 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 unter-  
zulegen, wie man ihm damals vorschlug, hat er abgelehnt. Böttcher  
interessieren ganz besonders Menschen, die eine zwar notwendige,  
aber untergeordnete Arbeit tun müssen, eine undramatische, wenig  
angesehene — Wäscherinnen, eine alte Frau auf der Müllhalde  
(Martha), Rangierer in Dresden-Friedrichstadt, dem größten Ran-  
gierbahnhof der DDR, Küchenfrauen in dem Film, der 1986 ent-  
steht. Böttcher erforscht ihre Arbeits- und Lebensbedingungen  
und kommt dabei mit wenigen Worten aus, Rangierer hat sogar  
weder Dialog noch Kommentar. Die jungen Wäscherinnen erzäh-  
len, 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 Män-  
ner im Western, 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 Kon-  
struktivist, 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 die-  
sem Film — wie vorher schon im Experimentalfilm-Triptychon —  
ist auch etwas von Böttchers leisem Humor zu spüren, der sonst  
verborgen bleibt.

Unprätentiös, bescheiden sind die Menschen, die Böttcher por-  
trätiert, und so sind die Filme über sie. Und dennoch sind — auf  
einer zweiten Ebene — seine Protagonisten auch Helden, vor al-  
lem die Alten, die trotz eines schweren Lebens die Würde be-  
wahrt haben. Martha ist auch eine ‘Mutter Courage’ und die Ran-  
gierer erinnern mit ihrer nie endenden Arbeit an Sisyphos. Bött-  
cher 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 ent-  
wickelt: Christian Lehmann, Werner Kohlert, auch Wolfgang  
Dietzel, der in Martha, einem der wenigen Farbfilme Böttchers,  
fast surrealistische Akzente setzt, und in den letzten Jahren Tho-  
mas Plenert, Zwischen Böttcher und seinen Kameraleuten gibt  
es eine Einigkeit in der Bildauffassung. Die Aufnahmen sind un-  
spektakulär, 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 reagierenauf das ja nicht inszenierte, also oft nicht vorhersehbare Gesche-  
hen auch unterschiedlich, sie schaffen Ruhepunkte oder beschleu-  
nigen den Rhythmus. In den letzten Filmen Böttchers wird auch  
wieder Licht gesetzt, was zur Zeit des ‘Cin<fma vörite’ in den sech-  
ziger Jahren, als Böttcher begann, verpönt war — gerade Thomas  
Plenert, der auch Spielfilme dreht, ist ein Meister darin.

Böttcher ist Filmmacher und Maler, als Maler nennt er sich Stra-  
walde, nach dem Ort seiner Kindheit, aber ohne H. Viele Jahre  
hat man diesen zweiten Strang seines Werkes nicht kennenlernen  
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 Film-  
regisseur, 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 Fil-  
men Potters Stier, Venus nach Giorgione und FRAU AM KLAVI-  
CHORD, in denen Böttcher, z.T. sichtbar vor der Kamera, Post-  
karten nach Werken von Potter (1625 - 1654), Giorgione (ca.

1477/78 - 1510) und Emanuel de Witte (um 1617 bis 1692) über-  
malt, 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 verwen-  
det 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. Haini-  
chen,- Sachsen) geboren. Er wächst im Dorf Strahwalde in der Ober-  
lausitz auf, besucht die Oberschule bis zur 10. Klasse. Nach Kriegs-  
ende 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 her-  
ausforderte.” (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 Fümkunst 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 Wie-  
deraufbau der Stadt. Dieser Film wird am 13. 2. 1959 in einer Frei-  
luft-Veranstaltung auf dem dresdner Altmarkt vorgeführt. Böttcher  
schließ 1960 sein Studium ab mit dem Diplomfilm Notwendige  
Lehrjahre — über einen Jugendwerkhof in Dresden — und der theo-  
retischen Arbeit ‘Versuch einiger Überlegungen zu Fragen des do-  
kumentarischen Films’.

Ab 1961 arbeitet er zunächst in enger Zusammenarbeit mit Chri-  
stian Lehmann im DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumen-  
tarfilme. „Ich wußte schon an der Schule, daß ich Filme über Ar-  
beiter 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 Kameramän-  
nern 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. In-  
ternationalen Leipziger Kurz- und Dokumentarfilmwoche im Rah-  
men des DDR-Programms ausgezeichnet. Für die Reportage Silve-  
ster kehren Böttcher und Lehmann Ende Dezember 1962 nach  
Eisenhüttenstadt zurück. Im gleichen Jahr wie diese Reportage  
aus der Arbeitswelt entsteht — ohne Originalton und Kommen-  
tar — 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 vön Glüh-  
birnen prüfen. Trotz der Schwierigkeiten durch die zur Verfügung  
stehende schwerfällige Apparatur versuchen Böttcher und Leh-  
mann, 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 schwe-  
ren Arbeit hält usw. Die ratternde Kamera war in Decken einge-  
hüllt, 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 näch-  
sten Jahren weiter. Zunächst meist mit Christian Lehmann an der  
Kamera, ab 1967 auch mit Wolfgang Randei, ab 1968 mit Werner  
Kohlert. Es entstehen Reportagen: Charlie & Co. über den Laien-  
zirkus des Karl-Marx-Werkes in Magdeburg, Kindertheater über  
das Theater der Freundschaft in Berlin, Karl-Marx-Stadt als Auf-  
tragsproduktion 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.

1. 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 Ger-  
hard Grimmer, dem Parteisekretär der SED der Abteilung Kaut-  
schuk 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 ordnen-  
de Prinzip gibt dem Film Der Sekretär die Struktur. Das Gedank-  
liche in den autobiografischen Erzählungen Glimmers und in den  
Mitteilungen der anderen über ihn ergänzt das Sichtbare. Das  
sinnliche Erlebnis der Persönlichkeit Glimmers, seiner Begeg-  
nungen 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-Do-  
kumentarfilme, 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 Lieds’ 1971  
(Song International), oder 1972 die Großwäscherei VEB Rewa-  
tex (Zum Beispiel Rewatex); er ist beteiligt an größeren, von  
Regie-Kollektiven hergestellten Dokumentationen zum 20. und  
25. Staatsjubiläum der DDR (Der Oktober kam ..., 1970; Wegge-  
fährten, 1974), und die ‘X. Weltfestspiele der Jugend’ (Wer die  
Erde liebt, 1973). Im Oktober 1983 dokumentiert er die musika-  
lische ‘Friedensmanifestation der FDJ’ (Der schönste Traum).

Ab Mitte der 70er Jahre entwickelt er seinen eigenen Stil der ru-  
higen, sich auf die dargestellten Menschen einlassenden Beobach-  
tung, der oft poetischen Darstellung eines Ortes oder einer Land-  
schaft. So berichtet er in Großkochberg — Garten der öffentlichen  
Landschaft (1976) über den ehemaligen Sommersitz der Charlotte  
von Stein, in IM LOHMGRUND (1977) über den unterschied-  
lichen Umgang von Arbeiten 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. Ran-  
gierer (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 Fil-  
men 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 Erschei-  
nung, es gibt einzelne Ausstellungen seiner Werke in der DDR, so  
1978 im Leonhardi-Museum Dresden. 1981 Galerie Mitte, Dres-  
den, 1985 Galerie oben, Karl-Marx-Stadt. Er arbeitet mit ver-  
schiedenen Techniken: Fotografien, Übermalungen von Kunst-  
Postkarten, Collagen. „Seine bevorzugt vom Schwarz-Weiß-Kon-  
trast lebenden Flächenbearbeitungen stehen im Spannungsfeld  
zwischen Dada, Max Emstscher Exotik und individueller Mystik  
des nahezu kalligraphischen Zeichens.” (Ziller, 1981). 1981 do-  
kumentiert er in einem Experimentalfilm-Triptychon seine Über-  
malungen von Postkarten mit Bildern alter Meister: Potters Stier,  
Venus nach Giorgione, FRAU AM KLAVICHORD.

Jürgen Böttcher lebt in Berlin/DDR.

Filme:

1. Der Junge mit der Lampe
2. Dresden, wenige Jahre danach
3. Notwendige Lehrjahre (18 Min.)
4. Drei von vielen (11 Min.)

Ofenbauer (15 Min.)

Im Pergamon-Museum (19 Min.)

1962/63 Silvester (10 Min.)

1. Stars (20 Min.)

Charlie und Co. (14 Min.)

1. Barfuß und ohne Hut (26 Min.)
2. Karl-Marx-Stadt

Gegenwärtiger Bericht und Erinnerung an Chemnitz  
(18 Min.)

Kindertheater (27 Min.)

1. Jahrgang 45
2. Der Sekretär (29 Min.)

Wir waren in Karl-Marx-Stadt (34 Min.)

Fest der Freundschaft 25 Min.)

1967/68 Tierparkfilm (19 Min.)

1. Ein Vertrauensmann (19Min.)
2. Arbeiterfamilie (31 Min.)
3. Dialog mit Lenin (32 Min.)

Der Oktober kam ... (71 Min.)

1. Song International (45 Min.)
2. Wäscherinnen (23 Min.)

Zum Beispiel Rewatex (26 Min.)

1. Wer die Erde liebt (72 Min.)

1973/74 Erinnere dich mit Liebe und Haß (40 Min.)

1. Weggefährten. Begegnungen im 25. Jahr der DDR.

(68 Min.)

Die Mamais (20 Min.)

1. Großkochberg Garten der öffentlichen Landschaft  
   (16 Min.)

1976/77 Ein Weimarfilm (69 Min.)

1. IM LOHMGRUND (27 Min.)

Murieta (18 Min.)

1. 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 entnom-  
men aus: ‘CineGraph’, Lexikon zum deutschsprachigen Film, Ed.  
Text & Kritik, München 1984 ff. 7. Lieferung 1986

**17 internationales forum** 5

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

MELO

Land Frankreich 1986

Produktion MK 2/Marin Karmitz, Films A 2

|  |  |
| --- | --- |
| Regie  nach dem gleichnamigen | Alain Resnais 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 |
| Regieassistenz | Florence Malraux |
| Script | Sylvette Baudrot |
| Produktionsleitung | Catherine Lapoujade |
| Au f nah meleitu ng | Dominique Toussaint |
| Leitung der Außenaufnahmen Jean-Pierre Nossereau | |
| Maske | Dominique de Vorges |
| Requisite | Pierre Galliard |
| Kameraassistenz | Arthur Cloquet, François Hernandez |
| Schnittassistenz | Martine Fleury |
| 2. Regieassistenz | Philippe Worms |
| Geräusche | Daniel Couteau, Gérard Manne veau |
| 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 Dacqmine |
| 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 Orche-  
sters gefunden, Marcel wiedemm ist ein berühmter Geigenvirtu-  
ose und ein großer Herzensbrecher; er hat eine Solistenlaufbahn  
eingeschlagen, die ihn in alle vier Ecken der Welt führt. Im Lau-  
fe der Jahre haben Pierre und Marcel sich aus den Augen verlo-  
ren, 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 be-  
gegnet 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 Ju-  
gend, doch zumeist kreist das Gespräch um Marcel, dessen ro-  
mantisch-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 sei-  
nen Konzertverpflichtungen nachzukommen. Vom Trennungs-  
schmerz 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 Fil-  
mes 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 (Dus-  
sollier), 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 Um-  
kehrung, die mich möglicherweise verlockt hat, weil sie mir ei-  
nes 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 Apparte-  
ment. 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 strei-  
ten; für mich setzt diese Frage bei Chretien de Troyes ein,  
den Rittern von König Arthurs Tafelrunde, der Königin Gene-  
vieve und Lancelot. Wie man sieht, kommt diese Dreiecksge-  
schichte in unzähligen Variationen in der ganzen Welt vor, je-  
denfalls 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 beein-  
druckt, 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 Kommunikations-  
mittel 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 Dokumentar-  
film drehen, dann sprechen Sie in der ersten Person. Sie geben  
Ihre Meinung bekannt. Wenn Sie sich darauf einlassen, Spielfil-  
me 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 Zu-  
schauers, 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 funk-  
tionieren. Es wird ein trockenes Werk herauskommen, daß kei-  
ne 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 an-  
dere 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 Gegen-  
stand hersteilen, einen moralisierenden Standpunkt einzuneh-  
men.

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 Mu-  
sik 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 Büh-  
nenautoren 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 Melo’  
nennen können. Ich habe allerdings nie das Gefühl gehabt, daß  
man das Theatralische und das Kinematographische einandergegenüberstellen sollte. Ich bin ein Ort der Widersprüche. Meine  
Sensibilität ist sicherlich vom Stummfilm gprägt worden, ich  
gebe also dem Bild eine außerordentlich große Bedeutung.

Andererseits habe ich mir, als der Tonfilm auf kam, 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 mei-  
nen Schauspielern eine bestimmte Art zu spielen. Ein richtiges  
Theaterstück als Filmvorlage ist für mich kein Neuland. Ich hat-  
te 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 zu-  
sammengerufen haben, die wir in einer bestimmten Weise ge-  
schminkt, gekleidet und photographiert 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 Schau-  
spiel.

Frage: Der siebenminütige Monolog z.B.Jn Großaufnahme pho-  
tographiert, da sagt man sich, das wird nicht funktionieren, das  
hält Dussoliier nicht durch. Gab es Wiederholungen? Was ist das  
Geheimnis dieser Szene?

Resnais: Was diese Einstellung, diesen Monolog anbelangt, 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 voll-  
ständig 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 Pro-  
be, die einen Monat oder wenige Tage vor Drehbeginn stattfin-  
det, ist positiv und macht es möglich, das Ganze zu vertiefen.

Sie bewirkt, daß sich sowohl Regisseur als auch die Schauspie-  
ler 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 wie-  
derholen. Diese Art Probe, zusammen mit der Lichtprobe, ist  
für einen Schauspieler sehr mühselig und behindert die Sponta-  
neität. Manchmal kann man einen Film machen, ohne zu pro-  
ben, 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 Tech-  
nik, 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 be-  
merkt. 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

Melo, 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 aufsehener-  
regenden Prozeß standen sich der Autor und der Regisseur  
Paul Czinner vor Gericht gegenüber. Czinner drehte nicht weni-  
ger als drei verschiedene Filmfassungen ...

Am 19. März 1929 hatte das achtzehnte Theaterstück von Hen-  
ry Bernstein Premiere im Pariser Theater Le Gymnase: MELO  
mit Gaby Morlay, Pierre Blanchai, 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 ‘dramati-  
scher 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 filmi-  
sche 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 mehr-  
mals, und zwar in Gesellschaft einer Schauspielerin, die sein Le-  
ben 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 Eli-  
sabeth 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  
a la mode. Bernstein, der dem Film bis dahin eher ablehnend  
gegenüberstand1 , tritt die Filmrechte an seinem Stück, die er  
zurückgekauft hat, an Matador Film (Elisabeth Bergner) und  
Pathe-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 ab-  
gedreht von einem Film mit dem Titel Ariane, jeune fille russe  
mit: a) Gaby Morlay und Victor Francen, b) Elisabeth Bergner  
und Rudolf Forsterund c) Elisabeth Bergner und Percy Mar-  
mont.

Nachdem er für Ariane den Roman von Claude Anet adaptiert,  
begibt sich Carl Mayer, Verfasser des Drehbuchs von Das Cabi-  
nett des Doktor Caligari (Robert Wiene, 1919) und Die freud-  
lose 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 ‘Melo’ 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 erhal-  
tenen Vorschuß zurückzuzahlen und den Vertrag zu annullieren.  
Unter der Bedingung, daß das Drehbuch der französischen Ver-  
sion 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. Ok-  
tober in den Kinos anläuft.

Am 27. bringt Bernstein die ‘Affaire Melo’ in dem Blatt ‘Can-  
dide’ ins Rollen. Der Filmkritiker dieser wöchentlich erschei-  
nenden 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 Deutschlandherausgekommen), die Beschlagnahme aller Kopien und die Hin-  
zuziehung von Sachverständigen.

Der Antrag des hitzigen Dramatikers (der sich im ganzen nicht  
weniger als elfmal duellieren sollte) wird abgelehnt. Am 10. No-  
vember, am 1. und 8. Dezember 1932 erhebt Bernstein im ‘Can-  
dide’ 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 abgetre-  
ten haben mag — auf das, was aus seinem Geist geboren ist” ver-  
urteilt 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, fremdenfeind-  
liche 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  
Harle in ‘La Cinématographie française’, „nicht nur, daß die Läster-  
zunge 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 Dra-  
matiques stellt sich auf die Seite des Theaterautors, der 100.000  
Francs Schadenersatz verlangt; die ‘Chambre syndicale de la Ciné-  
matographie’ 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 unveräußer-  
lich, und in diesem Falle, urteilt das Gericht, hat M. Bernstein sei-  
nes zweifellos abgetreten. Der Vertrag, den Bernstein unklugerwei-  
se unterschrieben hat (er entspricht nicht der üblichen Norm), er-  
mächtigt den Adapteur ausdrücklich dazu, jede Veränderung am  
Original vorzunehmen, die er für notwendig hält. Außerdem wur-  
den die Veränderungen nicht in unehrlicher Weise oder mit der  
Absicht zu schaden durchgeführt. Und das um so weniger — fü-  
gen wir es unsererseits hinzu — als MELO den Filmemacher in-  
spirieren mußte, der bereits Nju erworben hatte. Um das zu ver-  
stehen, 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 Zärtlich-  
keit, 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 seltsamer-  
weise 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 Garnies, anderen Aussagen nach von  
Margaret Kennedy und Cynthia Asquith. Dreaming Lips sah Joyce  
Bland, Raymond Massey und Romney Brend in den Rollen, die  
Margarete Hruby, Rudolf Förster und Anton Edthofer gespielt  
hatten. Wenn man sich daran erinnert, daß Lotte Eisner zufolge  
(siehe ‘L’écran démoniaque’ Paris 1965, Herausgeber Eric Los-  
feld) 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 bescheide-  
ner Erster Geiger in Paris, der andere ein international berühm-  
ter Virtuose. Im Theater bildete der musikalische Teil mit Bach,  
Chopin, Mussorgsky, Rimsky-Korsakow und vor allem Guillaume  
Lekeu'2 einen integralen Teil der Handlung. In Der träumende  
Mund und MELO hörte man Beethoven und Wagner, in Drea-  
ming Lips Beethoven und Tschaikowski. Und Paul Czinner ver-  
filmte, 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 aufzuhö-  
ren, wenn man einmal damit angefangen hat, lassen Sie uns noch  
feststellen, daß Paul Czinner nun mit Johanna Sibelious (sic) zu-  
sammen 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 Melo-  
dramma! 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 Schnup-  
fens 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 prak-  
tisch 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 dostojews-  
kische Gatte. Mehr noch: Beide Männer sind gleichermaßen ver-  
zweifelt, beide auf der vergeblichen Suche nach dem Rätsel, war-  
um Romaine Selbstmord begangen hat. Keiner von beiden ahnt  
etwas von dem verbrecherischen Akt der Frau, die sie noch im-  
mer 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 französi-  
schen Untertiteln in Paris. Carl Mayers Mitarbeit wird darin nicht  
mehr erwähnt. Manuskript und Regie Paul Czinner; dramaturgi-  
sche Bearbeitung: Marcel Hellmann. Neben einer ‘schönen Vir-  
tuosität der Imagination’ sieht André Antoine (berühmter Thea-  
termann, 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 tau-  
send Gründe hätte.”

Einigen wir uns auf folgenden Kompromiß: Wenn Paul Czinner  
(den zu verachten Danièle Heymann wirklich in keiner Weise  
berechtigt ist^), seine Gründe hatte, diese Passagen wegzulassen,  
so hatte Henry Bernstein ebenso die seinen, dagegen zu prote-  
stieren. Und bedenken wir, daß Spuren von MELO sich auch in  
L’amour a 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 manauf 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  
   Negroni, 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),  
   Elevazione (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 Griffe, 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 Messager  
   (Raymond Rouleau, 1937), Orage (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 Ein-  
   gang gefunden hat. Der junge belgische Musiker, ein glühen-  
   der Wagnerianer, sei, so erzählt man, 1889 in Bayreuth wäh-  
   rend des Vorspiels zu ‘Tristan’ vor Erregung ohnmächtig ge-  
   worden.
3. Der komplete 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. éditeur veröffent-  
   licht worden.

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

Kritik

Jeder neue Film von Alain Resnais wird mit Ungeduld und Span-  
nung 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 ver-  
faßten Stückes, eines Bühnendichters, der inzwischen nicht mehr  
gespielt wird, in den 20er und 30er Jahren aber zahlreiche Filme-  
macher 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,  
entreißt 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 Fol-  
gende rechtfertigt den Titel, umso mehr, als der Terminus melo  
(Melodram) recht inadäquat erscheint, um die Atmosphäre eines  
Dramas, dem nichts Vulgäres oder Larmoyantes anhaftet, zu  
charakterisieren. Das einzige melodramatische Element, wenig-  
stens zu Anfang, ist die rührende Blindheit Pierres gegenüber sei-  
ner 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 Steigerungsmo-  
menten in der Handlung.

Selbstredend versteht es Resnais, die melodramatischen Elemen-  
te, die die offenkundige Triebfeder der Handlung bilden, groß-  
artig 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 Trag-  
weite 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 bewir-  
ken, weil es sich hier ja keineswegs um verfilmtes Theater han-  
delt, sondern um eine spezifisch kinematographische Transposi-  
tion. 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 Mar-  
guerite 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 Zusammen-  
arbeit mit Drehbuchautoren, wurden seine Vorstellungen persön-  
licher 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 Insze-  
nierung im eigentlichen Sinn des Wortes relevanten Ausdrucks-  
mittel (die Dekors von BD für Enki Bilal in den Mantel- und  
Degenszenen in La vie est un roman, die fast unmerklichen Ein-  
würfe 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 Eingeschlossenscin der Personen, der Aus-  
schluß 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 Fra-  
ge nach der Grenze von Theater und Leben sich aneignend, uns  
beweisen, daß das Leben ein Theater sei, indem er den beim Ki-  
no vorausgesetzten Imperativ übergeht, jenen sakrosankten Ein-  
druck 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 Ge-  
sangsquartett, und die Tonart heißt Musik.

Theatralität, sagte ich, ausgehend von der Tatsache der Distanz,  
die Resnais hinsichtlich der herkömmlichen Filmregeln ein-  
nimmt (Realismus, Identifikation). Auch Musikalität (unab-  
hängig vor! 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 Risiko-  
freude eines Filmemachers bewundern, der sich in seiner Kon-  
tinuität wandelt und erneuert, indem er sich ‘Stilübungen hin-  
gibt, die von der hohen Schule des Experiments künden. Alain  
Resnais, der bei einem aus der Mode gekommenen Bühnendich-  
ter Zuflucht sucht, führt uns einmal mehr in eine Richtung, die  
jede Routine des Ausdrucks und jede intellektuelle Bequem-  
lichkeit in Frage stellt, die im kinematographischen Schaffen  
immer mehr um sich greift.

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

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

Resnais schuf eine neue, stilisierte Formalität, die sein revolu-  
tionäres 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 Dia-  
loge ausdrückt, sind seine Filme außerordentlich stark von den  
Eigenheiten dieses Mediums her konzipiert und keinesfalls li-  
terarisch zu nennen. Die vollkommene Integration von Wort  
und Bild, die einander bedingen, wäre in keiner anderen Kunst-  
form denkbar. Trotz der Verschiedenheit der für ihn arbeiten-  
den Autoren zeichnen sich seine Filme durch hohe themati-  
sche Konsequenz aus: Alle beschäftigen sich mit Versuchen  
individueller Vergangenheitsbewältigung. Konsequenterweise  
spielt das Element der Zeit in allen seinen Filmen eine domi-  
nierende und stilprägende Rolle.

Filme:

1948 Van Gogh

1950 Guernica (Co-Regie: Robert Hessens; Kommentar: Paul  
Eluard)

Gauguin (Kommentar: Paul Eluard)

1950/ Les statues meurent aussi (Auch Statuen sterben)

53 Co-Regie: Chris Marker

1. Nuit et Brouillard (Nacht und Nebel), Buch: Jean Cayrol
2. Toute la mémoire du monde (Alles Gedächtnis der Welt)
3. La mystère de l’atelier quinze
4. Le chant de styrène (Der Gesang von Polystyren), Kom-  
   mentar: Raymond Queneau
5. Hiroshima mon amour (Buch: Marguerite Duras)
6. L’année dernière à Marienbad (Letztes Jahr in Marien-  
   bad), Buch: Alain Robbe-Grillet

1963 Muriel ou le temps d’un retour (Muriel oder die Zeit der  
Wiederkehr), Buch: Jean Cayrol

1. La guerre est finie (Der Krieg ist vorbei), Buch: Jorge  
   Semprun
2. Loin du Vietnam (kollektiver Protestfilm, zu dem Resnais  
   eine Episode in Zusammenarbeit mit dem belgischen  
   Schriftsteller Jacques Sternberg beisteuerte)
3. 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’AmSrique (Mein Onkel aus Amerika),

Buch: Henri Laborit

1. La vie est un roman (Das Leben ist ein Roman),

Buch: Jean Gruault

1. L’amour a mort (Buch: Jean Gruault)

1986 MELO

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

**17. internationales forum** 6

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

MEMOIRE DES APPARENCES

Erinnerung der Erscheinungen

Land Frankreich 1986

Produktion Institut National de la Communi-

cation 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 Calderon 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, Theatre de la ville, Paris |
| Farbe | 16 mm, 1 : 1.33, Farbe |
| Länge | 105 Minuten |

mit Unterstützung von: Ministère de la Culture et de la Commu-  
nication, Ministère des P.T.T. und Société d’Edition de Program-  
mes 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 Sü-  
dens zu Beginn des Nachmittags zu. Es ist heiß. Ein Mann (Si-  
gismond) 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 wor-  
den, 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 kom-  
men, entscheidet er, den Sohn freizusetzen und herrschen zu  
lassen. Um größere Risiken zu vermeiden und um seine Ent-  
scheidung 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 wie-  
der hinter Mauern zu bringen. Auch die Illusion, es handele 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. Jahr-  
hundert, 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 die-  
se 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 tumultar-  
tigen 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 Mißver-  
ständnissen kam bei dem, was sie gerade gesehen hatten. ‘Das Le-  
ben 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, welchen Text die Zuschauer aufge-  
führt sehen wollten. 1635 hat Calderón eine ‘dramatische’ Fas-  
sung von ‘Das Leben ein Traum’ geschrieben. 40 Jahre später ar-  
beitete er zwei Textversionen ‘a lo divino’ aus, die weniger sym-  
bolträchtig, allegorisch oder philosophisch wurden und viel weni-  
ger Fiktionales enthalten. Zweifellos haben Raoul Ruiz und  
sein Mitstreiter Jean-Louis Schefer, der für die Übersetzung und  
die Textbearbeitung verantwortlich zeichnet, nach dieser Vor-  
lage gegriffen. (Man spricht von ‘auto sacramental’, Theaterauf-  
führungen am Fronleichnamsfest.) Die Ausschnitte aus ‘Das Le-  
ben ein Traum’, die man in MEMOIRE DES APPARENCES  
sieht, entstammen jedoch nicht der Theaterinszenierung. Sie be-  
wahren eine größere Nähe zu der ersten Fassung des Stücks von  
Calderón. Und im Theater erscheinen sie als Projektion auf der  
Rückwand des szenischen Raums.

Mit seiner Entscheidung für das ‘auto sacramental’ und mit sei-  
nem 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 Häuser-  
wände. (Im 17. Jahrhundert wurden religiöse Spiele vor Kirchen-  
portalen 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 Lie-  
be, 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 be-  
ginnen. Diese Aufnahmen aus MEMOIRE DES APPARENCES  
zeigen als Bericht oder als Handlung, was nicht auf der Bühne  
dárgestellt 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 Sinnfällig-  
keit 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 Äng-  
ste (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 be-  
auftragt, 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 Gedächtsnisstützen 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 Ta-  
gen 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 Zuschau-  
ern 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 APPA-  
RENCES 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 komi-  
schen Szene). Ein Jungbrunnen für Raoul Ruiz, Sicher, die Rück-  
wendung auf die eigene Kindheit, den chilenischen Film und  
die lokalen Umstände haben nicht zufällig den Einfallsreichtum  
des Füms mitbedingt. Außer dem Spiel mit Zitaten und mit  
Ruiz-Welten, von denen einige hier wirklich zum Lachen mit-  
reißen, findet man in bestimmten Momenten auch die Ernsthaf-  
tigkeit, welche die Spannung seines Films ‘Retour d’un amateur  
de bibliothèque’ (Rückkehr des Bibliothekenliebhabers) aus-  
macht, 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 blei-  
ben sie stehen und werden dann Bilder. Selten hat Raoul Ruiz  
bis zu diesem Grad die Durchlässigkeit der Leinwand themati-  
siert: Nicht mehr allein Projektionsfläche aller möglichen Phan-  
tasmagorien, sondern Schleuse mit Öffnungen, Wunden, ver-  
gleichbar letztendlich mit gedemütigten Körpern, die nicht auf-  
hören, jedenfalls nicht in diesem letzten Film, das Werk von  
Ruiz heimzusuchen.

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 Theater-  
stück in drei Tagen auswendig zu lernen. Solch ein System wür-  
de darin bestehen, daß man eine Reihe von alten Filmen, die in  
einem Kinosaal in der Provinz, im Süden von Chile, aufgeführtwürden, in einer bestimmten Weise erlebt. Dies alles geht zurück  
auf eine persönliche Erfahrung, die ich Vorjahren einmal und  
dann erst wieder vor kurzem gemacht habe. Ich war vor nicht lan-  
ger Zeit in Chile und ich wollte noch einmal die Kinos sehen, in  
die ich ging, als ich jünger war. Das sind alles Mehrfach-Kinos ge-  
worden mit 4 oder 5 Filmen im Programm und mit einigen, sehr  
wenigen Zuschauern. Die Kirche dagegen, auf der anderen Stra-  
ßenseite, die damals leer stand, ist mittlerweile gut besucht. Die  
Kirchen voll, die Kinosäle leer: ich sagte mir, das hat etwas zu be-  
deuten. 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 Calderon, 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 Calderon gab. Mein Entschluß stand fest. Ich ar-  
beite parallel an der sakralen Aufführung ‘Das Leben ein Traum’  
und an dem weltlichen Stück, dem Film.

Die sakrale Veranstaltung ist tatsächlich eine Art feierliches Hoch-  
amt: Das weltliche Gegenstück ähnelt eher einer Verbindung alter  
Filme aus den fünfziger Jahren. Mit MEMOIRE DES APPAREN-  
CES treibe ich mein mit ‘La vocation suspendue’begonnenes  
Projekt etwas voran. Dort hatte ich zwei Filme, die sich ineinan-  
der 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 Versifi-  
kation gelungen ist. Sie entspricht meiner Meinung nach in der  
französischen Sprache wirklich dem, was der Text von Calderon  
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 primiti-  
ven 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 ähn-  
lich. Dies ist mehr als bloß ein Eindruck: man weiß sehr wohl, daß  
eine Reihe von Verfilmungen nichts anderes sind als seichte An-  
spielungen auf diese Klassiker.

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

Ruiz: Ja. Die Funktion der Allegorie ist eine Frage, die alle be-  
unruhigte, 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. Derartiges habe ich nie praktiziert, ich habe mich dazu im-  
mer 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. Einig stam-  
men aus der Renaissance, andere wie das Labyrinth der Fortuna,  
bestimmte Mysterienspiele, Legenden wie die von Gonzalo de Ber-  
seo 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 Fi-  
gur. 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 realisti-  
sches 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 Gesamt-  
heit 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’ (digni-  
tatae 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. Jahr-  
hunderts war allein die positive oder objektive Kenntnis Gottes  
zugelassen: Die Vernunft liefert hierbei den Beweis für die Exi-  
stenz. 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 ‘Wür-  
den’, 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 an-  
betrifft, 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 fest-  
zuhalten, was geschieht oder nicht geschieht. Hierfür steht Rossel-  
lini, die ‘Moderne’. Er würde selbst in der Künstlichkeit den Aus-  
druck der Gefühle erwarten. Denken Sie an Téchiné 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 The-  
se 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 andern-  
orts, die andere Wahrheit zu erschaffen: niemals im Absoluten,  
nie im Film selber. Ein Kino, in dem man die Nicht-Wahrschein-  
lichkeit, die Künstlichkeit sucht: das wäre ein realistisches Kino.  
Eher realistisch als barock, das Wort ist ein bißchen ... Ich arbei-  
te 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 Veränderun-  
gen die gleiche Ausstattung für die Höhle und das Schloß zu be-  
nutzen. 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 Film-  
vorführaum’ 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  
Etretat, 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 Calderon 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  
Larguier die Leitung der ‘Maison de la Culture’ in Le Havre über-  
nommen 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 Produk-  
tionen (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 Künst-  
lern 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-,  
Femseh- und Videoproduktion existiert, auf der der Schwerpunkt  
liegt. 1985/86 entstanden dort beispielsweise Videoaufzeichnun-  
gen von Claude Yersins eindrucksvollen Achtembusch-Inszenierun-  
gen Ella und Gust, als Ballettfilm wäre Mammame zu nennen (die  
Compagnie um Gallotta, Filmregie Raoul Ruiz), als Spielfilm de  
Oliveiras Aion cas (Mein Fall) nach einem Theaterstück des portu-  
giesischen 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 Re-  
gisseure mitmachen werden, bleibt abzuwarten, zumal die Bedin-  
gungen heißen, sich die Arbeitsweise Raoul Ruiz’ anzueignen: kur-  
ze 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 Ein-  
wände hinwegfegt, hält vieles für möglich. Damit die Produktions-  
stätte weder den Bezug zum Ausland noch den zur Region einbüßt,  
wird eine Zusammenarbeit mit dem Festival von Rotterdam ange-  
strebt (etwa in Form eines Kino-Sommers, eines Filmfestes). Schon  
jetzt erfülltdas Kulturhaus von Le Havre die Aufgaben einer Ciné-  
mathèque, spielt alte und neue Filme, Retrospektiven, Zyklen,  
ab Herbst bereichert um die Eigenproduktion.

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

\*

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 Larguier Leitung der‘Maison de la Culture’ in Le Havre.

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** 7

des jungen films berlin 1987 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 |
| liamera | Mario Barroso |
| Musik | Joäo Paes |
| Musikalische Leitung | Armando Vidal |
| Dekor | Maria José Branco, Luis Monteiro |
| Choreographie | Françoise Robillon |
| Ton | Joaquim Pinto |
| Schnitt | Rodolfo Vedeles |
| Kostüme | Jasmin |
| Regieassistenz | Jaime Silva, Alexandre Gouzot, Xavier Beauvois |
| Kameraassistenz | José Antonio Loureiro |
| Tonassistenz | Gita |
| Produzent | Paulo Branco |
| Darsteller |  |
| Luis Miguel Cintra, Bulle Ogier, Alex Bogouslavsky, Fred Personne, Vladimir Ivanosky, Grégoire 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 portugiesi-  
schen Schriftstellers und Dichters José Régio.

Das Stück-im-Stück kann nicht aufgeführt werden, weil die Bühne  
von einem unbekannten Eindringling beschlagnahmt wird, der  
seinen Fall dem Publikum zu unterbreiten verlangt; die Errettung  
der Menschheit, so sagt er, stünde auf dem Spiel. Der Theater-  
portier 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 wieder-  
um 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 Zu-  
tun 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 Téile 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 Schau-  
spielerin, dem Autor und einem Zuschauer.

Der Ausgangspunkt dieses Films ist also bekanntes Territorium  
für den, der das jüngste Werk Oliveiras kennt: es ist die Omniprä-  
senz (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 Cine-  
asten 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 Schneilaufbildern. 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 Be-  
ziehung 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 surreali-  
sticher 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 rekur-  
riert, aus dem berühmte Cineasten hervorgingen, der berühm-  
teste und von Oliveira so geschätzte war zweifellos: Luis Bunuel.

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 gro-  
ßen Fall: welche Logik liegt der Collage denn eigentlich zugrun-  
de? Was ist eigentlich Rigios 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 wichti-  
.ger sei, so als wäre er ‘exemplarisch’ und stünde für all die ande-  
ren. Zumindest in einem Satz wird der Unbekannte diesbezüg-  
lich unmißverständlich deutlich: ‘Also mein Fall, das ist der Fall  
des Menschen!’ Steht dieser Satz für die metaphysische Prätention  
Rfgios? 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 Absolu-  
tum, das vielleicht gar nichts ist oder ein Horizont, der nur  
‘Schweigen’ ist oder wo alles ‘Schutt und Asche’ ist. Im Wechsel  
von Regio zu Beckett (...) findet nämlich ein Wechsel zwischen  
dem Fall statt, der ‘conditio humanae’ ist und dem, der die Hin-  
einnahme 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 desje-  
nigen verstehen zu wollen, für den und in Beziehung zu dem er  
lebt: Gott.

In einem wunderbaren Augenblick spricht Gott, den die Men-  
schen fragen, der sich jedoch in Schweigen hüllt, über Lautspre-  
cher zu Hiob und seinen Freunden und tadelt sie: er spricht,  
tritt jedoch nicht in Erscheinung. Er ist nicht darstellbar. Er-  
innern Sie sich an Godot? Auch er wird immer erwähnt und al-  
les 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 ver-  
gänglichen 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,  
(jevor das Stück beginnt, das wir sehen wollen, ein Fremder auf  
(Luis Miguel Cintra) und fordert das Recht, seinen ‘Fall’ darle-  
gen zu dürfen, der, so sagt er, keinem anderen ähnele: und ob-  
wohl er so einzigartig sei, sei es von entscheidender Wichtigkeit,  
daß die Menschheit (wir) ihn zu Wort kommen lassen und ver-  
stehen, diesen außerordentlichen, einzigartigen, entsetzlichen

Fall. Ebensowenig 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 Ar-  
beitsplatz 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 ei-  
genen 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 Geschich-  
te 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 Schau-  
spieler wie aus einem Munde ’Vorhang’^und dann fällt der Vor-  
hang.

‘Zweite Wiederholung’: dieselben Personen, dieselben Handlungs-  
abläufe, aber dieses Mal verblassen nach einigen Sekunden die Far-  
ben, die Schauspieler sind nicht mehr zu hören, und ihre Bewe-  
gungen 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 Beckens ‘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 Geschwindig-  
keit, so als handele 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 bearbei-  
tet worden und ähnelt der elektronischen Musik zwischen Wort  
und Musik, der jeder Sinn genommen worden ist. Bevor der Vor-  
hang 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 Über-  
blendung von Picassos GUERNICA enden.

Der Vorhang fällt, und die Kamera geht auf den Mund einer Tra-  
gödienmaske 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 Geschich-  
te des Jammerns 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 ‘Cittä 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, se-  
hen wir im Parkett (wir sind immer noch im Theater) statt der  
Zuschauer ein Fernsehteam. Dann geht die Kamera wieder nach  
vorn, um ein letztes Detail auf einem Kontrollmonitor aufzuneh-  
men, auf dem das Schauspiel von Hiobs Belohnung in einer Di-  
rektübertragung zu sehen ist: das Lächeln der Gioconda als Video.

Manoel de Oliveiras MEIN FALL, frei nach dem gleichnamigen  
Einakter des portugiesischen Schriftstellers und Dichters Jose'  
Regio, 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 zahl-  
reiche Fragen zu stellen, auf die er immer mit großem Ernst ant-  
wortete, aber auch mit dem Lächeln eines Mannes, der mit acht-  
undsiebzig 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 Regio? Oliveira : Rdgio 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 Regio 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 un-  
unterbrochen 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 Straubs  
Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter gesehen?

(Die Struktur von MEIN FALL ist im Gmnde genommen die-  
selbe: Theater, Film, Dokumentation, Text — wenngleich bei  
Straub der dokumentarische Teil über die Prostituierten von Ham-  
burg 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 an-  
fangen 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 Gitta Ideale, die Be-  
lohnung 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 einzig-  
artiger 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. Zu-  
schauer von etwas, das auf den ersten Blick bloß wie ein Zwischen-  
spiel 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 Regio. Die potentiellen Zu-  
schauer 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 se-  
hen wollen, gesagt wird, ist belanglos. Ich dagegen bin hierher-  
gekommen, 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 Pförtner (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, son-  
dern aus einem viel einfacheren Grund: jeder Fall ist nämlich der  
Fall eines individuellen Menschen, eines unverwechselbaren Men-  
schen, das heißt also, daß jeder Fall auch immer ein ‘mein Fall’ ist.  
Und mehr noch (...): jeder Fall segregiert seine eigene Theatrali-  
tät, und es ist das Theater jedes einzelnen, das das Theater des  
anderen in F’rage 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 anfängli-  
chen ‘Disposition’ erschöpft sind, erfindet er etwas Neues, wagt  
noch einen Sprung (...). Das Grundsätzliche jedoch zieht sich mit  
eindringlicher Klarheit durch den ganzen Film. Die theatralische  
‘Disposition’ stellt einen Appell an den Zuschauer dar, der an Stel-  
le eines gelähmten und verstummten 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 Pförtner, 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 letztendli-  
chen 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 statt-  
findet, 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 Flucht-  
burgen werden für Filme, die im Kommerzkino und im Unter-  
haltungsfernsehen 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 abphotographiertes Theater.  
Ein kleiner portugiesischer Einakter wird gezeigt, in dem ein  
Mann auf die Bühne stürmt, um dem Publikum seinen Fall vorzu-  
tragen. MEIN FALL heißt denn auch der F’ilm nach dem gleich-  
namigen Stück. Mit der ganzen Aufregung, die der Mann verursacht,  
wendet Oliveira den tragischen Fall zu einer wirbelnden Bühnen-  
burleske nach der Manier von Feydeau. Doch dann wird das grell-  
bunte und laute Stück wiederholt — und zwar als schwarzweißer  
Stummfilm, zu dem Becketts Text ‘Um abermals zu enden’ gele-  
sen 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: Aufnah-  
men 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 ausge-  
storben. Vorne eine Müllkippe mit Autowracks und rauchenden  
Ölfässern. Dazwischen ein paar zerlumpte, verlorene Figuren.  
Eine Person ist von widerlichen Gebrechen übersät: Hiob. Dane-  
ben 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 Einsehen 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 erstaun-  
lich, 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 ken-  
nenlernen, um die vielen Verweise genauer zu verstehen.

Natürlich ist ein solcher Film wie ein Fremdkörper in der neu-  
esten Produktion, die uns umgibt. Oliveira, der Herrnetiker 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 Lite-  
ratur, 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 pirandelesken Einakter (eines portu-  
giesischen Dichters) auf einer Theaterbühne spielen: einmal als  
abgefilmtes Theater, einmal in Schwarz-Weiß als Stummfilm,  
unterlegt von einem Filmkommentar aus Becketts ‘Um noch ein-  
mal zu enden’ und noch einmal in Farbe, aber mit beschleunig-  
tem 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 poeti-  
sche 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 Por-  
tugiese ist (wie Bresson) ein asketischer Katholik und das Thea-  
ter ein Korsett für Rituale der Kunst.

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

\*

(...) Europäisches Kino, wie es nur europäisch sein kann (...), er-  
öffnet 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  
unbekannten Eindringling okkupiert wird. Er will unbedingt sei-  
nen 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 vor-  
getragen 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 Bühneninszenierung vor leerem Zu-  
schauerraum enthüllt.

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

... Gestützt auf ein Theaterstück des Portugiesen Jose Regio, 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 ver-  
standen 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 riickwärtslaufende Ton  
etwas über seine Bedeutung, Unmöglichkeit und über seine Leere;  
und am Ende stellt dann Hiob der herrschenden Lüge die Wahr-  
heit 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 Be-  
ziehung, 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’ fron-  
talen 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 auszu-  
drücken, 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 die-  
sen Gedanken über das Leben, die Handlung, ihre Repräsentation,  
über die Möglichkeit, auf Immateriellem ‘materielle’ Dinge fest-  
halten 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 Stun-  
den (...). Was die Bühneneffekte anbelangt, die Melièssche 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 Melièssche  
Seite verfuhrt 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 Schlach-  
ten’ dar; tanzt FALL also aus der Reihe?

Oliveira: Ja, aber auch in diesem Film finden Sie alle meine Sor-  
gen wieder. In der Serie der ‘verlorenen Schlachten’ kommen  
noch Fortsetzungen, die jedoch lange dokumentarische Recher-  
chen erforderlich machen, an denen gegenwärtig Historiker-Freun-  
de von mir noch in Portugal arbeiten.

N.N., in: Cinéma Hébdomadaire, 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 kinematographi-  
sche 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 selbständi-  
ger und klar umrissener Gegenstand; wie wirken diese beiden  
Elemente hier?

Oliveira: Ich glaube, parallel nebeneinander; wenn sich irgend-  
ein 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 Gegen-  
satz 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, stati-  
sches 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 mei-  
ne 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 Vorurteüe.

Frage: Eine der Fragen, die ihr vorletzter Film Le Soulier de Satin  
aufwirft, ist die der Kunstwerke und ihrer theatralischen Repräsen-  
tationen. 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 ge-  
schieht, 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 Thea-  
ters, das physische Präsenz, Dekor und vor allem Schauspieler  
braucht. Das gleiche gilt für das Kino, das narrative und das drama-  
tische. 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 theatrali-  
sche Konventionen ab filmen. (...) Wenn ich theoretische oder  
schriftstellerische Fähigkeiten besäße, würde ich aufhören zu fil-  
men 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  
Sampaioj

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 Bobö. 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 ausstat-  
tete, drehte er den mittellangen Film O pintor e a cidade.

Er gilt als bedeutendster Filmregisseur Portugals, und als ein im-  
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 Estâtuas de Lisboa

1. Jà se farbricam automôveis em Portugal o Em Portugal,  
   tambem se fabricam automoveis...
2. Miramar, praia de rosas
3. Familifao
4. Aniki Bobâ, 35 m, Schwarzweiß, 70 Minuten (internatio-  
   nales 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

1. O coraçào
2. Opäo (Das Brot), 35 mm, Farbe, 2. Version, 24 Min.  
   (internationales forum des jungen films 1981)
3. OActo da primavera (Der Leidensweg Jesu in Curalha),

35 mm, Farbe, 90 Min. (internationales forum des jungen  
films 1981)

1. A caça (Die Jagd), 35 mm, Farbe, 21 Min. (internationales  
   forum des jungen films 1981)
2. As pinturas do meu irmäo Jülio (Die Bilder meines Bru-  
   ders Julio), 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 Viergem Mae (Benilde, Jungfrau und Mutter),  
35 mm, Farbe, 112 Min. (internationales forum des jungen  
films 1981)

1978 Amor de perdifäo (Das Verhängnis der Liebe), 16 mm,  
Farbe, 260 Min. (internationales forum des jungen films  
1980)

1. Francisco (Internationales Forum 1982)
2. Visita ou memorias e confissoes
3. Lisboa cultural (16 mm-Beitrag für die Femsehserie ‘Kultur-  
   hauptstädte Europas’)

Nice, à propos de Jean Vigo (Fernsehbeitrag im Rahmen  
der Serie ‘Un regard étranger sur la France’, 16 mm)

1. Le soulier de satin
2. MON CAS

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

**17 internationales forum** 8

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

UMA RAPARIGA NO VERÄO

Ein Mädchen im Sommer

|  |  |
| --- | --- |
| Land | Portugal 1986 |
| Produktion | Trópico Filmes |
| Regie, Buch | Victor Goncalves |
| Kamera | Daniel del Negro |
| Ton | Pedro Caldas |
| Musik | Andrew Poppy |
| Schnitt | Ana Luisa Gu i maníes |
| Regieassistenz | Pedro Costa |
| Produktionsleitung | José Bogalheiro und Zita |
| Darsteller |  |
| Isabel Galhardo, Diogo Doria, Joaoquim I.eitiio, José M. Mendes, Joao Perry, Virgilio Castelo, Madalena P. Leite, Alexandra Guimaraes | |
| 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 ‘Vítor Gon<;alves’.

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 Ar-  
beit 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 Quirn 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 Ster-  
ben 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 Tnter-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 des-  
sen 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 (‘ProfissSb cineasta’) über drei portu-  
giesische Jungfilmer (Jaoquim Leitüo. Jose Nascimento, Victor  
Gon^alves) und ihre 1986 fertiggewordenen ersten Filme (Duma  
vez por todas / reporter X / UMA RAPARIGA NO VERÄO mit  
Gesprächszitaten der Filmemacher. „Victor Gon^alves 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 Stu-  
dienabschluß) im Filmwesen beruflich tätig zu sein, er machte Fern-  
sehfilme 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 abge-  
schlossen habe (...) An Ko-Produktionen glaube ich jedoch nicht,  
es sei denn für einen Filmemacher wie Manoel de Oliveira. ”

(...) Victor Gon?alves’ Film hatte übrigens einen schwierigen Weg  
zu bewältigen: er fing als 45mjnütiges Kurzfilmprojekt an, und  
wurde vom Portugiesischen Filminstitut IPC im Jahresplan 1980  
bewilligt und 1981 gedreht. Aus dieser Arbeitserfahrung resultier-  
te bei dem Autor, den Schauspielern und dem restlichen Team das  
Bedürfnis, aus diesem kurzen einen längerdauernden Film zu ma-  
chen. 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 gewon-  
nen werden, die aus dem Erlös des zukünftigen Filmverkaufs be-  
zahlt 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 Sum-  
mer’ 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 weib-  
lichen Person (...), was die familiären und Liebesbeziehungen an-  
geht, 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 Goncalves’ Heldin scheint uns von psychischen,  
emotionalen und sozialen Faktoren bestimmt, aber die Ausgangs-  
bedingungen entfesseln kein absichtliches Verhalten. Sie werdenreabsorbiert und annuliert durch eine Unterlassungs- und Flucht-  
logik. (...) In EIN MÄDCHEN IM SOMMER ist die familiäre  
und biographische Situation der Punkt, in dem die psychologi-  
schen Probleme der Protagonistin verankert sind (...) „Ich glaube,  
mein Film enthält Gefühle, aber die Struktur des Drehbuchs ver-  
hindert, daß diese Gefühle auf eine zielstrebige Psychologie redu-  
ziert 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 Theo-  
rien, 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 um-  
gibt, liegt in dem, was sie sagt, und wie sie es sagt (...) Und in die-  
sem 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 Arttikel wurde ver-  
faßt von Alexandre Melo und Tereza Coelho.

Ein typisch portugiesisches Gefühl

Von Manoel de Oliveira

Der Film von Victor Gon^alves 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 Lie-  
besfähigkeit 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 Protagoni-  
sten auf dem Mauerrand sitzen.

Zukunft ohne Rückkehr ohne Zukunft. Gefühl des Vaters als un-  
mögliche 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 verlo-  
rene 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 Va-  
ter 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 ge-  
kommenen’ Kindergeschichten. Ein Vater, der in einer Kette von  
Unmöglichkeiten, von in Unordnung geratenen Beziehungen er-  
stickt.

Ein hemmungsloser Wunsch der Darstellerin nach absoluter Lie-  
be, 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 Hoffnungs-  
losigkeit wird hier nicht deklariert. Ahnen läßt sich eine Auswegs-  
losigkeit, ein sehr oder besser typisch portugiesisches Gefühl.

Eine Art Saudade (Sehnsucht nach der Sehnsucht), die nicht zu-  
sammengeht 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 Adoles-  
zenz ein, eine von seltsamen Lichtem durchbrochene Nacht.

Von den großen visionären Filmregisseuren des Stummfilms hat  
Victor Gon^alves auch die absolute Beherrschung der Ausdrucks-  
mittel 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 erinert, 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 bewunderns-  
werte 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 ei-  
ner 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 Fa-  
talität. Und alles ist ineinander verschlungen: die dahingegangenen  
Lieben des jungen Mädchens und der Tod des Vaters, die Geschich-  
te 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 wie-  
der zurückkommen muß; die Darsteller in einem Fenster (wie Fi-  
sche 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  
erinernden besessenen Genauigkeit des Bildes. Die Bilder laufen  
und man kriegt sie nicht zu fassen. Sie laufen wie das Leben, des-  
sen Wesen selbst das Fließen ist. Und ist das nicht auch das Wesen  
des Kinos überhaupt? Die großen Filmemacher haben uns das ge-  
lehrt. Zu ihren Namen gehört heute der von Victor Gon?alves.

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. mo-  
dernen 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 einzig-  
artige Werke auswählen wollte, EIN MÄDCHEN IM SOMMER wür-  
de 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 Gonyalves) er könnte jedoch  
auch, was seine Größe angeht, am Ende stehen.

Danke, Freund der Schönheit.

Antonio Reis

Biofilmographie

Victor Gonyalves, geb. 1951 in Angra do Heroismo, Portugal.

1986 UMA RAPARIGA NO VERÄO

zusammengestellt und übersetzt: ines lehmann

**17. internationales forum** 9

des jungen films berlinl987 filmfestspiele berlin

45. PARALLELO

45. Breitengrad

Land Italien 1986

Produktion MVM Films/Paolo Pagnoni

|  |  |
| --- | --- |
| Regie  Buch | Attilio Concari  Attilio Concari, Davide Ferrario |
| Kamera | Renato Tafuri |
| Musik | Manuel De Sica |
| Ausstattung | Franca Bertagnolli |
| Ton | Tiziano Crotti |
| Regieassistenz | liaría Freccia |
| Kameraassistenz | 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 Schnellboo tes | Andrea Quattromini |
| Die Tante | Elena Bonafe |
| 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 Nie-  
dergang des Gebietes zu dokumentieren. Andrea, der Junge,  
verbringt die Ferien bei seinen Tanten, denen die Trattoria ge  
hört, in der Anna arbeitet (und wo sich fast nur eine verschwo  
rene Gemeinschaft von Einheimischen trifft). Ein alter Landstrei  
eher beobachtet und kommentiert das Geschehen, während auf  
dem Fluß ein Mann am Steuer eines Schnellbootes den Weltre-  
kord im Schnellfahren zu brechen versucht, an Andreas bevor-  
zugtem Angelplatz. Ihre Geschichten verbinden und verlierensich 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 Auf-  
sehenerregendes hervorgebracht, und man hat die jungen Regisseu-  
re, 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 paarmal  
Videogeräte aus meiner Produktionsfirma geliehen hatte, und ir-  
gendwann 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 wer-  
den sollte. Ich erwähnte eine Idee für ein Drehbuch, die ich vor ei-  
niger 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 behilf-  
lich 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 ver-  
faßt hat! Wir haben alle zusammen gelernt und alles hineingelegt,  
was wir an Energie und Engagement aufbrachten. Dann, zur rech-  
ten 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, ob-  
wohl 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 Kon-  
traste, doch die, die es gibt, müssen betont werden. Speziell in die-  
sem Zusammenhang ist Schwarzweiß realistischer und unmittel-  
barer 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 dreh-  
ten auf niedrigempfindlichem Ilford-Material und mit Zeiss-Objek-  
tiven, 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.

26.

Donnerstag

Delphi-Filmpalast

Kantstraße 12a, Tel. 312 10 26

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| 11°° | Uhr | Neues venezolanisches Kino Bolívar, Sinfonía Tropikal Bolívar, tropische Sinfonie  Diego Risquez, 1980 (75 Min.) | Neues venezolanisches Kino Oriana  Regie: Fina Torres 1984-88 Min.-engl. UT | Neues venezolanisches Kino Por los caminos verdes Auf den grünen Wegen  Marilda Vera, 1984 (93 Min.) franz. UT |
| 14°° | Uhr | Sea Travels und andere Filme Anita Thacher, USA 1967-80 (40 ) Noblesse Oblige, The Cup and the Lip  Warren Sonbert, USA 1981/86 (45') | Maginomura Monogatari - Sennen ki- zaminohidokei (Geschichtenausdem Dorf Magino) Regie: Shinsuke Ogawa Japan 1986 (222 Min.) | Landscape Suicide  Selbstmord-Landschaft  Regie: James Benning USA 1986 (95 Min.) |
| 1630 | Uhr | Yuki Yukite Shingun Vorwärts, Armee Gottes  Regie: Kazuo Hara Japan 1987 (134 Min.) | entfällt wegen Überlänge des vorangegangenen Films | Langston Hughes: The Dream-Keeper Langston Hughes: Der Traumwächter  St. Clair Bourne, USA 1986 (56')  On the Avenue USA 1983 (25') |
| 1930 | Uhr | Sarraounia  Regie. Med Hondo Burkina Faso, Frankreich 1986 120 Min. | Mon cas Mein Fall  Regie: Manoel de Oliveira  Mit Bulle Ogier, Luis Miguel Cintra  Frankreich 1986 (92 Min.) | Triumph der Gerechten  Regie: Josef Bierbichler  Mit Josef Bierbichler, Felix v. Manteuffel  Bundesrepublik Deutschland 1987 (8V) |
| 22°° | Uhr | 2230 45. Parallelo  45. Breitengrad  Regie: Attilio Concari Italien 1986 (88 Min.) | Die Küche, Im Lohmgrund, Frau am Klavichord  Regie: Jürgen Böttcher DDR 1976-86 (87 Min.) | Are We Winning, Mommy? (America and the Cold War) Gewinnen wir, Mama? (Amerika und der Kalte Krieg)  Barbara Margolis.USA 1986 (87 Min.) |
| 015 | Uhr |  | Shake - Otis at Monterey  D. A. Pennebaker, USA 1986 (20') |  |

2000 Lien lien fung chen  
Liebe, Wind, Staub

Regie: Hou Hsiao Hsien  
Taiwan/China 1986(109 Min.)

2230

Ein Blick - und die Liebe bricht aus

Regie: Jutta Brückner  
Bundesrepublik Deutschland 1986 (86')

Jimi Plays Monterey Mit Jimi Hendrix  
D. A. Pennebaker. USA 1986 (48')

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| The Journey/Die Reise |  | The Journey/Die Reise |  | The Journey/Die Reise |
| Ein Film für den Frieden |  | Ein Film für den Frieden |  | Ein Film für den Frieden |
| Teil 1 |  | Teil 2 |  | Teil 3 |
| Regie: Peter Watkins, 1987 |  | Regie: Peter Watkins, 1987, |  | Regie: Peter Watkins, 1987 |
| 319 Minuten |  | 312 Minuten |  | 242 Minuten |
| (Englische Originalfassung mit |  | (Englische Originalfassung mit |  | (Englische Originalfassung mit |
| deutscher Simultanübersetzung) |  | deutscher Simultanübersetzung) |  | deutscher Simultanübersetzung) |

Neues venezolanisches Kino  
Pequeña revancha Kleine Rache

Regie: Olegario Barrera  
1985-93Min.-engl. UT

Neue Filme aus Hongkong  
Homecoming Rückkehr

Regie: Yim Ho  
1985-96 Min.-engl. UT

Neue Filme aus Hongkong  
Just like Weather  
Amerikanisches Herz Allen Fong  
1986-98 Min.-engl. UT

2000 Rocinante

Regie: Ann und Eduardo Guedes  
Großbritannien 1986  
93 Min.

Robinson No Niwa

Robinsons Garten

Regie: Masashi Yamamoto  
Japan 1986 (123 Min.)

2230 Kamada, Das Gähnen, Die  
Ewigkeit, Pelikula, Der Feind

Regie: Raymond Red

Philippinen 1986/87 (100 Min.)

2215 Sashshennyi Fonar

Die angezündete Laterne

Regie: Agasi Ajvazjan  
UdSSR 1983 (87 Min.)

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| 27  mmm m ■ Freitag | no  ■ Sonnabend | i ■ Sonntag | 2  hm ■ Montag | Q  ■ Dienstag |
| Neues venezolanisches Kino  La casa del agua  Das Haus des Wassers Jacobo Penzo  1984 - 95Min.-engl. UT | Neues venezolanisches Kino Très por très Drei mal drei  Regie Calogero Salvo 1986-82 Min.-engl. UT | Neue Filme aus Hongkong Soul Seele Regie: Shu Kei 1986-94 Min.-engl. UT | Neue Filme aus Hongkong Love Unto Waste Vergeudete Liebe Stanley Kwan 1986-97 Min.-engl. UT |  |
| Ru Shi/Sand Als ob/Sand  Regie: Jim Shum Hongkong 1986 (80 Min.) | Acta general de Chile Protokoll über Chile  Regie: Miguel Littin Spanien 1986 (234 Min.) | A Weave Of Time Ein Gewebe aus Zeit  Regie: Susan Fanshel, USA 1986 (60') Intrepid Shadows Aus der Serie Nava- jos filmen sich selbst USA 1966 (18 ) | Mémoire des apparences Erinnerung der Erscheinungen  Regie: Raoul Ruiz Frankreich 1986(100 Min.) | Eintrittspreis für die Kinos des Forums: |
| Lenz  Regie: Andräs Szirtes Ungarn 1986 100 Min. | entfällt wegen Überlänge des vorangegangenen Films | DrehOrt Berlin  Regie: Helga Reidemeister Bundesrepublik Deutschland 1987 110 Min. | Hotet/Uhkkädus Die Bedrohung  Regie: Stefan Jarl Schweden 1987 (70 Min.) | DM8,-  Mitglieder der Freunde der Deutschen Kinemathek e.V.: DM 6,-  Sammelkarte für Mitglieder, gültig für 8 Vorstellungen: DM 32,- |
| Siekierezada Ballade mit der Axt  Regie: Witold Leszczynski Mit Daniel Olbrychsky Polen 1986 (82 Min.) | Mélo  Regie: Alain Resnais  Mit Sabine Azéma, André Dussollier  Frankreich 1986 (112 Min.) | La pelicula del rey  Der Film des Königs  Regie: Carlos Sorin Argentinien 1986 (107 Min.) | Ye shan Wilde Berge  Regie: Yan Xueshu Volksrepublik China 1985 (105 Min.) |
| „Salvation!" „Errettung!"  Regie: Beth B  Mit Stephen Me Mattie, Dominique Davela, USA 1986 (85 Min.) | Um Filme 100% Brazileiro Ein 100% brasilianischer Film  Regie: José Sette de Barros Brasilien 1985 (84 Min.) | Kongbu fin ze  Terroristen  Regie: Edward Yang Taiwan/China 1986 (90 Min.) | Eau/Ganga  Wasser/Ganges  Regie: Viswanadhan Indien/Frankreich 1985 (135 Min.) |

Neue Filme aus Hongkong  
Shanghai Blues Shanghai zhi ye

Regie: Tsui Hark  
1985-106 Min.-engl. UT

Neue Filme aus Hongkong  
Peking Opera Blues Dao ma dan

Regie: Tsui Hark  
1986-90Min.-engl. UT

Neue Filme aus Hongkong

A Better Tomorrow

Regie: John Woo  
1986 - 98 Min. - engl. UT

Arsenal

Weiserstraße 25, Tel. 24 68 48

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 10°° | Uhr |  | Sarraounia | Mon cas Mein Fall | Triumph der Gerechten | Lien lien fung chen | | Rocinante | | Robinson No Niwa | Siekierezada Ballade mit der Axt | | Mélo | La pelicula del rey | Ye shan |
|  |  | Burkina Faso, Frankreich 1986 120 Min. | Mit Bulle Ogier, Luis Miguel Cintra Frankreich 1986 (92 Min.) | Regie: Josef Bierbichler  Mit Josef Bierbichler, Felix v. Manteuffel  Bundesrepublik Deutschland 1987 (81') | Liebe, Wind, Staub  3egie: Hou Hsiao Hsien Taiwan/China 1986(109 Min.) | | Regie Ann und Eduardo Guedes Großbritannien 1986 93 Min. | | Robinsons Garten  Regie: Masashi Yamamoto Japan 1986 (123 Min.) | Regie: Witold Leszczynski Mit Daniel Olbrychsky Polen 1986 (82 Min.) | | Regie: Alain Resnais  Mit Sabine Azéma, André Dussollier  Frankreich 1986 (112 Min.) | Der Film des Königs  Regie: Carlos Sorin Argentinien 1986 (107 Min.) | Wilde Berge  Regie: Yan Xueshu Volksrepublik China 1985 (105 Min.) |
| 1230 | Uhr | Neue deutsche Filme 1986/87 Vermischte Nachrichten  Regie: Alexander Kluge 103 Min. | Neue deutsche Filme 1986/87 Konzert für die rechte Hand  Regie: Michael Bartlett 79 Min. | Neue deutsche Filme 1986/87 Zeit der Stille  Regie: Thorsten Näter 82 Min. | Neue deutsche Filme 1986/87 Augenlust  Regie: Cathy Joritz, Marille Hahne 90 Min. | Neue deutsche Filme 1986/87 Joe Polowsky - ein amerikani- scher Träumer  Regie: Wolfgang Pfeiffer (83 Min.) | | Filme von D. A. Pennebaker  3rogramm 1  90 Min. | | Sashshennyi Fonar Die angezündete Laterne  3egie: Agasi Ajvazjan UdSSR 1983 (87 Min.) | Neue deutsche Filme 1986/87 Zacharias  Regie: Irene Dische 90 Min. | | Neue deutsche Filme 1986/87 Spaltprozesse  Regie: Bertram Verhaag, Claus Strigel 90 Min. | Neue deutsche Filme 1986/87 Das Tribunal - Mord am Bullen- huser Damm Regie: Lea Rosh 148 Min. | Dreaming Lips Der träumende Mund  Regie: Paul Czinner Mit Elisabeth Bergner Großbritannien 1937 (94 Min.) |
| 15°° | Uhr | Video-Projektionen Infermental VI New World Edition Editors: Hank Bull, Veruschka Body Kanada 1987 (300 Min.) | Video-Projektionen EETC David Larcher, England 1987 Man Act Mike Stubbs, Simon Thorne, Philip Mackenzie, England 1986 u.a. (87') | Video-Projektionen  Glanz und Elend eines kleinen Kino- unternehmens Regie: Jean-Luc Godard Frankreich 1986(91 Min.) | Super-8-Filmprogramm:  PIA-Film Festival (Tokio) präsentiert:  Filme von T. Shindo, T. Takehira, T. Wa- tari, I. Yamada u.a. (113 Min.) | Video-Projektionen  Videogalerie Mike Steiner präsentiert:  3änder von Jochen Gerz, Anne Amiand, Hanna Frenzei (90 Min.) | | Video-Projektionen  /ideogalerie Mike Steiner präsentiert:  Bänder von Laurie Anderson, Marina Ab- romovic. Wolf Kahlen (90 Min.) | | Video-Projektionen The Kitchen (New York) präsentiert: Two Moon July T. Bowes 1986 & Bänder von Daniels, Land. Sharits (90 Min.) | | Video-Projektionen  The Kitchen (New York) präsentiert:  Top of the Pop R. Foreman/J. Harper 987 & Bänder von G. Kuchar u.a. (103') | Video-Projektionen  The Kitchen (New York) präsentiert:  Bänder von K. Kobland, D. Blair,  S. Sherman, J. Benning u.a. (92 Min.) | Video-Projektionen  Jeder ist in seiner eigenen Welt Antje Fels 1986 Like a Rat in the Night Ilona Baltrusch 1986 u.a. (90 Min.) | Video-Projektionen  The Kitchen (New York) präsentiert:  I do not know what it is I am like  Regie: Bill Viola, USA 1986 (90 Min.) |
| 1730 | Uhr | entfällt wegen Überlänge des vorangegangenen Films | Eau/Ganga  Wasser/Ganges  Regie: Viswanadhan Indien/Frankreich 1985 (135 Min.) | Maginomura Monogatari - Sennen ki- zaminohidokei (Geschichtenausdem Dorf Magino) Regie: Shinsuke Ogawa Japan 1986 (222 Min.) | Landscape Suicide Selbstmord-Landschaft  Regie: James Benning USA 1986 (95 Min.) | The Journey/Die Reise Ein Film für den Frieden  TeiM |  | The Journey/Die Reise Ein Film für den Frieden  Teil 2 |  | The Journey/Die Reise Ein Film für den Frieden  Teil 3 | Ru Shi/Sand Als ob/Sand  Regie: Jim Shum Hongkong 1986 (80 Min.) | | Acta general de Chile Protokoll über Chile  Regie: Miguel Littin Spanien 1986 (234 Min.) | A Weave of Time Ein Gewebe aus Zeit  Regie: Susan Fanshel, USA 1986 (60') Intrepid Shadows Aus der Serie Nava- jos filmen sich selbst USA 1966 (18 ) | Mémoire des apparences  Erinnerung der Erscheinungen  Regie: Raoul Ruiz Frankreich 1986 (100 Min.) |
| 20°° | Uhr | 2030 Legenda o Suramskoj Kreposti Legende der Festung Suram  Dodo Abaschidse, Sergej Paradshanow UdSSR 1985 (82 Min.) | Yuki Yukite Shingun  Vorwärts, Armee Gottes  Regie: Kazuo Hara Japan 1987 (134 Min.) | entfällt wegen Überlänge des vorangegangenen Films | Langston Hughes:The Dream-Keeper Langston Hughes: DerTraumwächter  St. Clair Bourne, USA 1986 (56')  On the Avenue USA 1983 (25') | Regie: Peter Watkins, 1987 319 Minuten  (Englische Originalfassung) |  | Regie: Peter Watkins, 1987 312 Minuten  (Englische Originalfassung) |  | Regie: Peter Watkins, 1987 242 Minuten  (Englische Originalfassung) | Lenz  Regie: Andräs Szirtes Ungarn 1986 100 Min. | | entfällt wegen Überlänge des vorangegangenen Films | DrehOrt Berlin  Regie: Helga Reidemeister Bundesrepublik Deutschland 1987 110Min. | Hotet/Uhkkädus  Die Bedrohung  Regie: Stefan Jarl Schweden 1987 (70 Min.) |
| 2215 | Uhr | Der Fater Noll Brinckmann Nachsommer Klaus Telscher M Christoph Janetzko Bundesrepublik Deutschland 1986 (85') | 2230 45. Parallelo  45. Breitengrad  Regie: Attilio Concari Italien 1986 (88 Min.) | Die Küche, Im Lohmgrund, Frau am Klavichord  Regie: Jürgen Böttcher DDR 1976-86 (87 Min.) | Are We Winning, Mommy? (America and the Cold War) Gewinnen wir, Mama? (Amerika und der Kalte Krieg)  Barbara Margolis.USA 1986 (87 Min.) | 23°o  Ein Blick - und die Liebe bricht aus  3egie: Jutta Brückner Bundesrepublik Deutschland 1986 (86') | | 2300 Kamada, Das Gähnen, Die Ewigkeit, Pelikula, Der Feind  ^egie: Raymond Red ,  Philippinen 1986/87 (100 Min.) | | 2230 Filme von Warren Sonbert:  Hall of Mirrors USA 1966 Divided Loyalties USA 1978 The Cup and the Lip USA 1986 (80' | „Salvation!“ „Errettung!“  Regie: Beth B  Mit Stephen Me Mattie, Dominique Davela, USA 1986 (85 Min.) | | Um Filme 100% Brazileiro  Ein 100% brasilianischer Film  Regie: José Sette de Barros Brasilien 1985 (84 Min.) | Kongbu fin ze Terroristen  Regie: Edward Yang Taiwan/China 1986 (90 Min.) | Sea Travels  und andere Filme Regie: Anita Thacher USA 1967-80 (90 Min.) |
| o°° | Uhr | Neue Filme aus Hongkong Shanghai Blues Shanghai zhi ye  Regie: Tsui Hark  1985-106 Min.-engl. UT | Neue Filme aus Hongkong Peking Opera Blues Dao ma dan  Regie: Tsui Hark 1986-90 Min.-engl. UT | Francesca  Regie: Verena Rudolph Bundesrepublik Deutschland 1986 93 Min. |  |  | |  | | Shake - Otis at Monterey  D. A. Pennebaker, USA 1986 (20')  Jimi Plays Monterey Mit Jimi Hendrix D. A. Pennebaker, USA 1986 (48') | Fräulein Else (Videoprojektion) von Arthur Schnitzler, Edith Clever, Hans Jürgen Syberberg, Österreich, Bundes- rep. Deutschland, Frankreich '87 (120') | | Neue deutsche Filme 1986/87 Egomania - Insel ohne Hoffnung  Regie: Christoph Schlingensief 90 Min. | Der träumende Mund  Regie: Paul Czinner  Mit Elisabeth Bergner, Rudolf Forster  Deutschland 1932 (93 Min.) |  |
| Akademie der Künste Hanse^tenwegio,Tei.39330œ | | | | |  |  | |  | |  |  | |  |  |  |
| 12°° | Uhr | Neue Filme aus Hongkong Homecoming Rückkehr  Regie: Yim Ho 1985-96 Min.-engl. UT | Neue deutsche Filme 1986/87 Vermischte Nachrichten  Regie: Alexander Kluge 103 Min. | ,Colorization‘ - Zur Problematik der Einfärbung von Schwarzweiß-Filmen Diskussion mit Arthur Hiller (Director’s Guild of America) und Beispiele | Neue deutsche Filme 1986/87 Zacharias Regie: Irene Dische 90 Min. | vleue deutsche Filme 1986/87 Zeit der Stille  Regie: Thorsten Näter 82 Min. | Neue deutsche Filme 1986/87 Vaters Land  Regie: Peter Krieg 80 Min. | | | rilme von D. A. Pennebaker  Programm II  90 Min. | Neue deutsche Filme 1986/87 Egomania - Insel ohne Hoffnung  Regie: Christoph Schlingensief 90 Min. | | Neue deutsche Filme 1986/87 Augenlust  Regie: Cathy Joritz, Marille Hahne 90 Min. | Navajos filmen sich selbst:  The Spirit of the Navajos, Intrepid Shadows, The Navajo Silversmith u.a. USA 1966(122 Min.) | Kongbu fin ze Terroristen  Regie: Edward Yang Taiwan/China 1986 (90 Min.) |
| 1430 | Uhr | Neue Filme aus Hongkong Just like Weather Amerikanisches Herz Allen Fong 1986-98 Min.-engl. UT | Neue deutsche Filme 1986/87 Spaltprozesse  Regie: Bertram Verhaag, Claus Strigel 90 Min. | 45. Parallelo  45. Breitengrad  Regie: Attilio Concari Italien 1986 (88 Min.) | Die Küche, Im Lohmgrund, Frau am Klavichord  Regie: Jürgen Böttcher DDR 1976-86 (87 Min.) | Are We Winning, Mommy? (America and the Cold War) Gewinnen wir, Mama? (Amerika und der Kalte Krieg)  3arbara Margolis.USA 1986 (87 Min.) | | Ein Blick - und die Liebe bricht aus  tegie: Jutta Brückner Bundesrepublik Deutschland 1986 86 Min. | | <amada, Das Gähnen, Die Ewigkeit, Pelikula, Der Feind  3egie: Raymond Red Philippinen 1986/87 (100 Min.) | Sashshennyi Fonar Die angezündete Laterne  Regie: Agasi Ajvazjan UdSSR 1983 (87 Min.) | | „Salvation!“ „Errettung!"  Regie: Beth B  Mit Stephen Me Mattie, Dominique Davela, USA 1986 (85 Min.) | Urn Filme 100% Brazileiro  Ein 100% brasilianischer Film  Regie: José Sette de Barros Brasilien 1985 (84 Min.) | A Weave Of Time Ein Gewebe aus Zeit  Regie: Susan Fanshel, USA 1986 (60 ) Intrepid Shadows Aus der Serie Nava- jos filmen sich selbst USA 1966 (18 ) |
| 17°° | Uhr | Neue deutsche Filme 1986/87 Das Tribunal - Mord am Bullen- huser Damm Regie: Lea Rosh 148 Min. | Uma Rapariga no Veräo  Ein Mädchen im Sommer  Regie: Vitor Gongalves Portugal 1986 (90 Min.) engl. UT | Sea Travels und andere Filme Anita Thacher, USA 1967-80 (40') Noblesse Oblige, The Cup and the Lip  Warren Sonbert, USA 1981/86 (45') | Maginomura Monogatari - Sennen ki- zaminohidokei (Geschichtenausdem Dorf Magino) Regie: Shinsuke Ogawa Japan 1986 (222 Min.) | .andscape Suicide Selbstmord-Landschaft  Regie: James Benning USA 1986 (95 Min.) | | The Journey/Die Reise Ein Film für den Frieden  Teil 1 |  | The Journey/Die Reise Ein Film für den Frieden  Teil 2 |  | The Journey/Die Reise  Ein Film für den Frieden  Teil 3 | Ru Shi/Sand Als ob/Sand  Regie: Jim Shum Hongkong 1986 (80 Min.) | Acta general de Chile  Protokoll über Chile  Regie: Miguel Littin Spanien 1986(234 Min.) | DrehOrt Berlin  Regie: Helga Reidemeister Bundesrepublik Deutschland 1987 110 Min. |
| 1930 | Uhr | 2000 Neues venezolanisches Kino Oriana  Regie: FinaTorres 1984-88 Min.-engl. UT | Falsch  Regie: Luc and Jean-Pierre Dardenne Belgien 1986 82 Min. | Yuki Yukite Shingun Vorwärts, Armee Gottes  Regie: Kazuo Hara Japan 1987 (134 Min.) | entfällt wegen Überlänge des vorangegangenen Films | .angston Hughes: The Dream-Keeper Langston Hughes: DerTraumwächter  St. Clair Bourne, USA 1986 (56')  On the Avenue USA 1983 (25') | | Regie: Peter Watkins, 1987 319 Minuten  (Englische Originalfassung) |  | Regie: Peter Watkins, 1987 312 Minuten  (Englische Originalfassung) |  | Regie: Peter Watkins, 1987 242 Minuten  (Englische Originalfassung) | Hotet/Uhkkädus  Die Bedrohung  Regie: Stefan Jarl Schweden 1987 (70 Min.) | entfällt wegen Überlänge des vorangegangenen Films | Eau/Ganga  Wasser/Ganges  Regie: Viswanadhan Indien/Frankreich 1985 (135 Min.) |
| 2215 | Uhr | Neues venezolanisches Kino Por los caminos verdes  Auf den grünen Wegen  Marilda Vera, 1984 (93 Min.) franz. UT | Neues venezolanisches Kino  La casa del agua  Das Haus des Wassers Jacobo Penzo  1984 - 95 Min. - engl. UT | Sarraounia  Regie: Med Hondo Burkina Faso. Frankreich 1986 120 Min. | Mon cas Mein Fall  Regie: Manoel de Oliveira  Mit Bulle Ogier, Luis Miguel Cintra  Frankreich 1986 (92 Min.) | Triumph der Gerechten  3egie: Josef Bierbichler  Mit Josef Bierbichler, Felix v. Manteuffel  Bundesrepublik Deutschland 1987 (81') | | 2300 Lien lien fung chen -iebe, Wind, Staub  Begie: Hou Hsiao Hsien Taiwan/China 1986 (109 Min.) | | 2300 Rocinante  Regie: Ann und Eduardo Guedes Großbritannien 1986 93 Min | Robinson No Niwa  Robinsons Garten  Regie: Masashi Yamamoto Japan 1986 (123 Min.) | | Siekierezada Ballade mit der Axt  Regie: Witold Leszczynski Mit Daniel Olbrychsky Polen 1986 (82 Min.) | Mélo  Regie: Alain Resnais  Mit Sabine Azéma, André Dussollier  Frankreich 1986 (112 Min.) | La pelicula del rey  Der Film des Königs  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 äußert hilfsbereiter und anregender Mitarbeiter.

Frage: Das ist angesichts Ihres Berufes als Photograph nicht über-  
raschend, aber ich nehme an, daß die Gestaltung, die Bildkompo-  
sition im Film sich erheblich von Ihrer sonstigen Arbeit unter-  
scheidet, oder nicht?

Concan: Völlig. Die Bilder im Film mußten so einfach, so elemen-  
tar 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 Reini-  
gung, 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 Kilo-  
metern, 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!

Concan: 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 Dahin-  
strömen eines Flusses, der wie hier der Po das Gedeihen und Ver-  
derben der an seinen Ufern ausgesäten Saat bestimmt. Diese zwei-  
fache Bewegung, diese beiden Dimensionen bestimmten die Struk-  
tur des Films. Doch diese Struktur soll völlig normal und eigent-  
lich 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 kompli-  
ziert 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 Phanta-  
sie vermischen, so ändern sich auch die ursprünglichen Vorstellun-  
gen vom Schnitt. Dieser Teil war für mich anfangs am rätselhafte-  
sten, und dann stellte ich fest, nach welch starren und schemati-  
schen 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 die-  
ser 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 er-  
mutigte, den Film so zu machen, wie ich es wollte.

Frage: Die übliche Frage an einen debütierenden Regisseur: wel-  
ches 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?

Concan: 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 verant-  
wortlich 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 hat-  
ten 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 vollfuhren und versuchen, den  
Kopf oben zu behalten, um nicht das Gleichgewicht zu verlieren.  
Fragmente eines gelebten Lebens. Eine Postkarte, die dem Zuschau-  
er sagt, wärst Du doch hier!

Interview mit Paolo Pagnoni

Frage: 45. PARALLELO ist in vielerlei Hinsicht ein sehr gewag-  
ter Film. Was hat Sie veranlaßt, diesen Film - Ihren ersten — zu  
produzieren?

Pagnoni: Irgendwo muß man ja anfangen! Mich berührten die Ge-  
schichten 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?

Pagoni: Ich wußte, daß ich ihn um jeden Preis machen wollte. Wir  
erhielten aufgrund des Drehbuchs staatliche Förderungmittel 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 mei-  
nen 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 angenom-  
   men 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 ver-  
öffentlicht. In jüngster Zeit hat er verschiedene erfolgreiche Kurz-  
filme und Werbefilme gedreht. 45. PARALLELO ist sein erster  
Spielfilm.

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

**1? internationales forum** 10

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

Uraufführung 20. Januar 1987, Bruxelles

**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 |
| Regieassistenz | Anne Levy-Morelle |
| Kameraassistenz | Luc Drion |
| Tonassistenz | Dirk Bombey |
| zusätzliche Tonaufnahmen | Jean-Claude Boulanger |
| Bühnenbildassistenz | Christian Devleeschouwer |
| Schnittassistenz | Marie Savic, Bernadette Dupont |
| Script | Eva Houdova |
| Mischung | Gérard Rousseau |
| Standphotographie | Christine Plenus |
| Kostüme | Colette Huchard |
| Maske | Nancy B au doux |
| Aufnahmeleitung | Gérard Maraite |
| Produktionsleitung | Geneviève Robillard |
| Darsteller |  |
| Joe | Bruno Cremer |
| Lilli | Jacqueline Bollen |
| Jacob | Christian Maillet |
| Rachel | Bérangère Dautun |
| Mina | Nicole Colchat |
| Georg | John Dobrynine |
| Gustav | Christan Crahay |
| Oscar | François Sikivie |
| Daniella | Marie-Rose Roland |
| Benjamin | Jean Mallamaci |
| Natalia | Gisèle Oudart |
| Rüben | André Lenaerts |
| Bela | Milie Dardenne |

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 Gene-  
rationen durcheinander; Opfer und Überlebende des Holocaust  
werden in eine erbarmungslose familiäre Generalabrechnung hin-  
eingezogen, die sich keinerlei Grausamkeit erspart. Ohne die ge-  
ringste 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 nie-  
manden und unterschlägt keine mehr oder weniger leicht auszu-  
sprechende 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 Überle-  
bende einer jüdischen Familie, der Familie Falsch. Mit ihr trifft  
er sich an diesem Abend, 40 Jahre nach seinem Weggang aus Ber-  
lin nach New York im Jahr 1938.

In der Ankunftshalle des Flughafens sind alle versammelt: der Va-  
ter, die Mutter, seine kleine Schwester, sein älterer Bruder, seine  
Tante, die alle in den Konzentrationslagern gestorben sind. Die  
beiden Zwillingsbrüder, die 1938 mit ihm fortgegangen waren.

Der Onkel Rüben mit seiner Frau Natalia, die 1938 nach England  
ins Exil gegangen und in den Jahren des Wiederaufbaus zum Ster-  
ben nach Berlin zurückgekommen waren nach einem kurzen Aufent-  
halt in'Palästina. Auch Lilli hat sich eingefunden, eine junge Deut-  
sche, Tochter eines Nazifunktionärs und Joes Jugendliebe, die bei  
der Bombardierung Berlins umgekommen ist. Eine Nacht des Wieder-  
findens, 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 Ullis 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 Wiedersehen wollte ...

Eine erbarmungslose Gegenüberstellung, bei der sich Anklagen und  
Vorwürfe mit Zärtlichkeit und Liebe mischen, keiner recht oder un-  
recht 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 ... Abgese-  
hen von der Tatsache, daß wir in unseren vorherigen Dokumentar-  
filmen stets die Sicht der Opfer gegen die der Eroberer, der Über-  
legenen 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 unserenEntschluß, die Kinoadaptation von FALSCH zu über-  
nehmen, zunächst die Familie Falsch selbst ausschlaggebend, un-  
sere Zuneigung für diese Familie, ihre gegensätzlichen, Zuflucht  
suchenden, zerbrechlichen, tragischen Charaktere. Ebenso die Fi-  
gur 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 Zärt-  
lichkeit, 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 Bemühun-  
gen, 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 Wieder-  
holung 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 sei-  
nem 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  
Wüle, das Verhältnis von Theater und Film zu erkunden. Wir über-  
nahmen kein bereits inszeniertes Theaterstück und waren nicht an  
einer filmischen Adaptation interessiert, die nur die Idee des Stük-  
kes wahren, seinen Text aber verleugnen würde, sondern strebten  
vielmehr nach einer Form, einem Stil, der in der Auseinanderset-  
zung mit dem Text des Stückes das Kino wiederentdeckt, es wie-  
derentdeckt in Bildausschnitten, Blicken, Montagemethoden, 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 die-  
sem verdammten Theatertext einen Film zu machen, sondern be-  
mühten uns um einen Stil, um eine kinematographische Sprache,  
die aus diesem Text, aus der Auseinandersetzung mit ihm her-  
vorgeht und im Bild die Spannung zwischen Bühne und Leinwand  
bewahrt.

Wh 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 phantasmagori-  
sche 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 a 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)

Bio filmographie

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 Produk-  
tionen gemeinsam verantwortlich zeichnen, sondern weil ihr Ak-  
tionsfeld das gleiche ist — das der großen sozialen Utopien, die wir  
vom 19. Jahrhundert erbten — 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, Ver-  
sagen, 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 Endkämp-  
fen, 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 Illusio-  
nen über einen kollektiven Sieg. Man ist niemals einsamer als in ei-  
ner Gesellschaft von Menschen, die sich einen Augenblick lang für  
den Motor der Geschichte hält. Sie haben den unfehlbaren, un-  
schlagbaren 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 ver-  
gossen 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 walloni-  
schen 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)

1. Le chant du rossignol, Dokumentarfilm über den antifaschi-  
   stischen Widerstand in Wallonien, Video, Schwarzweiß,

62 Min.

1. Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la  
   première fois. Video, Schwarzweiß, 40 Min.
2. Pour que la guerre s’achève, les murs devraient s’écrouler,  
   Video, Farbe, 50 Min.
3. R...ne répond plus, Video, Farbe 52 Min.

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

1. Leçons d’une université volante, Dokumentarfilme über  
   fünf polnische Emigranten zwischen 1930 und 1981 ; fünf  
   Kurzfilme auf Video, Farbe, jeweils 9 Min.
2. Regarde Jonathan/Jean Louvet, son oeuvre, Video, Farbe,

57 Min.

1. Ernst Bloch ou enquête sur le corps de Prométhée (Dreh-  
   buch)

1986 FALSCH  
In Vorbereitung:

Vulcain (Drehbuch in Zusammenarbeit mit einem Szenari-  
sten)

Le retour

**17 internationales forum** 11

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

ROCINANTE

Ro sinante

|  |  |
| --- | --- |
| 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 |
| Regieassistenz | Andrew Warren, Tag Lamche |
| Schnittassistenz | Pascale Lamche |
| Produktionsmanager | Caroline Hewitt |
| Aufnahmeleiter | Sandra Kington |
| Ton | Stan Philips |
| Ton-Assistenz | Julia Britton |
| Besetzung, Produktions- assistenz | 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 Douglass |
| 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 Lein-  
wand projiziert er zeitlose Bilder von England — einen Garten  
der Geheimnisse, einen Ort ohne Handlung. Als der alte Haus-  
meister 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 Landschafts-  
gartens liegt, wird er durch die Dichterlesung des Narren (Ian  
Dury) gestört und kann gerade noch entfliehen, als die Alarm-  
anlage 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 komplexe-  
sten 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 erleb-  
te : ein Verbrechen geschah, und Bill selbst hätte der tote Kör-  
per in der Bibliothek sein können. Später kommt er zu der bau-  
fälligen Hütte eines ‘Squatters’. Er liest die Tagebücher der Be-  
setzer 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 Überwachungs-  
system der Nationalen Kohlenbehörde planen. Bill findet den  
Jess gehörenden Lieferwagen. Während er Jess’Karten, Diagram-  
me und Photos vom Bergarbeiterstreik des Jahres 1984 be-  
trachtet, 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 ‘Gar-  
ten der Geheimnisse’ voller Traditionen und Mythen, Gewalt  
und Verschleierung. Wir bedienten uns verschiedener Arten der  
Erzählung — Traditionen der Legende, der Romanze, des Ro-  
mans — 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 RO-  
CINANTE 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 im-  
mer 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, zer-  
schmettert 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”, infor-  
miert 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 Mino-  
taurus ein Monster aus der realen Welt oder ein dunkles Unge-  
heuer aus seinem Unterbewußtsein ist.

ROCINANTE schreitet gemächlich durch eine phantasievolle  
Landschaft vertrauter Visionen, von denen jede gegen etwas in  
unseren eigenen unbewußten Volkserinnerungen annörgelt. 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 bedeu-  
tet. Die Situation ist im wesentlichen von zwei Faktoren ge-  
kennzeichnet : Erstens dem Fehlen einer breiten, sicheren in-  
dustriellen 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, be-  
sitzt eine Kultur nach ihrem eigenen Bild: mittelmäßig und be-  
wegungslos.”

(...) Der britische Film befindet sich infolgedessen in einer sehr  
schwierigen Situation. Einerseits ist er von jeher literarisch, an-  
dererseits hat man den intelligenten Diskurs konsequent aus den  
audiovisuellen Medien verbannt, so daß der Film der immer raf-  
finierteren 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 Wei-  
se unterminiert, sich in unserer gegenwärtigen Gesellschaft wie-  
der zu einem kollektiven Stil mit einem ‘Erkenntnispotential’  
zu entwickeln — im Gegensatz zum hauptsächlich der Informa-  
tion dienenden Fernsehen und den emotionalen Keulen Schlägen  
und Knüppelhieben 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 Auf-  
regung auf der Suche nach einem einigenden Gedanken — während  
die nächsten Wahlen näherrücken.

(...) Mit diesem langen Vorwort wollte ich noch einmal den Zu-  
sammenhang 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 poten-  
tielle 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 Kurz-  
schluß zu unterbrechen gesucht hat, indem er mittels des Doku-  
mentarfilms 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 politschen Tradi-  
tion, der die Macht der Imagination anerkennt und Erkenntnis  
durch Vergnügen erzeugt, und zwar dadurch, daß er das Imagi-  
näre kontinuierlich ins Symbolische verwandelt. Seine Veranke-  
rung in der sozio kulturellen Erfahrung und die Verwurzelung sei-  
nes 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 be-  
deuten soll, daß das Vergnügen, das ROCINANTE bereitet, un-  
problematisch 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 wie-  
der gewisse Erwartungen zunichte gemacht, in denen die kom-  
merzielle Filmindustrie ihre verschiedenen Produkte zu vermark-  
ten sucht. Dieses Problem besteht dort nicht, wo die formalen  
Eigenschaften eines Films als eine untergeordnete Relation ihrer  
konjunkturalen Bedeutung verstanden werden. Einfacher ausge-  
drückt: Wenn der Film den Brechtschen Prinzipien der Nützlich-  
keit und Genauigkeit entspricht, statt den Diktaten des Modernis-  
mus zu gehorchen, wird er jenen am meisten Vergnügen bereiten,  
denen die Themen, die er behandelt, am meisten am Herzen lie-  
gen.

1. Die Wiederverzauberung des Alltagslebens

Die Filmemacher nennen ROCINANTE eine ‘spekulative Fik-  
tion’.

(...) Man hat die spekulative Fiktion definiert als eine ‘dachzie-  
gelartige oder schuppenförmige Verschachtelung von ‘realen’  
und ‘fiktiven’ Erzählungen in einer gegenseitig dekonstruk-  
tiven Beziehung. In ROCINANTE allerdings findet eher ein  
Austausch zwischen den beiden Erzählungen statt: Die mythi-  
sche Landschaft wird von ihrem Kontrapunkt aus demontiert,  
während die soziale Realität selbst in einer Art Gegenbewe-  
gung mythologisiert wird.

(...) Die Posterkampagne von Shell mit ihrem traditionalisti-  
schen, konservativen Appeal ist ein Beispiel für die Verdingli-  
chung der Geschichte, wie sie der sozialen Imagination der Neo-  
konservativen entsprechend vom autoritären Regierungssystem  
betrieben wird: Die ‘historische’ Landschaft, aus der man alle  
Zeichen des Agrobusiness, der Industrie und der Siedlungen ge-  
tilgt 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 Funk-  
tion eines Mythos: Abstrahiert und gereinigt von politischen  
Spannungen wird sie ‘ein einigendes Schauspiel, Schlichtung al-  
ler Streitfragen’. Die so ‘gebildete’ historische englische Land-  
schaft ist eine Projektion, die wirksam die Erkenntnis einer ak-  
tiven Geschichtswerdung blockiert und die nationale Vergan-  
genheit hermetisch gegen eine ‘konsequent entwertete und be-  
deutungslose Geschichtserfahrung’ abschließt.

Das ist ein Ausgangspunkt von ROCINANTE: Am Anfang des  
Films sehen wir Bill (John Hurt) in eine zeitlose und bedeu-  
tungslose 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 Projek-  
tionsleinwand zu lösen) und im Verhältnis zu einer dynami-  
schen, widersprüchlichen und politisch wichtigen heutigen Er-  
fahrung zu reartikulieren. Der Film tut das allerdings nicht, in-  
dem er die herrschenden Mythen und Illusionen mit einer die  
Phantasie ausschaltenden und abwürgenden Analyse konfron-  
tiert, auf die eine rigorose Sozialgeschichte oder politisch-kultu-  
relle 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.

1. 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’ mit-  
einander in Beziehung zu setzen. Deshalb wird den Konfigura-  
tionen der Umgebung der Personen der Vorrang zuerkannt vor  
ihren persönlichen Geschichten und Motivationen. Was wirklich  
in dem Film stattfindet, ist die Interaktion zwischen zwei ver-  
schiedenen Arten, die Umgebung zu sehen. Bills Geschichte,  
die durch die allmähliche Auflösung einer Reihe von hyper-  
realen ländlich-idyllischen Bildern erzählt wird, ist eine Ge-  
schichte der Desillusionierung — oder wie Walter Benjamin es  
ausdrückt: ,,Sobald wir anfangen, uns zurechtzufinden, kann  
jenes früheste Bild nie mehr wiederhergestellt werden. In sei-  
nen 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 wer-  
den beginnt. Zuerst befindet er sich in einem auf gegebenen Ki-  
nosaal, in dem er sich als ‘Besetzer’ niedergelassen hat und  
leuchtend bunte Landschaftsdias betrachtet, bis man ihn hin-  
ausweist, so daß er sich nunmehr auf die Suche nach dem wirk-  
lichen Land’ begibt. Am Ende ist er eingeschlossen im Lastwa-  
gen von Jess, der voll von Karten und Zeitungsausschnitten über  
die Computer der Nationalen Kohlebehörde und Schwarzweiß-photos von Ereignissen während des Bergarbeiter Streiks steckt.

Das heißt, der flache, menschenleere, unzugängliche, illusionäre  
Raum der statischen Hintergründe, den Bill zu Anfang bevorzugt,  
wird von gegenständlichen Räumen und dynamischen Vorder-  
gründen abgelöst.

Die Geschichte von Jess ist die Geschichte eines Überlebenskamp-  
fes. Großaufnahmen weisen auf ihre zielgerichteten Aktivitäten  
hin, während vor allem Kamerafahrten und halbnahe Einstellun-  
gen ihre Beziehungen zu anderen Menschen zeigen. Jess, eine  
Aktivistin der Bergarbeiter-Community, hat sich den neuen Be-  
dingungen der politischen Kontrolle und des Widerstandes ange-  
paßt 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 Bergarbei-  
ter dienenden Computer der Kohlebehörde dadurch zu unter-  
brechen, daß sie ‘Parasiten’ einschleust. Indem er Jess begegnet,  
lernt Bill England als einen Ort der Machtverhältnisse und -aktio-  
nen kennen.

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

1. Pentimento

Zwei entscheidende Episoden in ROCINANTE zeigen die un-  
terschiedliche Art, in der Touristen die Dinge sehen, zu denen  
anfangs auch Bill gehört (ebenso wie, wenn auch keinesfalls zwangs-  
läufig, 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 ei-  
ner 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 im-  
mer 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 Verzerrun-  
gen der Realität, die die euklidsche Geometrie einer illusionistischen  
Harmonie unterstützen. Nach dieser Krise beginnt die Realität in  
sein von nostalgischen Bildern erfülltes Phantasie-England einzu-  
dringen — 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 verschwunde-  
nen Jess übers Dartmoor wandert, läßt er sich in einem verlassenen  
Siedlerhäuschen nieder, wo er das Tagebuch eines verelendeten Ar-  
beiters findet und liest und dann aus dem Fenster blickend keine  
’Landschaft’, sondern einen Mann und eine Frau in Arbeiterklei-  
dern des 19. Jahrhunderts entdeckt, die gerade ein Haus zu bauen  
versuchen. (Nach dem Gesetz über die Rechte der squatters konn-  
te 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 bren-  
nen hatten; das Gesetz galt solange, bis diese Rechte durch den  
langwierigen Prozeß der Einzäunungen und infolge der Bürokrati-  
sierung der Armenpflege durch Bentham auf ihre heutige minimale  
Form reduziert wurden.) Diese von Super 8 auf 35mm aufgeblase-  
ne 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 Grundstücks-  
makler erscheint, der das Haus Interessenten zeigt.) Die Verwen-  
dung der photographischen Differenz — der besonderen Körnig-  
keit des Super 8 — und die Darstellung einer Art Sehnsucht oder  
Identifikation der Filmemacher, die in dieser Szene selbst erschei-  
nen, 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 Di-  
stanz 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 Geschich-  
te 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.

1. Gegen das Idyllische

Vielleicht wird man ROCINANTE ebenso als eine Idylle verste-  
hen wie vor einiger Zeit So That You Can Live. In einer Kritik  
des letzteren Films schrieben Sue Aspinall und Mandy Merck da-  
mals 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 Landbewoh-  
ners im 18. Jahrhundert erinnert, der in bäuerlicher Einfachheit  
dahinlebt ...” In ROCINANTE ist auch ein elegisches Gefühl zu  
spüren, das in Verbindung mit dem Verlust der Phantasieland-  
schaft entsteht. Die laut tönende Musik (für den Film von Jürgen  
Knieper geschrieben, die hauptsächlich in den Sequenzen zu hö-  
ren 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 lebensfähi-  
gere Alternativen vorgeschlagen werden, nämlich Wissenschaft  
und Aktivität, die Bills verlorene Illusionen ersetzen sollen.

Was dieses Gefühl des Verlustes von dem des Idyllischen unter-  
scheidet, ist seine Beschäftigung nicht mit einem goldenen Zeit-  
alter, das erfunden wird, um den historischen Prozeß zu ver-  
schleiern, sondern mit eben diesem Prozeß selbst. In seiner Ana-  
lyse der Idylle zeigt Raymond Williams, daß sie literaturgeschicht-  
lich in jenem Augenblick erstarrte und endgültig von jeder sinn-  
vollen Beziehung zur ländlichen Wirklichkeit Abschied nahm,  
als die feudale Ideologie sich in die bürgerliche verwandelte.  
ROCINANTE befindet sich ebenfalls an einem Punkt histori-  
scher Verwandlung: Die Reisen von Jess beschreiben den Über-  
gang von einer politischen Aktionsform (dem demokratischen  
Radikalismus der Streikpostenlinie und der Demonstration, der  
nun von der Gesetzgebung der amtierenden Regierung so sehr  
eingeengt wird, daß er praktisch zu verschwinden droht) zu ei-  
ner anderen (dem Guerillakrieg durch technologische Fälschun-  
gen 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 funk-  
tioniert, wie Williams geschrieben hat, dadurch, daß die Frage  
nach dem tatsächlichen historischen Bezug innerhalb der Dar-  
stellung aufgeworfen wird. In ROCINANTE geschieht das, in-  
dem 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 Berg-  
arbeitergemeinde 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 Wap-  
ping, die in dem Film verwendet werden, erweitern seinen Be-  
zugsrahmen 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 ‘Zer-  
streuung’ durch das Fernsehen ablehnt, die der mephistopheli-  
sche Spaßmacher beschwört.) Bill verliert also das unkompli-  
zierte Vergnügen der Filmbetrachtung als passiver Zuschauer.

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

Ober die Gruppe ‘Cinema Action’

Erklärter Grundsatz von Cinema Action ist es, ‘sich der Zensur  
zu widersetzen’ — vor allem im Bereich der Bilder —, die gegen-  
über 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 Be-  
setzung 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 Kontro-  
verse 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 Organisa-  
tion („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  
Gmppe 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 Ar-  
beitsstunden gekostet. So viel Motivation und Entschlossenheit ist  
zugleich bewegend und frustrierend. Doch durch die filmische Do-  
kumentation der ‘wesentlichen Ereignisse in der Geschichte der  
Arbeiterbewegung der letzten 14 Jahre’ verfügt die Gruppe nun-  
mehr über ein einzigartiges Archiv. Aberhunderte Stunden Film  
und Interviewmaterial lagern fein säuberlich etikettiert und ge-  
stapelt im Keller. Da die Fernsehgesellschaften ihr Material aus  
dieser Zeit inzwischen vernichtet haben, finden sich bei der Grup-  
pe allerhand filmische Kostbarkeiten u.a. über die ein Jahr dauern-  
de Besetzung der Clydeside-Werft von 1971, in dem die Werftarbei-  
ter 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 Grafi-  
kerin 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 Filmindu-  
strie, bis er 1971 zu ‘cinema action’ kam.

Gustav Lamche, geb. in Schweidnitz/Schlesien. Baufacharbei-  
ter. Vorstand Neue Bühne, Studium der Architektur, Soziolo-  
gie am Institut für Sozialforschung. Leitung industriellen  
designs der ‘gruppe bau frankfurt-main’. Filmscripts Paris.

Seit 1968 in London ‘cinema action’.

**1? internationales forum** 12

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

THE JOURNEY

Die Reise / Der Weg

|  |  |
| --- | --- |
| Produktion | Peter Watkins, Svenska Freds- och Skiljedomsforeningen (Film for Fred AB, Stockholm) |
| Regie, Buch | Peter Watkins |
| Koordinierung der Produktion | Catharina Bragee, 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: | |
| Mopambique, Japan, Mexiko, USA, Kanada, Tahiti, Australien, Frankreich, Schottland, Bundesrepublik Deutschland, Norwegen, UdSSR, Dänemark, Neuseeland, Italien, Finnland, Schweden | |
| Die Fertigstellung des Films wurde ermöglicht durch Unterstüt- zung 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 deut-  
schen 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 Kine-  
matographie der achtziger Jahre genannt zu werden. Er ist eine  
Herausforderung, weil er in Opposition zu allen Systemen gängi-  
ger Filmherstellung und-rezeption steht. THE JOURNEY ist  
ein Dokument ungewöhnlichen Muts und kämpferischen Engage-  
ments, geprägt von einer Utopie des Kinos und der Menschheit,  
vom Vertrauen auf ein neuartiges, sozial nützliches, aufkläreri-  
sches 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 aufge-  
bracht. THE JOURNEY untersucht, wie sich die Frage von  
Krieg und Frieden im Bewußtsein der heutigen Menschheit spie-  
gelt, welche Erfahrungen gemacht wurden, welche Hoffnungen  
präsent sind, und welches Informationssystem den Erwartungs-  
harizont und die Motivation der Menschen bestimmt. Dazu such-  
te sich Peter Watkins an vielen Punkten der Erde Familien aus,  
mit denen er diskutierte, denen er Photos vorlegte, teilweise Video-  
aufnahmen von anderen Familien vorspielte, sie nach ihren Mei-  
nungen und Erfahrungen befragte. Watkins entwickelte neue dra-  
maturgische Methoden, um sein Material zu strukturieren und mit  
den Mitteln einer eigenen Filmsprache einen globalen, weltum-  
spannenden 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 Errich-  
tung eines Atomstützpunktes auf einer Insel in Schottland, er ver-  
merkt in gewissen Zeitabständen, wie viele Millionen Dollar seit  
Beginn des Films für Rüstungskosten ausgegeben worden sind),  
Watkins verwendet kein Dokumentarmaterial aus der Vergangen-  
heit, er zeigt ausschließlich Menschen und Ereignisse der Gegen-  
wart. 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 Zeu-  
genaussagen von der Belagerung Leningrads, aus Hamburg und  
Hiroshima (ein Koreaner berichtet vom Schicksal seiner Lands-  
leute, die sich zum Zeitpunkt des Atombombenabwurfs in Hiroshi-  
ma befanden). Watkins behandelt weiterhin die komplexe Ver-  
mittlung von Politik, in den Medien (am Beispiel des Reagan-  
Besuchs in Kanada), Kolonialismus und Situation von Minder-  
heiten. THE JOURNEY ist „ein Film, in den man sich vertiefen  
muß — eine ungeheuer umfassende, faszinierende, durchdachte  
und jedem zugängliche Montage-Konstmktion, die die Welt als  
ein Netz untereinander verbundener sozialer und politischer Ent-  
wicklungen, von gemeinsam empfundener Furcht und Hoffnung  
darstellt.”

Hintergrundmaterial zu THE JOURNEY

THE JOURNEY ist der neueste Film für den Frieden des inter-  
national 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 verschie-  
denen Sprachen.

Der Film ist im wesentlichen — aber nicht nur — ein internationa-  
ler, 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 Er-  
ziehung, 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 Ja-  
pan, Mocambique, Schottland, Frankreich, Norwegen, Deutsch-  
land,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 Beziehun-  
gen. Sie sprechen über die Mängel der gegenwärtigen Bildungs-,  
Informations- und Mediensysteme und ihre Sehnsucht nach ei-  
nem wirklichen Frieden. Aus diesen Interviews entsteht ein glo-  
baler Dialog, an dem jeder teilnimmt, der den Film sieht. Dieser  
Austausch bietet auch hoffnungsvolle Szenarien für eine fried-  
liche Zukunft, Entwürfe für ein Überleben der menschlichen Ge-  
sellschaft, der Gattung Mensch überhaupt sowie konkrete Bei-  
spiele für konstruktive Aktionen, wie wir uns von unseren nukle-  
aren Ketten befreien können. Menschen in aller Welt, ungeach-  
tet ihrer nationalen, politischen, rassischen, ideologischen oder  
religiösen Unterschiede, sind vereint in ihrer gemeinsamen Sorge  
um die Zukunft unseres Planeten, aber die Drohung der nuklea-  
ren Vernichtung liefert die meisten von uns einem Gefühl der  
Hoffnungslosigkeit aus.

THE JOURNEY sagt dieser Doktrin der Hoffnungslosigkeit und  
Hilflosigkeit den Kampf an. Der Film ersetzt sie durch eine ande-  
re, 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 lö-  
sen, die Zusammenarbeiten, um eine friedliche Zukunft zu schaf-  
fen. 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 Bei-  
spiel 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 französi-  
schen Nukleartests ...

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

Lokale Gruppen, die dem Ausbau ihres Flughafens entgegentre-  
ten, z.B. auf der Lewis-Insel, Schottland, der für nukleare Ein-  
sätze hergerichtet werden soll. Andere Gruppen, die gegen die  
Verbreitung von Atomwaffen in Norwegen, Australien, Frank-  
reich 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 Medien-  
systeme mit den Themen atomare Rüstung und Frieden umgehen.

Lebenswichtige Informationen über den nuklearen Rüstungswett-  
lauf, Militarismus und den hohen sozialen und ökonomischen Preis,  
den wir alle, in den entwickelten und in den noch nicht entwickel-  
ten Ländern, für die sogenannte ‘nationale Sicherheit’ bezahlen.

Ein Versuch, die Spannungen zwischen den beiden Hauptatom-  
waffenstaaten 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, erfor-  
dert der globale Schauplatz und die ausführliche Behandlung die-  
se 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 Veränderungsprozes-  
ses 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 Ki-  
no 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 Men-  
schen, 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 Familien-  
szenen 2, 3 und sogar 5 Minuten - ohne irgendwelche Gegenschnit-  
te.”

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 Friedenseiziehung,  
das in Schulen und anderen Institutionen sowie von Gruppen ein-  
gesetzt 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 antre-  
ten, 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 je-  
den Landes, das im Film vorkommt. In einigen Sprachen ist er  
sehr vielschichtig und bedeutet nicht nur eine wortwörtliche Rei-  
se, 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 Weltbewußt-  
seins. Wir müssen unbedingt begreifen, daß wir die abnehmenden  
Reichtümer unseres Planeten einteilen müssen, anstatt sie zu ver-  
nichten. Wir im Osten und Westen dürfen nicht weiterhin die  
Energien verbrauchen und Kapital in Hochtechnologie und Waf-  
fen 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 absolu-  
ter Armut, in einer solchen Not, daß man diesen Zustand als  
‘stillschweigenden Völkermord’ bezeichnet. Das müssen wir be-  
greifen.

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 hinein-  
gefressen 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 po-  
sitiven 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 nütz-  
liche 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 Atom-  
krieges und die globalen Wirkungen, die ein solcher Krieg hätte.  
Diese auf verschiedenartige Weise vermittelten Informationen wir-  
ken auf jedes Individuum, auf jede Familie oder Gruppe als Kathar-  
sis und dienen als Sprungbrett für eine Diskussion über die nukle-  
are Gefahr. Charakteristisch für das dezentralisierte Konzept die-  
ser 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 zusam-  
men — das waren Aktivisten, Filmemacher und besorgte Bürger,  
die Geld aufbrachten, Forschung betrieben, für öffentliche Unter-  
stützung 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, Kunst-  
auktionen, Konzerte, Marathons, Performances, Diskussionen  
und Meetings besuchten und organisierten, damit der Film ent-  
stehen konnte. Durch diese ‘Graswurzelbewegung’, die hinter  
dem Film steht, unterscheidet sich THE JOURNEY von allen  
anderen, bisherigen Filmen.

Beiträge kamen auch von Friedensbewegungen und Organisatio-  
nen 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 dezentrali-  
sierte, konsultative, globale Natur, seine aus eigener Initiative und  
Selbstbestimmung entwickelte Schubkraft sind einzigartige Qua-  
litäten, die dem Standardverfahren des kommerziellen und des  
elitären Films wie auch der Massenmedien im allgemeinen bislang  
fremd geblieben sind. Dieser Prozeß der Konsultation des Publi-  
kums ist eine während des Drehens von THE JOURNEY entwik-  
kelte Methode, die man in Zukunft allen Medien zugrunde legen  
sollte, wenn sie bei der Entwicklung einer pluralistischen und le-  
bendigen Gesellschaft irgendeine demokratische Rolle spielen sol-  
len. 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 persön-  
lichen und allgemeinen Kenntnisse zugenommen und viele Hori-  
zonte sich durch die Beschäftigung mit den Mechanismen der In-  
formation, Erziehung und Unterhaltung erweitert.

Viele haben an der Arbeit teilgenommen. Die Gedanken haben  
physische, psychologische, internationale und sogar selbstaufer-  
legte Grenzen überwunden.

Alle haben einen Anteil daran gehabt.

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

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

Es ist ein Projekt, das alle politischen, geographischen und persön-  
lichen Grenzen überschreitet. Ein Projekt von lokaler und inter-  
nationaler Bedeutung. Es handelt von der Angst, die wir heute ha-  
ben, 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 entschei-  
dende Thema unserer Zeit zu sprechen — über den FRIEDEN.

Zusammenhänge

In THE JOURNEY werden Probleme angegangen und Zusam-  
menhänge untersucht — Zusammenhänge zwischen ‘Nuklearismus’  
und linguistischem Völkermord, zwischen Sexismus und Krieg,  
zwischen Zentralisation und Vorherrschaft, zwischen Bildungs-  
system 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 Informa-  
tion, zwischen internationaler und persönlicher Gerechtigkeit, zwi-  
schen 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 Kom-  
plex verbreitet. Der Film ermutigt Menschen, gemeinsam für das  
Überleben zu arbeiten, indem er die soziopolitischen,ökonomi-  
schen 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 Naga-  
saki 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 miß-  
braucht. Jetzt sollten wir die wirklichen Lehren aus diesen Bil-  
dern von Hiroshima ziehen, anstatt falsche und Unempfindlich-  
keit 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, Unterent-  
wicklung, linguistischer Imperialismus, Angst um nationale ‘Sicher-  
heit’, Komplizenschaft zwischen Firmen und Regierungen, Mytho-  
logien 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 Nor-  
wegen —, um die ausgefeilten, an George Orwell erinnernden Zi-  
vilverteidigungsmaßnahmen vor Augen zu führen, die die Regie-  
rungen rund um die Welt für den Fall einer Eskalation der Span-  
nungen vorbereitet haben, die zu einem Atomkrieg führen könn-  
ten. 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 im-  
mer tiefer hinein in den Atomwaffenstaat, in einen fast unver-  
meidlichen Nuklearkrieg. Die andere — weniger leicht zu beschrei-  
tende — verlangt, daß wir Opfer bringen, führt uns weg von der  
Militarisierung, weg von der immer größer werdenden Abhängig-  
keit von hochentwickelten Konsumgesellschaften, weg von den  
zentralisieren 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 Öffentlich-  
keit 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 demo-  
kratische Diskussion,geschweige denn eine Abstimmung darüber  
stattgefunden hat. Wir erheben somit einen Mangel an öffentlicher  
Diskussion in den Status eines systematisierten Rituals im gesell-  
schaftlichen 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 Bombenfabri-  
ken, 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 un-  
vermeidlich und glauben, daß man weder individuell noch ge-  
meinschaftlich 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 aus-  
breitenden Netz der Nuklearisierung gibt — daß wir uns nirgend-  
wo 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 Fami-  
lie, in der Gesellschaft — alle Menschen an dieser allgemeinen

Aufgabe zu beteiligen, die Nuklearwaffen abzuschaffen. Wie ar-  
beiten wir mit dem Film für dieses positive Ziel, statt die Ver-  
zweiflung 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 ha-  
ben, mittels derer die Massenmedien funktionieren, werden wir  
nicht fähig sein, uns aus unserer Abhängigkeit von ihren zentrali-  
sierenden Nachrichtenzu 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 größ-  
ten Anteil an der Formung der Gefühle, Sehweisen 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 ver-  
sagt, die in einer offenen Demokratie lebenden Menschen ausrei-  
chend mit den Informationen zu versorgen, die sie brauchen, um  
am politischen Prozeß teilnehmen zu können.

Massenmedien

Die Massenmedien neigen heute zu einer verächtlichen und zyni-  
schen 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 daraufhin, daß der Prozeß der demokratischen Teil-  
nahme am Zusammenbrechen ist. Viele Menschen haben das Ge-  
fühl, daß sie immer weniger Gelegenheit erhalten, sozial und poli-  
tisch ihren Willen zu bekunden. Es findet eine globale Entpoliti-  
sierung 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 Entschei-  
dungen in Angelegenheiten, in denen es um Leben und Tod geht  
wie in der Frage der nuklearen Strategie. Wir müssen uns der zen-  
tralisierenden Rolle zuwenden, die gewisse Sektoren der Gesell-  
schaft spielen, und versuchen, sie wieder für den öffentlichen Pro-  
zeß zu öffnen.

Ohne eine umfassende öffentliche Untersuchung der enormen  
Probleme, die durch die zentralisierte Rolle der nationalen Me-  
dien, Informationssysteme und kulturellen Einrichtungen verur-  
sacht werden, wird es wahrscheinlich nicht zu einer solchen De-  
batte 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 Mili-  
tärtheoretiker und mit dem öl der Unfehlbarkeit gesalbte ‘Frie-  
dens’ - und ‘Sicherheits’-Experten uns im Dienste einer zentrali-  
sierten Autorität bald alle in das Schattental des atomaren Mas-  
sensterbens führen werden.

Ein Teil von THE JOURNEY stellt den Versuch dar, systema-  
tisch 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 In-  
formationen ausstößt, läßt THE JOURNEY den Menschen Zeit  
zum Denken, Sprechen, Handeln und Reflektieren. Den Menschen  
auf der Leinwand und denen, die davorsitzen. 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 enthüll-  
ten Mechanismen der Medienproduktion.

Nicht nur das direkte Zuriickhalten 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 aneinanderreiht. So  
wird jede Kontinuität einer emotionalen Reaktion verhindert und  
die minimale Größe der Fragmente erlaubt weder irgendeine Zu-  
ordnung 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 Nach-  
richtenbruchstücke begraben.

McLuhan

Die Ironie des Schicksals hat es so gewollt, daß das Schlagwort  
des Kommunikationsphilosophen Marshall McLuhan vom ‘glo-  
balen 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 wei-  
ter vom Konzept eines ‘neutralen’, ‘ausgewogenen’ und ‘objekti-  
ven’ öffentlichen Informationsdienstes entfernt.

Andere filmische Abhandlungen nuklearer Themen haben das  
Publikum mit den Mitteln der Kosmetik und Theatralik gegen-  
über 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 ver-  
wenden. Indem sie den Ernst und die Komplexität des Themas  
weitgehend verneinen, erhöhen sie die Gefahr, daß gefilmte Bil-  
der von einem nuklearen Chaos (beziehungsweise einer postnukle-  
aren Welt) zu sich selbst erfüllenden Prophezeiungen — unvermeid-  
lichen Szenarien in einer projizierten Zukunft — werden, und be-  
weisen 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 ‘Be-  
freiung’. Nukleare Waffen sind nicht einfach nur ein Schönheits-  
fehler im sozialen Prozeß, den man beseitigen kann, ohne die  
übrigen Zusammenhänge zu verändern. Sie sind Bestandteil ei-  
ner hochkomplizierten Struktur, die aus hierarchischen gesell-  
schaftlichen Systemen entstanden ist. Das Gleichgewicht des  
atomaren Schreckens beeinflußt inzwischen die gesamte gesell-  
schaftliche Struktur, nicht nur psychologisch, sondern auch  
sozial, politisch, ökonomisch, kulturell und ethisch. Die derzei-  
tigen Diskussionen über ein ‘Einfrieren’ der strategischen Nuklear-  
waffen 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 Krie-  
ges 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 La-  
byrinth 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. Wäh-  
rend 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 müs-  
sen, unsere eigenen gesellschaftlichen Prozesse zu öffnen. Wir müs-  
sen 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 herausge-  
fordert, 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 ernsten Themen widme-  
ten. The Forgotten Faces (Vergessene Gesichter, 1961), eine Re-  
konstruktion des Kampfes ungarischer Freiheits-Rebellen während  
des Aufstandes von 1956, gewann einen Oskar im Britischen Ama-  
teurfilmwettbewerb des Jahres 1961; ebenso wie The Diary of an  
Unknown Soldier (Das Tagebuch eines unbekannten Soldaten) im  
Jahre 1959.Zur Zeit seines ersten Spielfilms Culloden (1964), hat-  
te Watkins seine regielichen Fähigkeiten und seine besondere Ein-  
stellung 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 High-  
land-Bewohnern folgte. Um darzustellen, was er als Fakten und Be-  
gleitumstände der Schlacht herausgefunden hatte, bediente sich  
Watkins des fiktiven Verfahrens, Fernsehreporter von den Ereig-  
nissen'berichten’ zu lassen: Teilnehmer an dem Kampf geben Inter-  
views vor der Kamera, und Experten liefern einen ‘informierten  
Kommentar’. Das Resultat ist ein Film, der weder ein Dokumen-  
tarfilm im üblichen Sinn des Begriffs noch ein herkömmlicher Spiel-  
film ist. Culloden erhielt eine Auszeichnung von der Society of  
Film and Television Arts und den Preis der British Screen Writers.

1. beendete Watkins seinen zweiten Filmfür 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 Be-  
   ginn des 3. Weltkriegs in einem Gebiet Englands abseits der gro-  
   ßen Ballungsgebiete und militärischen Ziele aussehen könnte. In-  
   dem 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 her-  
   schneidet, 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 Bri-  
tischen Rock-Star Phänomens; Gladiatorerna (Die Gladiatoren,  
1969) ist eine politische Zukunfts-Allergorie, in deren Mittelpunktdas ‘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 kapita-  
listischen oder kommunistischen Teams zu kämpfen. In Punish-  
mentPark (1971) reflektierte Watkins über die Auswirkungen  
des ständig eskalierenden Vietnam-Kriegs auf Gewalttätig-  
keiten in Amerika selbst: der Film alterniert zwischen einem Mi-  
litärtribunal, das über eine Gruppe politischer Dissidenten zu Ge-  
richt sitzt, und den Aktivitäten einer zweiten Gruppe von Dissi-  
denten, die zuvor von dem Gericht für schuldig befunden und  
zum ‘Punishment Park’ verurteilt wurden: sie müssen die kalifor-  
nische Wüste bis zu einer amerikanischen Fahne durchqueren,  
bevor eine Gruppe von Gesetzeshütern und Offizieren, die sich  
in der Ausbildung befinden, sie erjagen kann. Indem er die Dissi-  
denten, 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) be-  
endete, eine bemerkenswerte Biografie des norwegischen Malers  
(und auch eine Art metaphorischer Biographie von Watkins selbst).  
Nachdem er Munchs Leben sorgfältig recherchiert hatte, konzen-  
trierte Watkins sich auf die frühen Jahre des Malers und seinen  
Durchbruch zum Expressionismus. Munchs Entwicklung wird als  
unauflöslich verbunden mit sozialen,künstlerischen und politi-  
schen Entwicklungen der norwegischen Gesellschaft und in Euro-  
pa dargestellt, die unaufhaltsam in die moderne Welt hineinfüh-  
ren. 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 sei-  
ner ursprünglichen Femsehversion, die den Preis des besten aus-  
ländischen Programms der British Academy of Film and Televi-  
sion erhielt, 210 Minuten lang; der Film wurde für den Kinover-  
leih 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 Femsehshow 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 weltwei-  
te 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 Me-  
dien geworden. 1983 gewann das neue Projekt Gestalt; es sollte  
Watkins bisher komplizierteste Produktion werden. Während  
The War Game die Gefahren des Rüstungswettrennens am Bei-  
spiel des atomaren Holocausts in einem Gebiet Englands deut-  
lich 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 brin-  
gen, 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 gegrün-  
det, 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). Teamsund Un-  
terstützungsgruppen für die eigentlichen Filmarbeiten wurden ge-  
bildet. 1984 und 1985 fanden die Dreharbeiten an Orten rings um  
den Globus statt: in Schottland, Norwegen, Frankreich, West-  
deutschland, der Sowjetunion, in Mozambique, Japan, Australien,  
Polynesien, Mexiko, den USA und Kanada. Als Watkins im Früh-  
jahr 1985 in Montreal eintraf, um THE JOURNEY zu schneiden,  
hatte er 100 Stunden Material — ausschließlich produziert mit Spen-  
den Einzelner, öffentlichen Darlehen und freiwilligen Dienstlei-  
stungen (am umfassendsten war die Unterstützung des Films im Sta-  
dium 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 Leu-  
te 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 Bei-  
träge 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 poli-  
tischer Entwicklungen darstellt, von gemeinsam empfundenen Äng-  
sten 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 verbunde-  
nen Fragen sprechen. Der Film untersucht die Natur eines weltwei-  
ten Verhaltens, das Milliarden für Rüstung ausgibt, während Millio-  
nen Hunger leiden, und die Auswirkungen eines Establishments der  
Massenmedien, das Formen der ‘Kommunikation’ benutzt, um Leu-  
te des Alltags von Informationen abzuschneiden sowie von der Mög-  
lichkeit, sich auf sinnvolle Weise am Gang der Ereignisse zu beteili-  
gen. 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, son-  
dern nur der mögliche Katalysator zur Herstellung eines internatio-  
nalen Netzes von Beziehungen, das langfristig die Hoffnung auf eine  
friedliche, produktive Welt begründen kann.

Kritik

Peter Watkins ist mit seinem fünfzehn Stunden Film THE JOUR-  
NEY etwas ganz Außergewöhnliches gelungen, dessen Folgen für  
das zukünftige politische Filmemachen überhaupt noch nicht ab-  
zusehen 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. Gleichermaßen intellektuell wie emotional zeigt und ana-  
lysiert der berühmte britische Filmemacher die Verwobenheit des  
militärisch-industriellen Komplexes von den USA bis zur Sowjet-  
union mit der neuen Medienpolitik des Fernsehens, der wir alle  
unterworfen sind. Watkins bringt dabei das anrührende und span-  
nende Kunststück fertig, sich nicht in besinnungslosen Oh-Mensch-  
Pazifismus zu flüchten, sondern den kleinen, alltäglichen Wider-  
stand gegen Militarisierung und weltweite Manipulation von Infor-  
mationen deutlich zu machen. Seine teilweise atemberaubende Ra-  
dikalität 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 atoma-  
ren Krieges in den kleinen Bürgerkriegen überall gezeigt. Zusammen-  
hänge, um die wir wissen, die wir jedoch aus Selbstschutz verdräng-  
ten, werden behutsam, aber dafür um so intensiver über Bilder, Ge-  
sichter, Sprechen und manchmal eine gallige Ironie Swiftschen Aus-  
maßes deutlich: Der große Krieg hat seine vergiftenden Wurzeln in  
der Unterdrückung der Frauen durch die Männer; in der Unterdrük-  
kung 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 ver-  
drängen 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 Zurücker-  
oberung des naiven Sehens, das uns das Fernsehen raubte, ver-  
langt. 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 allerwich-  
tigste. Eine, die alles spätere betrifft, von den Kosten der Her-  
stellung 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 un-  
seren 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 an-  
zusehen, 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 er-  
wartet. Es wurde immer klarer, daß es sehr frustrierend sein wür-  
de, 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 Frag-  
würdigkeit mit meinem Film selbst wiederhole? Wie ich es näm-  
lich hätte tun müssen, wenn ich alles auf 2 Stunden hätte hin-  
unterkürzen sollen ... Dann wäre THE JOURNEY zu einer  
Reihe schnell vorbeihuschender Szenen geworden: ein kurzes  
Statement von dieser Familie; ein schneller Satz aus jener Grup-  
pendiskussion; alles würde am Zuschauer vorbeirasen, nach dem  
üblichen Szenenwechsel alle sieben Sekunden. Das Problem be-  
steht darin: es gibt heute in den Katalogen schon so viele Frie-  
densfilme, die nach dieser Methode gemacht sind; wenn wir die-  
sen 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 nach-  
denklichen Familiendiskussionen gewonnen hatten.

Ich nehme mir etwas Zeit, um diese Frage zu behandeln, weil  
ich weiß, daß die Länge von THE JOURNEY einige Mitglie-  
der 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 ei-  
ner 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 stam-  
men. Diese Beziehung war stets, mit wenigen Ausnahmen, be-  
schränkt auf eine hierarchische Strömung nur in eine Richtung:  
von den Massenmedien zum Publikum. Die Massenmedien neh-  
men die aktive Rolle ein, die Zuschauer sind vollkommen passiv  
und verzichten auf jede Intervention. Wir sind alle in dieser hier-  
archischen Umgebung aufgewachsen, soweit die Herstellung und  
die Rezeption unserer täglichen (oder allabendlichen) Informa-  
tionen betroffen ist, und deshalb lag die Annahme nahe, daß es  
keinen anderen Weg gibt — daß es ‘natürlich’ sei, wenn das Publi-  
kum eine passive Rolle einnimmt und die Lieferung von Informa-  
tionen automatisch nur einer sehr kleinen Elite im Lande zu-  
kommt ..., 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 Pro-  
dukte 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 zunehmen-  
den Atomwettrüsten in den letzten Jahrzehnten besteht. Man  
könnte sagen, daß der zunehmende Mangel an öffentlicher Betei-  
ligung 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 mas-  
siven gesellschaftlichen Problemen entgegenzutreten und sie her-  
auszufordern; dabei müssen wir auch die hierarchischen und tra-  
ditionellen Beziehungen zwischen Zuschauern und den Medien  
herausfordem, 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 Frie-  
densbewegung 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 Minu-  
ten 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 fundamen-  
tal in Frage zu stellen, insbesondere insoweit, als die Medien viel-  
fach hierarchische soziale Verhaltensformen (und Erwartungen)  
implementiert und damit den Eindruck von der Unvermeidbar-  
keit des atomaren Waffenrennens verstärkt haben.

Im letzten Jahr erst hat sich diese Situation zu verändern begon-  
nen, und zum Beispiel findet man jetzt in Kanada und Schweden  
einige (noch sehr wenige) Presse-Journalisten, die über diese Pro-  
bleme mit Klarheit und Verständnis schreiben. Es ist Teil des  
andauernden Dilemmas, dem wir gegenüber stehen, daß wir wenige  
(wenn überhaupt) Journalisten innerhalb der Fernsehberufe fin-  
den, die ein kritisches Bewußtsein von ihrer eigenen Funktion  
entwickelt haben. Im Fernsehen begegnet man auch heute noch  
der konzentriertesten Form von Machtmißbrauch und hierarchi-  
scher Einstellung; gegenüber dem Publikum, die es in den Massen-  
medien 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 Friedens-  
bewegung 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 emotio-  
nalen 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 Herausfor-  
derungen, die von THE JOURNEY ausgehen — teilweise we-  
gen der Länge des Films — immer noch ins Gewicht fallen wer-  
den. 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 heraustellen.

(...)

Noch einmal meinen aufrichtigen Dank an alle für die Unter-  
stützung 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 Unterneh-  
men 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 Mau-  
ern niederzureißen, die die Systeme der Welt fortlaufend errich-  
ten ... Mauern, mit denen sie ihre Bürger vor den Realitäten dieser  
Welt ‘beschützen’, indem sie sie mehr und mehr von den Informa-  
tionen abschneiden ... Mauern, die die Menschen zunehmend in-  
nerhalb ihrer Kulturen voneinander isolieren ... Mauern, die sie,  
und das ist das Schrecklichste und Gefährlichste überhaupt, von  
den Menschen anderer Länder und anderer Glaubensüberzeugun-  
gen isolieren.

Wenn wir auf richtige Weise mit THE JOURNEY arbeiten kön-  
nen — wenn wir uns darauf einstellen, dem Film Zeit zuzuwen-  
den 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 Projek-  
ten hat Peter Watkins versucht, einmalig persönliche Filme zu  
machen, in denen sich beunruhigende soziale und politische Di-  
mensionen abzeichnen. Wie George Orwell ist er beunruhigt durch  
das Anwachsen einer repressiven Weltordnung, die Unterdrückung  
individueller Freiheiten und die gefährliche Ausbreitung einer ein-  
lullenden Gleichmütigkeit. Aber auch jenseits dieser offensicht-  
lichen 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 konven-  
tionellen Kinos. Über die Jahre hat er einen besonderen Stil der  
‘dokumentarischen Rekonstruktion’ entwickelt, die oft realisti-  
sche und expressionistische Strukturen soweit verschmilzt, daß  
seine Montagetechnik zu einem stilistischen Markenzeichen ge-  
worden ist. Seit Punishment Park hat Watkins auch Tonmontagen  
von gleicher Komplexität wie seine Bildarrangements geschaffen.  
Schließlich hat Watkins in seinen Filmen, in verschiedenen Aufsät-  
zen und auf zahlreichen weltweiten Vortrags reisen 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 ange-  
griffen (‘verletzend’, ‘hysterisch’und ‘paranoid’) oder einfach  
ignoriert wird. Seine Rolle in der Filmgeschichte ist jedoch be-

deutsam, und, wie Raymond Durgnat 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. Schau-  
spielausbildung 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 Fern-  
sehen. Zusammen mit Freunden Herstellung von 16 mm-Amateur-  
filmen, die mehrere Auszeichnungen gewinnen. Dies führt zu ei-  
nem Job bei der BBC. 1961 - 67 Arbeit als Schnittassistent, Pro-  
duzent und Regisseur von Dokumentarfilmen. 1965: die BBC  
verbietet die britische Aufführung und den internationalen Ver-  
trieb von The War Game, einem Dokumentarfilm über die mögli-  
chen Auswirkungen eines Atomkriegs. Die BBC übergibt die Rech-  
te des Films an das British Film Institute, der Film wird in den  
Kinos gezeigt, abernichtim Fernsehen. 1967: erster Spielfilm  
Privilege; 1968 geht Watkins nach Schweden, nachdem es keine  
englische Unterstützung für sein Projekt The Gladiators gibt.

1. - 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 Filmbiographie August Strindbergs auf Einladung des Schwe-  
dischen Filminstituts; das Projekt wird 1981 wegen finanzieller  
Meinungsverschiedenheiten wieder aufgegeben.

Füme (als Amateur):

1956 The Web

1. The Field of Red
2. Diary *ofan* Unknown Saldier
3. Forgotten Faces
4. Dust Fever (unvollendet)

(als professioneller Filmemacher):

1964 Culloden

1. The War Game
2. Privilege

1969 Gladiatorema (Die Gladiatoren)

1971 Punishment Park

1. Edvard Munch
2. 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, welserstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

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

Vollständiges Protokoll des Nachspanns Mit freundlichem Dank an

the journey

Die Reise / Der Weg

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

1) Aufnahmen in Moçambique

|  |  |
| --- | --- |
| Kamera, Produktions- |  |
| organisation | Anders Nilsson |
| Ton | Gabriel Mondlane |
| Kamera-Assistenz | Jacinto Bay-Bay |
| Produktionsassistenz | Gunilla Kesson |
| Interviewer, Übersetzer Alpheus Mangezi | |
| Übersetzer | Sertorio Chambale |
| Mit Unterstützung von |  |
| Iriformationsministerium für Mogambique, | |
| 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 Gi11ies |
| Produksionsassistenz | Alison Campbell |
| Regieassistenz | Eric Coulter |
| Bote | Michael Higson |
| Requisite | Gerry Organ |
| Requisite, Assistenz | Susan Clarke |
| Kostüme | Lynn Aitken |
| Kamera-Bedienung | Tom Hilton |
| Kamera-Assistenz | Gary Turnbul1, |
|  | Susie Neilson |
| Kamera-Volontariat | Dianne Barry |
| Beleuchtung, Elek- |  |
| triker | Bill Watkins |
| Ton-Assistenz | Iain Lewicki |
| Standfotografie | Tom Hilton |
| Video | Chris Atkins |
| Waffenmeister | D. Simpson |
| Eriseur | Anthony Gray |
| Der Nachrichtenleser | Alex Norton |
| Video-Produktion | Flashback Video |

4) Aufnahmen in Seattle

3) Aufnahmen in der Bundesrepublik  
Deutschland

|  |  |
| --- | --- |
| Kamera | Aribert Weis |
| Produktionsleitung | Tillmann Scholl |
| Ton | Uwe Cardaun |
| Kamera-Assistenz | Reiner Jonas |
| Übersetzerin/Interv. | Rotraut Greune |
| Übersetzer | Tom Todd |
| Regie-Assistenz, |  |
| 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.

Kamera Gary Payne

Produktionsleitung David Rosen

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

Produziert mit der Hilfe von

Jan Cyr

John Gordon Hi 11  
Maria Gargiulo  
Lucy Ostrander  
Suzanne Tedesko  
Linda Regan  
Dale Abrams

Bill Wahl

Ton

Produzent/Beleuchtung  
Produktionsassi stenz  
Ton-Assistenz/Boom  
Script

Standfotografie  
Projekt-Organisation  
"White Train"

Japan Corporation Committee für THE JOURNE'

Kim Dok Chul  
Yamagami Hiromi  
Yagome Hiroaki  
Fukazawa Nobuyuki  
Ishi Bashi  
Yoshi nori  
Akagi Toyohiko  
Nanao Kenichi

Hayakawa Yoshiko  
Zaitsu Masayo

Oura Mayumi

Tanabe Shotaro  
Furumai Kunio  
Michael Goldberg  
Shindo Kyosuke  
Koinuma Hiroyuki

Miguel Garzón  
Roberto Lopez  
Marquez

Fernando Camara  
Armando Castillon  
Carlos Marcovich  
Miguel Urbina  
Candelario Perez  
Nora Wayman  
Nancy Plankey  
Raymond Plankey  
Boris de Swaan

Jaems Grant  
Daniel Scharf  
Ann-Marie Chandler  
Patrick Auzepy  
Nefi Tehi  
Maehaa Temaru  
Maea Tematua

Miron Mataoa

Übersetzungen während  
der Dreharbeiten Henry Walker

Übersetzung der Unter-  
titel (Text) Ralph Gardner-

White

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

1. Aufnahmen in Japan

Kamera

Produktionsleitung

Ton

Kamera-Assistenz  
2. Kamera

Chef-Beleuchter

Ton-Assistenz

Ubersetzerin/Interv.

(Tokyo)

Übersetzer

Übersetzer/Interviews

(Hiroshima)

Produktionskoordina-

tion (Hiroshima)

Fahrer

Video

Recherchen  
Musik (Flöte)

Unterstützungsgruppe

Hayakawa Yoshiko, Zaitsu 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, Hi da Shuntaro,

1. Aufnahmen in Mexiko

Kamera

Produktionsleitung

Ton

Kamera-Assistenz  
Boom Operator  
Elektri ker

Interviewerin

Übersetzung

Standfotografie

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

1. Aufnahmen in Tahiti

Kamera

Produktionsleitung  
Ton

Karner-Assistenz  
Fahrer/Grips

Interviewer  
Übersetzung, Produk-  
tions-Koordination  
(Tahiti)

Gesang

Produktion

Kamera

Produktionsleitung

Ton

Boom Operator

2. Boom Operator

Kamera-Assistenz

2- Kamera-Assistenz

El ektri ker

Script

Übersetzung

Interv./Recherchen

Standfotografie

Produktionsassistenz

Berber-Lied

Jan-Erik Gammleng  
Jon Gisle Borseth  
Bjorn Strom Jensen  
Mari Hagen  
Bjorn W Rness  
Jan A. Engebretsen  
Anders Thorvik

Britt Kiil  
Krogstad

Marit Paxal  
Solfrid Troen  
Guri Morseth

Tetuatinihuumakiotapenamoaku'

Amei unatetoi pumaohaohatahi pahapu  
Maraetaata-Aiu und Tepeiumeiteanikuaokau  
Teuouoka

Unterstützungsgruppe

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

Wir danken

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

0) Aufnahmen in Frankreich

Guy Cavagnac  
(A. C. S.)

Jean-J. Hoquard  
(Archéoptéryx)  
Christian Gui1 Ion  
Francis Fourcou  
Frederic Ullmann  
P. Deffontaines  
Paul Menville  
Jean Faure  
Chr. Hautesserres  
Alain Baggi  
Nicole Marie  
Marie-R. Bernard  
Genevieve Capelle  
Alain Loubet  
Jean-M. Martinat  
Ouiza Safou

Wir danken besonders

Armand Gatti, Helene Chatlain, Jean-Jacques  
Hocquard, und den Mitarbeitern des Atelier  
^ Création Populaire Archéoptéryx in  
Toulouse, Guy Cavagnac und Francis Fourcou  
vÇm Atelier Cinématographique Sirventes. in  
^i 11emur-sur-Tarn, ohne deren Unterstützung  
her französische Teil dieses Filmes nicht  
hatte gemacht werden können.

Aufnahmen in Norwegen

Ornera Odd-Geir S Ther

^°n Magne Mikklesen

Produktionsleitung

Kamera-Assistenz

Ton-Assistenz

Script

Video-Kamera

Standfotografie  
Übersetzung während  
der Dreharbeiten

Übersetzung der Unter-

ti tel

Kostüme

Mit der Unterstützung von  
Fjerdingen Busstrafikk A/S, Per Ho S,  
Busseier, Skrallan Bilberging, Bil-Og  
Maskinservice A/S, Hell Bilservice A/S, Liv  
0g 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,  
Oie Meier Kjerkol, Ragnhild Thorvik, Guri  
Morseth, Solfind Troen, Anders Rodum, Björn  
Gyl1 and, 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, Mal com 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 Mclver, Nora Murray, Dr. Finlay MacLeod,  
Catriona Kennedy, Bella Matheson, Donald  
Stewart, Marion Eadie, Catherine Dünn, Jo  
MacDonald, John Murray

Mit herzlichem Dank an

Aktionskomitee "Keep NATO out", Tiumpan 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 | Madien Abojan |
| Ton | Anatolij Stefanow |
| Beleuchtung | Oleg Golowkin Wladimir Bogdanow |
| Standfotografie | Leif Nybom |
| Übersetzer/Interviews | Helen Kostuchhina 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  
Terechova

12) Aufnahmen in Utica, New York

|  |  |
| --- | --- |
| Produzenten | Scott MacDonald Don Tracy |
| Ko-Produzenten | Patricia O'Connor Robert Baber |
| Kamera | Skip Roessei |
| 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 |
| Ausstattungsabtei 1ung | Debbie Benzer Krista Perry Dunn David Gislason Dickie L. Gronseth Jonathan Kirk Margit Morse John von Bergen |
| Standfotografie | Sylvia de Swaan |
| Graphik | Dick Loomis |
| Produktionsassistenz | Mona Dünn 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, Cher}  
Delaurentis, Ferrone's Sunoco, The Film  
Fund, Daniel Fleming, Joseph Fusco, Richarc  
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, Fay\*  
Lenarcic, Paul Lindsay, Debbie Lockrow, Joh

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  
°ser, 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  
°f 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

Y°rk; High Street und Lexington Place,

Dtica, 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

Unterstützungsgruppe in Gippsland  
Neil Courtney, Fances Courntey, 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 Lehrergewerkschaft 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 Col 1ege-Rusden

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

1. Aufnahmen in Australien

Kamera Jaems Grant

Rroduktions-Leitung Penny

RobinsProduktionsleitung Penny Robins

Philip Healey  
Chris Cain  
Chr. Podolinski  
Steve McDonald  
John Cumming  
Mick Ryan  
Adrian Cherubin  
Christine Wardale  
John Cumming  
Jane Abercrombie  
John Hi 11 coat  
Marina Swtrocchi  
Fisher Graphics  
Peter Christoff

Ton

Kamera-Assistenz  
R^oduktionsassi stenz  
Video-Kamera  
Tape Operator  
Tech. Video Leitung  
^eleuchtung/El ektri ker  
Boom Operator  
Addit. Boom

Script

Graphik

Antwork

Standfotografie

1. 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 (l.Mai Fonds), Fredsfonden  
(Fonds für den Frieden, Kopenhagen),  
Kopenhagener Stiftung gegen Atomtests

1. Neuseeland

Unterstützung von

Unterstützungsgruppe in Melbourne Hedy Barta & The Voice of Women, (Dunedin),

Joanne Lee Dow, Belinda Probert & Henrietta, Katie Boanas, Marian Hancock, Jenny Barnes,  
Richard Tanter, Eugene Schlusser, Philip Neuseeländische Stiftung für Friedensstudien

^jartin, Andres Kabel, Pat Jessen, David u.v.a.

Hanan, Peter Christoff, Tony Barta, Martin  
Bartfeld (Anwalt)

19) Schweden

16) Italien

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

|  |  |
| --- | --- |
| Kamera | Eric Edwards |
| Produktionsleitung | Jan Baross |
| Ton | Wayne Woods |
| Kamera-Assistenz | John Campbell |
| Ausstattung | Steven Karatzas |
| Scri pt | Mark Salveit |
| Schwenks | Kerry Davis |
| Spenden-Koordination | Penny Al 1 en |
| Standfotografie | Eric Edwards Jan Baross |

18) Aufnahmen in Portland, Oregon

20) Aufnahmen in Kanada

17) Finnland

Unterstützung von

der Studentenvereinigung in Helsinki und  
Erik Herlevi

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

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

Portland

Der Film wurde unterstützt

von Svenska Freds-Och Ski 1jedomsföreningen

(SFSF) (Swedische Friedens- und

Schlichtungsgesellschaft) und

Tyresö Freds Och U-Lands Förening (Tyresö

Friedens- und Entwicklungsgesellschaft)

durch die Teilnahme von 120 Lokalgruppen de  
SFSF in ganz Schweden und  
Catharina Bragee, Tornas 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), Konstnarsen  
Mnden - das schwedische "Arts Grants"  
Komitee

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

|  |  |
| --- | --- |
| 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 A1ison McGi11ivray Catherine Ryan Jeff Sniderman Eric Vallee |
| Wideo-Aufnahmen | Mark Achbar Robert del Tredici |
| Koordination | Tamara Lynch |
| Clerk | Diane Masciotra |
| Weitere Kamera | Barry Perles |
| 2. Assistent | A1 Morgan |
| Ton-Assistenz | Hans Oomes Jean-G. Normandin |

Unterstützungsgruppe

Ton-Assistenz

Graphik/Animation

Koordination

Zeichner

Assistenz

Animation

Übersetzung

Informations-Systeme

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 Pels, 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  
°ka, 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  
Cinématographique, 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"

Tony Reed  
Vida Urbonavicius  
Raymond Vermette  
Nancy Hughes  
Matthew Ennis  
Alison McGi11ivray  
Ron Lee

Joan Churchill  
Jane Churchill  
Joane Churchill  
Heidi Quednau  
Paul Rosenbaum  
Jonathan Amitay  
Huibert Den Draak  
Pierre Hebert  
Don McWilliams  
Robert Mistysyn  
Richard Slye  
Daniel Desmarais  
Tochi Honda  
Patricia Nazal  
Howard Scott  
Stuart Sti1itz  
Mark Achbar

Assistenz bei den Drehbarbeiten und der  
Nachproduktion zu THE JOURNEY in Kanada  
The English Program Branch und Programme  
Français of the National Film Board of  
Canada/L1Office 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

Produziert mit der Mitarbeit von

$ky Works Charitable Foundation und Cinergy

Fi 1ms

Projekt-Prod. Koord.  
Administration

Animationskamera

THE JOURNEY

Produktions-Di rektor  
Produktions-Koord.  
Nach-Prod. Koordinat.  
schnitt

Assistenz

schung

Peter Watkins  
Catharina Bragee  
Peter Wintonick  
Peter Watkins  
Petra Valier  
Manfred Becker  
Peter Wintonick  
Michel Juliani  
Anna Fudakowska  
Gerry Vansier  
Peter Watkins  
Manfred Becker

Titel und Vorspann  
Lichtsatz

Graphic Art Darkroom

Techniker

Mischung

Tamara Lynch  
English Animation  
Studio

Pierre Landry  
Jacques Avoine  
Raymond Dumas  
Claude Lebrun  
Robin L.P. Bain  
Louise Overy  
Serge Gaudreau

Jean-Pierre Joly  
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

Australien

Kanada

Dänemark

Frankreich

Japan

Norwegen

Schottland

Schweden

USA

Bundesrep. Deutschla  
Weitere Recherchen i  
Australien

Kanada

Dänemark

Frankreich

Bundesrep. Deutschi

Japan

Mexi ko

Norwegen

Schottland

Schweden

Tahiti

USA

Fernseh- und Video-Beiträge

ABC/ACT-7 (Watson)  
ATV-10 (Melbourne)  
GTV-9 (Melbourne)  
Monash University  
CBC/CTV Global  
House of Commons,  
Radio Canada  
DR

A2/TF1

JNN/NHK

NRK

BBC-l/ITN/STV

SR-TV

ABC/CBS/NBC

NDR/(ARD)/ZDF

A1istar Carr  
Neil Courtney  
Joanne Lee Dow  
Richard Tanter  
Mark Achbar  
Gwynne Basen  
Diane Chaurett  
Carla Edelenbos  
Kim Jackson  
Glen MacDonald  
Alison McGillivray  
Catherine Ryan  
Peter Wintonick  
Nancy Worsfold  
Johs Müchow  
Marie-R. Bernard  
Genevieve Capelle  
Patrick Watkins  
Klaus W. Becker  
Shindo Kyosuke  
Nora Wayman  
Ole Meier Kjerkol  
Tricia Benzie  
Catharina Bragee  
Bengt Danielsson  
Bob Baber  
Roxanna Blat  
Ken No 1 ley  
Irw. Redlener M.D.  
Johnny Stallings

White Train Monitoring Project

Carol Coli ins  
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 vieler  
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 Ski 1jedomsföreningen (Film för  
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 ihne

Edgar Mataiura Samwela und Stell ine 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

Hajime Hamada, Hiroshi Shindo, Toshiko Saeki  
und Jikkon Li

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

Joachim Tamatoa und Augustine Lucas mit  
Hinano Lucas

Duiza 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

j^ida Tiare und Miron Matao, mit ihren  
Kindern Hiro, Ayona, Ariioehau, Camélia,  
'ahuka, Sairah und Joanna

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

Sam und Kathleen Smillie, mit ihren Kindern  
°avid und Susan

Eidia und Alexander Kolosov, mit ihrer  
locher Masha

Danke

**17 internationales forum 13**

des jungen films berlin 1987 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 Julen, 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 Alias, Lillemor und die Bevölkerung von | Baer, Johannes Svonni 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  
ln Richtung Skandinavien. Wie kaum ein anderes Land wurde  
Schweden durch das radioaktive Gift in Mitleidenschaft gezo-  
gen.

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;  
■ch änderte meine Pläne und stellte mein Können als Filmema-  
cher 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 Unberühr-  
tem, 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 Dis-  
kussionen und überhaupt. Es ist, als ob der Untergang näher rük-  
ken 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 al-  
les, was mit Kemkraft zu tun hat!!

Sprecher: Versetzen wir uns ein paar Monate zurück. Im vergan-  
genen Sommer war ich zum ersten Mal hier oben. Wir sind auf  
der norwegischen Seite der Grenze. Hier liegt Talmas Sommer-  
lager. Viele tausend Kilometer von hier entfernt ist ein Kernkraft-  
werk 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 habenhier keinen elektrischen Strom, keine Wege. Warum müssen dann  
w i r unter den Fortschritten der Welt leiden, wenn wir ihre Vor-  
teile nicht nutzen dürfen? Unschuldige Menschen werden in Mit-  
leidenschaft gezogen und zwar so schwer, daß sich die ganze Kul-  
tur verändert. Kultur — das ist eine Lebensform, die Art zu den-  
ken 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 ge-  
fragt: ,,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 be-  
vorzugen. 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 Ren-  
tier spürt, daß es in den Wald möchte ... aber es weiß ja nichts  
von Cäsium in der Renflechte. So kriegen wir andere Richtli-  
nien. 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 welt-  
lichen Zeiten in der schwedischen Geschiakte 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  
femgehalten. Wenn z.B. ich — ein Renzüchter — hier auf Erden  
schnell zu Geld kommen wollte, tja, dann würde ich nicht Ren-  
tierzucht beginnen! Wegfahren, vielleicht, und mein Glück wo-  
anders 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 Kind-  
heit und traf später den berühmten schwedigen Dokumentar-  
filmregisseur 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  
sechiiger Jahren dort Produktionsleitung studierten. Aber ich ver-  
ließ die Schule schon im ersten Jahr und machte stattdessen mei-  
ne 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. Außer-  
dem gründeten wir einen nichtkommerziellen Filmverleih, ‘Film  
Centrum’. Später ergriff ich die Initiative zur Gründung eineskommerziellen Filmverleihs mit eigenen Kinos, ‘Folkets Bio’ (‘Volks-  
kino’). Diese Institution ist für mich und meine Freunde die wich-  
tigste 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 Re-  
gisseure 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

1. Dom kallar oss mods (Sie nennen uns Mods), Langfilm
2. Bekämpa byrlkratin (Bekämpft die Bürokratie) Kurzfilm  
   Gisslan (Geisel) Kurzfilm für das Fernsehen
3. Den magiska Cirkeln (Der magische Kreis) Langfilm
4. Förvandla Sverige (Verändert Schweden) Kurzfilm  
   Ungkarlshotellet (Junggesellenhotel) Fernseh-Spielfilm
5. Vi har vir egen sing(Wir haben unsere eigene Musik) Spiel-  
   film
6. Bojhott Kurzfilm, Kollektiv

1979 Ett anständigt liv (Ein anständiges Leben) Langfilm  
(Forum 1980)

1981 Momento mori Kurzfilm (Wettbewerb, Berlin 1981)

1. Naturens hämnd (Die Rache der Natur) (Forum 1984)
2. En av oss (Einer von uns) Kurzfilm
3. Själen är större än världen (Die Seele ist größer als die Welt)  
   (Forum 1985)
4. HOTET

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

**17 internationales forum 14**

des jungen films berlîn 1987 filmfestspiele berlin

LENZ

Land Ungarn 1986

Produktion Balazs-Studio, Budapest

|  |  |
| --- | --- |
| Regie  Buch | Andras Szirtes  Mätyas Büki, Tamas Pap,  Andras Szirtes, unter Verwendung der Novelle ‘Lenz’ von Georg Büchner |
| Kamera | Andras David, Barna Mihok |
| Spezialaufnahmen | Andras Szirtes |
| Musik | Gustav Mahler, 1. Symphonie |
| Bauten, Kostüme | Lujza Gecser, Laszlo Rajk |
| Schnitt | Eszter Koväcs |
| Ton | Eszter Matolcsy, Gyula Traub |
| Darsteller | |
| Lenz | Andras Szirtes  Klara Monus, 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.  
Hab ei 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 Persön-  
lichkeit oder auch nur seine Träume zu deuten. In seiner Ent-  
täuschung 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 Andras 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, all-  
mählich 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’ formu-  
lierte 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 jungverstorbe-  
nen Ungarn Gabor Body 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 psychia-  
trischer Genauigkeit darstellt. Die unvollendete Novelle ‘Der Lenz’  
entstand im Jahre 1835. Darin wird der Besuch von Lenz im No-  
vember 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 Pa-  
stor Johann Friedrich Oberlin auf. (Das Dorf liegt in der Nähe  
Straßburgs, wo Lenz später Goethe kennenlemte).

Lenz stellte — in der Erzählung von Büchner — während seiner  
Wanderungen durch Berge und Wälder eine solch intensive Be-  
ziehung zur Natur her, zu der nur ein überempfindlicher Seelen-  
zustand (im gegebenen Falle schon Schizophrenie) imstande ist.  
Das Spiel der Wolken oder das Sich-Tummeln der Insekten er-  
lebt 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 aufneh-  
men 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 Ge-  
wühl der Großstadt gewöhnte Mensch erlebt in dieser wunder-  
baren Umgebung wahrhafte Schockwirkungen. Er bestaunt die  
Bäume, Pflanzen, er entdeckt das Spiel der Wolken, die wunder-  
baren 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  
unbekannten 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 Groß-  
stadt, 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 Andräs Szirtes’ LENZ projiziert diese beiden Lenz-Fi-  
guren aufeinander. Und zwar, indem er nicht nur Büchners ge-  
niales Erzählungsbruchstück, dessen Figuren und Atmosphäre  
mit der Geschichte eines heutigen, jungen ungarischen Intellek-  
tuellen 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 Buchneuerschei-  
nungen beschäftigen und der sehr in Mode gekommen ist. Der  
zwischen Bergen, Felsen, Wäldern, Bächen und Wasserfällen  
wandernde Lenz irrt durch die gleichen Farben- und Lichtver-  
hältnisse, zwischen denen die Figuren auf den Gemälden Frie-  
drichs erscheinen.

BiofihnogTaphie

Der Regisseur des Films LENZ, Andräs Szirtes, wurde 1951  
geboren. Er legte das Abitur ab, erwarb als Elektriker einen Fach-  
arbeiterbrief. Als Facharbeiter wechselte er mehrmals den Ar-  
beitsplatz. Er begann, sich für das Amateurfilmen zu interessie-  
ren, und nahm an der Arbeit der visuellen Werkstatt der Lörand  
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 Schnittmei-  
ster tätig. Inzwischen begann er, im Klub der jungen Künstler  
des ungarischen Fernsehens und im Bela-Baläzs-Studio der jun-  
gen Filmleute Filme zu drehen. 1981 bekam er in Oberhausen  
einen großen Preis für seinen 21 Minuten langen experimentel-  
len 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 Mätyäs Büki. Der Film wurde 1986 fertig-  
gestellt, er wurde im Rahmen des Bela-Balazs-Studios gedreht.

Bei der endgültigen Fassung arbeitete Tamäs Pap am Drehbuch  
mit, die Kamera führte Barna Mihök. Die speziellen Effekte des  
Films photographierte Andräs 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 Tele. Die Momente der Schizophre-  
nie, die phantastisch farbigen Wolken, die Wunder der Mikro-  
welt 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 Übercinanderkopieren  
der Erlebnis- und der Gefühlswelt sowie der Gedanken der bei-  
den 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 Überstim-  
mungen 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 be-

^eUtet' (Produktionsmitteilung)

Filme:

1978 Woyzeck, abendfüllender Dokumentarfilm

1. Hajnal (Morgengrauen) kurzer Experimentalfilm  
   Oberhausen, 1980: Spezielle Erwähnung
2. Gravititcio (Gravitation) kurzer Experimentalfilm  
   Madarak (Vögel) kurzer Experimentalfilm  
   Tükör— Tükrözes (Spiegel - Spiegelung) kurzer  
   Experimentalfilm
3. A pronuma bolyok törtenete (Die Geschichte der Pronuma-  
   Motten) abendfüllender Experimentalfilm
4. Naplb (Tagebuch) Dokumentarfilmserie, 8 Teile  
   1986 LENZ

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

**17 internationales forum 15**

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

Bibliothekarin

Cecylka

Gal^zka Jabtoni

Betrunkene Frau

Kellnerin

Selpkas Frau

Waldhüter

Autobus-Fahrer

Streckenwärter

Tomala

Raufbolde

SIEKIEREZADA

Die Ballade von der Axt

Land Polen 1986

Produktion Przcdsiebiorstwo Realizacji

Filmow ‘Zespofy Filmowe’ —

Zespöt Filmowy ‘Perspektiywa’

|  |  |
| --- | --- |
| Regie  Drehbuch | Witold Leszczyhski Witold Leszczyhski nach der gleichnamigen Erzählung von Edward Stachura |
| Regieassistenz | Monika Skowrohska, Ryszard Zatorski, Malgorzata Zdziarska |
| Kamera | Jerzy Lukaszewicz |
| Kameraassistenz | Zdzislaw Najda, Piotr Jaszczuk, Roman Taborski, Henryk Wfoch |
| 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 Brudzinski, Zygmunt Nowal |
| Dekor | Maciej Putowski |
| Dekor-Mitarbeit | Maria Chrolowska, Leszek Borowski |
| Innen-Dekor | Ewa Tarnowska |
| Schnitt | Lucja Osko |
| Schnittassistenz | GraZyna Gradon |
| Produktionsleitung | Tadeusz Drewno |
| Produktionsassistenz | Halina Cichomska, Halina Slobodzin, Robert Lipihski, Marek Kraszewski, Jadwiga |
|  | Chynowska, Jolanta Görka |
| Darsteller | |
| Janek Pradera | Edward Zentara |
| Peresada | Ludwik Pak |
| Micha! Katny | Daniel Olbrychski |
| Wasyluk | Ludwik Benoit |
| Batiuk, der Junge | Wiktor Zborowski |
| Kaziuk | Krzysztof Majchrzak |
| Förster | Franciszek Pieczka |
| Maschinist | Jerzy Block |
| Selpka | Jan Jurewicz |
| Großmutter Olenka | Jadwiga Kuryluk |

Joanna Sienkiewicz  
Anna Milewska  
Marta Zentara  
Iga Cembrzynska  
Malgorzata Boratynska  
Maria Ciunelis  
Pawel Kruk  
Teodor Gendera  
Jan Lopuszniak  
Zygmunt Fok

Jerzy Zass, Sylwester Maciejewski,  
Aleksander Kalinowski

Uraufführung 11. 9. 1986 Gdansk (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 ‘szeherezada’=-  
Lied aus tausendundeiner Nacht’. Daher kann der Titel auch mit  
‘Lied und tausendundeiner Axt’ übersetzt werden.

Eine weitere Interpretation des Titels basiert auf der Kombina-  
tion von ‘siekiera=Axt’ und Tliada’-‘Ilias’.

Der Film erhielt 1986 den Preis ‘Zfote lew gdahski’ (Goldener  
Löwe von Gdansk) auf dem XI. Polnischen Spielfilmfestival in  
Gdansk (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. Nir-  
gendwo hält er es lange aus, da er seine Unabhängigkeit bewahren  
möchte, seine Selbständigkeit, seine Freiheit. Er flieht auch vor  
der Geliebten, die et in seinen Gedanken Galgzka Jabloni (Apfel-  
baum-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 Olehka führt. In die-  
ser Einöde ist nicht nur die Luft rein, auch die Menschen sind hier  
anders, offener, herzlicher, freundlicher. Jeder, mit dem er zusam-  
menkommt, ist eine andere Persönlichkeit.

Die harte Arbeit prägt männliche Charaktere und bringt die Men-  
schen 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 Wodkatrinken Ge-  
spräche über die seltsame Natur der Welt zu führen.

Mitten in die ländlichen Spiele hinein platzt Michai Kgtny, wie  
Janek ebenfalls ein Weltenbummler, der auch gekommen ist, um  
im Wald zu arbeiten. Auch er läßt sich im Quartier von Oma Olenka  
nieder. Michai rettet Janek aus einer schwierigen Lage, in die er  
durch einen aggressiven Spaß gekommen war. Nach einigen Minu-  
ten 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 Gat^zka Jahloni 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 Loko-  
motive 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 magneti-  
sche Anziehungskraft auf die Menschen — das sind wesentliche  
Motive in Witold Leszczyhskis 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 ge-  
schaffenen Werten ist unvermeidlich. DIE BALLADE VON  
DER AXT, die auf dem Buch des vorzeitig und tragisch ums Le-  
ben 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 Biesz-  
czady-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 existen-  
ziellen Unruhe. Sensibel genug auch für die poetischen Töne über-  
mittelt Leszczynski in seinen Filmen durch Bilder den ganz beson-  
deren Stil der literarischen Vorlage. In der Filmfassung der BAL-  
LADE VON DER AXT werden das ‘sackleinerne’ Äußere der  
robusten, einfachen Menschen und die Gedanken des Jungen un-  
terstützt durch die Bilder einer strengen Winterlandschaft.

TK

Aus: Gazeta Festiwalowa, Gdansk, Nr. 4 vom 11.9.1986

Dem Leben und dem Tode zugewandt

Gespräch mit dem Regisseur Witold Leszczynski

Frage: Kannten Sie Edward Stachura persönlich?

Leszczynski: Ja, zu Beginn der 70er Jahre, als ich seinen Roman  
gelesen hatte, stöberte ich ihn in seiner kleinen Wohnung im War-  
schauer Stadtteil Praga auf. Wir schrieben zusammen das Dreh-  
buch, 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 Unterstüt-  
zung 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 Fas-  
zination?

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 Ban-  
den an das ‘hier und heute’ gebunden war. Zugleich verlangte es ei-  
nen Menschen, der sich durch sich selbst verwirklicht und der, ange-  
sichts 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 BALLA-  
DE VON DER AXT.

L.: Gott sei Dank sind mir noch, sagen wir, Naivität und ein kind-  
licher Blick auf die Welt erhalten geblieben. Und Helden dieser Art  
suche ich für meine Filme. So sind Mateusz und Kaziuk, in BAL-  
LADE VON DER AXT ist es etwas anders. Hier geht es nicht nur  
um eine Filmgestalt, sondern um zwei: Janek Pradera und Michai  
K^tny. 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 Zentara), der  
die Sehnsucht nach dem Tod verkörpert, und Michai Katny (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. Michai K^tny aber versucht, ihn zurückzuhalten und  
ruft: Janek ... (meint also: bleib stehen, mach das nicht!). Und ob-  
wohl Pradera stirbt, singt K^tny 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  
Zentara und Daniel Olbrychski zu besetzen?

L.: Daniel kannte ich schon, Zentara 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 physi-  
sche Ähnlichkeit verbindet, die im Film noch durch ähnliche Klei-  
dung und durch symmetrische Aufstellung vor der Kamera unter-  
strichen wird.

Frage: Zentara spielt den Pradera unerhört kühl. Diesen Eindruck  
hinterläßt überhaupt der ganze Film.

L.: Stachuras Prosa ist zuweilen recht exaltiert und von der Lein-  
wand herab werden Emotionen noch stärker hervorgehoben. Ich  
wollte die Exaltation vermeiden, schon wegen meines eigenen Ge-  
schmacks, aber auch einem Teil der Zuschauer zuliebe. Ich hege  
nämlich die stille Hoffnung, daß sich nicht nur die Stachura-Anhän-  
ger den Film ansehen werden (die zuweilen gar eine Spur von Ab-  
lehnung 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 Tätigkei-  
ten ausführen, nicht mehr empfinden kann?

L.: Wenn ich, zum Beispiel im Radio, Gedichte höre, bei deren Vor-  
trag der Schauspieler zu sehr aus sich herausgeht, um sie auch ja  
‘poetisch’ darzubieten, dann bin ich unfähig, außer diesem unerträg-  
lichen 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 spar-  
sam, 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 Elemen-  
te: den Humor ‘unterwegs’ und die Ergriffenheit im Finale. Bei-  
spiel 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 Lein-  
wand 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  
>m Film nichts Zufälliges gibt, so daß es sich lohnt, sich auf das  
Erzählte zu konzentrieren. Wenn sich z.B. Pradera im Film hin-  
setzt, und die Kamera ist dabei statisch und die Komposition zen-  
tral, drückt das jene Hierarchie aus, die Stachura in folgende Wor-  
te 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 Lagöw 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 Koszaliner Filmtreff ‘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 Juroren vom Nationalen Filmfestival in  
Gdansk

Von Zygmunt Kaluzynski

(•••) Bei der Zuerkennung des Grand Prix gab es keine Zweifel —

« ging an Witold Leszczyiiskis SIEKIEREZADA, aus der Erkennt-  
nis heraus, daß das Filmwesen gegenwärtig am meisten künstleri-  
sche Ambitionen, Stil, Entwicklung der Filmkunst und Kultivie-  
rung der Leinwandpoesie braucht. Doch es handelt sich um einen  
tccht schwierigen Film, der im polnischen Kino vielleicht nicht  
den ersehnten 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? Anderer-  
seits 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  
■st der Streifen ein originelles Beispiel für die Verwendung einer  
literarischen Vorlage gegen ihren Charakter.

Plut Film stammt nicht mehr wie die Vorlage von Stachura, son-  
dern vom Regisseur Leszczynski. Die Geschichte um Janek Prade-  
ra (in der beeindruckenden Darstellung durch Edward Zentara),  
der nach einer schweren Enttäuschung seiner Gefühle Holzfäller  
wird und in irgendeinem Wald endlich die gesuchte Menschlich-  
keit findet, ist zu einem heiteren, strahlenden, optimistischen  
Kunstwerk geworden. Am Ende jedoch, im Sinne von Stachura,  
verläßt Janek die geliebten Holzfäller-Saufkumpane und schreitet  
111 selbstmörderischer Absicht auf den Schienen einem Zug ent-  
gegen. Dieser plötzliche emotionale Kontrast verblüfft den Zu-  
schauer, 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 desgesamten Films eher geneigt, diese Unklarheit zugunsten des Le-  
bens zu entscheiden. Und inmitten der Flut manieristischen Ge-  
jammers in den polnischen Kinos ist SIEKIEREZADA ein Licht-  
blick 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 tra-  
gische Ende eines Künstlerschicksals verdrängt die spielerischen  
Elemente in seinem Werk, und für die jungen Leser ist das geheim-  
nisvolle, ihn erwartende Leben meist zu ernst, als daß er in ihm  
Material für ein Spiel, und sei es ein künstlerisches, entdecken könn-  
te. Stachuras Werke erlangen ihren hohen Wert für die sensiblen  
jungen Leser aus einer größeren Dimension: Stachura zeigt, wie  
das Leben durch die Ubersensibilität eine Bereicherung erfährt,  
sie bewirkt keine Isolation von der Welt, in der zu leben uns ge-  
geben 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 Leszczynski, 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 hinsicht-  
lich der Emotionalität und des Stils unterscheiden; da ist zum ei-  
nen die Vision der Welt in den Augen des Dichters, und zum ande-  
ren die Vision seines Scheidens aus der Welt. Aus dem Zusammen-  
stoß 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 Wider-  
streit 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 ausgesproche-  
nen 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 Rah-  
men 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 Intellek-  
tuellen 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: „Ge-  
priesen 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 Men-  
schen 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 kennenlemt, akzeptieren.

Die wichtigste Formel der Welt Stachuras besteht wohl in seinem  
Aufruf, nach ‘Würde und Gerechtigkeit’ zu suchen. Leszczynski,  
der Regisseur von Die Tage des Matthäus, verfügt über eigene Er-  
fahrungen bei solcherlei Suchen. Die Filmfassung der BALLADE  
VON DER AXT wiederholt jene Stilistik nicht, verwandt aber  
ist dig Haltung des Regisseurs gegenüber dem Phänomen des Le-  
bens, der Wirklichkeit, dem Menschen. Die Tage des Matthäus  
mit ihrem poetischen, pathetischen und äußerlichen Über-  
schwangwaren das Werk eines—um zwanzig Jahre jüngeren Künst-  
lers. In der Verfilmung der BALLADE VON DER AXT leg-  
ten 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 Ge-  
wöhnlichem, 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 Ge-  
höft am Waldrand, die erleuchteten Fenster in der Nacht, die  
Harmonie in Großmutter Olenkas Hütte), die den alten Bräu-  
chen innewohnende Verhaltenheit (...), die Naturbeobachtung  
(...). Dennoch wird die gezeigte Welt nicht idealisiert, in ihr gibt  
es auch Lumpen (die beiden Radaumacher beim Vergnügen, je-  
nes Weib, das mit seinem Gelächter ‘die große Traurigkeit der  
Welt’ beleidigt). Stachura und Leszczynski ist ganz einfach klar,  
daß in dem Dorf Hopla die Proportion zwischen den Einfalts-  
pinseln und den Dichtern mehr oder weniger genauso ist wie  
überall, und vor allem wissen sie, was Feinfühligkeit und Dick-  
felligkeit wirklich bedeuten und bringen beides nicht durchein-  
ander. (...)

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 Leszczynskis Film BALLADE VON DER  
AXT kam, griff ich nicht nach Stachuras gleichnamiger Roman-  
vorlage, sondern nach seinem Tagebuch ‘Sich mit der Welt ver-  
söhnen’, 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 ge-  
halten, der einen notwendigen Kommentar für alle anderen dar-  
stellt.

„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 Ver-  
stand 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 Selbsterkennt-  
nis. Sich ab finden — sei es auch nur für kurze Zeit — mit der Tat-  
sache, daß man weder Buddha, noch der Bruder von Lao-tse und  
Jesus ist, daß man die Aufklärung nicht erreicht hat. Aber viel-  
leicht hatte man sie doch erreicht und dann verloren auf Grunddes 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 individu-  
ellen 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 kennenlernt, 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 cal^ jaskrawosci^’, ‘Siekierezada’) enthalten ist, nicht auf ir-  
gendeine Weise mit dem späteren Zusammenbruch verbunden?

(...) Der Tod verfolgt Stachura die ganze Zeit, Von Todesangst  
und magischer Todessehnsucht ist seine Begeisterung für das Le-  
ben durchzogen. (...)

Als er bei seiner Mutter sein Tagebuch schreibt, ist von Begeiste-  
rung nichts mehr übrig. (...) Er überlegt immer öfter, ob er nicht  
‘wieder dem Tod entgegensehen könnte’. In diesem kleinen Tage-  
buch 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, zu-  
rückgehalten 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 Ab-  
wendung vom Leben hieß. Obgleich er damit unwillentlich zeig-  
te, 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 Sonnen-  
systems, 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 Selbstverherr-  
lichung betrachtet. Manchmal erscheint ihm das Leben, aus gro-  
ßer Entfernung betrachtet, in seinen allereinfachsten Dingen wert-  
voll, und diese hat er in seinen Romanen festgehalten (‘Z cat^  
jaskrawosci^’, ‘Siekierezada’). Aber mit der Zeit (binnen weni-  
ger 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 Ciecho-  
cinek. 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 Hinge-  
zogensein zu den Menschen und der Enttäuschung vom Leben ist  
der grundlegende Inhalt von Witold Leszczynskis 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? Dialogi-  
sierend ist schließlich auch Stachuras Prosa. Leszczynski inter-  
essiert 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 fak-  
tischen Charakter hat der Selbstmord in Leszczynskis 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 Kon-  
text eines individuellen Schicksals, sie erhält einen tieferen, dunk-  
leren Sinn. Zeitweilig erscheint sie als eine Geste der Enttäuschung,  
zeitweilig erhält sie den Anschein eines Opfers.

Leszczyhski hob diese Tat durch die Verdopplung aus der Rea-  
lität heraus. Michai Katny machte er zu Jan Praderas alter ego.

In der ersten Szene sehen wir, wie Katny auf den Schienen im  
hochstämmigen, verschneiten Wald steht, in der gleichen Situa-  
tion, nahezu auf die gleiche Weise aufgenommen, sehen wir später  
Pradera, Die Lokomotive überfährt Katny, weiß und leuchtend.

Sie stößt ihn nicht um, aber sie durchdringt die Figur auf irgend-  
eine Weise. Michaf Katny (Daniel Olbrychski) erscheint nach dem  
Unfall, als sei nichts geschehen, in Hopla, 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  
Katny sich zum Leben, Pradera aber — zum Nichts hingezogen  
fühlt.

In der letzten Filmszene steht Pradera, so wie Katny, auf den  
Schienen. Seine Figur befindet sich auf der Achse des Bildes, zwi-  
schen 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 — symme-  
trisch, in der Höhe seiner Schultern angeordnet. Diese Art der  
Suggestionen, die sich aus der Symmetrie des Bildes ergeben, fas-  
sen die Figur des Pradera symbolisch ein, durch die zentrale Stel-  
lung der Figur drängt sich unwillkürlich der Vergleich mit der  
Kreuzigung auf.

Eine andere Bedeutungssphäre ist verbunden mit Praderas Träu-  
men 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 —  
Galazka Jabfoni (Apfelbaumzweig) —, das ihn zu sich lockt, ihn in  
die exotische Landschaft ‘Patagoniens’ führt, um ihm am Schluß,  
in den geheimnisvollen, versandeten Ruien 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 tod-  
bringende 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 Prade-  
ras 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 Hopla hat die Entscheidung nur  
herausgezögert, so wie für Stachura der Aufenthalt in Aleksan-  
drow 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 ein-  
fachen Menschen, bei denen er Kraft schöpfen und sich verber-  
gen 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 Dumm-  
heit 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 Fried-  
hof 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 Wahrhei-  
ten 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 begrei-  
fen wir, daß das kein Akt der Dankbarkeit ist, sondern ein Er-  
geben in den Tod, der ihn mit seinem Schatten zudeckt. Ver-  
führerisch 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. Leszczyhski 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 Ver-  
zweiflung, nur ist sie tiefer verborgen und weniger beachtet. Sie  
trinken, denn sie können wie er die Ärmlichkeit und die Mono-  
tonie des Lebens nicht ertragen, obgleich sie mit dem Leben  
ausgesöhnt scheinen. Der Wodka sichert ihnen eine Art zwischen-  
menschlicher Kommunion. Pradera, dem ‘sanften Rebell’, 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 Olenkas 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 erken-  
nen 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 Hopla erlangen in diesem Kon-  
text 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 Argu-  
ment 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 Fällen hei-  
ßes 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 Leszczyhski, geboren am 16. 8. 1933 in Lodz. Von 1951  
bis 1955 studierte er an der Fakultät für Elektronik am Warschau-  
er Polytechnikum und arbeitete danach als Ingenieur für Elektro-  
akustik im polnischen Spielfilmstudio-Lodz. 1959 absolvierte er  
die Kamera-Fakultät der polnischen Filmhochschule (PWSTiF)  
in Lodz. 1962 schloß er das Regie-Studium an dieser Hochschule  
ab. Bereits für seine Hochschularbeiten erhielt er erste internatio-  
nale Auszeichnungen. 1964 debütierte W.L. als Kameramann,

1. auch als Regisseur. Vom Anfang seiner beruflichen Tätig-  
   keit an arbeitete er sowohl in Polen als auch im Ausland (vor  
   allem in Skandinavien).

Filmographie (als Kameramann)

1964-66 in Schweden: Vikingamas 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. arbeitete  
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 Kon-  
dratiuk

Filmographie (als Regisseur und Szenarist)

1. Rondo (Hochschulfilm) Festivalpreis in Wien 1959
2. Portret meZczyzny 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

1. Zyuiot Mateusza (Die Tage des Matthäus) Andrzej-  
   Munk-Preis, Grand Prix des Festivals der Jugend  
   Cannes 1968, Festivalpreis in Valladolid, Colombo,  
   Adelaide.
2. in Belgien: Qu’est-ce qui fait courir Jacky? (Weshalb  
   rennt Jacky? ) Co-Re: P. Riguier
3. 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
4. Rewizja osobista (Persönliche Durchsuchung)

Co-Re und Co-Ka: Andrzej Kostenko, Co-Szenarium:  
Andrzej Bonarski, Andrezej Kostenko

1. in Schweden: Livet pa 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 Gdansk 1984

1. SIEKIEREZADA

**1? internationales forum 16**

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

|  |  |
| --- | --- |
| SASHSHENNYJ | FONAR |
| Die angezündete | Laterne |
| Land | UdSSR 1983 |
| Produktion | Armenfilm, Studio A. Bek- Nasarjan |
| Regie, Buch | Agasi Ajvasjan |
| Kamera | Levon Atojanz |
| Dekor | Grigor Torosjan, W. Panosjan |
| Musik | Tigran Mansurjan |
| Ton | Eduard Vanunz |
| Schnitt | I. Mikaeljan |
| Kostüme | S. Tonojan |
| Darsteller |  |
| Vano  Vera  Mkrtum  Gasparelli  Bankuruzjan  Pakule  Kinder | Wladimir Kotscharjan Violetta Geworkjan Abesalom Loria Leonid Sarkisow Genrich Alaverdjan Kariös Martirosjan 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 |

Kritik

... aber die eigentliche Entdeckung war DIE ANGEZÜNDETE  
LATERNE von Agasi Ajvasjan. Selten, daß ein Film seine Schön-  
heit und seine Originalität schon in den ersten beiden Einstellun-  
gen 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 Gmppe, sie vereinigen sich mit-  
einander. Das hat nichts zu tun mit dem Alltagsleben eines ver-  
armten Malers, seinen Geldgeschichten,, seinen häuslichen Ausein-  
andersetzungen mit einer Ehefrau, die wünschte, daß er den Emp-  
fehlungen der Mäzene mehr entgegenkäme.

Die Kamera filmt eine Straße, isoliert jedes Ladenschild, erfaßt  
in gleicher Weise die Köpfe der Handwerker, als ob sie selbst Schil-  
der wären; und man betritt die aus Schwarz und Grün zusammen-  
gesetzte 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 ei-  
nem langsamen vertikalen Scgelflug 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 Tournés in: Jeune Cinéma, Nr. 178, Paris, Januar/

Februar 1987

Biofilmographie

Agasi Ajvasjan, 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 Filmstu-  
dio 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

Inhalt

Vano Chodshabekow, ein Zeitgenosse des berühmten naiven geor-  
gischen Malers Niko Pirosmanischwili, besaß ein seltenes und eigen-  
williges Talent. Nichtsdestoweniger verbrachte er sein Leben in  
bitterer Armut. Seine Freunde — Handwerker und Händler —  
wollten ihm helfen. Einer von ihnen, Mkrtum der Lampenan-  
zünder, 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 Lampenanzünder hatte recht: Vanos Seelenlicht hat  
sich durch seine Bilder erhalten und dringt bis zu uns, seinen  
Nachkommen.

Filme:

1981 Liritscheskij marsch (Lyrischer Marsch), zusammen mit  
L. Isaksjan

1983 SASHSHENNYJ FONAR

**17 internationales forum 17**

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

Oberst Klobb

Leutnant Meynier

Dawa

Baka

Gogue

Dan Zald

Amina

Der Gesandte des Emirs

Serkin Gobir

Serkin Arewa

Der Emir von Sokoto

Amenokal

Makoni

Targuia

Krieger Baka

SARRAOUNIA

|  |  |
| --- | --- |
| Land  Produktion | Burkina Faso/Frankreich Les Films Soleil 6 |
| 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 |
| Bühnenbildassistenz | Joseph Kpobly |
| Tonassistenz | 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 Zoungrana |
| Produktionsleitung | Michel Moitessier |
| Darsteller | |
| Sarraounia | Ai Keita |
| Hauptmann Voulet | Jean-Roger Milo |
| Hauptmann Chanoine | Feodor Atkine |
| Dr. Henric | Didier Sauvegrain |
| Leutnant Joalland | Roger Mirmont |
| Leutnant Pallier | Luc-Antoine Diquero |
| Sergeant Boutel | Jean-Pierre Castaldi |
| Coulibaly | Tidjani Ouedraogo |
| Feldwebel Laury Kavallerieunteroffizier | Wladimir Ivanosky |
| Tourot | Didier Agostini |

Jean Edmond  
Philippe Bellay  
Tagara Yacouba Traore  
Aboubacar Traore  
Abdoulaye Cisse  
Jean-François Ouedraogo  
Florence Bewende  
Hama Gourou nga  
Baba Traore  
Djibril Sidibe  
Sekou Tall  
Rajoun Tapsirou  
Jacob Sou  
Temeddit Ag Hoye  
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 verehre 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 tat-  
sächlich gelebt, und ihre Geschichte wurde von nigerischen Zau-  
berern und Historikern wahrheitsgetreu überliefert. Abdoulaye  
Mamani hat dies zu seinem Roman inspiriert, Med Hondo zu sei-  
nem Film. Diese Geschichte wurde aus Archivunterlagen des ehe-  
maligen Kolonialministeriums rekonstruiert und beruht auf Tat-  
sachen und heroischen Taten, die sich in einem bestimmten Ab-  
schnitt der französischen Kolonialgeschichte ereigneten.

Ein von den beiden Hauptmännem Voulet und Chanoine befehlig-  
tes 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 Her-  
zen 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 Greueltaten, Massakern, Gefangennahmen  
und Zerstörungen. Die so stolze wie kühne Sarraounia, Sinnbildder Unabhängigkeit und des Friedens, die großherzige und emp-  
findsame Frau und treusorgende Monarchin ihres Volkes, ver-  
traut sich ihrem Adoptivvater an. Dieser weiht sie in die Geheim-  
nisse und Kräfte des Lebens ein, offenbart ihr Kriegslisten und  
Zaubersprüche, woraufhin die Königin beschließt, den Kampf  
mit dem anrückenden Feind aufzunehmen, der sie zu umzin-  
geln droht. Der machttrunkene Voulet kennt trotz anderslau-  
tender 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, Überzeugungs-  
kraft und Wut, an eiserner Entschlossenheit, im steten Wechsel  
zwei Schritte vor und einen zurück zu gehen.

Der mauretanische Regisseur Med Hondo (Soleil ö) hat zahlrei-  
che Hürden überwinden müssen, bis er endlich mit den Drehar-  
beiten 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 wich-  
tig, diese Geschichte zu erzählen, zu zeigen und zu kennen.”

Die Rollen der acht französischen Soldaten, jener abscheulichen  
Produkte eines abscheulichen Systems, besetzte Med Hondo be-  
wußt nicht mit bekannten Gesichtern. Ihm ging es in seinem F’ilm  
vor allem um Authentizität und Glaubwürdigkeit. Jean-Roger  
Milo (Les enrages, Lesloups entre eux) und Feodor Atkine (Pau-  
line a 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 wur-  
de eingehend in den Archiven recherchiert, jede weist in diesem  
Prozeß zunehmender Gesetzlosigkeit besondere und kennzeich-  
nende 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 vonstatten 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 Entlas-  
sung mehrerer Mitarbeiter, alles wirkte zusammen und drohte  
mehrmals die Dreharbeiten zum Scheitern zu bringen.

Christophe d’Yvoire, in: Premiere, Paris, Juli 1986  
Kritik

Auf der linken Seite, der afrikanischen, ist dieser Film die Ge-  
schichte 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 finster-  
sten Kapitel der sogenannten ‘Kolonialepoche’.

Der mauretanische Filmemacher Med Hondo hat sich nicht ge-  
scheut — 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. Ange-  
sichts der Greueltaten beschloß die französische Regierung,  
Schaden von Frankreich abzuwenden und eine gesonderte Ab-  
teilung 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, sei-  
nes Zeichens General und Verteidigungsminister für einen Tag, aus  
Protest gegen die Revision im Dreyfuß-Prozeß demissionierte (wur-  
de schließlich in einem Scharmützel getötet und Voulet von sei-  
nen letzten Getreuen hingerichtet.

Jacques-François Rolland hat diesen schurkischen Handstreich in  
‘Le grand capitaine’ erzählt. Med Hondo hat dem die wenig be-  
kannte Episode des Widerstandes gegen die Eindringling hinzuge-  
fügt,den Sarraounia anführte, die Königing der Aznas, einem klei-  
nen Volk der Niger-Region, dessen Schicksal der nigerische Schrift-  
steller Aboulaye Mamani in einem Roman festgehalten hat.

Sarraounia,dargestellt von A“ Kelta, 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  
undurchdtinglichen Dschungel zurück und führt von dort aus den  
Kampf weiter.

Die in Burkina gedrehten Kriegsszenen — Schlachten und Hinterhal-  
te, Kämpfe mit Bogen und Gewehren, überfüllte Lager mit den  
Frauen der Schützen und der Spahis[[1]](#footnote-2), Saufgelage der weißen Offi-  
ziere — bilden die Kulisse dieses großen Schauspiels. Die franzö-  
sichen Akteure, vor allem Jean Roger Milo (Voulet) und Feodor  
Atkine (Chanoine), sind ausgezeichnet. Die Figur der Sarraounia  
hingegen ist vielleicht ein wenig zu idealisiert dargestellt, um rund-  
um zu überzeugen.

Doch es steht außer Frage, daß Med Hondo — nach Soleil O, Les  
bicots-negres, 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. 86also 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 Afri-  
kaner 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 den-  
ke beispielsweise an Jinga aus Angola, an Beatrice aus dem Kon-  
go, an Ranavalona aus Madagaskar, um nur einige wenige zu nen-  
nen. 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, ge-  
wann 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 Füsiliere Übergriff, mit  
deren Hilfe die französischen Soldaten ihren Vorstoß in Afrika  
unternahmen.

Hondo: Diese Frau hat in der Tat eine sehr weitreichende Ausbil-  
dung 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, ver-  
eint 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 je-  
der 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 Kolo-  
nisatoren 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 ver-  
loren haben. Doch damals wurde ein Fremder bei seiner Ankunft  
willkommen geheißen. Und die Weißen wurden anfangs mit offe-  
nen Armen empfangen. Es war für sie darum ein Leichtes, Han-  
delsniederlassungen und später Missionen zu gründen. Dadurch  
ermutigt, entwickelten sie bald schon Strukturen der industriel-  
len Sklaverei. Die Sklaverei ist ein universelles Phänomen, in  
Afrika aber wurde sie von den mächtigsten Ländern der dama-  
ligen 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 Le-  
gion. Wo haben Sie sie gefunden? Diese Frage ist eng geknüpft  
an die Hilfe, die Ihnen ein dem Niger benachbartes Land ge-  
währte, dem Niger, wo Sie Ihrem Film drehen wollten, weil es  
im Süden ist, unweit der heutigen Grenze von Nigeria, wo Sar-  
raounia 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 vor-  
zubereiten. Ich hatte bereits einen Monat gedreht, als ich zu-  
fällig aus der Zeitung erfuhr, daß aus meinem Film nichts werdenwürde. 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 An-  
wälte gebeten, das Notwendige mit den Verantwortlichen des  
O.R.T.N. (Office de la Television Nigerienne) zu regeln. Das Do-  
kument 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 Rük-  
ken gefallen ist. Ich bin immerhin 25.000 km im Niger gereist.  
Und die Mehrzahl der Nigerer war so stolz, daß eine ihrer Heldin-  
nen auf die Leinwand kommen sollte ... Sie zeigten sich so hilfsbe  
reit ... Minister ... Gouverneure ... selbst der Staatschef. Tatsache  
jedenfalls ist, daß der Niger einen Rückzieher gemacht hat. Scha-  
de, schade für sie, denn mein Film ist zustandegekommen; 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 Nigerern 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 ver-  
mutlich 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 Mitglie-  
dern 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 Spar-  
kasse, Decken ..., um nur einige Beispiele zu nennen. Ich will da-  
mit 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 muß unsere Revolu-  
tionsregierung 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 da-  
für 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 lasten; an-  
dererseits muß man die Filmemacher auch dazu bringen, Verant-  
wortung zu übernehmen; wenn sie dabei scheitern, hat man das  
Recht, sie zu bestrafen!

Frage: Lassen Sie uns jetzt auf die Schauspieler zu sprechen kom-  
men. Es gibt ein Dutzend europäische Berufsschauspieler, darun-  
ter sind vor allem Didier Agostini, Jean-Roger Milo und Feodor  
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 al-  
le 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 ausge-  
sucht 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 bis, 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 Gesundheits-  
ministerium arbeitet, eine Kollegin und Freundin, der ich zufäl-  
lig begegnet bin, nachdem ich bereits Hunderte von Probeauf-  
nahmen 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 Ein-  
willigung und die ihrer Familie einholen. Der Mann war außer-  
gewöhnlich. Er hat mir nicht die geringste Bedingung gestellt.

Er sagte nur: „Wenn sie einverstanden ist, kannst Du sie mitneh-  
men, wohin Du willst. Sie ist Deine Königin.”

Frage: A'i Ke'ita ist in der Tat majestätisch. Wird sie auch in Zu-  
kunft filmen oder kehrt sie wieder ins Ministerium zurück?

Hondo: Das hängt leider nicht von ihr ab, sondern von der Kino-  
situation in Afrika und Burkina Faso. Ich denke, daß nach mei-  
nem Film zahlreiche Filmemacher sie als Schauspielerin entdek-  
ken werden.

Frage: Abgesehen von den Schauspielern, deren Leistung und  
Spontaneität 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 Bala-  
fon,Kora und Gesang. Was hat sie zu dieser Wahl veranlaßt?

Hondo: Es gibt in der Tat zwei verschiedene Musikteile. Auf die  
Musik im Vorspann, auf das Hauptthema, das Pierre Akenden-  
gue komponiert hat, folgen die traditionellen Gesänge und die  
Musik, die Abdoulaye Cisse komponiert hat, ein in Burkina sehr  
bekannter Künstler. Darüber hinaus gibt es den Gesang der Füsi-  
liere, der von Kompaore stammt, einem Darsteller, der einen der  
Rädelsführer verkörpert, der ihn auch vorträgt und sich gleich-  
zeitig auf dem Balafon begleitet. Dadurch, daß ich die Verant-  
wortung 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 Akenden-  
gue ein großer, wenn nicht gar der größte afrikanische Musiker.  
Ganz zu Anfang gab ich ihm das Drehbuch zu lesen. Und nach-  
dem der Film fertig war ... nach all den Schwierigkeiten, mit de-  
nen 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 gearbei-  
tet hast.”

Frage: Ihr Film ist nicht nur großartig, sondern auch für ein euro-  
päisches Publikum äußerst lehrreich und ein Anstoß zum Nach-  
denken. Kann er aber in Afrika bei den gegebenen Verleihschwie-  
rigkeiten 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, Kinofil-  
me 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 finan-  
zieren 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 Brü-  
der gemacht hat. Ich sage auch, daß es möglich ist, Gelder für die  
Staatskasse und die afrikanische Filmproduktion zu erwirtschaf-  
ten. Beim gegenwärtigen Stand der Dinge ist es wohl richtig,daßunsere Staatschefs Wichtigers zu tun haben — und nichts geschieht.  
Ich wende mich darum an die Kinobesitzer und Filmverleiher unse-  
res 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 ein-  
bringt, was ich ausgegeben habe. Das wäre schon ein enormer Er-  
folg. 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 hinzuge-  
ben. Bei diesem Tempo werde ich nicht eben viele Filme realisie-  
ren 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, Journali-  
stin der BBC, im November 1986

Biofilmographie

Abid (Mohamed) Med (Medoun) Hondo, geb. 1936 in Mauretanien,  
arbeitete zeitweise in Frankreich als Koch in einem großen Restau-  
rant. Tätigkeit für das Theater ab 1969 (als Darstellerund Regis-  
seur). Hondo „drehte polemisch-didaktische Filme über die Situ-  
ation der Afrikaner in Frankreich und über die rassistischen Vor-  
urteile der Europäer gegenüber Afrikanern (Soleil Ô, 1971, Les  
bicots-negres, vos voisins, Die Neger-Kaffem, Eure Nachbarn,

1974), bemerkenswert durch ihre Schärfe, aber auch (besonders  
Soleil O) durch ihre eigenwillige, manchmal theaterhafte, ver-  
fremdete Dramaturgie. Les bicots-negres 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 Unabhängigkeits-  
kampf der Polisario-Bewegung, die durch die Qualität ihres Bild-  
materials faszinierte und entschieden 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 SoleilO (internationales forum des jungen films 1971)

1. Mes voisins, Kurzfilm

1975 Les bicots-negres, vos voisins (Die Neger-Kaffem, Eure  
Nachbarn)

1. 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

**17 internationales forum 18**

des jungen films berlln 1987 filmfestspiele berlin

Filme von Anita Thacher

PERMANENT WA VE  
HOMAGE TO MAGRITTE  
SEA TRAVELS  
THE BREAKFAST TABLE

**Manhattan doorway**

LOOSE CORNER  
PERMANENT WA VE

USA 1967/78. Uraufführung: Januar 1978, Anthology Film  
Archivcs. 16 mm, Farbe (viragiert), Ton, 3 Minuten

PERMANENT WA VE ist aus der Arbeit an Collagen, die mich  
zur gleichen Zeit beschäftigten, hervorgegangen und seinerseits  
eine filmische Collage, die sich der Technik des mehrfachen Ab-  
foto grafierens in der Kamera bedient. Szenen eines Pornofilms  
werden noch einmal aufgenommen, um die Erotik zu unterlau-  
fen und eine neue, distanziertere Faszination der Zuschauer zu  
erzielen, die aus der Textur und der Bewegung erwächst.

(Anita Thacher)

Kritik

Anita Thachers PERMANENT WA VE 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 Vereinnah-  
niung seiner Figur ist: Das Porträt einer Frau, wie es nur von  
emer anderen Frau gemacht sein kann.

(Amy Taubin, Soho Weekly News, 26. 1. 1978)

HOMAGE TO MAGRITTE

USA 1974. Ton: Larry Loewingcr. Darsteller: Musky Albcrtson,  
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 an-  
einander gefügt sind, treten als eine Serie von Gemälden zu ein-  
ander 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 Van-  
derbeek, 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, Trans-  
formationen gespielter Filmszenen, versucht SEA TRAVELS das  
Thema ‘Kindheitserinnerungen’ auszuloten — die Träume, die Phan-  
tasien und die unverwechselbare Sprache der Kindheit.

SEA TRAVELS ist durch verschiedene Kindergedichte inspiriert  
worden, z.B. ‘Abreeze is like the sky is Corning to you ...’ von  
Iris Torres, aus Wishes, Lies and Dreams ('Ein Wind ist, wie der Him-  
mel ist, wenn er zu dir kommt ...’).

Zeitweilig wollte ich SEA TRAVELS auch ‘Botticelli’s Geometry’  
nennen, weil es um geometrische Verhältnisse auf der Bildoberflä-  
che geht. (Der Film braucht mehrere Titel, denn er versucht meh-  
rere 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 Be-  
zug auf dieses Raster unter dem Bildfeld realisiert und in ihrer Ziel-  
richtung 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 die-  
ser ‘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 zurückzuversetzen. Ein Thoreau-Zitat  
zu Beginn des Films vermittelt Sehnsucht und Distanzierung zu-  
gleich:

„Es scheint, als ob wir uns als Erwachsene nur danach seh-  
nen, 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, kreiert Anita Tha-  
cher eine geometrische Struktur von ursprünglicher Klarheit, die  
den lyrischen Gehalt des Film liebevoll zur Entfaltung bringt. Die-  
se Struktur ist jedoch nicht dominant wie bei Framptons Surface  
Tension oder Zorn’s Lemma; noch gleichen Thachers Transforma-  
tionen von Komposition, Bewegung oder Maßstab denen Pat  
O’Neills. Vielmehr erinnern ihre eleganten Ausschnitte und visu-  
ellen 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 Kin-  
des? ) auf dem Klavier zu hören, außerdem das Bellen eines  
Hundes.

Diese Vorsequenz läßt vermuten, daß die Bewegung des Mäd-  
chens sich nicht im Physischen erschöpft. Ihre Selbstvergessen-  
heit — die sich in der Sorglosigkeit ihres noch kindlichen Kör-  
pers 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 da-  
durch 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 Filme-  
macherin — 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 privilegier-  
ten Stand der kindlichen Phantasie zu versetzen wie sich außer-  
halb 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 Zer-  
fall erliegen, sobald eine mechanische Panne auftritt. (...)

(Tony Pipolo in: Millenium 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  
d

Kritik

Schon die ersten Takte der Musik dieses 14minütigen Videoban-  
des (...) versetzen uns in einen angenehmen und aufnahmeberei-  
ten Seelenzustand (...). Obwohl es als ein ‘live-action Videoco-  
mic, entworfen für das kleine Format des Fernsehschirms’ be-  
zeichnet ist, hätte ich es gern auf eine Panavisionswand proji-  
ziert 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, Gla-  
morgirl, Baseball-Spielerin, Opemstar oder sogar als Himmels-  
körper 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 Bot-  
schaft, 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 künst-  
lerisches 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. Kon-  
struktion: Dennis Elliott, Donna Catanzano u.a. Darsteller: Cathe-  
rine 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 dass’, 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 Annah-  
men, von denen wir ausgehen, durch viele visuelle Unmöglich-  
keiten auf die Probe gestellt. Allmählich gewöhnen wir uns jedoch  
an das Wesen dieses Abenteuers, 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 über-  
raschen und erfüllen lassen. (Anita Thacher)

Biofilmographie

Anita Thacher hat an der Millennium Film School und der New  
York Studio School of Drawing, Paintingand Sculpture Film und  
Kunst studiert. Sie ist als Künstlerin sehr vielseitig: Gemälde, Pho-  
tographien, Installationen, Filme und Videoarbeiten. Neben ihrem  
eigenen, experimentellen Werk, für das sie viele Preise und Stipen-  
dien erhielt, ist sie — seit 1967 — auch als Produzentin, Cutterin  
oder Regisseurin bei Dokumentarfilmen (z.B. der Maysles-Gruppe)  
und Film- und Femsehdokumentationen 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 DeeDeeHalleck), 16 mm, Farbe, 27 Min.

1974 HOMAGE TO MAGRITTE, 16 mm, Farbe, Ton, 10 Min.

1. SEA TRAVELS, 16 mm, Farbe, Ton, 11 Min.
2. THE BREAKFAST TABLE, 3/4” Video, Farbe, Ton,

14 Min.

1968/ MANHATTAN DOORWAY, 16 mm, Farbe, 2 Min.

80

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, welserstraße 25 (kino arsenal)  
redaktion dieses blattes: noll brinckmann  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

**17 internationales forum 19**

des jungen films berlin 1987 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 müs-  
sen entziffert werden: nicht nur in bezug auf die narrativen Kon-  
notationen, die sich aus dem gegenständlichen Material, aus  
Sprache und Handlung der Personen ergeben, sondern ebenso in  
bezug auf strukturelle Signale wie Perspektive, Belichtung, Kom-  
position, 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  
Plazierung erwächst sowohl die Struktur wie die Freiheit des  
Films.

Eine emotional aufgeladene, erregende Einstellung kann einer-  
seits durch eine Fülle suggerierbarer Möglichkeiten in der Schwe-  
be gehalten werden; die zunächst angeheizte Zuschauerreaktion  
kann aber auch, wenn ein neutraleres Bild folgt, wieder in distan-  
zierte Objektivität Umschlagen. Dieses Spiel mit Erwartungen,  
m\*t Frustrationen ebenso wie mit Steigerungen, ist ein Grund,  
überhaupt auf die Leinwand zu schauen. Die Variablen eines  
Bildes, dessen visuelle Einzelheiten eine Art Interpunktion dar-  
stellen, schwellen zu einer Serie von Aussagen an, deren provo-  
kante 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 Ver-  
gnügen jede Rigorosität abweist, sondern vielmehr, daß geistiges  
Taschenspiel Kontrolle voraussetzt.

Warren Sonbert

Kritiken

ln welcher Weise wir ein projiziertes Filmbild auffassen, ist von  
Mehreren Faktoren im Prozeß der Filmherstellung abhängig.  
Insbesondere die Montage hat hier zentrale Bedeutung. Die Kom-  
bination 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 Film-  
kunst und zum Genre des Tagebuchfilms. Er zeichnet Eindrücke  
seiner Reisen und seines Alltags mit der Kamera auf, fängt De-  
tails 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 sei-  
ne Synthese, wenn die Beziehung der Einstellungen zueinander  
entwickelt wird. Sonbert kreiert eine visuelle Sprache aus zu-  
nächst unabhängigen Bildern, indem er sie nach Maßgabe forma-  
ler Assosziationen von Licht, Farbe, Bildkomposition, Objekt-  
und Kamerabewegung zu Sequenzen fügt. Raum und Zeit ver-  
lagern 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 interpretato-  
rische Vision — seine Wahrnehmung der Schauplätze und der  
zeitlosen Augenblicke. Wie der Romanautor, der mit der syntak-  
tischen Struktur spielt und uns die diversen Sinnschattierungen  
jedes Wortes, Satzes und Abschnitts bewußt macht, vermag  
Sonbert durch die Bedeutungsobei fläche der Bilder hindurchzu-  
blicken, durch das Buchstäbliche auf die Linearität der Zeit und  
die Logik der Folge. Er transformiert unsere zeitlichen und se-  
quentiellen 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 aufge-  
zeichnete 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 Zuschau-  
er 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 zwan-  
zig war, beginnt mit Ausschußmaterial aus einem Hollywood-  
Melodram von 1948. Eine Frau (Florence Eldridge) steht in ei-  
nem Spiegelkabinett, schleudert Ihre geballten Fäuste nach vorn,  
und ihr Bild wird, verkleinert und gefangen, ins Unendliche repro-  
duziert, ihr bestürzter, aber verständnisloser Ehemann (Fredric  
March) bugsiert sie in ein Taxi. Mit seinem Filzhut und gestutz-  
ten Schnurrbart, ihrem bemühten,übergroßen Hut und breitschul-  
trigen, losen ‘Top per’-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 Nachkriegsreich-  
tum 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 wei-  
nerlicher, jugendlicher Rene Richard, der in seiner Wohnung mit  
indischen Vorhängen, drapierten Lampenschirmen und bedeut-  
sam plazierten Spiegeln herumsitzt; dann Gérard 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 psycholo-  
gische und historische Verbindung zwischen dem solipsistischen  
Narzißmus seiner eigenen Generation und der Hysterie und Ver-  
zweiflung seiner Eltern auf den Punkt, als ihnen dämmerte, wel-  
che Falle die Kleinfamilie darstellt.

Das Gerüst aller filmischen Arbeit Warren Sonberts wird hier  
sichtbar. Die Zusammenstellung alten und neuen Materials be-  
leuchtet seine Auffassung von Film als historischem Artefakt.  
Auch wenn er in seinen späteren Filmen kein gefundenes Mate-  
rial 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 Unmittelbar-  
keit 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 Prophe-  
zeiung und Vor- und Frühgeschichte in einem.

Mit DIVIDED LOYALTIES war die Form entwickelt, die Son-  
berts reifes Werk kennzeichnet. Lang gehaltene Einstellungen  
und ironische Begleitmusik sind verschwunden. Die Filme der  
70er und 80er Jahre sind von rigoroser Stummheit und beste-  
hen aus kurzen, elliptischen Einstellungen. Statt der minimalisti-  
schen 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 gese-  
hen zu haben, aber erinnert sich an nichts. Doch Sonberts de-  
taillierten, 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 hertreibt. Die Verklammerungen reichen  
nach allen Seiten, so daß die Beziehung fast niemals eine duali-  
stische ist.

Sonberts neuester Film verfeinert die Prämissen, die seit etwa  
15 Jahren sein Werk bestimmt haben. Sein bravourös-akroba-  
tischer 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 Demonstra-  
tion bei Sandra Day O’Connors San-Francisco-Besuch nach dem  
Sodomie-Urteil des Obersten Gerichtshofs (danach eine Einstel-  
lung 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, verschie-  
denartig und hastig sind, um nach einmaligem Sehen ihre Struk-  
tur 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 religiö-  
ser 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 minderer 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, Menschen-  
mengen in Schach zu halten), außerdem Tiere, Landschaftsansich-  
ten und Alltagsbilder, die dem Film Variation geben, sein beun-  
ruhigendes 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 surre-  
alen Witz von Bruce Conner — gibt Sonberts charakteristische Di-  
stanziertheit 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 Jah-  
re beschäftigen und stimulieren wird. Aber er würde — und das gilt  
auch für andere Arbeiten Sonberts — noch tiefere Einblicke ge-  
währen, 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 verschie-  
denen amerikanischen Hochschulen. Lebt in San Francisco.

Filme:

1. 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
2. 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

1. Holiday 16 mm, 15 Minuten, Farbe, Ton
2. Carriage Trade 16 mm, 61 Minuten, Farbe, stumm  
   (enthält Passagen aus den früheren Filmen)

1975 Rüde 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

**1? internationales forum 20**

des jungen films berlin 1987 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 Interna- tional Pop Festival) | James Desmond, Barry Feinstein, Richard Leacock, Albert Mayles, Roger Murphy, D.A. Pennebaker, Nick Proférés |
| Konzertton | Wally Heider |
| Licht | Chip Monck |
| Bühnen regie | 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, Monkmeyer 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 |
| Lange | 48 Minuten |
| Soundtrack Album | Reprise Records |

Zu diesem Film

Ein Performance-Film in bester Pennebaker-Tradition (Monterey  
P°p, 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 be-  
schreibt, die zu seinem Auftritt beim International Monterey  
Pop Festival führen. Der Film enthält bisher unbekannte Auf-  
nahmen von diesem stage-act sowie Archivmaterial aus dem

Hendrix Nachlaß, der von ‘Are You Experienced, Ltd.’ verwaltet  
wird.

(Produktionsmitteilung)

\*

... 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’ be-  
mächtigt, ihn den Musikern entrissen und Anwälten und Buch-  
haltern 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 wuß-  
ten, 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 gelang-  
ten, 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 Fall-  
schirmjägern, 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 Grup-  
pe von Curtis Knight anschloß, war er zwar ein guter ‘Begleitmusi-  
ker’, 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 un-  
glaublichste 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 denk-  
bar 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 Vokalisten 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  
Animais, 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 be-  
griffen das die meisten von ihnen. Als Chas Chandler ihn nach  
England brachte, ihm Noel Redding and Mitch Mitchell zur Seite  
stellte und sich aus diesem Trio die ‘Jimi Hendrix Experience’  
formierte, fühlte sich die Hälfte aller Londoner Gitarristen be-  
droht. Seine Spielweise, seine Technik war ihnen ein Rätsel. Und  
als ‘Hey Joe’ die Hitlisten anführte, belegte ihn die Presse mit Be-  
zeichnungen 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.

Uraufführung

Als Paul McCartney Chandler von einem Musikfestival in Mon-  
terey, 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 Hen-  
drpc 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 Nir-  
gendwo herausholen konnte, anderswohin, war seine Vorstellungs-  
kraft. 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 JIMI PLAYS MONTEREY

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’ Dünn (b)

The MAR-KEYS: Wayne Jackson (tp), Andrew Love (sax),

Floyd Newman (sax)

aufgenommen am 17. Juni 1967 in Monterey, Kalifornien9. 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 Blu-  
men und ‘good feelings’, das über 50.000 wunderbare und bewun-  
derte Menschen im Sommer 1967 nach Nordkalifornien aufbre-  
chen 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 Wochen-  
ende bot eine beeindruckende und aufregende Gesamtschau des  
Rock’n Rolls Ende der 60er Jahre und war zugleich der sorgsam ge-  
plante 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 & Gar-  
funkel, 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 ein-  
gespielt und Konzerte gegeben, aber sein Ruhm und seine Fange-  
meinde beschränkte sich damals — trotz einer Reihe von Hits —  
weitgehend auf das schwarze R&B-Publikum in Amerika und Eu-  
ropa, wo er und die Stax/Volt Revue regelrecht fanatische Anhän-  
ger hatten. Das Monterey International Pop Festival bestand aus  
Rock-Leuten, der Tove 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 über-  
sättigt und angenehm erschöpft hatte. Redding trat gegen Mitter-  
nacht auf, kurz vor dem zwischen Festivalleitung, der örtlichen  
Polizei und dem Sheriffbüro vereinbarten Konzertende. Booker T  
and the MGs und die MAR-KEYS hatten ein kurzes InstrumentaT  
stück 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 er-  
sten und einzigen Mal während eines Wochenendes mit fünf Mam-  
mut-Konzerten — in Richtung Bühne, um in der Wärme seines Feu-  
ers zu tanzen. Er rockte weit über die Polizeistunde hinaus, und  
sein Auftritt war so atemberaubend,daß niemand auch nur daran dach-  
te, 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 Kon-  
zert in Cleveland, Ohio, mit acht Insassen, darunter fünf Mitglie-  
der der Band MAR—KEYS, in den vereisten Lake Pomona bei Ma-  
dison, Wisconsin. Posthum wurde er als ‘König aller Soul-Inter-  
preten’ (Craw-daddy) mit zwei Grammy-Preisen für die Aufnahme  
‘The Dock of the Bay’ geehrt.

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 Blä-  
sern der MAR—KEYS, seinem Co-Songschreiber Steve Cropper  
(g) und dem sicheren Rhythmiker Al Jackson (dr) nahm er Lie-  
der auf wie ‘Pain In My Heart’, ‘Mr. PityfuT ‘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 Millio-  
nen-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

1. Sings Soul

The Soul Album

King and Queen (mit Carla Thomas)

Otis Redding and Joe Curtis

1. 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, graduierter Ingenieur. Nach seiner Dienstzeit bei der  
Navy Aufbau einer eigenen Firma, die das erste computergesteu-  
erte Buchungssystem für Fluglinien entwickelt und vertreibt.  
Später als Autor von Technikbüchem für eine Werbeagentur tä-  
tig. 1953 dreht er seinen ersten Film, Daybreak Express, eine  
5-minütige impressionistische Zugfahrt durch New York, unter-  
legt mit einer Musik von Duke Ellington.

1959 Beginn der Zusammenarbeit mit Richard Leacock, Albert  
Maysles und Robert Drew im Rahmen eines von Time, Inc. fi-  
nanzierten Reportagefilmprojekts. „Sie drehten Reportagen,  
die durch Verwendung einer neuen 16-mm-Technologie — leich-  
ter, beweglicher Kameras mit synchroner Tonaufnahme, die  
unauffälliges Filmen erlaubten — einen besonderen Grad an Ver-  
dichtung und Realismus erreichten. Richard Leacock prägte da-  
für den Ausdruck ‘Uncontrolled Cinema’ ”. (U. Gregor, Geschich-  
te 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 Kassenre-  
korde brach. 1967 folgte Monterey Pop, aufgenommen bei dem  
gleichnamigen Festival, das Janis Joplin und Jimi Hendrix be-  
rühmt machte. Monterey Pop war der Vorreiter für eine ganze  
Reihe von Musikfilmen, von Woodstock bis Keep On Rockin’,  
den Pennebaker 1972 herausbrachte, 11111 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 dreh-  
ten sie eine Reihe von Filmen, die internationale Anerkennung  
fanden, darunter The Energy War, eine 5-stündige Auftragspro-  
duktion für PBS über die größte legislative Schlacht in der ameri-  
kanischen Politik und der Carter-Ära; Baltimore, einen Film mit  
und über Randy Newman; Elliot Carter, ein Porträt des Kompo-  
nisten; Rockaby, ein von Samuel Beckett speziell für dieses Film-  
projekt geschriebenes Stück,das dieVrbeit von den Proben bis zur  
Premiere festhält; Dance Black America, eine internationale Ko-  
produktion über den Beitrag und die Leistung schwarzer Tänzer  
und Choreographen. Ihr neuester Film ist wiederum ein Gemein-  
schaftswerk 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 Bom 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)

1. Your Share ln Tomorrow (Spezialeffekte und Ko-Regie  
   mit Francis Thompson)
2. Loop Films for Brussels World's Fair (mit Shirley Clarke,  
   Ricky Leacock u.a.)

Einer davon erregte den Zorn des Präsidenten und veran-  
laßte ‘Variety’ zu der Schlagzeile: ‘Pennebaker Loop Irks  
Ike’.

1. Opening In Moscow, erster langer Film (60 Min.). Berühmt  
   wegen seiner Küchendebatte zwischen Nixon und  
   Chruschtschow.
2. Christopher And Me (mit Shirley Clarke und Ricky Lea-  
   cock)

Titelsong: D.A. Pennebaker

Breaking It Up At The Museum, der erste Film mit gro-  
ßem Team, über den Tinguely-Brunnen im Park des Mu-  
seum of Modern Art.

Primary (mit Leacock, Mayles, Terry Filgate und Robert  
Drew). Ein vierwöchiger Ausflug in die politischen Wü-  
steneien 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 Macht-  
übernahme mit einigen der besten ‘dokumentarischen’  
Aufnahmen, die von Leacock im Fernsehen zu sehen waren.

1. David, Aufzeichnungen aus dem Leben eines Drogenab-  
   hängigen in dem neu gegründeten Synanon-Haus in Kali-  
   fornien.

Blackie

1. Susan Starr  
   Jane (Fonda)
2. Eddie (Sachs)

Crisis (mit Richard Leacock), Auseinandersetzung zwischen  
Jack und Bob Kennedy und Gouverneur Wallace über die  
Aufhebung der Rassentrennung an der University of Ala-  
bama.

Aga Khan

Mr. Pearson, Porträt des kanadischen Premierminister

1. Lambert & Company, kurzer Musikfilm

Yor’re Nobody Till Somebody Loves You, Timothy Leary  
als Bräutigam in Millbrook

1. Elizabeth And Mary
2. 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” (Penne-  
baker).

1. Van Cliburn

Dylan ABC Color Special

1. 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 Hotel-  
dach 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

1. Awake At Generation, lOStd., 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 Mos-  
kau alte Freunde

Ramblin’, All-night-Session mit Jack Elliot, Kris Kristoffer-  
son, 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

1. Company (Original Cast Album), Dan Melnicks letzte  
   Show Eclipse (mit Frazer Pennebaker), Versuch einer  
   Filmerzählung mit Sohn Frazer „über die letzte vollständi-  
   ge Sonnenfinsternis, die ich in meinem Leben sehen wer-  
   de.”
2. Town Bloody Hall, Norman Mailer, Germaine Greer, Diana  
   Trilling, Jill Johnston u.v.a. über Women’s Lib.

Pentagon, Studie über den militärisch-industriellen Kom-  
plex

The Children’s Theatre Of John Donahue

1. Agnew In Cheyenne
2. Bowie (Ziggy Stardust And The Spiders From Mars)
3. Jule Styne Tribute  
   1976 Ives Rehearsal
4. Jingle Bells, Weihnachten mit Sammy Davis Jr. und Robert  
   Kennedy
5. Bali

The Energy War (mit Chris Hegedus)

1. Elliot Carter At Buffalo (mit Chris Hegedus, Ricky Leacock)  
   Baltimore (mit Chris Hegedus und Jim Desmond)
2. De Lorean (mit Chris Hegedus)
3. Rockaby (mit Chris Hegedus)
4. Haiti, A Visit to Katheryn Dunham

Dance Black America (mit Chris Hegedus und F'razer  
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

**17 internationales forum 21**

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

LANDSCAPE SUICIDE

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Land | USA 1986 |  |
| Produktion | James Benning |  |
| Ein Film von James Benning | | |
| Darsteller |  |  |
| Bernadette Protti Edward Gein | Rhonda Bell Eiion Sucher |  |
| Uraufführung | 4. 10. 1986, Minneapolis |  |
| Format | 16 mm, Farbe |  |
| Länge | 95 Minuten |  |

Zu diesem Film

Eine düstere Meditation über Geographie und Mord anhand zwei-  
er 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 Gerichtspro-  
tokolle und durch seine verblüffenden Bilder von den Orten, an  
denen diese Menschen lebten und starben, kein blutrünstiges  
Schaudern, 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 wachzuru-  
fen. Manchmal in der realen Zeit und für einige Dauer, als Denk-  
anstoß oder im Nachvollzug einer Erfahrung. Manchmal mit ei-  
nem 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 Er-  
zählung auch als Kontext an sich. Aus kleinen Erzählungen ent-  
stehen 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 Südkalifomien. Die Wüste jedoch ist wun-  
dervoll. Ich spielte auf den Eisenbahngleisen im Tal, wo die In-  
dustrie 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  
v°n anderen, die ich vermische mit Geschichte. Ich betrankmich 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 Schau-  
plätze, dann beschreibt er die Handlung, und zuguterletzt präsen-  
tiert 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 Hitch-  
cock 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 Schulteams geworden war.

Bennings distanzierte Betrachtungsweise von solch schauerlichen  
Begebenheiten schließt jede Sensationsgier aus. Ihn interessieren  
nicht die Mordtaten, so absonderlich 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, Wiscon-  
sin, und Orinda, Kalifornien. Beides offenbar typische Ortschaf-  
ten der jeweiligen Gegend.Plainfield ist eine kleine, stille, bäuer-  
liche Gemeinde; Orinda eine Schlafstadt der Ober- und Mittel-  
schicht. Benning bietet keine Theorien darüber an, inwiefern die-  
se 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 Tribüne, 3. 10. 1986

\*

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. Bennings Kinemato-  
graphie 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 SU1CIDE  
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 aufhöreru”

William Faulkner, Schall und Rauch

Faulkners Benjy ist ein zurückgebliebener 33-jähriger Mann von  
kindlichem Gemüte; die Mörder in James Bennings LANDSCAPE  
SUICIDE sind ein paranoides Mädchen, ein Teenager noch, und  
ein wortkarger, verschlossener Farmer aus Wisconsin, doch diese  
Passage verdeutlicht, was an Bennings jüngstem Film so beein-  
druckend ist. Die rekonstruierenden Erzählungen in LANDSCAPE  
SUICIDE gewähren dem Betrachter Einblick in seelische Störun-  
gen und konfrontieren ihn mit einer Vielzahl von Deutungsmög-  
lichkeiten, wie sie in jedem Gewaltakt stecken. Sowohl Berna-  
dette Protti, die 1984 eine beliebte Mitschülerin mit einem Küchen-  
messer 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 Bei-  
spiele für jenes ‘Ich konnte nicht aufhören’. Ähnlich ergeht es  
Benning, der sich getrieben sieht, die Hintergründe und Zusam-  
menhänge 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 andrerseits  
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 dennnoch sichtlich betroffen machen) und  
zugleich den für ihn kennzeichnenden ‘Stand’bildem von Straßen,  
Lastwagen, Reklameflächen, Gebäuden und Bäumen neue Be-  
deutung verleihen. Das Alltägliche und Ungewöhnliche in Ben-  
nings verdichteten Bildausschnitten verlangt nicht mehr danach,  
als etwas je Eigenes wahrgenommen zu werden. Die Bilder um-  
spannen vielmehr eine Welt, die sich dem Betrachter geradezu  
aufdrängt und gesehen zu werden verlangt. Benning, der uns  
durch Bernadettes blühende kalifornische Heimatstadt und durch  
Geins 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, le-  
bendigen Bildern einzufangen; frösteln machen uns aber vor al-  
lem 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 Eiion Suchers Ed, der aussieht, als hätte man  
ihm einen schweren Gegenstand zwischen die Augen gerammt,so eingefallen und vom Wahnsinn gezeichnet ist sein Gesicht. Ben-  
ning läßt bei diesen Frage-und-Antwort-Sitzungen gelegentlich den  
Ton ausfallen oder fügt Schwarzfilm ein, um so die Unmöglich-  
keit zu unterstreichen, ein irrationales Geschehen zu vergegenwär-  
tigen. 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  
Bio film ographie

James Benning, geb. 1942 in Milwaukee, graduierte 1966 als  
‘Bachelor of Science’ in Mathematik an der University of Wis-  
consin, 1975 als ‘Master of Fine Arts’ in Film und Graphik. Aus-  
stellungen in verschiedenen Galerien und Museen der USA.  
Kurzfilme seit 1971. Unterrichtete Film und Mathematik in  
Missouri, New York und Illinois. War als Dozent für Kunst an  
der University of Wisconsin tätig. Lebt und arbeitet augenblick-  
lich in New York.

Filme:

1. Did you euer hear that cricket sound? , sw, 1 Min.
2. Time and a Half, sw, 17 Min.

Art Hist. 101, Farbe und sw, 17 Min.

Ode to Musak, Farbe, 3 Min.

1. 57, Farbe, 7 Min.

Honeylane Road, Farbe, 6 Min.

Michigan Avenue, Farbe, 6 Min. (mit Bette Gordon)

1. 8 1/2x11, Farbe, 33 Min.

i 94, Farbe, 3 Min. (mit Bette Gordon)

Gleem, Farbe, 2 Min.

1. 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.

1. 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)

1. One Way Boogie Woogie, 60 Min.

1979 Grand Opera, 90 Min. (Forum 1979)

1. Him and Me, 88 Min.
2. American Dreams, 56 Min.
3. O Panama, 28 Min. (mit Burt Barr)
4. LANDSCAPE SUICIDE

**1? internationales forum 22**

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

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  nach einer Vorlage von Langston Hughes’ | Leslie Lee  Arnold Rampersad, ‘The Life of |
| Kamera | Arthur Albert, Don Lenzer |
| Originalmusik | Stanley Cowell |
| Schnitt | Sam Pollard |
| Produzent | Robert Chapman |
| Mitwirkende |  |
| Max Roach (percussions), Diane MacIntyre (Choreographic), 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 Do-  
kumentarfilm über das Leben, das Werk und den Einfluß des  
Poeten Langston Hughes auf die schwarze Literatur im beson-  
deren und seinen Stellenwert in der amerikanischen Literatur-  
landschaft im allgemeinen. Hughes, der an der ‘Harlem Renais-  
sance’ der 20er Jahre und der ‘Black Pride’-Bewegung der 60er  
Jahre maßgeblichen Anteil hatte, sagte einmal: „Ein Schrift-  
steller hat besondere Verpflichtungen gegenüber der Gesell-  
schaft, 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 Pat-  
terson, auf welche Weise er dieses angestrebte Ziel einzulösentrachtete. 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 anfeu-  
erten und das Sujet seiner literarischen Versuche bestimmten,  
folgen zeitgenössische Dokumentär- und historische Archivauf-  
nahmen. Die Bedeutung seines Engagements als Schriftsteller des  
Gewissens und der ihm dafür abverlangte Tribut werden durch  
Interviews mit James Baldwin, Amiri Baraka und Gwendolyn  
Brooks ülustriert. Und welche Rolle die traditionellen schwar-  
zen Musikformen wie Gospel, Blues und Jazz in seinem Werk  
spielten, zeigen die Auftritte des Perkussionisten und Kompo-  
nisten Max Roach, der Choreographin und Tänzerin Diane Mac-  
Intyre 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 Va-  
ter her habe ich weißes Blut durch seinen Großvater mütterlicher-  
seits, Silas Cushenberry, einen jüdischen Sklavenhändler aus  
Kentucky und durch seinen Großvater Sam Clay, einen Wein-  
brenner schottischer Herkunft. (...) Mütterlicherseits hatte icheinen Urgroßvater Quartes — Captain Ralph Quartes — 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 Cherokesin, 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 Frei-  
en 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 berühm-  
tem 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 ge-  
boren wurde. Mein Großvater brachte es nie zu Reichtum. Er  
stürzte sich in die Politik und hielt Ausschau nach größerer Frei-  
heit, 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 über-  
wiegend in Lawrence, Kansas auf. Bis zu meinem 12. Lebens-  
jahr 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 Far-  
biger 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 colör 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 Erdbe-  
ben. (...) Umgehend reisten wir ab, und bis zu meinem 17. Le-  
bensjahr 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 Spuck-  
näpfe blitzblank und schrubbte die Böden. Man zahlte mir 50  
Cents die Woche, und ich besah mir dafür im Kino Mary Pick-  
ford, Charlie Chaplin und Theda Bara. Auch Pearl White in  
The Clutching Claw, bis vor dem Kino ein Schild aufgestellt wur-  
de: 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 Ein-  
wanderer waren demokratischer als eingeborene weiße Amerika-  
ner und auch weniger negerfeindlich gesonnen.

Solange der Krieg währte, wurde auf amerikanisches Nationalge-  
fühl 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 Wood-  
lawn Avenue Dinge ereigneten, von welchen unsere Lehrer uns  
nichts zu erzählen wußten. (...)

Ich las Schopenhauer und Nietzsche und Edna Ferber und Drei-  
ser und Maupassant in Französisch. (...) Ich glaube, es war Mau-  
passant, der den Wunsch in mir weckte, Schriftsteller zu werden  
und Geschichten von Negern zu schreiben, so echt, daß Men-  
schen in fernen Ländern sie lesen würden — auch noch nach mei-  
nem 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 ‘Opportuni-  
ty’ 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 unse-  
re Bücher das Licht der Welt erblickten. Countee Cullen, Zora  
Neale Hurston, Arna Bontemps, Rudolph Fisher, Wallace Thur-  
man, 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 Som-  
mer 1926 entschlossen sich Wallace Thurman, Zora Neale Hurston,  
Aaron Douglas,John P.Davis, Bruce Nugent, Gwendolyn Bennett  
und ich eine ‘Negervierteljahreszeitschrift der Künste’ herauszu-  
geben, die wir Fire nannten — wobei die Idee zugrunde gelegt war,  
daß einmal viele alte, konventionelle schwarz-weiß-Vorstellun-  
gen der Vergangenheit verbrannt werden sollten. Außerdem woll-  
ten wir das Volk mit der Existenz der jüngeren schwarzen Neger-  
schriftsteller und -künstler bekannt machen, um für uns alle eine  
Plattform für Veröffentlichungen zu schaffen, was auf dem be-  
grenzten Raum der kleinen, damals bestehenden Negerzeitschrif-  
ten 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 indivi-  
duellen 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 mäch-  
tig 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’ dar-  
über lustig. Die Presse der Schwarzen beschimpfte sie in allen Ton-  
arten. (...) Die größte Ironie des Schicksals aber war, daß ein Teil  
der Auflage, mehrere hundert Exemplare, die in einem Keller la-  
gerten, 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 zemarbt 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 soil’s!

Noch bin ich da!

Als der Neger Mode war

Die 20er Jahre waren Manhattans schwarze Renaissance. Es be-  
gann 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 glän-  
zenden Start. Ihr Höhepunkt lag unmittelbar vor dem Bank-  
krach 1929, der Schwarze, Weiße und alles den Berg hinab ke-  
gelte 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 Loka-  
le. (...)

Ich war dabei. Für mich war es großartig, solange der Rummel  
anhielt. Aber ich glaubte nicht, daß er ewig währen würde. Eini-  
ge Harlemiten allerdings bildeten sich ein, das Tausendjährige  
Reich sei angebrochen und Kunst plus Glady Bentley — die be-  
rühmte Pianistin und Sängerin — habe das Rassenproblem ge-  
löst. 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, beschießen. 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-Renais-  
sance 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 singtihn 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 herauf-  
schimmemden Lichtermeer von Manhattan, fragte meine Gast-  
geberin mich nach meinen Zukunftsplänen, meinen Erwartun-  
gen, 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 Fas-  
sung von ‘Not Without Laughter’ schreiben konnte. (...)

In diesem Winter wurden die Beziehungen zwischen Patronin  
und Poet, Alter und Jugend, Reichtum und Armut immer ge-  
spannter — 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 zwi-  
schen Weiß und Schwarz he ran — wie es das Los der meisten der-  
artigen 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. Far-  
bige Schauspieler verloren ihr Brot, Verleger wiesen höflich Ma-  
nuskripte ab und Wohltäter fanden andere Verwendungsmöglich-  
keiten für ihr Geld. Die Bewegung, die im Wirbel Charleston tan-  
zender Füße mit ‘Shuffle Along’ begonnen hatte, endete mit  
De Lawd in ‘Green Pastures’.

Die großartigen 20er Jahre waren vorüber und auch meine Zwan-  
ziger waren fast zu Ende. Ich hatte 400 Dollar und eine Goldme-  
daille.

Langston Hughes, The Big Sea (Ich werfe meine Netze aus),

New York 1940/München 1963

This is a songfor the genius child.

Sing it softly, for the song is wild.

Sing it softly as ever you can —

Lest the songget 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 Negerkünst-  
ler und -intellektuellen, beeinflußt durch die große Wanderung  
der Neger in den Norden und die Entwicklung der USA von ei-  
nem Agrarland zu einer gigantischen Industrienation, was die  
Umformung des Kerns der Negerbevölkerung aus Farmarbei-  
tem in ein Stadtproletariat zur Folge hatte. Die Negerroman-  
ciers der 20er Jahre entstammten zwar noch immer der schwar-  
zen Mittelklasse, mit der sie auch feste emotionale und intellek-  
tuelle Verbindungen aufrechterhielten, sahen jedoch wenigstens  
ein, daß die frühere Haltung der Mittelklasse ein qualvolles Über-  
bleibsel der ‘Sklavenmentalität’ war. Nun verlangte die Mittel-  
klasse durch ihre Sprecher, die Schriftsteller und furchtlosen  
Pädagogen, ‘wenigstens Gleichheit’. Es war der Beginn der so-  
genannten ‘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 Haupt-  
strom der amerikanischen Gesellschaft führte, und die Schrift-  
steller rebellierten sogar gegen das ganze Konzept, das sklavi-  
sche 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 Ge-  
folge des 1. Weltkrieges etwas erweitert worden waren. Die Be-  
zeichnung ‘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 ‘Ras-  
senbewußtsein’, 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 Be-  
griffen dokumentarisch nennt. Sein Anliegen ist es, die Stim-  
mungslagen und Probleme des amerikanischen Negers zu doku-  
mentieren.

David Daiches, in: Herald Tribüne, 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 Grup-  
pe 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 Gamer, die singen konnte. Wir, der Rest der Grup-  
pe, 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 Aben-  
teuer.

Langston Hughes: Ich war auf diesem Schiff und bereit, für  
Meshrabpom diesen Film zu machen.Er sollte die Rassenbeziehun-  
gen in den USA und die hiesigen Arbeitskämpfe behandeln.

Louise Patterson: Wir kamen an und stellten fest, daß sie über-  
haupt nichts über die Schwarzen in diesem Land wußten. Lang-  
ston versuchte am Drehbuch zu arbeiten.

Langston Hughes: Ich sagte, ich glaube nicht, daß wir nach die-  
sem Drehbuch einen Film machen können, der irgendeinen irgend-  
wo auf der Welt überzeugt, und schließlich wurde das Projekt fal-  
lengelassen.

Mit meiner Pressekarte konnte ich die ganze Sowjetunion berei-  
sen. 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 beson-  
dere Verpflichtungen gegenüber der Gesellschaft, denn das ge-  
schriebene Wort ist eine Kraft. Sie zu mißbrauchen und für fal-  
sche, häßliche oder lügnerische Zwecke einzusetzen, erscheint mir  
moralisch verwerflich.

Hollywood und McCarthy

Arnold Rampersad: 1939 war er an einem Hollywoodfilm betei-  
ligt, 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 radika-  
ler Gedichte öffentlich angegriffen, und als er eines dieser Gedich-  
te zurücknahm, attackierte ihn die Linke. (...)

Obwohl Hughes von linksgerichteten Aktivitäten Abstand genom-  
men hatte, blieb er eine Zielscheibe für die Rechten. Er hatte in so  
vielen linken Organisationen mitgewirkt, daß er 1953 vor McCarthys  
Untersuchungsausschuß (für unamerikanische Umtriebe) geladen  
wurde.

Amiri Baraka: Langston mußte dort erscheinen und seine Ver-  
brechen 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 an-  
ders 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-Geschich-  
ten hervorgingen.

„Alle Welt kennt Hughes’ Sketche über Jesse B. Simple, den ty-  
pischen amerikanischen Neger. Simple ist ein Mann aus dem Volk,  
der angeborene Natürlichkeit mit gesundem Menschenverstand  
paart. Er ähnelt in gewisser Hinsicht dem ‘Simplicius Simplicis-  
simus’ 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 ver-  
sklavt, 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 feindse-  
lige 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 Gelegenheits-  
arbeiten in Harlem. Von 1923 - 1924 als Schiffsjunge und Kü-  
chenhelfer unterwegs nach Europa; arbeitet als Koch in einem  
Pariser Nachtklub, gewinnt nach seiner Rückkehr via Italien  
und Spanien verschiedene literarische Preise. 1926 Studien-  
beginn an der Lincoln University in Pennsylvania, Veröffent-  
lichung 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 Eimer Rice. Musik:  
Kurt Weill; 1950 Veröffentlichung von ‘Simple Speaks His Mind’  
(Simple spricht sich aus, Aufbau Verlg 1960). 1952 ‘Laugjring  
to Keep From Crying’ (Lachen, um nicht zu weinen, Insel Ver-  
lag 1958); 1955 ‘First Book of Jazz’ (Das Buch vom Jazz,  
Birchheim Verlag 1955); ‘The Sweet Flypaper of Life’ (Der  
süße Leim des Lebens, Langewiesche-Brandt 1956); T Wonder  
As I Wander’ (2. Teil seiner Autobiographie); 1958 ‘Tambou-  
rines 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 Pic-  
torial History of the Negro in American Entertainment’.

Hughes schrieb nicht nur Gedichte, Prosa, Dramen, Essays,  
Kolumnen und Artikel, sondern war auch Herausgeber mehre-  
rer Anthologien und Übersetzer von Werken Federico Garcia  
Lorcas, Nicolas Guillens, Gabriela Mistrals 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 dawns were 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, alsAbe 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.)

Versübertragung: Wulf Teichmann

Asinamali! (eine südafrikanische Schauspielertruppe auf Tournee  
Land USA 1983 >n den USA mit ihrem gleichnamigen Stück)

Produktion St. Clair Bourne

|  |  |
| --- | --- |
| Regie  Buch | St. Clair Bourne  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 Liebesge-  
schichte eines Mannes und einer Frau in einer erfolgsorientier-  
ten 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 Un-  
terhaltungsindustrie ihr Auskommen zu finden, eine Beziehung.  
Die Wirklichkeit Hollywoods jedoch zwingt sie, ihr Leben zu  
überprüfen und eine Entscheidung zu fällen, ob sie zusammen-  
bleiben und den Kampf gemeinsam weiterführen wollen.

(Produktionsmitteilung)

Biofilmographie

St. Clair Bourne, Produzent und Regisseur, begann seine Film-  
laufbahn 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, dreh-  
te er u.a. zahlreiche Dokumentarfilme für das öffentliche Fern-  
sehen, darunter Kinderfilme für die Sesamstraße und Industrie-  
filme in Zusammenarbeit mit dem Institute of Architecture.  
Neben seiner Produzenten- und Regietätigkeit war Bourne meh-  
rere 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)

1882 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.

1. ON THE BOULEVARD
2. In Motion: Amiri Baraka  
   The Black and the Green

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

1986 LANGSTON HUGHES: THE DREAM-KEEPER

**17. internationales forum 23**

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

ARE WE WINNING, MOMMY?

America and the Cold War

Gewinnen wir, Mama?

Amerika und def Kalte Krieg

Land USA/Kanada/England/

Schweden 1986

Produktion Cine Information, National Film

Board of Canada, Channel Four,  
Swedish TV

|  |  |
| --- | --- |
| Regie, Buch Kommentar | Barbara Margolis  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 ungeheu-  
rem 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 zusammen-  
getragen 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 Kriegs-  
strategen, darunter einem US-Unterhändler und einem sowjeti-  
schen Experten für amerikanische Politik.

Margolis arbeitet mit gestalterischen Mitteln, die heute zur avan-  
ciertesten Form des zeitgenössischen amerikanischen Dokumen-  
tarfilmschaffens zählen. Die Kombination von sorgfältig recher-  
chiertem Archivmaterial und aktuellen Interviews, mit Witz, In-  
telligenz und Sachverstand montiert, ergeben einen Film, der so  
informativ wie unterhaltsam ist und mit einer dem Thema ange-  
messenen 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 Vorstellungs-  
welt 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. Bar-  
bara Margolis’ bezwingender Dokumentarfilm macht deutlich,daß  
nicht nur Kinder davon betroffen waren: auch die Erwachsenen,  
die die letzten 40 Jahre unserer Regierungspolitik gestaltet ha-  
ben, teilten sie. Anhand faszinierender historischer Aufnahmen  
erklärt sie, wie Trumans Furcht vor Stalin immer mehr von Ge-  
schäftsinteressen vereinnahmt wurde, so daß z.B. der Antikom-  
munismus sowohl zur Streikbekämpfung als auch zur Schaffung  
einer die steigenden Rüstungsausgaben gutheißenden Öffentlich-  
keit benutzt wurde. Als die' Angst vor der roten Gefahr ihren Hö-  
hepunkt 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 bestim-  
men. Der Film enthält Interviews mit Clifford Clark (einem Bera-  
ter von Trumanund Nixon) und Paul Nitze, dem Vorsitzenden  
der amerikanischen Waffenkontrollkommission in Island und ehe-  
maligen Leiter eines Teams, das das Memorandum des Nationalen  
Sicherheitsrates von 1968 verfaßt hatte, in dem der Kreml welt-  
weiter kommunistischer Machenschaften bezichtigt und als Ver-  
geltungsmaßnahme 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 leidenschaft-  
licher Anwalt, der die Rosenbergs und Präsident Kennedy vertei-  
digen 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 Zusammenar-  
beiten, 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 akzeptie-  
ren werden, auf dem wir jene bessere Welt aufbauen können, in  
der die Kinder und Kindeskinder der ganzen Welt leben sollen  
und leben können.

Stimme von Chruschtschows Übersetzer:

Auch wir sind nicht untätig geblieben, ln 42 Jahren sind wir vor-  
angekommen, lassen Sie uns also darum wetteifern, wer dem Volk  
mehr geben wird, wessen System besser ist. Dasjenige wird ge-  
winnen.

(-)

Spreher:

Während des 2. Weltkrieges unterstützte die amerikanische Indu-  
strie 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 herrsch-  
te 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 We-  
sen 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 Ge-  
danken 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 Kriegser-  
klärung. Der Kalte Krieg begann: gegenseitiges Mißtrauen, feind-  
selige 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 Unterjo-  
chung durch bewaffnete Minderheiten oder äußeren Druck bei-  
zustehen. Wenn wir nachgeben, gefährden wir vielleicht den Frie-  
den 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 müs-  
sen dem amerikanischen Volk klarmachen: Der Krieg ist nicht  
vorbei, es kommt noch ein Krieg. Das Land war in einer pazifisti-  
schen Stimmung und mußte in eine Kriegshysterie hineingepeitscht  
werden, denn die amerikanische Führung wollte eine starke, aggres-  
sive 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 Sicher-  
heitsrates.

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 ent-  
gegengesetzter 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 mög-  
lich. Wir meinten, es sei zu tief verwurzelt. Aber wir konnten ver-  
suchen, 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 natio-  
nale Unabhängigkeit auf dem Spiel steht, von untergeordneter Be-  
deutung.

Noam Chomsky: 1921 prägte Walter Lippman den herrlichen Aus-  
druck ‘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 Rich-  
tige 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 ‘Coun-  
terattack’. Es wurde ein Hundertmillionen-Dollar-Geschäft: der  
Kampf gegen den ‘Feind’, gegen den Kommunismus. Alle mögli-  
chen 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 ge-  
richteten 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’ reich-  
ten nicht, um den Sender ‘Radio Free Europe’ zu finanzieren,  
genügten 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 ermög-  
licht, 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 Spio-  
nage angeklagt. Ein Jahr zuvor hatten die Sowjets ihre erste  
Atombombe gezündet. Der amerikanischen Öffentlichkeit wur-  
de weisgemacht, daß das Geheimnis den USA gestohlen worden  
sei.Die Rosenbergs wurden beschuldigt, den Sowjets das Geheim-  
nis verraten zu haben; der Prozeß begann. Der Untersuchungs-  
richter erklärte, daß Millionen von Unschuldigen nunmehr der  
Gefahr eines atomaren Angriffs ausgesetzt seien, und zwar auf-  
grund 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 unter-  
stützen, die ein Machthaber durchsetzen will. Wir haben oft zwei  
politische Leitlinien vertreten. Offiziell wurden nur Abschrek-  
kungswaffen gebaut; heimlich wurde die Fähigkeit zum Erst-  
schlag 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 Rüstungs-  
wettlauf 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 An-  
griffe einer fremden Macht. Während der Westen die Freiheit des  
Denkens propagierte, wurde durch Verdächtigungen und Anschul-  
digungen während des Kalten Krieges das Leben von Abertausen-  
den vernichtet oder ruiniert. Über eine Million Dollar werden pro  
Minute für Waffen ausgegeben. Mit jeder neuen Verteidigungswaf-  
fe wächst unsere Gefährdung, steigert sich unsere Angst. Das ein-  
zige sichere Ergebnis dieser in der Geschichte einmaligen Aufrü-  
stung 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 Haltun-  
gen 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 fuhren, was ich damals ge-  
sehen hatte — im Fernsehen, in Filmen, Wochenschauen und Spiel-  
filmen.

Ich wollte herausfinden, wie diese Bilder Einfluß auf meine Vor-  
stellungswelt genommen haben und versuchen, einen Teil dieser  
Erfahrung wieder für ein Publikum lebendig zu machen. Ich woll-  
te einen Film drehen, der die Menschen einbezieht und sie veran-  
laßt, 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 ‘Nach-  
kriegsjahrgänge’ 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 identifi-  
zieren kann. Und was die Jüngeren anbelangt: während der Re-  
cherchen sprachen wir z.B. auch über die Kuba-Krise. Ich habe  
sie bewußt erlebt und muß sagen, es war eine der wichtigsten Er-  
fahrungen 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 Mona-  
te in den Nationalarchiven und sah mir die verschiedenen Wochen-  
schauen 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 Po-  
len und wollte eigentlich auch in die UdSSR, besuchte private und  
öffentliche Archive.

Frage: Interesant 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, ob-  
wohl 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 technologi-  
schen Entwicklungen nach dem Kriege. Bei General Motors stöber-  
te 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 herstei-  
len 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 erinert er sich, „haben sie uns in der Mittagspause vor-  
geführt.” Er hatte den Auftrag, das ganze Zeug wegzuwerfen.

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 Eis-  
krem-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 Ver-  
antwortung 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 Recher-  
che 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 Kom-  
plexes? Das wäre ein toller Film — wir haben einen andeen ge-  
macht.

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, Antiamerikansichen, 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 Kommunisti-  
schen Partei und der Sozialisten zur Sprache gebracht, aber das  
ist bereits eine sehr verkürzte Geschichte. Es war z.B. wichtiger,  
dieInvasionderSowjetunionvonl919 einzubeziehen, über die  
keiner etwas weiß.

Das sind schreckliche Entscheidungen. Ich hätte gerne eine Se-  
rie hergestellt. Einen Film allein über Deutschland und das Ende  
des Krieges. Die von Amerikanern, Briten und Franzosen ge-  
meinsam produzierten Filme, die den Deutschen im Rahmen  
des Reedukationsprogrammes in den Kinos gezeigt wurden, ma-  
chen die damaligen politischen Entscheidungen sehr sinnfällig.

Die Filme handeln vom Wunder der Demokratie, was sie für  
die Menschen bedeuten kann, und von den neuen Entwicklun-  
gen in der Technologie.

Frage: Sie haben zur Darstellung der Information einen klassi-  
schen, 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 dem Kommentar beispielsweise Regierungsäußerungen  
zugrunde legen. Vier Jahre lang überlegte ich, wie ich einen sti-  
listisch ganz neuen Film machen könnte, ohne jeden Kommen-  
tar. Ich war mit den Kommentaren, die ich früher benutzt hatte,  
nicht zufrieden gewesen und dachte, es wäre effektiver, die Leu-  
te 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 Dis-  
kussion von möglichen Alternativen hinzuweisen.

Frage: Sie meinen also, daß es nach wie vor möglich ist, diese De-  
batte zu eröffnen?

Margolis: Ich hätte den Film nicht gemacht, wenn ich nicht der  
Meinung wäre, daß es notwendig und möglich ist. In den 50er Jah-  
ren haben wir den Ausbau all dieser neuen Technologie und Waf-  
fensysteme nicht debattiert. Es gab keine große politische Ausein-  
andersetzung über die Konsequenzen. Doch heute sprechen die  
Menschen darüber, bauen Strukturen auf, tauschen Gruppen aus,  
um den Dialog zu verbreitern. Zwei Städte kommunizieren mit-  
einander via Satellit. (...)

Frage: Woran arbeiten Sie zur Zeit?

Margolis: An einer Reihe von Spielfilmdrehbüchern. Eines handelt  
von Bergarbeitern in Tennessee um die Zeit der Jahrhundert-  
wende, 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 Tn 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:

1. To The People of the World (Produktion und Regie)
2. On The Line (Produktion und Regie)
3. Sweet Country (Produktion)
4. ARE WE WINNING, MOMMY?

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 24**

des jungen films berlin 1987 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 Fernsehpre-  
diger, hat seine Gemeinde auf eine Weise inspiriert, die er sich nie  
hätte träumen lassen. Familie Stample, die seine Sendung regel-  
mäßig sieht, ist aus verschiedenen Gründen von ihm fasziniert.  
Rhonda (Exene Cervenka), ehemals Rock ’n Roll-Sängerin und  
nunmehr ‘'wiedergeborene’Hausfrau, möchte mit ihm Zusammen-  
arbeiten, um der Jugend Amerikas die Botschaft des Herrn mit-  
tels 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, son-  
dern zur Abwechslung mal zu nehmen’. Er weiht Lenore in seine  
Pläne ein, und sie wird seine Komplizin. In jener Nacht, mitten  
in einem heftigen Regenschauer, öffnet der Reverend die Tür sei-  
nes Hauses und gewährt der verkleideten Lenore Einlaß.

Im Laufe der Nacht wird der Reverend verführt (von Lenore), ge-  
schlagen (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 schließ-  
lich 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 mh 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 überschüt-  
tet mit Fanpost aus allen Teilen der Welt. Ollie und Stan, Jerome  
und Lenore, alle sonnen sich im Glanz ihres plötzlichen Reich-  
tums. 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 Fami-  
lie 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 Kin-  
der 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, Huma-  
nismus, Humanismus! Der Humanitätsglaube hat alles perver-  
tiert 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 Höl-  
le 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 EviT 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 wa-  
ren 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 Su-  
per 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 ka-  
men aus der Kunst-Szene, hatten als Bildhauer und Maler gear-  
beitet 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 woll-  
ten 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!” HA VE YOU SAID YOUR PRAYERS  
TODAY? ist Beth Bs erster Spielfilm im 35 mm Format.

Filme:

1. G-Man, S-8, 45 Minuten (zusammen mit Scott B)

Black Box, S-8, 25 Minuten (mit Scott B)

1. Leiters to Dad, S-8, 15 Minuten (mit Scott B)

The Offenders, S-8, 90 Minuten (mit Scott B)

1. The Trap Door, S-8, 70 Minuten (mit Scott B)

1982 Vortex, 16 mm, 90 Minuten (mit Scott B)

1. The Dominatrix Sleeps Tonight, Musikvideo
2. “SALVATION!” HA VE YOU SAID YOUR PRAYERS  
   TODAY?

**17 internationales forum 25**

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

A WEAVE OF TIME

The Story of aNavajo Family 1938 - 1986

Ein Gewebe aus Zeit

Die Geschichte einer Navajofamilie 1938 - 1986

|  |  |
| --- | --- |
| Land  Produktion | USA 1986  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 Humani-  
ties, Arizona Humanities Council, New Mexico Humanities Coun-  
cil, 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 zu-  
sammen mit Adair und Ko-Produzentin Deborah Gordon dort-  
hin zurück.

A WEAVE OF TIME verbindet Adairs bisher unveröffentlich-  
te historische Aufnahmen mit heutigen Szenen zu einem vier  
Generationen umfassenden Porträt einer Navajofamilie. Wir  
lernen die Burnsides kennen — eine F'amilie, die darum kämpft,  
die Kluft zwischen traditionellen Werten und den Erfordernis-  
sen 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 Proble-  
me und Spannungen, denen sich diese zeitgenössische Navajofa-  
milie gegenübersieht.

Isabel (Burnside) Deschinny ist Weberin. Sie setzt damit eine lan-  
ge 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 Hei-  
mes — zuerst durch den Medizinmann 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 Privatsamm-  
lern 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 Medizinmann, der  
die meiste Zeit seines Lebens damit verbrachte, die Grundlagen  
der Navajo-Religion, die Heilgesänge, zu erlernen. Im Film schil-  
dert 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 Genera-  
tionen der Familie Burnside sowie durch die Sichtweise des Ethno-  
logen 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 all-  
gemeinen Denk- und Lebensweise Amerikas überhaupt weiterbe-  
stehen 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 hat-  
te er mehrere Photoapparate und eine 16-mm Kamera mit Hand-  
aufzug. In den drei Monaten, die er mit der Familie Burnside ver-  
brachte, 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 Film-  
aufnahmen 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 histo-  
rischen 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 Bumside ken-  
nen, mit denen Adair seit nahezu 50 Jahren bekannt war. Ge-  
meinsam kamen sie überein, ihre Geschichte filmisch zu doku-  
mentieren.

Die Dreharbeiten begannen im Mai 1984 und endeten im April  
1986. In diesen zwei Jahren hatte die Familie mehrfach Gelegen-  
heit, das bereits abgedrehte Material zu sichten. Ihre Reaktionen  
wurden in den Arbeitsprozeß einbezogen. Die vorliegende Fas-  
sung 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 kul-  
turellen Wandels ergeben.

(Produktionsmitteilung)

Die Familie Burnside

Den englischen Namen ‘Burnside’ erhielt die Familie vermutlich  
durch den in Pine Springs ansässigen Händler, der sie unter die-  
sem Namen in seinen Büchern führte. In der Navajo-Sprache be-  
nutzt die Familie weiterhin ihren alten Clan-Namen B’tani.

A WEAVE OF TIME macht uns mit vier Generationen dieser  
Familie bekannt.

1. Generation

Mary Bumside war eine geschickte Weberin und eine der wenigen,  
die 1938 in Pine Springs noch mit Pflanzenfarben gefärbte Dek-  
ken herstellte. Adair hielt jede Stufe des Webprozesses mit der  
Kamera fest. Zwei ihrer zahlreichen Kinder spielen in diesem  
f ilm eine Schlüsselrolle: Mabel Burnside Myers und John Burn-  
side.

1. Generation

John Bumside, ein hochgeachteter Medizinmann, 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 Ver-  
gessenheit 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’ Mu-  
stern (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 hemmgekommen und hat überall  
in den USA ihre Kunst vorgeführt und gelehrt.

Tom Bumside war der Bruder von John und Mabel und die  
Hauptperson in Adairs Studie von 1938 über die Silberschmiede-  
künste 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.

1. und 4. Generation

Die Familie Deschinny: Isabel, Mabels älteste Tocher, heiratete  
Daniel Deschinny, Sr., aus Denehotoso, einer Gemarkung im  
Reservat des Nordens. Das junge Paar ging mit seinen zwei klei-  
nen Kindern nach Washington, D.C., wo Daniel ein Jurastudium  
absolvierte. In diesen finanziell schwierigen Jahren ernährte Isa-  
bel 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 Reser-  
vat zurück. Danach arbeitete Daniel 9 Jahre lang für den Navajo-  
Stamm. Jetzt baut er sich im Reservat eine eigene Praxis auf, ob-  
wohl 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 be-  
kommt für seine Dienste Schmuck, Nutzholz und manchmal ein  
Schaf.

Die Deschinnys haben vier Kinder. Die beiden jüngsten, die neu-  
jährige 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 er-  
werben. 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 Kunstgewerbe-  
produkte 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 Bumsides und Isabel  
Deschinnys 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, Regisseu-  
rin und Cutterin tätig. Ihre ersten Filme drehte sie in San Fran-  
cisco, 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 Fern-  
sehen schnitt. 1974 kehrte sie nach New York zurück und über-  
nahm 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 ‘Odys-  
see’) 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 Forscherauf diesem Gebiet weithin bekannt. Er ver-  
öffentlichte u.a. die Bücher ‘Through Navajo Eyes’, ‘Navajo and  
Pueblo Silversmiths’, ‘The People’s Health’ undTirst Look At  
Strangers’.

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 26**

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

YUKI YUKITE SHINGUN

Vorwärts, Armee Gottes!

|  |  |
| --- | --- |
| Land  Produktion | Japan 1987  Shisso-Filmproduktion |
| Regie | Kazuo Hara |
| Regieassistenz | Takuji Yasuoka, Koichi Omiya |
| 2. Regieassistenz | Yasuko Tokunaga, Yunoshin Miyoshi |
| Kamera | Kozuo Hara |
| Kamera assistenz | 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 Hlms, Berlin |
| Format | 16 mm, Schwarzweifi |
| Länge | 134 Minuten |

Inhalt

Wir schreiben das Jahr 1982. Kenzo Okuzaki, 62 Jahre alt, Über-  
lebender des Krieges in Neuguinea, verkauft in der Stadt Kobe  
zusammen mit seiner Frau Batterien. Er ist der Mann, der für sei-  
ne gefallenen Kriegskameraden voller Zorn den Tenno mit Schleu-  
derkugeln angegriffen hat. Er betrachtet sich selbst als einziger  
aus der ‘Armee Gottes der Gleichen“. Für ihn bedeutet die nur  
ln seiner Vorstellung existierende Armee, daß allein das Gesetz  
des Gottes gilt, gegen alle Gesetze und Ordnungsregeln der Ge-  
sellschaft. Dies treibt ihn zur Rebellion.

Als Okuzaki die Mutter,des einfachen Soldaten Shimamoto trifft,  
den er mit seinen eigenen Händen in der Erde Neuguineas begra-  
ben hatte, verspricht er ihr, sie nach Neuguinea zu bringen. Er er-  
fährt von einem Zwischenfall in dem Regiment, dem er angehörte.  
Danach hatte ein Kommandeur zwei seiner Soldaten erschossen.  
Dkuzaki wollte darüber die Wahrheit erfahren, und sei es auch  
erst 36 Jahre nach Kriegsende. Warum mußten damals unschuldi-  
ge Soldaten hingerichtet werden? Warum wurde diese Hinrich-  
fttng noch 23 Tage nach Kriegsende vollstreckt? Es kommt beider 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 ver-  
folgen. Der Film läßt die Hölle des Neuguineakrieges in den Erzäh-  
lungen der ehemaligen Soldaten Wiederaufleben. So, wenn sie be-  
richten, wie sie Menschenfleisch essen mußten, um zu überleben.  
Schließlich steht Okuzaki dem ehemaligen Kommandeur, der da-  
mals für die Erschießung verantwortlich war, gegenüber.

Es wird deutlich, in welch fürchterlicher Grenzsituation sich das  
Regiment damals im Dschungel befand, als es sich zurückziehen  
mußte. Von dem einzigen übrigen Überlebenden, dem Ex-Sergean-  
ten 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 Sol-  
daten waren, sondern der Tenno Hirohito, der die höchste Ver-  
antwortung 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!’ kennen-  
lemen wolle. Daraufhin fuhr ich sofort zusammen mit dem Regis-  
seur Kazuo Hara nach Kobe, wo Herr Okuzaki einen Handel mit  
Autobatterien betreibt. Kaum waren wir angekommen, redete er  
ohne Punkt und Kommer 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 ande-  
ren 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 lo-  
gische Konzepte noch Ideologien zu diesem Film getrieben, son-  
dern die Persönlichkeit dieses Menschen, Kenzo Okuzaki, egalitä-  
rer Soldat der Armee Gottes, der mutig allein gegen den mächtigen  
Staat ankämpft.

Wir haben sehr viel mit diesem Film vor, mindestens aber 4 Punk-  
te müssen realisiert werden:

1. Alle Überlebenden des ehern. 36. Pionierregiments in Japan sol-  
   len 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, näm-  
   lich 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 Nachkriegs-  
   zeit. Wir wollen zu jedem gehen und sie zum Erzählen bringen.  
   Außerdem will Herr Okuzaki die Seelen der alten verstorbenen Ka-  
   meraden aufsuchen.
2. Wir werden mit Herrn Okuzaki nach Neuguinea fahren und al-  
   le damaligen Wege im Dschungel mit ihm noch einmal gehen. Be-  
   sonders zu dem Dorf Arso, wo er ganz am Anfang den verstorbe-  
   nen 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 Befreiungsgueril-  
   leros, 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 be-  
   stimmt schaffen, hinzukommen.
3. Die Chronik der Straftaten von Herrn Okuzaki nach dem Krieg:  
   Mord, Gewalt, Verbreitung von Pornographie. Diese müssen bild-  
   lich 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 Rük-  
ken 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

Bio f ilmograp hie

Kazuo Hara, geboren im Jahr 1945 in der Präfektur Yamaguchi

1. Abbruch des Studiums in der ‘Tokyo sogo shashin gakko’  
   (Photographieschule)
2. Photoausstellung Baka ni suruna! (Halte mich nicht für  
   doof!) im Nikon-Salon in Tokyo
3. Sayonara CP (Lebewohl CP), 82 Min., 16 mm, Regie und  
   Kamera, Dokumentarfilm
4. Kyokushiteki erosu • Koiuta 1974 (Mein sehr privater Eros  
   Liebeslied 1974), 115 Min., 16 mm, Regie und Kamera,  
   Dokumentarfilm. (Forum 1975)
5. Rekishi wa koko ni hajimaru. Onnatachi wa ima ... (Die  
   Geschichte fängt hier an. Jetzt die Frauen ...), Fernseh-  
   film
6. YUKI YUKITE SHINGUN

**17 internationales forum 27**

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

MAGINO-MURA MONOGATARI |f§

SENNEN KIZAMI NO HIDOKEI \_ \_ „ , ^

Geschichten aus dem Dorf Magino

Die Sonnenuhr mit tausendjähriger Einheit 0 S? nf

Land Japan 1986

Produktion Ogawa Productions

|  |  |
| --- | --- |
| Regie, Buch | Shinsuke Ogawa |
| Kamera | Masaki Tamura |
| Regieassistenz | Toshio Iizuka |
| Inszenierung (Assistenz) | Sadatoshi Mikado Satomi Hirose Yoshihiro Shiroki |
| Musik (Komposition u. Ausführung) | Masahiko Togashi |
| Kameraassistenz | Tetsuji Hayashi Haruo Nosaka Yoko Mitsumori |
| Beleuchtung | Yuzuru Sato |
| Ton | Yukio Kubota Nobuyuki Kikuchi |
| Dekor | Shiro Tatsumi Sadatoshi Mikado |
| Titel | Shunsuke Ibaragi |
| S tandfo tographie | Masatoshi Naito |
| Poster | Reiko Fujimori |
| Requisiten | Kozo Tsuchiya |
| Produktionsablauf | Yoko Shiraishi Hiroko Ha tana ka |
| 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 Y okohama-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 |
| Regieassistenz | Makoto Satö Tetsuya Ishiwatari Yoshihisa Zeze Izuru Ogawa |
| Kameraassistenz | Kazunari Tanaka |
| Beleuchtungsassistenz | 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) | Tora Suzuki Hikara Inoue Masuo Kimura Akihiro Sato Norio Suganuma |
| Toshio Takamura | Toshio Takamura |
| Hideaki | Hideaki Yoshida |
| Lob ge sang | Religiöse Gesangsgemeinschaft von Magjno |
| Anrufung Buddhas | Buddhistische Gemeinschaft von Magino |
| Rebellierende Menge | Bewohner von Magino, Haraguchi und Kaminoyama |
| Kameraassistenz | Norimichi Kasamatsu |
| Beleuchtungsassistenz | Kazunori Nakayasu Kenichi Takahara Makoto Tsukayama |
| Make-up | Yasuo Dewa |

Kostüme

Chieko Ootsuka  
Yamadaya  
Kyoto Isho  
Bewohner des Dorfes  
Yoshifusa Takebayashi

Hajime Kimura  
Shizuo Inoue  
Koichi Urushiyama  
Katsuhiro Maeda

Perücke

Ausstattung

Requisiten

Einschnürung der Angeklag-  
ten

Fuhrwerk

Feuerwehr

Pferde

Koproduzent

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 je-  
ner Zeit, als wir eine Reihe von Dokumentarfilmen über die Wi-  
derstandsbewegung der Bauern gegen den Bau des internationalen  
Flughafens von Narita drehten. Das war vor 20 Jahren. Unerwarte-  
terweise, ohne gegenseitige Aussprache, hatte damals die Regie-  
rung dessen Bau verordnet, in einer Gegend, die als wichtiger Nah-  
rungslieferant 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 längerwir unter den Bauern lebten, ihren Kampf in verschieden-  
sten Formen aufnahmen, wurde in uns der Wunsch wach, nicht  
nur ihre äußeren Aktionen, sondern sie selbst, gleichsam ihre ‘In-  
nenwelt’ näher kennen zu lernen, denn wir spürten, daß sich darin  
neben ihrer persönlichen Geschichte eine Fülle von alten Bräu-  
chen, 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 Zusammen-  
leben 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 da-  
mals 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 Verfü-  
gung 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 Ge-  
schichte 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 tra-  
ditionellerweise das Hauptnahrungsmittel des Japaners ist. Jede  
Arbeit wäre uns willkommen gewesen, ob Vieh- oder Schweine-  
zucht, 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 kei-  
ne Vorfahren, dank derer wir uns die Anbau-Methoden auf natür-  
liche Weise hätten aneignen können. Wir, als Städter, waren un-  
fähig, “die Stimme der Reispflanze zu hören”, wie es im hiesigen  
Volksmund heißt. Damit sind Leute gemeint, die durch lange Er-  
fahrung 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 Pro-  
bleme diskutierten wir mit den Bauern. Es dauerte drei, vier Jah-  
re, 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 un-  
geheuren 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 Lebensbedingun-  
gen 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 be-  
trägt 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 zurückrei-  
chend, 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 ge-  
wisser Stellen im Feld, vor Augen hatten, änderte sich ihre Ein-  
stellung. Vereinzelt erst, dann immer häufiger kamen Bauern zu  
uns, wollten Diapositive unserer Analysen sehen, fragten nach  
Daten, baten uns, die Bodenbeschaffenheit ihres Feldes zu unter-  
suchen ... Es sprach sich herum, immer mehr kamen, um zu dis-  
kutieren 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 Bau-  
ern 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 anhielt.

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 aufzu-  
nehmen.

Trotz fiktiver Elemente ein Dokumentarfilm ...

Der Film Nippon Furuyashiki Mura, den wir zwischendurch fer-  
tiggestellt hatten (1982), ist eine ziemlich wissenschaftliche An-  
näherung an unsere Erfahrungen in Magino und Umgebung. Bis  
dahin ließen wir die Bauern in Form von Interviews vor der Ka-  
mera sprechen. In dem neuen Film aber spielen sich die Bauern  
selbst.

Wir kannten mittlerweile Charaktere, Temperamente, die ‘Ge-  
schichten’ von einzelnen Leuten und fragten sie, ob sie dieselben  
nicht vor der Kamera spielen wollten. Nach überwundener Un-  
sicherheit haben wir gemeinsam die ‘Szenarien’ geschrieben, jeder  
machte Vorschläge, die durchdiskutiert wurden. Es ging uns da-  
bei nicht so sehr um die Episoden als solche, sondern um den-  
jenigen, 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 Eiliger zu verbren-  
nen. Ein Problem, das besonders bei Dokumentarfilmen sehr hei-  
kel ist.

Von verschiedenen Seiten hörte ich auch Lob über ihre natürli-  
che, gewandte Darstellungsweise. Ich glaube, das hängt mit unse-  
rer Vertrautheit zusammen, vielleicht auch mit der Arbeitsweise,  
haben wir doch in gewissem Sinne ‘seit Jahren geprobt’.

Die beiden ‘Zwischenspiele’ werden von professionellen Schau-  
spielern gemeinsam mit den Bauern aufgeführt. Wir haben die  
Form des Theaters deshalb gewählt, weil sich dadurch das We-  
sentliche, 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 pas-  
senden Kleidern aus der Meiji-Zeit gegraben, und sie so, wie sie  
einige noch in Erinnung tragen, ‘hergerichtet’. Auch für den  
‘Aufstand der Bauern’ haben die Dorfbewohner in den Speichern,  
nach Kleidern und Requisiten gesucht, die ihre Vorfahren zurück-  
ließen.

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 be-  
fand sich an der Stelle, von wo der Aufstand tatsächlich ausging,  
Das Schriftstück, das die Statthalter dem Anführer als Beweis-  
stück unter die Nase halten, ist echt, ebenso die Annalen, aus de-  
nen der Dorfälteste vorliest ...

Auf diese Weise versuchten wir, die Geschichten nicht einfach  
durch Spiel wieder aufleben zu lassen, sondern das dokumenta-  
rische 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, aufge-  
nommen)

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 Verteilersy-  
stem ...

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 JAHRTAU-  
SENDE - 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 FUm eine eigenständige Katego-  
rie dar. Dieser Film ist durchaus in seinen dokumentarischen Tei-  
len authentisch, verbindet aber diese Authentizität mit den As-  
pekten eines lebendigen^hronologisch, historisch erzählenden  
Füms. Einfacher gesagt, ist es die in Bilder gesetzte volkskundli-  
che 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 Zusammen-  
wirken wurde zu einer der wesentlichen Bedingungen der Drehar-  
beiten.

Die Ogawa-Filmmacher wollen das Leben der Bauern als die ele-  
mentarste Form menschlichen Zusammenlebens in der Gemein-  
schaft ergründen. Um dieses Leben wirklich zu verstehen, mußten  
sie mit den Bauern im Dorf leben und auf den Reisfeldern arbei-  
ten. 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 denReisanbau man auch die Geschich-  
te eines Dorfes, in dem Reisanbau betrieben wird, in die Darstel-  
lung einbeziehen müsse. So geht es ihm nicht allein darum, sicht-  
bare Dinge vor die Kamera zu bringen, sondern auch die Vergan-  
genheit 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 Um-  
fang 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 Dreh-  
arbeiten mehr zu einem Volksfest, auf dem sich die Laienschau-  
spieler und die professionellen Schauspieler gegenseitig inspirierten.

Dies war kein gewöhnliches Volksfest, sondern etwas ganz Neuarti-  
ges. So ist es wichtig, daß alle Beteiligten vertraut miteinander wer-  
den und aus dem Gemeinschaftsgefühl die Vision entsteht, dem  
Gott der Gemeinschaft, der bei solchen Gelegenheiten erscheinen  
mag, gemeinsam gegenüberzutreten. Eine der dramatischsten Sze-  
nen des Films ist die Rekonstruktion der Ereignisse, die mit dem  
Shinto-Schrein Itsutsu-tomoe verbunden sind. In dieser Szene wirk-  
ten 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 Füms, auf  
dem die einzelnen Episoden (auf den ersten Blick willkürlich) auf-  
gebaut 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 Geschwister-  
paar, 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 penis-  
förmigen Stein entdeckten, der vor 4500 Jahren als das Allerhei-  
ligste 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 zufäl-  
lig. Sie sind die Überreste vom Animismus, der auch heute noch  
eine überragende Bedeutung im religiösen Glauben der japani-  
schen 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 Animismu, die in allen Kreaturen Göt-  
ter 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 Ge-  
schlechtsorgan 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 gött-  
liche Bedeutung. Dies wird durch die Arbeiten von Ogawa doku-  
mentiert. Er war es, der die Thematik des Reisanbaus in ihre so-  
ziale und religiöse Umgebung projizierte.

Ein anderer Höhepunkt des Films ist das zusammenhanglose Ge-  
schwätz einer alten Frau, die einfach einmal beim Ogawa-Film-  
team vorbeischaut. Dieses Geschwätz hat allerdings eine entschei-  
dende Bedeutung in diesem Film. Die alte Frau erzählt nämlich  
davon, daß sie mit eigenen Augen eine Gottheit gesehen hat. Die-  
se Gottheit wird von ihr weder als wundervoll noch als furchter-  
regend, 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 je-  
ner Zeit sich bei ihren Rendezvous rasierten.

Die Dreharbeiten dauerten von dem Tag an, wo das Filmsteam  
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 Be-  
gegnung 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 Stein-  
zeit zurückzuholen. Dort findet man den Zustand der Seele und  
die Weitsicht, die für das Überleben der heutigen Menschen not-  
wendig 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 Filmkriti-  
kern Japans. Dieser Artikel ist ein Originalbeitrag für das Inter-  
nationale Forum des Jungen Films)

Biofilmographie

Shinsuke Ogawa, geboren 1935 in der Präfektur Gifu. Begann bei  
einer unabhängigen Produktion mit der Filmarbeit. Lernte ab  
1960 Dokumentarfilmregie bei den Twanami Productions’. Er  
machte sich 1963 selbständig. 1966 Gründung der ‘Ogawa Pro-  
ductions’ zusammen mit seinen Kollegen. Herstellung einer Viel-  
zahl von Filmen in eigener Regie und Produktion. Ogawa lebte  
von 1967 an in Narita (Sanrizuka) und drehte eine Reihe von Fü-  
men 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:

1. Seinen no umi/yo-nin no tsushin-kyouikusei tachi (Das  
   Meer der Jugend)
2. Assatsu no mori/takakeidai toso no kiroku (Die unter-  
   drückten Studenten)

Gennin hokokusho/haneda toso no kiroku (Bericht aus  
Haneda)

1. Nihon kaiho sensen — sanrizuka no natsu (Sommer in  
   Narita: Die Front zur Befreiung Japans) Kamera: M. Tamura
2. Nihon kaiho sensen — sanrizuka (Winter in Narita: Die Front  
   zur Befreiung Japans)

Sanrizuka — Daisanji kyosei sokuryo soshi Toso (Der drei-  
tägige Krieg in Narita). Kamera: M. Tamura

1. Sanrizuka — Daini toride no hitobito (Narita: Die Bauern  
   der zweiten Festung)
2. Sanrizuka — iwayama ni tetto ga dekita (Narita: Der Bau  
   des Iwayama-Turms). Kamera: M. Tamura
3. Sanrizuka — heta buraku (Narita: Das Dorf Heta) Kamera:

M. Tamura

1. 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 be-  
zeichneten Filmen von Shinsuke Ogawa noch an folgenden wei-  
teren Filmen mit:

1. Nihon youkai-den — satori  
   Shurayuki hime
2. Ryoma ansatsu
3. Nemure mitsu
4. Kitamitra toukoku — wagafuyu no uta
5. Saraba itoshiki daichi (Abschied von dem Land, Regie:  
   Mitsuo Yanigamachi)
6. Daiyamondo wa kizutsukanai  
   Shonben-raida (P.P. Rider)
7. Gyaku funsha kazoku (Die Familie mit umgekehrtem  
   Düsenantrieb, Regie: Sogo Ishii)

Himatsuri (Feuerfest, Regie: Mitsuo Yanigamachi)

1. Tanpopo
2. A tami satsujin jiken

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

**17 internationales forum 28**

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

ROBINSON NO NIWA p t'y y y © {i

Robinsons Garten

Uraufführung 26. Februar 1987, Internationales

Forum des Jungen Films, Berlin

|  |  |
| --- | --- |
| 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 |
| Regieassistenz | Hideyuki Hirayama, Nobuhiro Suwa |
| Kameraassistenz | Hisatake Watanabe, Teturo Enjoji |
| Bühnenbildassistenz | Toshiaki Yuzawa |
| zusätzliche Tonaufnahmen | Shin Watarai, Hideaki Yoneyama |
| Tonassistenz | Hiroshi Arahata |
| Standphotographie | Ken Matsubara |
| Drehbuchberater | Eiichi Uchida |
| Aufnahmeleitung | Binbun Furusawa |
| Assistenz | 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 |

Format 35 mm, Farbe

Länge 123 Minuten

Zu diesem Film

Der Film beschreibt die Entdeckung des Lebens, symbolisch dar-  
gestellt durch die Pflanzenwelt in der Stadt.

Im Mittelpunkt der Geschichte stehen Kumi, die aus einem Apart-  
men thaus 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 ar-  
beitslos, 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 Handwerks-  
utensilien 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 beob-  
achtet vom Dach aus die Sterne ...

Sie feiert mit ihren Freunden, darunter Maki und Kie, sowie eini-  
gen 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 in-  
timen Intermezzo zwischen Kumi und Kie, doch dann, auf der  
Suche nach der Toilette, verirrt sich Kie in dem weitläufigen Ge-  
mäuer. Im Innern des Gebäudes erklingt auf einmal eine geheim-  
nisvolle 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 einmalmiteinander 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 enb  
weicht 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 geheimnis-  
volle 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 Stil-  
le ... als wäre die Welt verrückt geworden.

Die Ruine ist übersät mit Efeublättem, 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 ver-  
nimmt 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 Yaraamoto über seinen Film

Die Aktivitäten der unabhängigen Filmemacher in New York ha-  
ben in letzter Zeit Aufsehen erregt, weil ihre Filme sich vom  
Kino ä 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 gelan-  
gen. Ein ähnliches Phänomen läßt sich heute auch in Japan be-  
obachten, und sie werden mit Sicherheit eine Bewegung auslösen,  
ausgehend von der Tatsache, daß viele der unabhängig produzier-  
ten 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 Teen-  
ager-Helden und -Heldinnen, die Animationsfilme, Literaturver-  
filmungen, Tier- und Monsterfilme, nostalgische Biographien und  
altmodische Kriegsfilme auf ein anspruchsloses Massenpublikum  
abzielen und es auch finden, sehr zur Freude der Produzenten,  
deren Talent sich darin erschöpft, Geld zu verdienen. Die weni-  
gen 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 er-  
schaffen, was nicht an ‘Sachzwänge’ gebunden ist und nicht auf  
ein Massenpublikum abzielt. Ich möchte nur die Filme inszenie-  
ren, 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 Massen-  
publikums. Ich werde damit kein Geld scheffeln können. Ich hof-  
fe nur, daß es mir gelingt, bei einer kleinen Schar von Sympathi-  
santen überall auf der Welt ein bißchen Staub aufzuwirbeln.  
ROBINSONS GARTEN ist mein erster Versuch in dieser Rich-  
tung. 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 preisge-  
krönte Inhalte und aggressive Ehrlichkeit.

Biofilmographie

Masashi Yamamoto, geb. 24. 1. 1956 im Bezirk Oita im Sternzei-  
chen des Wassermanns, brach kurz vor Abschluß sein theaterwissen-  
schaftliches Studium an der Meiji University ab und begann Super-  
8-Filme zu drehen. Seit seinem 1982 entstandenen Film Yamino  
kaniwaru (Karneval der Nacht), der auf internationalen Festivals  
Furore machte, gilt er als einer der vielversprechenden Nachwuchs-  
regisseurejapans. Darüber hinaus ist er auch als Musikproduzent  
tätig, produzierte 1983 die LP ‘Namban Torai’ (Besuch von Bar-  
baren) 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 Kinospielfüm  
in 35 mm.

Filme:

1. Vorspiel zur Ermordung eines Gefängsniswärters, 8 mm,

58 Minuten

1. St. Terrorismus, 8 mm, Farbe, 127 Minuten
2. Yami no kaniwaru (Karneval der Nacht), 16 mm, Farbe  
   und Schwarzweiß, 108 Minuten (internationales forum  
   des jungen films 51/1983)
3. Ugi-Bugi Ukkin, Video, 30 Minuten  
   1986/

87 ROBINSON NO NIWA

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

**1? internationales forum 29**

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

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 naturali-  
stisches 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  
Serenes), 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 Ein-  
samkeit 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. Urauf-  
führung: April 1984. Super 8, Farbe, 15 Minuten

Eine höchst bemerkenswerte Miniatur über einen Schläfer und ei-  
nen 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 unbekannten 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 vergeb-  
lich um Arbeit bemüht, den Zirkel zu durchbrechen sucht und  
aus einem Haus hoch oben auf dem heiligen Berg ein kabbalisti-  
sches Buch entwendet.

PELIKULA

Philippinen 1985. Produktion: Mowelfund Film Institute, Peliku-  
la 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, Ray-  
mond 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 ausge-  
bildet wurden. Den Sternen, so glaubte man, drohe Gefahr durch  
einen unbekannten ‘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 ge-  
lang 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 er-  
sten 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 voneinan-  
der unterscheiden. Das kleine Wunder ist, daß er uns Bilder vor-  
führt, wie man sie bisher nicht alle Tage sah. KABAKA ist so et-  
was wie eine in elegische Science-fiction verwandelte Autobio-  
graphie, 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, bissi-  
ge Neudefinition des strukturalistischen Films.

Den Filmen Raymond Reds ist etwas Seltenes und Wunderbares  
zu eigen, was umso tiefer bewegt, weil man es nicht erwartet. Al-  
lein 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 Filmausbildung eingeführt wurden Experimentalfilme (wie  
auch Animations- und Kurzspielfilme) erst 1983 während des  
umstruktuierten 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 her-  
vorgegangen 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 zu-  
gunsten 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 Film-  
titeln 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 (dar-  
gestellt 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 Lebens-  
kraft 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 Ray-  
mond Red typischen Figur — in Gestalt eines Malers, der an einem  
Gemälde scheitert, das seinerseits an Leben gewinnt und den Ma-  
ler verschlingt. Diese Verkehrung der Verhältnisse taucht leitmoti-  
visch in allen Filmen Reds auf und gibt ihnen eine überraschende  
Wendung ins Ironische. Reds Figuren sind anfangs allesamt un-  
schuldig und enden dennoch als Opfer. (...)

ANG MAGPAKAILANMAN, dieses berühmte Meisterwerk loka-  
ler Kurzfilmkunst, konfrontierte uns mit einer neuen Filmsprache  
und mit kinematographischen Techniken, wie sie im philippini-  
schen 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 jun-  
gen 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 Wer-  
ken eine innere Vision, wie sie nur ein Red oder ein Anger darzu-  
stellen vermag, weil ihre Filme sehr persönlich sind und jedes ein-  
zelne 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 An-  
ger in Inauguration of the Pleasure Dome und Lucifer Rising sicht-  
bar und bei Red in ANG MAGPAKAILANMAN. Ironischerweise  
basiert dieses Thema der ‘Schwarzen Magie’ bei beiden auf einer  
unterschwelligen Religiosität.

Red wendet in diesem Film Techniken an, wie sie bei uns nur we-  
nige 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 Mei-  
sterwerkes.

Der Erfolg von Reds Film zeigt, daß es ihm gelungen ist, ein Thema  
von, wie er selbst eingesteht, faustischer Dimension auf eine Kurz-  
formel 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 be-  
kommen, 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 Gefähr-  
tin 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 Wohl-  
ergehen 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 fer-  
tig 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 Längs  
  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: „Wo-  
her 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 Tradion der Stumm-  
filme. Dialog und Erzählung wurden mittels Zwischentitel vor je-  
der Szene eingeblendet, die so die Bilder miteinander verbanden.  
Musik und Geräuscheffekte lieferten dazu den akustischen Hinter-  
grund. 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 Fil-  
tern wurde beim Drehen zudem die Randschärfe der Bilder auf-  
gelöst. Die Bilder selbst wurden retuschiert und eingefärbt, um  
ihnen den Anstrich verblaßter Photographien zu verleihen. Zeit  
und Ort der Handlung vermengten sich, um den Zuschauer sein  
reales Zeit- und Raumempfinden vergessen zu lassen. In der Tat  
schafft der Film seine eigene Realität von Zeit und Raum. Der  
Regisseur versetzt uns einerseits in seinem grenzenlosen Einfalls-  
reichtum ins Jahr 2265, führt uns aber andererseits an einen hi-  
storischen Schauplatz des 19. Jahrhunderts. Werden die Ereig-  
nisse 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 Diapro-  
jektor in schnellem Wechsel der Bilder hinterläßt. Zugleich hört  
man ein unheimliches Geräusch, ein Hämmern auf Holz, das be-  
gleitet wird von einer verfremdeten Weihnachtsmelodie. Am An-  
fang wird der Betrachter in das Denken und Empfinden des Pro-  
tagonisten 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 Kanll, 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, da-  
zu hört man eine Marschmusik, (von Red) gespielt auf einer Har-  
monika.

Als Jose hinaustritt auf die Straße, geschieht sogleich etwas Wun-  
dersames: während er sehr langsam einen Schritt nach dem an-  
deren macht, hasten die Passanten — alle in einheimischer Tracht  
— in entgegengesetzter Richtung an ihm vorüber. Das ist ein wei-  
teres Indiz für Reds Besessenheit in bezug auf das Thema der Um-  
kehrung. In diesem Fall verstärkt es noch durch eine visuelle  
Metapher die völlige Isolation, in die der Regisseur seinen Prota-  
gonisten gestellt sieht. Als die Menschen wie welke Blätter an Jose  
vorübertreiben, lallt es ihm so schwer wie noch nie in seinem Le-  
ben, sich in der Öffentlichkeit zu bewegen. Selbst an diesem äußer-  
lich 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 Be-  
hendigkeit 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 Mo-  
mentum unterstreicht, das Red in seinen Figuren angelegt hat:

Daß sie, die im Verborgenen leben, in Schlupfwinkeln und abge-  
schiedenen 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 seit-  
lichen 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 Be-  
treten 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 aufgenom-  
men, 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 Man-  
nes darzustellen. Es erinnert an Franz Kafkas Erzählung ‘Die Ver-  
wandlung’, in der Gregor Samsa sich in eine Kakerlake verwan-  
delt. (...)

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: Joses ängstliches Gesicht, die finstere  
Miene des Mannes, Joses zappelnde Beine, das Trommeln der Fin-  
ger auf dem Stuhl, Joses 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 Samm-  
lung von Bildern. (Diese Art Bildfolge konnte man schon einmal  
in Siningang sehen, wo eine Reihe von Gegenständen gezeigt wer-  
den, um den Schauplatz zu kennzeichnen.) Einmal wird die Ver-  
bindung 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 unbe-  
dingt sinnfällig sein, aber in dieser speziellen Gegenüberstellung  
wird sie zum blasphemischen Sinnbild einer gemarterter Seele.

Der zweite Alptraum gibt dem Film in seinem Handlungsaufbau  
eine konzentrische Entwicklung, denn er wiederholt die Ereig-  
nisse 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 Ver-  
such). 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 arran-  
giert alles so, damit es aussieht, als schlafe der Mann nur. Dann  
flieht er. Eine komische Note bekommt die Episode, als die Se-  
kretärin 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 Tnsang 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 kau-  
ert er unter seinem Schreibtisch. Doch der Himmel — oder eine  
andere Macht — steht ihm bei. Ein heftiger Windstoß fegt auf ein-  
mal 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 einsprägsam durch einen Zwischen-  
titel dargestellt, auf dem nichts weiter steht als: „!” Nie zuvor  
hat es ein sparsameres Mittel gegeben, um einen Kampf zu be-  
schreiben. 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 einheimi-  
sche Katipuneros — sich aber wie Keystone-Polizisten bewegen —,  
marschiert robotergleich los und nimmt die Verfolgung des Misse-  
täters auf. Begleitet von den Klängen eines gespenstisch verfrem-  
deten 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 Schwel-  
le 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 Wäch-  
ter, die ihn weiter verfolgen.

In seinem Arbeitszimmer braut Jose nach den Angaben des Bu-  
ches eilig den magischen Zaubertrank zusammen. Die Spannung  
steigt, als die vier Wächter vor Joses Haus ankommen. Sie klopfen.  
Dann schlagen sie die Tür ein. In diesem Augenblick stürzt Jose  
den Zaubertrank hinunter. Sie stürmen in das Zimmer, schnap-  
pen 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 Sonnenunter-  
gang zurück zu ihrem Haus.

Nick Dcocampo, in: Short Film, Emergence of a New Philippine  
Cinema, Manila 1985, S. 64 - 71

Filme:

1. Siningang

ANG MAGPAKAILANMAN  
KABAKA (zusammen mit Ian Victoriano)

1. KAMADA (zusammen mit Ian Victoriano)  
   ANG HIKAB
2. PELIKULA

1987 MISTULA

In Vorbereitung:

Ang Himpawid

Biofilmographie

Raymond Red, geb. 22. 3. 1965 in Manila. Studium der Bilden-  
den 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 Philippincs  
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 inländi-  
schen Kurzfilmfestivals ausgezeichnet. Aufgrund ihrer engen  
Zusammenarbeit fällt es schwer, den Anteil des Einzelnen an  
den Arbeiten zu bemessen. Gewöhnlich aber inszenierte und  
photographierte Red die Filme, während Ian Victoriano das  
Drehbuch verfaßte und die Atmosphäre, die Stimmung der Fil-  
me prägte.

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 3p**

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

YE SHAN S? ÜJ

Wilde Berge

Land Volksrepublik China 1985

Produktion Xian Filmstudio

|  |  |
| --- | --- |
| Regie  Buch | Yan Xueshu  Yan Xueshu, Zhu Zi, nach dem Ro man ‘Jiwowade renjia’ (Die Leute aus Jiwowa) von Jia Pingao |
| Kamera | Mi Jiaqing |
| Ausstattung | Li Xingzhen |
| Musik | Xu Youfu |
| Ton | Li Lanhua |
| Schnitt | Xue Xiaoqiang |
| Regieassistenz | 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 |
| Qiurong | 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. Huihuiund Guilah 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 Qiurong zog er immer wieder los, nahm  
verschiedene Jobs an und probierte, aus seinem bisherigen, ein-  
tönigen 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 einlas-  
sen, 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 kon-  
servativ und vom Feudalismus geprägt wie die ihres Schwagers  
Huihui. Der merkt nur sehr langsam, daß er im China der Moder-  
nisierung so nicht weiterleben kann, nicht nur, weil ihn seine Nach-  
barn bedrängen, doch endlich aus seiner Abgeschiedenheit heraus-  
zukommen 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 Flughömchen, die er dann in der Stadt verkauft. Die Bezie-  
hung 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 ausufemden Krachen lassen sich auch  
Huihui und Guilan scheiden — zwei gescheiterte Ehen, vier allein-  
stehende Menschen. Schließlich heiraten Huihui und Qiurong und  
Hehe heiratet seine frühere Schwägerin Guilan. So leben endlich  
die Menschen zusammen, die sich im Handeln und Denken ver-  
stehen, die einen mehr im Sinne des traditionellen chinesischen  
Bauemlebens, die anderen mit dem Blick nach vom, engagiert in  
der Reformbewegung.

Zu diesem Film

Fragt man junge Chinesen nach ‘Lieblingsfilmen’, wird meist nur  
mit der Schulter gezuckt — chinesische Filme, nein danke. Beliebt  
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 amerikani-  
schen 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 Film-  
produktion steht: Eine Kinokarte für einen ausländischen Film  
kostet bis zu umgerechnet 50 Pfennig (vorheriges Schlangeste-  
hen an der Kasse notwendig), die Hälfte nur bezahlt man für ei-  
nen 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: Schwar-  
ze 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 bei-  
nahe ein Heimatfilm, ein in der chinesischen Filmkunst neues  
Genre, das aufkam, als es nach der Kulturrevolution wieder ge-  
stattet 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 Schön-  
heit 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 ak-  
tuellsten Thema in China — aber auf eine Weise, die sich wohl-  
tuend von den vielen oft abfällig beurteilten ‘Reformfilmen’ ab-  
setzt. Sind letztere, seit etwa 1983 recht zahlreich produzierte  
Filme, nichts weiter als typische Mustergeschichten zu einem  
politischen Programm (Modellfamilie in Modellhäusern mit Mo-  
dellgehältem — chinesische Utopien für das Jahr 2000), so sind  
die Filme Schwarze Kanone und WILDE BERGE für jeweils  
den Bereich der Stadt- bezw. Landreform sehr informativ, kri-  
tisch und aufklärend. Da wird nichts verschönert, sondern reali-  
stisch 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 Fa-  
milien eingekehrt ist, für alle da sein. Wie schwierig es ist, die  
Landbevölkerung von der Idee, reicher, freier und selbständi-  
ger zu werden, zu überzeugen oder womöglich zu begeistern,  
zeigt Yan Xueshus neuer Film WILDE BERGE. In den abge-  
legenen Gegenden der ärmsten chinesischen Provinzen sind Tra-  
dition, Aberglaube, alte Gewohnheiten und Sitten noch stärker  
als die Reformgedanken. Die Bauern leben dort seit Jahrhunder-  
ten relativ isoliert — die nächste Stadt ist oft Tagesreisen ent-  
fernt 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 bewirt-  
schaften 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 Bau-  
ernhaushalte, 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, selbstän-  
dige 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 Häu-  
sern, großen Stallungen, einem Motorrad oder womöglich einem  
eigenen Traktor. Das stachelt an.

Yan Xueshu interessiert sich in seinem Film für die wirtschaft-  
lichen Aspekte der Reform nur als Hintergrund. Ihm kommt es  
darauf an, wie sich die ‘zweite Revolution’, wie Deng Xiaoping  
das Modernisierungskonzept für China selbt bezeichnet, auf die  
Menschen gefühlsmäßig auswirkt, auch, wie es um die menschli-  
chen 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 be-  
rühmten alten Filme wieder auf und erzählt die Geschichteseiner Hauptfiguren, zweier Ehepaare, ganz persönlich, ohne aber  
sein Thema, die Modemisierungsprobleme 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 wei-  
gert sich, dies nachzumachen, weil dieses Reinigungsritual angeb-  
lich aus dem Ausland kommt.

Nach Feierabend wird geknobelt — über Heirats-, Berufs- und ande-  
re wichtige Lebensfragen entscheidet heute noch manchmal, wie  
früher im alten China, der Würfel. Aberglaube, buddhistische Ritu-  
ale und überlieferte Weisheiten spielen besonders in bäuerlichen Ge-  
genden 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 klei-  
ne 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 Proble-  
me 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 zan-  
kenden, uneinigen Paare lassen sich scheiden und tauschen ‘ein-  
fach’ die Partner.

Zwei neue Ehen am Schluß: mit dieser Wendung und in seinem Stil,  
der, anders als viele neue chinesische Filme, absieht von der mög-  
lichst 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 sämt-  
licher ‘westlicher’ Requisiten, die viele durchschnittliche ‘Reform-  
filme’ als Symbole des neuen chinesischen Wohlstands zieren),bleibt  
Yan sehr chinesisch. Sein Happy end entspricht zwar nicht den gän-  
gigen Moralvorstellungen der chinesischen Gesellschaft, nach de-  
nen Scheidung auch heute noch eine Sünde ist, aber es entspricht  
doch dem chinesischen Bedürfnis nach Harmonie, wie auch sein  
Stil: Ruhige Landschaftsaufnahmen, unaufdringliche Beobach-  
tungen, 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 Filmschaf-  
fen?

Yan: Wenn mann 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 beson-  
ders spannend, weil bei der Modernisierungspolitik mit der Landre-  
form begonnen wurde, die Reform ist dort also weiter als in den  
Städten — da gibt es viele betrachtenswerte Aspekte für Regsisseure.  
Ich persönlich wähle meine Stoffe nicht nach aktuellen Gesichts-  
punkten 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 Chi-  
nesen zeigen wollte,und 80 Prozent der Bevölkerung Chinas sind  
eben Bauern. Sie leben teilwpise 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 Beziehun-  
gen zwischen zwei Ehepaaren, zwingt sie niemanden eine bestimm-  
te Meinung auf. Der Zuschauer bleibt frei, es gibt in meinem Filmkeine 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 Schrift-  
steller 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 per-  
sönlichen Blick auf das Leben und die gesellschaftlichen Umstän-  
de 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 einarb eiten.

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 ausführ-  
lich vorzubereiten. Wir werden sogar von der Regierung aufgefor-  
dert, das Leben auf dem Land zu studieren und können uns mo-  
natelang 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 sicher-  
lich, 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 Geschich-  
te spielt.

Frage: Welche ganz besonderen Probleme gibt es heute in den  
ländlichen Gebieten Chinas?

Yan: Wirtschaft, Leben und Ausbildung in den chinesischen Pro-  
vinzgebieten sind besonders in den Gegenden, die von den Städ-  
ten weit abgelegen sind, sehr zurückgeblieben. Immer noch ist  
das Denken und Verhalten der Menschen dort stark vom Feudalis-  
mus 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 je-  
der Veränderung in ihrem Leben zeigen. Lieber belassen sie alles  
beim Alten. Auf dem Land gibt es ein Sprichwort: 30 Mu Acker-  
land, ein Ochse und eine Frau — dann hast du ein glückliches und  
schönes Leben. Damit sind die Leute zufrieden. Um diese Situa-  
tion zu verändern, nützt es auch nichts, die Reform zu propagie-  
ren. 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 Miß-  
trauen allem gegenüber, auch gegenüber der neuen Politikjst sehr  
groß. Was den Bauern dann ganz besonders gefällt, das nehmen  
sie langsam und vorsichtig an: So wie der Bauer Huihui in mei-  
nem 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 Aber-  
glaube allem Neuen, Technischen gegenüber.

Frage: Wollen Sie mit Ihrem Film hauptsächlich Bauern errei-  
chen?

Yan: Das wäre schön. Ich möchte in erster Linie eine Verände-  
rung 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 wich-tig, weil mit den Reformgedanken hauptsächlich die Bauern er-  
reicht werden müssen — ohne die Bauern kann sich China nicht  
verändern. Diejenigen, die bereit sind, die neue Politik aufzuneh-  
men, 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 Ini-  
tiativen ergreifen und ihr Leben verbessern wollen, bei den an-  
deren Leuten ziemlich unbeliebt sind und mit äußerstem Miß-  
trauen behandelt werden. Das gesellschaftliche Ansehen dieser  
Leute ist sehr niedrig, man hält sie für unsolide.

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 um-  
geht. 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 meinen Film mit einzu-  
beziehen. 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 abge-  
nommen haben, überhaupt nicht gefallen. Sie haben natürlich ge-  
sagt: „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 Zu-  
schauer 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 en-  
det.

Yan: Natürlich wäre es den Leuten im Filmbüro lieber gewesen, in  
meinem Film stünde am Ende die Versöhnung der beiden Ehepaa-  
re. 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 Wirk-  
lichkeit aber ist sehr kompliziert und mit vielen Hindernissen ver-  
bunden. Die Moral, besonders auf dem Land, ist ein wesentlicher  
Faktor. Eine Scheidung ist eine absolute Schande. Diese feudali-  
stische Denkweise ist in den Menschen tief verwurzelt, auch in de-  
nen, die an sich ‘modern’, das heißt, für die Reform sind. Viele  
Ehepaare sind auf Gedeih und Verderb zusammengefügt. Auf dem  
Land gibt es heute noch die Heiratsvermittler, die die Ehepaare  
füreinander ausgesucht und bestimmt haben. Die leben dann neben-  
einander her und lieben sich oft gar nicht, das ist ihnen aber nicht  
bewußt. Darüber denkt man in China nicht nach. Huihui, der Ehe-  
mann von Guilan, ist so ein Mensch, Hehe aber, sein jüngerer Bru-  
der, 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, dievon der abgelegenen Gegend, in der diese Bauern leben, unend-  
lich 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 Sa-  
chen 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 Be-  
ziehung mit seiner Frau hat, keine sichtbare, wenn er sich öffent-  
lich nicht mit ihr zeigt. Auch an den vielen Versöhnungsversu-  
chen, die kaputt gegangenen Ehen wieder zu kitten, kann man  
sehen, wie sehr die Leute vom Feudalismus beeinflußt sind. Heu-  
te noch ist es beispielsweise ganz normal in China, daß es einen  
Vermittler geben muß, wenn sich Ehepaare scheiden lassen wol-  
len. Das ist meist auch nicht nur einer, sondern viele — die Nach-  
barn, die Arbeitsstelle, die Verwandten, auf dem Land die Dorf-  
bewohner, 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 über-  
haupt 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, ha-  
be ich gesagt, das ist dann aber nicht meiner.

Frage: Sind die Probleme mit der Reform in den Städten diesel-  
ben?

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 einzu-  
führen, zumindest die Wege zur Lösung der Probleme sind leich-  
ter und nicht verstellt. In der Stadt sind Reformanhänger und  
Reformgegner etwa gleich stark und es gibt sehr viele verschie-  
dene Meinungen, wie die Reform durchgeführt werden soll. Ein-  
deutige 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 produzie-  
ren. 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 be-  
ste Regie. Sind die Arbeitsbedingungen hier besonders günstig?  
Yan: Am wichtigsten ist, daß wir hier ziemlich frei arbeiten kön-  
nen. Weder die Studioleitung, noch die Parteiführung schränkt  
uns ein. Besonders im Filmstudio Xian herrscht eine sehr krea-  
tive 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 wol-  
len 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 Re-  
gisseure, die hier in Xian arbeiten, haben einen sehr hohen künst-  
lerischen Anspruch. Unser Stil ist vielleicht eine Art neuer Realis-  
mus: 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 In-  
dividualist 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 ge-  
höre zu den ersten Absolventen der Filmhochschule, meine Aus-  
bildung 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 verschie-  
dene 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 Fil-  
men aus dem Westen, aber ich bedenke auch immer die chinesische  
Tradition der Darstellung. Im Vordergrund steht für mich grundsätz-  
lich 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 Positi-  
ve soweit wie möglich aufnehmen und das Beste aus allem machen  
— diesem Grundsatz entsprechend versuche ich, von der westli-  
chen 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 Regieassi-  
stent bei den Filmen Taohua san (Pfirsichblütenfächer, 1963) und  
Txanshan 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 Kultur-  
revolution. 1969 wurde er wieder zum schöpferischen Revolutions-  
komitee der Provinz Shaanxi zurücktransferiert. Drei Jahre Tätig-  
keit am Xian Filmstudio als Herausgeber von Filmliteratur. Arbeit  
als Regieassistent an einer nicht zuendegeführten Produktion.

Filme:

1. A-yong (Kinderfilm, Ko-Regie)
2. Lanside haiwan (Der blaue Strand, Ko-Regie)

1980 Aiqing yu yichan (Liebe und Erbschaft)

1982 Silou huayu (Entlang der Seidenstraße) (Dokumentar-  
film über ein Tanzdrama, inspiriert von der Dunhuang-  
Wandmalerei)

1985 YE SHAN

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

**17 internationales forum 31**

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

EAU / GANGA

Wasser / Ganges

|  |  |
| --- | --- |
| Land  Produktion | Indien/Frankreich 1984- 1985  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 Ur-  
stoff. 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 Vorhanden-  
sein und der Mangel an Wasser machen das Leben aus: Die Be-  
dingung 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 kei-  
ne 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 materiel-  
len Empfindungen den Zusammenhang und die Verbindung zu  
einem bedeutenden menschlichen Leben verleiht, ist das schöp-  
ferische Interesse des Künstlers. In diesem Sinn bildete der Gan-  
ges 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 Er-  
innerung an die Vergangenheit, an die Vielfalt, die zum Ozean  
der Zukunft fließende Gegenwart. Die Lebenskraft in dem zy-  
klischen Fluß von Sein und Werden.

Hier ist die Anwendung einer tiefen Kenntnis der Farbe, der  
Formen und des Klanges wichtig. Die körperliche Natur ist of-  
fensichtlich:

Die Transparenz, die horizontale, vertikale und diagonale Geo-  
metrie, entsprechend ihren verbindenden, auflösenden und krea-  
tiven 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 themati-  
sche Bedeutung des Wassers herauszubilden. Das Wasser ist wie  
der Sand ein Gespräch zwischen bildhaften und audio-visuellen  
Vorstellungen, d.h. feststehender und beweglicher Bilder. Schließ-  
lich 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 ‘ver-  
fließen 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 vergißt die Zeit, er hat sich in eine Sub-  
stanz verwandelt, die gleichzeitig eingenommen und unempfind-  
lich 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 Krab-  
ben, bis zu dem Augenblick, wo ihn etwas, ein Rauschen, eine  
Art Widerschein, einige Strände weiter unerwartet den Ganges  
finden ließ.

Michel Coumot

Kritik

Der schönste Film, der in diesem Jahr im Beaubourg gezeigt wur-  
de, ist das Werk eines indischen Malers, wohlbekannt in Paris, wo  
er seit 1968 wohnt: WASSER/GANGES von Viswanadhan.

Einer der besten gegenwärtigen Cineasten, 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-Cineast  
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 Fischer-  
netzes im Wind, der Blitz, der in einer Sekunde entfernt nieder-  
schießt, an dem selben ewigen Gleichgewicht teilhaben.

WASSER/GANGES muß in gänzlicher Entsagung 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 Deutsch-  
land, nach einem Autounfall. Der Aizt fragte mich, wer ich wäre,  
woher ich käme. Ich selbst stellte mir diese Fragen, da ich bei-  
nahe 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 weg-  
genommen 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 aus-  
geglichen, 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 Kul-  
tur entwickelte. Der erste Punkt ist beinahe dort, wo ich gebo-  
ren wurde. Die anderen Punkte mußten nach einer kulturellen,  
historischen und mythologischen Konzeption und anderen Hin-  
weisen bestimmt werden. Das sind die wichtigen Orte. Erklärt  
das die Bilder? Vielleicht ist es das, was ich mache.

Fage: 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 entwischte, der ihn töten wollte.  
Krishna hatte seinen Onkel mütterlicherseits, Kamsa, getötet,  
und sein Schwiegersohn wollte ihn rächen. Dort ist er ihm ent-  
kommen, und dort habe ich begonnen. Dort beginnt der Sand.  
Dann kommt Porbandar, wo Gandhi, der Vater der Nation, ge-  
boren wurde und dann Dandi, wo Gandhi gegen das Salzmono-  
pol 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 visu-  
elle Eindrücke.Nichts Außergewöhnliches, ‘wie ist deine Farbe?  
Was ist das, was Du bist?

Das ist mein Leben geworden. In drei Wochen habe ich die Rei-  
se 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 die-  
ses Wasser mit dem Sand gesehen. Ich habe gelernt, daß es Zivi-  
lisationen gibt, die den Sand wie Wasser benutzen — zum Bei-  
spiel 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 aus-  
macht. 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 indi-  
schen Mythologie?

V.: Ich erfinde nichts. Alles erklärt sich aus sich selbst. Ich habe  
eine Idee entwickelt, das heißt, daß ich mit WASSER dort wei-  
tergemacht 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 Was-  
ser älteste indische Texte, das Leben betreffend, entdeckt, die  
mit der Vorstellung beginnen, daß das Leben aus dem Wasser kom-  
me und zum Wasser zurückkehre. Das ist der ewige Zyklus des Was-  
sers zum Wasser. Das unendlich kleine Wasser läuft wieder zur Un-  
endlichkeit 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 Sinnlich-  
keit?

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 Künst-  
ler 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 Harmo-  
nie 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 ver-  
knüpft, 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 Tem-  
pel gewidmet. Als wir auf der Insel ankamen, haben wir begon-  
nen, einige Bilder am Ufer aufzunehmen. Dann sind wir zum Tem-  
pel aufgestiegen. Die Sonne ging unter, es war nicht mehr hell ge-  
nug zum Filmen. Dann war dort ein Mann in Meditation. Er mur-  
melte. 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 Gan-  
ges 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 gewe-  
sen. Also dämm genügt es, zuzuhören, anstatt sich aufzudrängen.

Biofilmographie

Viswanadhan, geb. 1940 in Kerala, Indien, lebt seit 1968 in Frank-  
reich. Seit 1966 zahlreiche Ausstellungen in Indien, Südamerika  
und Westeuropa. Filme seit 1972. EAU/GANGA wurde 1986 aus-  
gezeichnet mit dem ‘Grand Prix’ des ‘Cinema du Reel’ in Paris und  
mit dem 1. Preis des Festival dei Popoli in Florenz als bester Doku-  
mentarfilm.

Filme: Couleur et forme Farbe und Form, 1972)\Ecriture  
(Schrift, 1973);Sable (Sand, 1976-82); EAU/GANGA 1984 - 86

**17 internationales forum 32**

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

LIEN LIEN FUNG CHEN &&&

Liebe, Wind, Staub

Land Taiwan/China 1987

Produktion Central Motion Picture Corporation

|  |  |
| --- | --- |
| Regie  Buch | Hou Hsiao Hsien  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 englischenTitel 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 zusam-  
men. 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 Universi-  
tät besuchen.

Sie sind sehr beschäftigt, aber glücklich. Vielleicht gibt es zwi-  
schen ihnen so etwas wie Liebe. Aber sie bemerken es nicht.

Dann wird Ah-Huen zum Militär eiiigezogen. Am Vorabend seiner  
Abreise macht ihm Ah-Yun ein sehr ungewöhnliches Geschenk:  
sie übergibt ihm 1.096 selbst adressierte und frankierte Briefum-  
schläge. 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 aufge-  
braucht hat, die sie ihm gegeben hatte, heiratet sie einen anderen.

Ah-Huens Herz ist gebrochen, aber er empfindet keinen Haß ge-  
gen 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 domi-  
niert der gleiche poetische Blick auf die Alltagswelt, die gleiche  
distanzierte und starre Art der Einstellungen, die gleichen unend-  
lich oft, bis zur Besessenheit wiederholten Motive. Die gleichen  
Geschichten von Famüie 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 letz-  
ten Film LIEN LIEN FUNG CHEN hat sich der Filmemacher  
etwas von seiner persönlichen Geschichte entfernt, ohne jedoch  
sein bevorzugtes Sujet aufzugeben: die Darstellung der taiwanesi-  
schen Familie. Man begegnet auch in diesem Film einer bestimm-  
ten 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 irgend-  
wo in den grünen Hügeln nordöstlich von Taipeh. Gezwungen, sein  
Studium aufzugeben, arbeitet er als Druckergehilfe und als Lauf-  
bursche in der Hauptstadt. Seine Freundin, die aus dem gleichen  
Dorf kommt, geht bei einer Schneiderin in die Lehre. Dann, ein  
unabweisbarer 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 Mäd-  
chen 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 An-  
griff, ein Diebstahl, ein Brand, ein dörfliches Fest, Tränen der Lie-  
be und der schmerzlichen Revolte, ein Streik - Ereignisse wie die-  
se, kleine und große Dramen filmt der Regisseur mit einer bewun-  
dernswerten Empfindsamkeit, mit Distanziertheit, mit Gespür für  
Entdramatisierung; es gelingt ihm, die Ereignisse von ihrer anekdo-  
tischen Umhüllung zu befreien. So, als ob es sich imgrunde 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 Ta-  
gen 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 Hei-  
rat 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 zeigtsich 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  
Hsienuns sagen wollte, daß das Leben und mehr noch die Jugend  
imgrunde nichts anderes sind als eine Aufeinanderfolge von To-  
desfällen und Wiedergeburten, ein ständiges Herausgerissenwer-  
den zwischen Schatten und Licht. Diese Züge sind nicht nur ein  
Bindestrich zwischen Stadt und Land, sondern auch das Em-  
blem einer ständig fortschreitenden Verstädterung der taiwanesi-  
schen 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 evoziert  
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 even-  
tuelle Dämonen zu vertreiben, die das neugeborene Kind belä-  
stigen könnten.

Ein anderes Leitmotiv sind die Mahlzeiten. Momente einer engen  
sozialen Kommunikation, die stets Hinweise liefern auf die eigent-  
lichen Lebensprobleme und materiallen 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 Bedeu-  
tungen, wobei eine Linie vom sorgfältig beobachteten mikrosko-  
pischen Bereich bis zum Makrokosmos führt. Eine Familie ‘kon-  
tinentaler’ Fischer strandet am Ufer der Insel Quemoy, und  
schon bricht das Drama zwischen den beiden Chinas wieder los,  
mit allen Nostalgien und Absurditäten, die dazu gehören. Mit  
falscher Naivität und leiser provokatorischer Gebärde umgeht  
Hou Hsiao Hsien die politsche Dimension des Konflikt. Soldaten,  
die die Verirrten aufnehmen, beweisen ein wunderbares Empfin-  
den 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. Ei-  
nige Worte in einem Dialog, der ohnehin aufs strikte Minimum  
reduziert ist, bringen die ganze Härte der japanischen Besatzungs-  
zeit wieder an die Oberfläche. Einige Bilder konfrontieren die  
Realität des Lebens der Bergarbeiter mit dem optimistischen  
Bild, das eine Fernsehreportage von diesen Verhältnissen zeich-  
net, 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 Viel-  
schichtigkeit, 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 gan-  
zen fleischlichen Präsenz festgehalten. Man glaubt, die Land-  
schaften, 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 ei-  
nen der ersten Farbfilme in der Geschichte des taiwanesischen  
Kinos vorführt, Die Entenfamüie (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 zu-  
rück, als ich meinen Militärdienst absolvierte. Das war eine furcht-  
bare 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 her-  
umgetrieben. 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 ka-  
men. Ais ich das Kino verließ, war ich erschüttert. Und in mir ent-  
stand der Wunsch, selber Filme zu machen.

Nach meiner Zeit in der Armee ging ich zur Nationalen Kunst-  
Akademie in Taipel, wo es auch eine Theater- und Filmabteilung  
gab. Ich habe meine Examen bestanden, aber ich fand keine Ar-  
beit. Es war eine ziemlich harte Zeit, weil ich immer geglaubt hat-  
te, beim Film könne man leicht zu Geld und Renommee gelan-  
gen. 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 gro-  
ße Publikum, sehr kommerzielle Werke, Love-Stories oder Komö-  
dien. 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 Prob-  
lem 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 Erzählun-  
gen 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 ei-  
nen kommerziellen Film drehen. Aber es geschah etwas sehr Selt-  
sames. 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 nie-  
mals 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, inter-  
essiert mich nicht.

Frage: Nun gut, aber Ihr Stil hat sich in Ihren späteren Filmen  
immer mehr ausgebildet und verfeinert. Die Strenge Ihrer Me-  
thode, die Vertiefung mancher Ausdrucksformen passen doch mit  
einer nur instinktiven Arbeitsweise nicht zusammen.

Hou Hsiao Hsien: Das ist wie beim Feuerzeug. Wenn man es wie-  
der und wieder gebraucht, findet man schließlich eine Art der Ver-

Wendung, die einem am besten zusagt. Film ist nicht das Ergeb-  
nis einer vorangehenden ästhetischen Überlegung,sondern das Pro-  
dukt der Dreharbeiten. Jede Einstellung hängt vom Dekor, vom  
Drehort ab ...

Frage: O.K. Aber woher kommt dieser fast systematische Ge-  
brauch 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 Er-  
gebnisse 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 Dar-  
steller?

Hou Hsiao Hsien: Es fällt mir sehr schwer, mit Berufsschauspie-  
lem 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 flexib-  
ler. 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. ln Tong nien wang shi z.B. wurde die Szene vom Tod des Va-  
ters weitgehend improvisiert. Es gab nur eine Aufnahme,und wir  
haben praktisch nicht geprobt. Ich habe ihnen die Situation er-  
klärt 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 Rah-  
men, ich erkläre die Bedeutung einer Szene. Der Rest ist Impro-  
visation. Die Darsteller müssen die Worte finden, die zu der Situ-  
ation passen. Ich möchte, daß sie mit ihren eigenen Worten spre-  
chen, 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 ursprüng-  
lichen 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 auto-  
biographischen Suche. Trotzdem ist das Sujet Ihren früheren Fil-  
men sehr nahe.

Hou Hsiao Hsien: Ich habe tatsächlich zu meiner eigenen Ge-  
schichte jetzt eine gewisse Distanz gefunden. Das Drehbuch ent-  
hält 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 Fami-  
lie. In meinen früheren Filmen ging es um Familien, die vom Fest-  
land stammten und heimlich hofften, dorthin wieder zurückkeh-  
ren zu können. Diesmal zeige ich eine typisch taiwanesische Fa-  
milie, 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 sichetwas 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 Som-  
mer 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 im-  
mer die Musik. Durch die Verwendung ziemlich bekannter Melo-  
dien von Bach oder Vivaldi entstand manchmal ein Bruch im all-  
gemeinen 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 gro-  
ßes 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 wur-  
de 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 Sack-  
gasse wieder herauszu kommen?

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 Bei-  
werk, 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 auf-  
genommen)

Zur Situation des Kinos in Taiwan / Von Michel Egger

Zwei Gründe bestimmen die neuerlich akute Krise des taiwanesi-  
schen Films: der wachsende Erfolg der Videokassetten, trotz ei-  
nes scharfen Kampfes gegen die Piraterie; dazu und vor allem die  
Konkurrenz aus Hongkong. Sie ist unwiderstehlich. „Die Indu-  
strie aus Hongkong ist dabei, unseren Markt vollkommen zu ver-  
schlingen”, beklagt Hsiao Yeh. Drehbuchautor und Hauptvertre-  
ter der Central Motion Picture Corporation (CMPC), der nationa-  
len Filmgesellschaft. Im letzten Jahr kamen 60 % der im ‘chinesi-  
schen’ 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 lei-  
sten, die oft besser gemacht sind, mit populären Stars und überle-  
genen 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 un-  
sere Produkte an der Kleinheit des Marktes und an der politischen  
Verfemung, die unser Land isoliert.” Das Resultat: viele nationa-  
le 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 ge-  
troffen, Umso mehr, als die CMPC, bisher die Hauptstütze der  
jungen Autoren, ihrer Politik eine deutlich kommerzielle Aus-  
richtung gegeben hat. Ihr neuer Direktor, Herr D.J. Ling, kommt  
vom Fernsehen und ist ein exzellenter Geschäftsmann. „Die Si-  
tuation ist wirklich schlecht”, kommentiert Edward Yang, Re-  
gisseur 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 Regis-  
seure 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 mei-  
sten Werke der Neuen Welle nur einen begrenzten Erfolg hatten,  
um nicht spektakuläre Mißerfolge wie Taipeh Story oder die letz-  
ten Filme von Hou Hsiao Hsien zu erwähnen. Man ändert eben  
nicht so leicht die Gewohnheiten eines Publikums, das seit Jahr-  
zehnten überfüttert ist mit rein unterhaltenden Produkten. Nach-  
dem 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 investier-  
ten Mitteln haben die Filme der Neuen Welle nicht einmal so  
viel Geld verloren. Imgrunde 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 mi-  
schen. Denn die Medien in Taiwan spiegeln getreulich die Stim-  
mungen der Regierung. Besorgt um das Bild des Landes sieht  
diese die Filme der Neuen Welle, die soziale Probleme mit poli -  
tischen Implikationen (der Übergang zum Erwachsenenalter,  
der Konflikt Tradition-Moderne) mehr oder weniger direkt auf-  
greift, nicht immer mit einem sehr wohlwollenden Auge. Von  
daher ist auch die Situation der CMPC, deren Auftrag eigentlich  
dahin geht, Propagandafilme zu machen, zutiefst widersprüch-  
lich. 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 ein-  
zigen 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 Füme. Die Ach-  
tungserfolge, die diese auf internationalen Festivals erringen  
konnten (Nantes, Locarno, Berlin insbesondere) haben sie ge-  
schützt. 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 Zei-  
chen der Verstädterung der Insel, ihrer ‘Verwestlichung’. Eine  
Tendenz, die zum Beispiel auch in einem Film wie Tater und  
Sohn auftritt. Der Regisseur Li Yo-ning erzählt in diesem Film(1986) die Geschichte eines Mannes, der durch die Rezession ru-  
iniert und von seiner Frau verlassen wird; er muß sich ein neues  
Leben aufbauen, indem er seinen Sohn erzieht. Das Ende ist hero-  
isch. 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 Sentimental Ismus.

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 Zusam-  
menbruch einer betrogenen Frau darstellt. Der Film endet auf  
tragische Weise durch einen kollektiven Mord/Selbstmord. Trotz  
eines klaustrophobischen Klimas, das durch ausgefeilte Lichteffek-  
te und Kamerawinkel hergestellt wird, trotz eines Strebens nach  
anti-Naturalismus kommt diese taiwanesische ‘Frau, die weint’  
nicht vom Boden los. Die psychologische Analyse ist zu schwerfäl-  
lig, zu wortreich, die Ausmalung eines ungesunden Klimas zu  
selbstgefällig.

In anderen Filmen liefert die Neue Welle weniger eine echte Ge-  
sellschaftskritik 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 Boyscout-Soli-  
darität und Nostalgie einer alten Schulklase, die zerrissen ist zwi-  
schen MUdtätigkeit und Karrierismus (Reunion von Ke Yi-Cheng,  
1986).

Der Mangel an guten Sujets und Drehbüchern ist umso offenkun-  
diger, als kein Filmemacher es vermag,die anekdotische Erzählwei-  
se durch eine persönliche Handschrift zu ersetzen. Die meisten  
Filme erschöpfen sich in der platt naturalischen 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 Ge-  
schichte 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 Regieassistenz in zahlreichen Filmen, ab  
1979 auch Drehbücher. Verkauft 1982 sein Haus, um die Pro-  
duktion des Films Growing up (Regie: Chen Kwen-Hou, Dreh-  
buch und Regieassistenz Hou Hsiao Hsien) zu fianzieren.

1. Drehbuch zu Ah Fei (Regie: Wan Jen), 1984 Buch und  
   männliche Hauptrolle in Taipeh-Story (Eward Yang) (auch  
   Finanzierung des Films).

Filme in eigener Regie:

1. Jiu shi liuliu de ta (That’s the Way She Strolls around)
2. Feng’er ti-ta cai (The Naughty Wind)
3. Zai ne hapan qmg cao cing (Das grüne, grüne Gras der  
   Heimat)
4. Erzi de da wan’ou (Des Sohnes große Puppe, Episode  
   aus The Sandwich Man)

Fenggui lai de ren (Die Jungen von Fangkue)

1. Dongdong de jiagi (Ein Sommer beim Großvater)
2. Tong nien wang shi (Geschichten aus der fernen  
   Kindheit)

1987 LIEN LIEN FUNG CHEN

**17 internationales forum 33**

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

Filme aus Hongkong

|  |  |
| --- | --- |
| HOMECOMING |  |
| JUST LIKE WEATHER ü S 'Ù | |
| SHANGHAI BLUES |  |
| PEKING OPERA BLUES UM H. | |
| SOUL |  |
| A BETTER TOMORROW H W. # fe | |
| LOVE UNTO WASTE | itiiTtf |
| HOMECOMING (SI SHUI LIU NIAN)  Die Heimkehr (Wie Wasser fließen die Jahre) | |
| Land | Hongkong 1984 |
| Produktion | Blu ebird/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 |

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 zwei-  
jährigen 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 gestal-  
ten. Darum blieb dieser Füm irgendwo in der Mitte zwischen  
beiden Extremen. Dann bedrängte man mich, eine weitere Ko-  
mödie zu machen, Wedding bells, wedding heiles, die ein tota-  
ler Reinfall 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 mei-  
nes 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 Zer-  
brechlichkeit 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 herzu stellen. Mit anderen  
Worten, die Kamera sollte sich wie ein Zuschauer verhalten, die  
ganze Szene betrachten, aber auch die Hauptpersonen oder be-  
stimmte Momente der Haltung näher ins Auge fassen. Ich glaube,  
daß diese Methode gerade der Umgebung dieses Dorfes sehr an-  
gemessen ist, weil im Alltagsleben der Dorfbewohner so viel pas-  
siert 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 Drehbuchautorund später als Produzent. Erster Spielfilm  
1978.

Filme:

1. The Extras
2. The Happenings
3. Wedding Bells, Wedding Beiles  
   1984 HOMECOMING

1987 Buddha’s Lock

Inhalt

Shan Shan, eine junge Geschäftsfrau, die des materialistischen  
Lebens in Hongkong müde geworden ist, kehrt in ihr Heimat-  
dorf in Südchina zurück, um das Grab ihrer Großmutter zu be-  
suchen. 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 kulturel-  
len Unterschiede zwischen China und Hongkong zum Vor-  
schein. Schließlich fährt sie wieder zurück, verspricht aber, noch  
einmal wiederzukommen.

JUST LIKE WEATHER (MEI-KWOK SAM)

(MEIGUOXIN)

Wie das Wetter (Amerikanisches Herz)

Land Hongkong 1986

Produktion Cheung Chi-sing, Sil-Metropole

Organisation

Inhalt

|  |  |
| --- | --- |
| 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 |
| Regieassistenz | 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 | SO. Oktober 1986 |
| Format | 35 mm, Farbe, 1 : 1.33 |
| Länge | 98 Minuten |

Derek Elley

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 vorneh-  
men und der Mann sich in einen nicht ganz legalen Handel mit  
Autos verstricken läßt, müssen sie entscheiden, ob sie auswan-  
dern wollen oder nicht. An dieser Stelle tritt Allen Fong selbst  
auf und nimmt sie mit auf eine unglaubliche Reise quer durch  
die USA ...

Der Film erzählt die Geschichte eines Paares, das vor zwei wich-  
tigen Entscheidungen steht: sollen sie zusammenbleiben? Und  
sollen sie auswandern? Aber der Film funktioniert auch als Ba-  
rometer 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 deT 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 jun-  
ge Paar sich in fünf Jahren ihrer Ehe bereits dreimal getrennt  
hatte.

Nachdem er lange Interviews mit ihnen im 16 mm-Format auf-  
genommen hatte, entwickelte sich allmählich die Handlungs-  
linie des Films. Sie betraf ebensosehr die aktuelle Frage einer  
Emigration aus Hongkong wie das Paar selbst. Die fiktiven Sze-  
nen in Hongkong sind im wesentlichen Erweitemngen 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 ent-  
scheiden, indem er sie für den Film dorthin brachte.

Die Verwendung direkter Interviews in dem Film ist eine Fort-  
setzung bestimmter Szenen aus Fongs früherem Film Ah Ying  
und wird von dem Regisseur auf seine Ausbildung als Journa-  
list zurückgeführt. Er drehte auch einiges Interviewmaterial mit  
dem Regisseur Wayne Wang (dessen in San Francisco beheima-  
tete Gesellschaft CIM Productions bei der Koordinierung der  
in den USA gedrehten Sequenzen behilflich war) und mit des-  
sen Frau, der Schauspielerin Cora Miao, die in dem fertigen  
Film aber nicht enthalten sind. Der Produktionstitel von JUST  
LIKE WEATHER war Ot-tsing 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 Ra-  
dio, Film und Fernsehen an der Georgia University’s School,  
of Journalism, 1973 weiteres Filmstudium an der University  
of Southern California. 1975 Rückkehr nach Hongkong, Tätig-  
keit an der Femsehstation RTHK als Regieassistent, ab 1977  
auch als Regisseur. Femsehbeiträge 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-Metropoie Organi-  
sation umbenannt wurde), wo er 1981 seinen ersten Spielfilm  
drehte. Gegenwärtig Arbeit an einem neuen Projekt über Stu-  
denten mit dem Titel Naam-taan tong-fan.

Filme:

1. 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 |  |
| Land | Hongkong 1984 |
| Produktion | Film Workshop Co. |
| Regie | Tsui Hark (Hsii 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-yee, Sze Mei Yee |
| Ton | Wong’s Film Production Co. Ltd. |
| Schnitt | Chow Sui Sam |
| Produktionsassistenz | 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 zusam-  
menzutreffen, 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 Nach-  
barin 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 auf-  
gebaut, 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 Liebes-  
geschichte 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 Nach-  
barn 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 Kas-  
senschlager zu werden verspricht.

SHANGHAI BLUES mag zwar keine emotionale Tiefe haben,  
keine Botschaft vermitteln oder sonstige hochtrabende Ziele  
verfolgen, man kann diesem ausgezeichnet photographierten  
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 künstleri-  
schem Geschick und sicherem Geschmack inszeniert. Die Haupt-  
darsteller sind überzeugend und agieren mit Verve. (...)

Höchst empfehlenswert für Einheimische, Angehörige und Mit-  
glieder der Auslandsgemeinde, die sich bezüglich der hongkonger  
Filmszene ‘auf dem laufenden’ halten will.

Eli Carpena, in: South China Moming Post, Hongkong,

14. 10. 1984

PEKING OPERA BLUES (DAO MA DAN)

7JMM

Land Hongkong 1986

Produktion Film Workshop Co.

|  |  |
| --- | --- |
| Regie  Buch | Tsui Hark (Hsii K’o, Xu Ke) To Kwok Wai |
| Kamera | Poon Hung Seng |
| Musik | James Wong |
| Dekor | Vincent Wai, Ho Kim Sing, Leung Chi Hing |
| Martial Art$ 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 Schau-  
spielerinnen der Region - Lin Ching Hsia, Cherie Chung und  
Sally Yeh. Im Mittelpunkt der Handlung steht die attraktive Lin  
im schicken Oscar Wilde-Kostüm als schauspielernde Tochter ei-  
nes 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 Lie-  
besverhältnissen verstrickt ist, ein wertvolles Dokument zu steh-  
len. Chung erscheint in der Rolle einer scheinbar naiven Blondi-  
ne, und Yeh ist die Tochter des Managers eines Peking-Oper-  
Ensembles, 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 Opemtheater zusammen.  
Tsui Harks 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 dre-  
hen. 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 Uni-  
versity 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 Communi-  
ty Television’ (heute Asian Cine-Vision). Er drehte darüber hin-  
aus eine Reihe von Dokumentarfilmen über die chinesische Ge-  
meinde und inszenierte zusammen mit Chris Choy den 45-minü-  
tigen Dokumentarfilm From Spikes to Spindles über die asiatisch-  
amerikanische Geschichte. 1977 Rückkehr nach Hongkong und  
Tätigkeit als Produzent und Regisseur beim Fernsehen. 1978 ins-  
zenierte er für Commercial Television Co. Ltd. die klassische Se-  
rie Gold Dagger Romance. 1979 dreht er seinen ersten Spielfilm,  
Butterfly Murders. Seit 1984 eigene Filmgesellschaft, die Film  
Workshop Co. Ltd.

Filme:

1. Butterfly Murders
2. We’re Going to Eat You  
   Dangerous Encounters — First Kind
3. All the Wrong Clues (for the Right Solution)

Winter of 1905 (Schauspieler)

1. Zu: Warriors from the Magic Mountain

All the Wrong Spies (Schauspieler und Ausstattung)

Esprit d’amour (Ausstattung)

1. Aces Go Places III — Our Man From Bond Street  
   SHANGHAI BLUES
2. Working Class (Schauspieler und Regie)

Yes Madam (Schauspieler)

1. A Better Tomorrow (Produzent)

PEKING OPERA BLUES

SOUL (LAONIANG GOU SAO)

Seele (Die Frau mit dem starken Willen)

|  |  |
| --- | --- |
| Land  Produktion | Hongkong 1986 Molesworth/Tom son /Maverick |
| Regie | Shu Kei |
| Buch | Shu Kei, Manfred Wong |
| Kamera | Christopher Doyle |
| Musik | Danny Chung |
| Dekor | Tony Au |
| Schnitt | Fong Po Wah |
| Regieassistenz | Jaco Lee, Fong Shiu Kwan |
| Produktionsleitüng | 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 heraus-  
findet, daß ihr Mann ein korruptes Privatleben geführt hat und ei-  
nen 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 freischaf-  
fender Drehbuchautor (für das Fernsehen) und arbeitete mit den  
Regisseuren Ann Hui, Yim Ho, Allen Fong und Patrick Tarn zu-  
sammen. Sein Debüt als Regisseur gab er 1981 mit dem Film  
Sealed ivith a Kiss. Gegenwärtig als Co-Produzent eines Films von  
Edward Yang tätig; bereitet seinen dritten Spielfilm vor.

Filme:

1. Sealed with a Kiss  
   1986 SOUL (Laoniang gou sao)

A BETTER TOMORROW (YING XIONG

**bense)**

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 T se 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-Syndi-  
kat 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

Kamera

Musik

Dekor

Schnitt

Regieassistenz

Produktionsleitung

ausführender Produzent

Produzent

Johny Koo  
Violet Lam  
William Chang  
Chow Cheung Kan  
Paul Cheung  
Doris Tse, Riley Ip  
Vicky Lee Leung  
Dickson Poon

Darsteller

Tony Leung, Chow Yuen Fat, Irene Wan, Elaine Jin, Tsai Chin

**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 er-  
sten 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 Komö-  
dien und epische Filme. Gegenwärtig plant er einen Film über  
die chinesische Revolution und über das Leben von Dr. Sun Yat  
Sen.

Uraufführung

30. August 1986

Format

Länge

Inhalt

35 mm, 1 : 1.85, Farbe  
97 Minuten

Filme:

1973

1974

1975

1977

1978

1979

1981

1982

1983

1984

1985

1986

*The Young Dragons  
The Dragon Tamers  
Countdown in Kung Fu  
Princess Chang Ping  
Money Crazy  
Follow the Star  
Private Eyes* (Ausstattung)

*Last Hurrah for Chivalry*

The Contract (Ausstattung)

*From Riches to Rags*

*To Hell with the Devil*

*Laughing Times*

*Plain Jane to the Rescue*

*The Sunset Warrior*

*The Time You Need a Friend*

*Run Tiger Run*

*Super Citizen* (Produzent)

Love, Lone Flower (Produzent)  
A BETTER TOMORROW

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 über-  
nimmt. 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 Spar-  
buch 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 ver-  
sucht den Fall zu klären ...

**LOVE UNTO WASTE (DIXIA GING)**Vergeudete Liebe

«iTIf

**Biofilmographie**

Stanley Kwan, geb. 1957, arbeitete über fünf Jahre als Regie-  
assistent 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. Gegen-  
wärtigbereitet er seinen dritten Spielfilm vor, eine 60 Jahre um-  
fassende Liebegeschichte zwischen Gespenstern.

Filme:

1. *Women*
2. LOVE UNTO WASTE ( Dixia ging)

Land

Produktion

Hongkong 1986  
Pearl City

Regie

Buch

Stanley Kwan (Guan Jinpeng)  
Lai Kit, Chiu Tai An Ping

**Das neue Hongkon-Kino**

Hongkong — In den 60er Jahren wurde Kung Fu geboren, und  
die ganze Welt lernte diese kantonesische Kampftechnik ken-  
nen. Es produzierten damals zwar über 150 unabhängige Fir-  
men 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 Bedeu-  
tung 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 gegrün-  
det hatte, die größte Rolle spielten. Wie am Fließband produzier-  
ten sie ihre Komödien und Schwertkampfdramen, die in irgend-  
einer undefinierbaren chinesischen Geschichtsperiode spielten.  
Gelegentlich versuchte man sich auch an internationalen Kopro-  
duktionen, um das Angebot über den traditionellen ‘China’-Be-  
reich hinaus zu erweitern.

1980 traten die ersten Regisseure der ‘Neuen Welle’ auf den  
Plan, die ihr Handwerk entweder im Ausland oder beim Fern-  
sehen in Hongkong gelernt hatten. Sie sind kreativ, verfolgen  
hohe Ideale und ihr Individualismus ist sehr ausgeprägt. Sie ver-  
halten dem Hongkong-Film zu neuem Leben. Und während die  
Magnaten des Show-Geschäfts sich auf ihren Lorbeeren ausruh-  
ten, begannen die ‘Unabhängigen’ die Domäne des Unterhaltungs-  
films zu erobern. Das Massenpublikum suchte offenbar nach et-  
was Neuem, und das Publikum war jung.

Hongkong hat sich zweifellos rapide verändert. Ein neuer Lebens-  
stil, eine großzügigere Zensur, eine liberalisierte Moral und eine  
Vorliebe für westliche Moden und Trends kennzeichnen die Si-  
tuation. 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 ver-  
änderte.

Die 80er Jahre sind das Jahrzehnt der Unabhängigen, des neuen  
‘Hongkong, Hollywood’. Die ‘New Indies\*' (neuen Unabhängi-  
gen) trafen genau den Zeitgeist der Jungen. Die Unabhängigen  
reflektierten die sich verändernde ökonomische Situation und  
die Befürchtungen, die hinsichtlich der bevorstehenden Über-  
nahme der Kronkolonie durch die Volksrepublik China 1997  
aufkamen; sie gingen auf das Selbstbewußtsein der Mittelschich-  
ten ein, die einst die einheimische Filmproduktion verachteten,  
sie heute aber begeistert unterstützen. Auf dieses neu erwachte  
Interesse reagieren 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 eskapi-  
stisch,thematisieren gleichwohl hier und da wirkliche Lebens-  
dramen 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  
zusammengeschlossen. Ohne diese drei großen Namen wäre Gol-  
den 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 nach-  
dem, 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 Nor-  
den, Beijing, ab.

Das gegenwärtige Zensursystem teilt alle Filme in zwei Katego-  
rien ein: in solche, die für die Familie geeignet und in andere,  
die, wie es heißt, ‘für Kinder nicht geeignet’ sind. Gesetzlich bin-  
dend ist diese Einteilung allerdings nicht, sie hat nur den Charak-  
ter einer Empfehlung an die Eltern. Das soll sich mit dem neuen  
Gesetz ändern. Nun will man drei verschiedene Klassen von Fil-  
men einrichten: Filme, die für die Familie geeignet, die nicht für  
die Familie geeignet und die für jeden unter achtzehn Jahren ge-  
setzlich 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 Vor-  
stellung die Minderjährigen auszusieben, dürfte beträchtlich sein.  
Die Filmzensoren der‘Television and Entertainment Licensing  
Authority’ wiederum erhoffen sich eine Erleichterung ihrer Auf-  
gabe, auch freuen sie sich darauf, die Grenzen des Publikumsge-  
schmacks 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 Be-  
amten 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 geschaf-  
fen werden soll, so daß die kraftvolle und lukrative Filmindustrie  
Hongkongs ab 1997, wenn Beijing die Obeihoheit 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 Ge-  
naues über seinen Anteil an Hutchinson Whampoa verlauten las-  
sen, aber er bringt eine große Zahl von Filmen mit ein, die viele  
Millionen Dollar wert sind, und außerdem die beträchtlichen Res-  
sourcen und die Markterfahrung von TVB.

Raymond Chow, der Boß von Golden Harvest, hat 20 % des Start-  
kapitals 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 die-  
sem 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 wer-  
den soll, und die beiden Filmproduzenten freuen sich auf eine  
Ausweitung ihres Tätigkeitsbereichs und eine noch bessere Aus-  
lastung ihrer Kapazitäten.

Kapazitäten und Produktion sind bereits sehr umfangreich. Hong-  
kong ist nach Indien und den USA der drittgrößte Filmproduzent  
der Welt — und Indien brachte per Saldo durchschnittlich ei-  
nen Film pro Tag auf den Markt. Allerdings ist die Filmindustrie  
der Kronkolonie bisher aufs eigene Territorium beschränkt ge-  
blieben, und der Einbruch in den internationalen Markt ist ihr  
immer wieder mißlungen.

Die Gründe für dieses Scheitern sind offenkundig. Niedrigere Bud-  
gets und geringere Kapitalausstattung als in der Filmindustrie der  
USA und sogar Großbritanniens verhindern, daß Hongkongs Pro-  
duktion von dem gebildeten und verwöhnten Westpublikum ak-  
zeptiert wird. Filme im kantonesischen Idiom finden außerhalb  
des chinesischen Kulturkrcises 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 ein-  
nehmen 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 Kampftech-  
nik, 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 Hong-  
kong zwar eine große Vielfalt von Themen und Darstellungs-  
typen, dennoch bedeutet das immer noch nicht, daß die Grund-  
struktur 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 bis-  
herigen 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 Erfolgschancen haben würden. Dies bedeutet  
jedoch nicht, daß sich etwas Wesentliches an der überkomme-  
nen Struktur geändert hat.

Die Filmproduktion in Hongkong ist von bestimmten Gewohn-  
heitsregeln geprägt, die seit der Entstehung des ‘Kung Fu’-  
Fümes gültig sind: Allein die filmischen Elemente, die ein gutes  
Geschäft versprechen, werden hervorgehoben. Bei der Drehar-  
beit spielt die gesamte Konzeption nur eine untergeordnete Rol-  
le, was zählt, sind nur dramatische Effekte. Für viele Filmema-  
cher bedeutet ein Film nur eine geballte Ansammlung von Ein-  
zelszenen.

Die sich differenzierenden Ansprüche des Filmpublikums könn-  
ten 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 Konsu-  
mentenkreis 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 er-  
weisen wird. Jedoch darf man die Möglichkeit einer solchen Ent-  
wicklung nicht ausschlließen.

Es wird dem Filmproduzenten in Hongkong sicherlich nicht  
leichtfallen, sich auf eine Umorientierung einzustellen, dennoch  
werden sie ihr Angebot an Filmen verändern müssen, wenn siespüren, daß ihre bisherige Massenproduktion keinen Gewinn  
mehr bringt. In dieser Situation werden ausländische Filme ei-  
ne 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 er-  
läutern. Ich bin der Meinung, daß hier der finanzielle Mißerfolg  
nicht auf den Film selbst, sondern auf die falsche Verkaufsstra-  
tegie zurückzuführen ist. Dieser Film hätte nicht zwei Wochen  
hintereinander nur in großen Kinos gezeigt werden dürfen, son-  
dern 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 vor-  
hergehenden Filme haben kein finanzielles Defizit gebracht. Es  
ist wahr, daß er nicht für die Massen produziert, aber er hat be-  
reits 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, weü es viel schwieriger ist, den Bedürfnissen von  
den internationalen Massen zu entsprechen, wenn es solche über-  
haupt gibt. Dabei müssen wir uns vor allem die Klarheit verschaf-  
fen, welche Art von Fümen auf dem europäischen Markt gefragt  
ist. Außerdem müssen wir uns über unser ‘Handicap’-Mangel an  
guten Leuten im klaren sein.

Seh Kei: Der Hongkonger Film des Jahres 1986 ist vor allem  
durch romantischen Inhalt geprägt, Gefühle werden in Filmen  
ziemlich eindringlich und differenziert ausgedrückt. Die Produk-  
tion seichter und fast vulgärer Komödien hat deutlich abgenom-  
men. 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 differen-  
ziert zu beschreiben vermag. Deshalb kommt der Film beim Pub-  
likum gut an. Der Kassenerfolg ist im gesellschaftlichen Zusam-  
menhang zu sehen: Der Film zeigt den zur Zeit herrschenden Ge-  
mütszustand 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 heuti-  
gen Filmen mehr die Privatsphäre behandelt: die Beziehungen  
zwischen Freunden, Familienmitgliedern, Ehepaaren ... Die star-  
ke Wirkung des Fümes A BETTER TOMORROW auf das Publi-  
kum wegen der Darstellung des privaten Lebens war für den Re-  
gisseur eine Überraschung, denn er hat dies eigentlich nicht inten-  
diert. 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 zu-  
künftige Produktion doch sehr stark beeinflussen wird.

Die Qualität künstlerischer Produktionen im Jahre 1986 ist im  
Vergleich zu den letzten Jahren erheblich höher. DAS AMERI-  
KANISCHE 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 antikom-  
merzieller 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 demheutigen Gemütszustand der Bevölkerung nicht entspricht. Die  
beiden Filme haben die Ratlosigkeit und die Verwirrung der Be-  
völkerung 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 Aus-  
druck 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 be-  
klemmend und depremierend, sie möchten, daß man ihnen ei-  
nen 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 inter-  
nationale 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 Volksre-  
publik 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 er-  
scheinen mehrere ‘unabhängige’ Produktionsfirmen auf der Bild-  
fläche, die sich um etwas Neues bemühen, aber ihr Horizont ist  
notwendigerweise beschränkt und ihre Möglichkeit, Verluste aus-  
zugleichen, noch geringer.

Die Shaw Brothers sind praktisch von der Landkarte verschwun-  
den, ihre Produktion (in der besten Zeit 45 Filme pro Jahr) ist  
praktisch zum Stillstand gekommen, die Studios in der Clearwa-  
ter 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 sei-  
ner Kinos abgemietet hat), und die scharfe Konkurrenz zwischen  
den drei, die jeweils auf festen Verträgen mit Schauspielern/Pro-  
duzenten/Regisseuren basiert, lassen nicht viel Raum für Experi-  
mente.

Selbst in kommerzieller Hinsicht fielen 1985 und die erste Hälf-  
te 86 hinter 84 zurück. Es gab keinen Mangel an Produkten aus  
dem ‘Mainstream’ — inzwischen handelt es sich hier fast aus-  
schließlich um turbulente Jugend-Komödien und schnelle Ac-  
tion-Thriller —, aber nichts scheint den Rekord zu übertreffen,  
den My Lucky Stars (Fuxing gaozhao) von Hong Jinbao (Sam-  
mo 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. Aueust  
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, Millionnaire’s Express und Happy Din Don brachten es  
1986 nicht fertig, diese Rekordziffer zu schlagen (Einspieler-  
gebnisse bis 12. 9. 1986: Aces Go PlacesIV — 27.012.748 Mio  
IIK S. Millionaires Express — 28.915.691 IIK-S , 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 im-  
mer noch an, und erfreulich ist der Erfolg des Kinos ‘Colum-  
bia Classics’ in Wanchai, einem ausgezeichneten mittelgroßen  
Kino im Besitz von Edko Enterprises, in dem nur internationale  
Qualitätsfilme laufen. Andere Gruppen, darunter der einzigewahre Filmclub der Region, ‘Studio One’, planen jetzt ähnliche  
Schritte.

Columbia Classics war eines der Kinos des Hongkong-Filmfesti-  
vals 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 beson-  
derem 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 Pro-  
duktion in Hongkong einen Boom, die Einspielergebnisse für ein-  
heimische Filme sind unglaublich stark, obwo'hl 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 Able-  
ger, 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 Jahrzenten mit starker lo-  
kaler 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 entwik-  
kelt 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 ausländi-  
schen Markt.

Obwohl die lokalen Produkte an der Spitze der Publikumsgunst  
in den chinesich-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 Fil-  
men in englischer Sprache, um ihnen den Weg zur internationa-  
len Szene zu ebnen. (...) Hongkongs florierende Wirtschaft scheint  
die Tatsache, daß Hongkong in etwas mehr als 10 Jahren keine bri-  
tische Kolonie mehr, sondern ein integraler Bestandteil des kom-  
munistischen Chinas sein wird, vollkommen beiseitegeschoben  
zu haben. Die Börse verzeichnet Rekordkurse, neue Luxushotels  
werden eröffnet und gebaut, und lange Schlangen vor den Film-  
theatern sind ein gewohnter Anblick.

In: Variety, New York, 22. Oktober 1986  
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** 34

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

|  |  |
| --- | --- |
| RU SHI / SAND  Als ob / Sand | **t**n M |
| Land | Hongkong 1986 |
| Produktion | Modem 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 Zeitdimen-  
sionen, die sich verkörpern in Gestalt von vier Frauen, die er  
einst kannte, von Orten, die er bereiste, Gesprächen und Ge-  
schichten, an die er sich erinnert wie an ein früheres Familien-  
leben, 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 —  
Bmchstücke 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 Ton-  
figur 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, Taipeh — jede dieser Städte  
repräsentiert ein anderes China und enthält für ihn andere Er-  
innerungen und Bedeutungen. Am Ende bringt Antonio Wendyum, 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 zurückzuver-  
folgen, 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 ande-  
ren Zeiten, längst vergangenen Tagen. Er erlebt sie in einem Kör-  
per, der seit langem tot und verwest ist; einem Körper, dessen  
Knochen den Stempel zahlloser Reinkamationen aufweisen. Ein-  
drücke, die sich ändern wie Zeichen im Sand, haben ihre Bedeu-  
tung 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. Ein-  
mal zuende, beginnt er aufs neue. Zeit vergeht. Er weiß, der Tiger  
wird fett im Oktober. Er erinnert sich an die dicken Mulattinnen,  
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 dahin-  
schwinden 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 Früh-  
jahr schmilzt das Eis auf dem Fluß, und die Figur sinkt auf den  
Grund, wird zum Ozean getragen und von Wogen ans Ufer ge-  
spült ...

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 kon-  
kreten 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 Bei-  
spiel 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. Dar-  
um, 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 Episo-  
den. 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 Ja-  
pan und die letzten im Januar 1986 in Hongkong. Das sind alles  
in allem gute neun Monate. Doch von dem in Japan abgedreh-  
ten 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 Dreh-  
wochen in China und Hongkong. Ich habe dann innerhalb we-  
niger 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 verschiede-  
nen 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 kom-  
ponieren?

Shum: Die erste Filmusik war für Health Warning. Kirk Wong,  
der Regisseur, hatte damals nicht genug Geld, um einen Kompo-  
nisten damit zu beauftragen, und da ich ihm bei den Videoeffek-  
ten 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 biß-  
chen 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 durch-  
kalkulieren 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 Schei-  
deweg zwischen alternativem und kommerziellem Kino stehen-  
bleiben oder willst Du ganz in der kommerziellen Filmindustrie  
arbeiten?

Shum: Ich bin sicher, daß die Arbeit im Bereich des Kommerz-  
films 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 auftreiben 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 Kindam Strand, ja sogar eine Frau könnte er sein oder sie könnte ihn  
erinnern an ein anderes Leben in der Vergangenheit oder der Zu-  
kunft. Es war eine Art Reinkarnations-Thema, ein Zen-ähnliches  
Sujet, aber natürlich ist es kein buddhistischer Film. Das eigent-  
liche Thema des Films indes ist die Zeit — wie wir sie erfahren,  
im wahren Leben und im Kino, und wie visuelle Einfälle, Bruch-  
stücke von Szenen, Objekte, Worte, Menschen, Orte — kurzum  
das Vokabular unserer Welt, aus dem unser Leben besteht — Zu-  
sammenwirken. In narrativer Hinsicht hat der Film nur eine nomi-  
nelle Handlung. Es geht im wesentlichen um einen Mann und seine  
Beziehung zu vier ziemlich verschiedenen Frauen. Aber diese Be-  
ziehungen 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 kom-  
merzielle 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 Hong  
Kong. Er ist ganz anders als andere Hongkong-Produktionen auf-  
grund der Art und Weise, wie er konzipiert und ausgeführt wurde.

Es ist kein Film, der aus finanziellen Erwägungen heraus entstan-  
den 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 Geschich-  
te, 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 Spiel-  
film kein Riesenbudget 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 har-  
te 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 Video filme her. Neben seinen Film- und Videoarbeiten kom-  
poniert er Musik für Film, Theater und andere Bühnenereignisse.  
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;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 (Musik-  
video)

17. internationales forum 35

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

INFORMATIONSBLATT 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 ‘Cen-  
tral Motion Picture Corporation’ dem Internationalen Forum  
des Jungen Films zur Aufführung angeboten, erhielt aber bis  
zum Zeitpunkt der Endredaktion dieses Blattes keine Ausfuhr-  
lizenz 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 Zu-  
sammenhang mit Auseinandersetzungen innerhalb des taiwane-  
sischen Filmwesens, die gegenwärtig ausgetragen werden und bei  
denen es um die bedrohte Situation des künstlerisch anspruchs-  
vollen Films, des ‘Autorenfilms’ in unserem Sinne, gegenüber Pro-  
duktionen mehr kommerzieller Ausrichtung geht.

Ein Schlaglicht auf diese Auseinandersetzung wirft ein Manifest,  
das taiwanesische 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 Film-  
schaffen 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 Stand-  
punkte und Meinungen zusammengefaßt werden, außerdem  
auch unsere Hoffnung auf eine bessere Filmpolitik und ange-  
messene Arbeitsbedingungen.

Unsere Auffassungen zum Film

Der Film ist nicht nur eine schöpferische Tätigkeit, die viel Ein-  
fühlungsvermögen voraussetzt, sondern gleichzeitig eine Kunst-  
form. 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 Doppelcha-  
rakter des Films, ist allgemein bekannt, dennoch wird diese  
Eigentümlichkeit häufig vergessen. Wir halten es deshalb für ab-  
solut notwendig, auf diese Tatsache noch einmal hinzuweisen  
und uns mit den daraus folgenden Problemen auseinanderzu-  
setzen.

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 kulturpoliti-  
schen 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 Ent-  
wicklung der Kultur in unserem Land leisten. Diese Filme ver-  
fügen 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 Fil-  
me haben, künstlerisch erfolgreich sind und ein hohes kulturel-  
les Bewußtsein haben. Deshalb sollte es die Aufgabe der Kultur-  
behörden 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 manch-  
mal konfliktreich sind. Im Rückblick auf die Ereignisse inner-  
halb der Filmbranche in den letzten zwei Jahren sind wir recht  
beunruhigt, weil es offensichtlich falsche Auffassungen und  
schädliche Einflüsse gibt, die ganz selbstverständliche Tätigkei-  
ten der Filmemacher behindern. Die Folge ist, daß sich der ‘an-  
dere’ 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 zwie-  
spältig und hat keine klare kulturpolitische Linie. Einige Bei-  
spiele: Dieses Amt verlieh dem Film Kung Fu Kids einmal die-  
sen 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 star-  
ke Propagandawirkung.

Vom Standpunkt der Kulturpolitik aus gesehen sind die oben  
genannten Aktivitäten allerdings eher als merkwürdig und unver-  
ständlich einzuschätzen. Wir haben den Eindruck, daß die Film-  
verwaltung, die ja die Kultur kontrolliert, wahrscheinlich gar  
nicht auf eine Unterstützung der kulturellen Tätigkeiten einge-  
stellt ist.

1. Wir zweifeln an den öffentlichen Medien

Die öffentlichen Medien in Taiwan behaupten von sich, die ge-  
sellschaftlichen 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 Bei-  
träge geliefert. Das Filmschaffen aber haben sie nie als eine kul-  
turelle Tätigkeit betrachtet und sind auch nicht bereit, den Film-  
schaffenden ihre Unterstützung zu geben (im Gegensatz zur Lite-  
ratur 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 Fil-  
me in der Presse überhaupt nicht erwähnt, geschweige denn dis-  
kutiert 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 Mei-  
nung zu vielen Prozessen haben. Die Diskussion über die Entwick-  
lung 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 vernach-  
lässigen.

1. Wir zweifeln an der öffentlichen Filmkritik

öffentliche Kritik, Pressekritik zum Beispiel, sollte in der Gesell-  
schaft eigentlich eine starke moralische Rolle spielen. Einerseits  
hat sie die Funktion, Kunstwerke zu interpretieren, um die Aus-  
sage der Kunstwerke zu erläutern, aber auch zu vertiefen. Anderer-  
seits kann sie auch ausgleichend wirken, indem sie versucht, ein-  
seitigen Strategien (wie beispielsweise Werbung, Einspielergeb-  
nisse und falscher Kritik) entgegenzuwirken oder Künstlern, die  
keine finanziellen Mittel haben, seitens der Gesellschaft zu unter-  
stützen.

Eine Anzahl von Kritikern hat in den letzten zwei Jahren offen-  
sichtlich 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 Hong-  
kong und von Hollywood zu lernen.

An solchen Kritiken ist nichts Merkwürdiges, in jeder Zeit ent-  
stehen eben kuriose und absurde Meinungen. Dies kann aber zu  
verheerenden Auswirkungen führen, wenn diese Kritiker die Haupt-  
strömung der Kritik vertreten. Für uns würde das bedeuten, daß  
wir nicht nur heute keinen Platz in den öffentlichen Medien ha-  
ben, 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 Grün-  
de für unsere Besorgnis. Es gibt noch weitere Punkte: Die staat-  
lichen kommerziellen Filminstitutionen und ein sichtbarer Man-  
gel an Fachleuten.

Wir hoffen, daß Veränderungen in den oben genannten Punkten  
eintreten werden. Es gibt verschiedene Wege, diese Veränderun-  
gen herbeizuführen. Aber alle laufen auf dasselbe Ziel hinaus.

1. Wir hoffen auf eine gegenüber dem Filmschaffen positiv ein-  
   gestellte 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 selb-  
   ständige Kultur zu fördern. Falls die Filmverwaltung entschlos-  
   sen ist, kommerzielle Filme und Propagandafüme für politische  
   Zwecke zu unterstützen, soll sie das klar sagen, so daß alle, die  
   sich mit dem Aufbau einer Filmkultur beschäftigen, ihre Hoff-  
   nung auf Unterstützung von der Regierung fallen lassen.
2. Wir hoffen, daß diejenigen, die die öffentlichen Medien be-  
   herrschen, 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 Vertrau-  
en der Leser abzulesen. Wenn ein Kritiker nur an seine eitlen  
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 Veränderun-  
gen erhoffen. Wir wollen auch unsere Entschlossenheit zum Aus-  
druck bringen, für diese Veränderungen einzutreten. Wir glauben,  
daß der Film eine wichtige Rolle in der Gesellschaft spielen könn-  
te. Wir werden uns um den Lebensraum für den ‘anderen’, alterna-  
tiven Film bemühen. Deshalb unterschreiben wir diese Resolution.  
Wir solidarisieren uns durch diese Erklärung mit unseren gleich-  
gesinnten 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 Berei-  
chen Film, Theater, Kunst, Literatur und Büdungsarbeit 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 fiims / freunde der  
deutschen kinemathek, berlin 30, welserstraße 25 (kino arsenal)  
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

**17 internationales forum** 36

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

ACTA GENERAL DE CHILE

Protokoll über Chile

Land Spanien 1986

Produktion Alfil Uno Cinematográfica,

RTVE, Madrid

|  |  |
| --- | --- |
| Regie, Buch | Miguel Littin |
| Regieassistenz | Franqui Fasano |
| Produzenten | Bernardette Civ Luciano Valducci Fernando Quejido |
| Kamera | Ugo Adilardi Jean Ives Tristan Bauer Pablo Martinez |
| Schnitt | Carmen Frias |
| Assistenz | Fidel Collados |
| Ton | Guido Albonetti Pierre Laurent Livio Pensavalle |
| Interviews | Gracia Francescato |
| Assistenz | 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 Feme be-  
kämpft hatte: die Diktatur Pinochets. Das Projekt wurde gene-  
ralstabsmäßig 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 Auf-  
träge als in Wirklichkeit besaßen. Hinzu kamen für spezielle Auf-  
gaben 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 er-  
ste 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 Wider-  
stand; 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 Virtelmillion er-  
reichte. 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 er-  
scheinen, der uns diesen Vorabdruck freundlicherweise  
zur Verfügung stellte.

Der Flug 115 der Ladeco aus Asuncion (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 schwermütig 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 Schminkkunst hatten  
mein Gesicht und mein gesamtes Äußeres so verändert, daß einige  
Tage später nicht einmal meine Mutter mich bei voller Beleuch-  
tung 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 im-  
mer 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 vewirklichen.

(...) Der erste Schritt bestand darin, drei Filmteams nach Chile  
zu schicken:ein italienisches, ein französisches und ein weiteresaus irgendeinem anderen europäischen Land, es mußte nur hollän-  
dische 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 Einwande-  
rer in Chile und insbesondere das Werk von Joaquin Toesca dre-  
hen, dem Architekten des Moneda-Palastes. Das französische Team  
würde die Dreherlaubnis für einen ökologisch orientierten Film  
über die chilenische Geographie beantragen. Das dritte Team soll-  
te 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 tat-  
sächlich gemacht wurde, noch, wer sie aus dem Hintergrund lenk-  
te, 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 In-  
struktionen.

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 ge-  
gen seinen eigenen Entschluß rebelliert, sich zu verändern, denn  
man möchte der bleiben, der man ist. So war nicht der Lernpro-  
zeß 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 Freun-  
den 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 Ex-  
perten 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 Ent-  
schlossenheit angekämpft hatten, der zu bleiben, der ich war. (...)

In diesen Tagen kamen unvorhergesehene Zweifel auf, ob der Zeit-  
punkt für unser Vorhaben geeignet war, denn in Chile war erneut  
der Ausnahmezustand erklärt worden. Das spektakuläre Schei-  
tern der ökonomischen Abenteuer der‘Chicagoboys’ (Die Chica-  
goboys, auch ‘Chicagoer Schule’ genannt, propagieren die The-  
sen 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 gemein-  
samen 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 Beteili-  
gung 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 Demonstra-  
tion der Stärke und der sozialen Entschlossenheit brachte die  
Diktatur in Rage und sie erklärte umgehend den Ausnahmezu-  
stand. Verzweifelt stieß Pinochet einen Schrei aus, der in der  
ganzen Welt wie ein Opernakkord nachhallte: „Wenn das so wei-  
tergeht, werden wir noch mal einen 11. September machen müs-  
sen.”

Einerseits schienen uns diese Bedingungen günstig zu sein für ei-  
nen solchen Film, der noch die am wenigsten sichtbaren Elemen-  
te 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 wür-  
de sich durch die Ausgangssperre verringern. Doch nachdem die  
Widerstandsorganisationen in Chile alle Aspekte der Situation

abgewogen hatten, waren sie dafür, weiterzumachen, wie vor-  
gesehen, 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 wenigenLänder ist, wo wir Landschaften und  
die Atmosphäre aller vier Jahreszeiten gleichzeitig vorfinden wür-  
den, von sonnenbeschienenen Stränden bis hin zu ewigem Schnee-

Erste Ernüchterung: Der Glanz der Stadt

Als der Beamte an der Paßkontrolle in Chile meinen Ausweis auf-  
schlug, 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 nichtunifor-  
mierten Männern besetzt waren, und ich hatte mich für den jüng-  
sten 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 Schwierig-  
keiten bekommen sollte, könnte der andere den Flughafen verlas-  
sen und Alarm schlagen. Das war nicht notwendig, denn offensicht-  
lich hatten die Beamten es angesichts der näherrückenden Ausgangs-  
sperre 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 uruguayi-  
schen Nachbarn keines benötigen. Er drückte den Einreisestempel  
auf die erste freie Seite, die er fand, und als er mir den Paß zurück-  
gab, blickte er mir so aufmerksam in die Augen, daß mirdas 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, wich der mit Tränen vermischte Ju-  
bel, den ich erwartet hatte, einem Gefühl der Ungewißheit. Zum  
alten Flughafen Los Cerillos hatte noch eine alte Landstraße geführt,  
vorbei an Industrieklitschen 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 Auto-  
bahn, 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, ver-  
wandelte sich meine anfängliche Sorge in offene Ernüchterung.

Später erzählte mir Elena, daß sie ebenso verwirrt gewesen sei, ob-  
wohl 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 glänzen-  
de Stadt, die mit Scheinwerfern ihre ehrwürdigen Monumente an-  
strahlte 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 übernächtig-  
ten Nutten von der gegenüberliegenden Straßenseite sahen nicht so  
traurig und notleidend aus wie in früheren Zeiten. Plötzlich tauch-  
te 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 bewun-  
dern, mit der die Diktatur die Blutspur 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 Gesich-  
tern, über die der eisige Wind strich, sah man an, wie sie sich fühl-  
ten. Niemand sprach, niemand schaute in eine bestimmte Rich-  
tung, niemand lächelte oder gestikulierte, 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 unbekannten Stadt. Es waren unbeschriebene Ge-  
sichter, die nichts offenbarten. Nicht einmal Angst. Meine Stim-  
mung änderte sich allmählich, und ich konnte der Versuchung  
nicht widerstehen, aus dem Taxi zu steigen und mich in der Men-  
ge 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 konn-  
te, ließ ich den Fahrer anhalten, stieg aus und schlug die Tür hin-  
ter mir zu.

Ich lief nicht mehr als zweihundert Meter, gleichgültig gegenüber  
der bedrohlich naherückenden Ausgangssperre, aber schon die  
ersten hundert'hatten mir gereicht, um meine Stadt wieder in Be-  
sitz zu nehmen. Ich lief durch die Calle Estado, durch die Calle  
Huerfanos, 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 gutgepflegten Blumenbeete die Wirklichkeit durch-  
schaubar.

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 bet-  
telten 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 cara-  
binero, den ich seit meiner Ankunft sah. Er spazierte sehr gelas-  
sen den Bürgersteig auf und ab, und in einem kleine Wachhäus-  
chen an der Ecke der Calle Huerfanos saßen noch mehr. Ich spür-  
te eine plötzliche Leere im Magen und meine Knie wurden weich.  
Allein die Vorstellung, daß mir das jedesmal so gehen solle, wenn  
ich einen carabinero 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 Gedan-  
ke, daß sie mehr Angst hatten als ich, tröstete mich. Sie hatten  
allen Grund dazu. Wenige Tage nach meiner Reise nach Chile jag-  
te eine Gruppe aus dem Untergrund das Wachhäuschen in die Luft.  
(...)

Auch die, die blieben, sind ins Exil gegangen

Die carabineros 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 Ge-  
bäude im Kolonialstil, das im vergangenen März von einem Erd-  
beben 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 carabineros in mir ausgelöst hatten, versetzte mich in ei-  
nen 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 vorausge-  
sehen, daß mein falscher uruguayischer Akzent einer solch schwie-rigen Prüfung nicht standhielt. Der carabinero hatte schließlich  
genug von meinem staatsbürgerkundlichen Vortrag und verlangte  
meine Papiere.

Niemals während der ganzen Reise war ich so vom Entsetzen ge-  
packt wie in diesem Augenblick. Ich dachte an alles: Zeit zu ge-  
winnen, 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 Hoff-  
nungsschimmer war, daß der Kameramann alles festhielt und die-  
ser unwiderlegbare Beweis für meine Verhaftung im Ausland ver-  
breitet 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 be-  
wußt, den ich mit mir hemmtrug. Der Paß steckte in derselben  
Brieftasche wie mein chilenischer Personalausweis, den ich aus Nach-  
lässigkeit 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 cara-  
binero, der sich auch nicht sehr sicher war, was er machen sollte,  
warf einen Blick auf das Foto und gab ihn 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 Un-  
ruhe, die die carabineros mir eingeflößt hatten. Seitdem betrach-  
tete ich sie ebenso ungezwungen, wie es die in der Legalität leben-  
den Chilenen und sogar die ‘Illegalen’ tun, von denen es sehr viele  
gibt. Und mehr noch: zwei oder dreimal bat ich die carabineros  
um kleine Gefälligkeiten, die sie mir auch bereitwillig erfüllten.  
Unter anderem taten sie nichts weniger, als mich mit einem Strei-  
fenwagen zum Flughafen zu chauffieren, damit ich wenige Minu-  
ten, bevor die Polizei meine Anwesenheit in Santiago entdeckte,  
mein Flugzeug ins Ausland erreichte.

Wenigstens bereute ich meine Unbesonnenheit, bevor sie oder je-  
mand anderes mich dafür hätten tadeln können. Kaum hatte der  
carabinero mir den Paß zurückgegeben, gab ich Grazia das verein-  
barte Zeichen, um die Dreharbeiten zu beenden. Franquie, der von  
der anderen Seite des Platzes alles ebenso erschrocken wie ich be-  
obachtet hatte, hatte es eilig, sich mit mir zu treffen, aber ich bat  
ihn, mich nach dem Mittagessen vom Hotel abzuholen. Ich woll-  
te allein sein.

Ich setzte mich auf eine Bank, um die Zeitungen des Tages zu le-  
sen, aber die Zeilen verschwammen vor meinen Augen,und ich  
war unfähig, mich zu konzentrieren, so groß war meine Aufre-  
gung 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 er-  
leiden 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 carabineros hör-  
ten 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 miter-  
lebt hätte.

Ich war begierig, Stück um Stück die Vergangenheit zurückzuer-  
obern 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 drau-  
ßen 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 ver-  
kauften. Aber sie hatten wenig Ähnlichkeit mit ihrem Geschäft,  
denn sie waren aufgeschlossen und lästerten gern, und in besse-  
ren Zeiten hatten wir manchen Samstagabend bis spät dort zu-  
sammengehockt, 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 ver-  
ändert 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  
lebhafte 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 er-  
staunt 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 ge-  
nügend Zeit, um die Zweckmäßigkeit unseres Systems zu erpro-  
ben, während ich telefonisch mit dem französischen Team im Nor-  
den 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, ver-  
einbaren 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 mei-  
ner Jugend, die ich wiederbeleben wollte, Aber sie befanden sich  
in einer verbotenen Welt, zumindest für die Dauer der Dreharbei-  
ten, 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 ab-  
gezogen. Später, als Elena mir nicht mehr behilflich war, die Ar-  
beit in die Wege zu leiten, hatte ich bereits ausreichend Erfah-  
rungen gesammelt,um allein zurechtzukommen, und es gab kei-  
nen Zwischenfall. Der Film wurde gedreht wie vorgesehen, und  
keiner meiner Mitarbeiter hatte auch nur die geringste Unan-  
nehmlichkeit 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)gebo-  
ren, dem Schauplatz von La tierra prometida, Theater-  
studium an der Universidad de Chile in Santiago. Autor  
avantgardistischer Bühnenstücke wie ‘La mariposa debajo  
del zapato’, ‘El hombre de la estrella’, ‘La sonrisa’.

1. Beginn der Arbeit für das Fernsehen als Regisseur, Autor  
   und Produzent: Bearbeitung und Inszenierung von Theater-  
   stücken (Arthur Miller, Harold Pinter u.a.)

Verschieden Auszeichnungen.

1. Regieassistent bei Yo teniaun camarada, dem ersten Doku-  
   mentarfilm von Helvio Soto.
2. Darsteller in El analfabeto und Ana, zwei Kurzilme von  
   Helvio Soto.

Por la tierra ajena, kurzer Dokumentarfilm über elternlose  
Kinder.

1. Darsteller in Mundo magico, Kurzfilm von Helvio Soto  
   als chilenische Episode in ABC do amor, der ersten Co-  
   produktion der filmischen Emeuerungsbewegungen von  
   Argentinien, Brasilien und Chile.
2. Beginn der Vorbereitungen für El chacal de Nahueltoro.

1968/ Dozent am audiovisuellen Lehrstuhl des Publizistischen  
69 Instituts der Universidad de Chile in Santiago.

1969 El chacal de Nahueltoro (Der Schakal von Nahueltoro),  
erster Spielfilm.

1971 El companero Présidente, 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 Spiel-  
film über die Zeit der ersten sozialistischen Republik in den  
dreißiger Jahren.

Nach dem Putsch Emigration nach Mexico.

1. Actas de Marusia (Aufzeichnungen von Marusia), histori-  
   scher Spielfilm über ein Massaker an chilenischen Salpeter-  
   arbeitern.
2. Crbnica de Tlacotalpan, halbstündiger Dokumentarfilm  
   über die Situation eines Dorfes, zusammen mit Pablo  
   Perelman und Jorge Sanchez.
3. Viva el Présidente/El recurso del m'etodo (Staatsräson),  
   historischer Spielfilm nach dem berühmten Roman von  
   Alejo Carpentier.
4. La viuda de Montiel (Montiels Witwe), Spielfilm nach  
   einer Erzählung von Gabriel Garcia Marquez.
5. Alcino y el condor, Spielfilm über Nicaragua.

1986 ACTA GENERAL DE CHILE, vierstündiger Dokumentar-  
film.

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

**17. internationales forum** 37

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

UM FILME 100% BRAZILEIRO

Ein 100% brasilianischer Film

|  |  |
| --- | --- |
| Land | Brasüien 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 Vergan-  
genheit immer gegenwärtiger wird.

Blaise Cendrars lernte in Brasilien den ‘Carneval pau brasil’ ken-  
nen, der einer anthropophagen Ästhetik huldigt. Der entfesselte  
Dichter verwandelt sich in einen Abenteurer, der von Begierde  
und Wissensdurst verzehrt wird.

^)er Film ist nicht die Rekonstruktion einer Epoche, sondern der  
Versuch, Brasilien zwischen Fiktion und Wirklichkeit neu zu ent-  
decken; er ist das Ergebnis einer Suche nach der ‘brasilidade’.

Die Bilder des Films sind durchsetzt von poetischen Visionen, in  
denen die Charaktere der Handlung auftreten. Die Texte des Dich-  
ters kommentieren verschiedene Szenen, Schauplätze und Land-  
schaften sowie Personen, so den Fall eines Homosexuellen, der  
Anfang dieses Jahrhunderts in einer brasilianischen Irrenanstalt  
als erster Gefangener zwangsintemiert wurde, weil man ihn be-  
schuldigte, einen Jungen vergewaltigt und getötet zu haben. In  
einem Kabarett erlebt Blaise mit seinen modernistischen Freun-  
den 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 Bewe-  
gung verstrickt, desto mehr neue Geschichten werden entdeckt.

So die des Verrückten, der im Landesinnern gefangen gehalten wur-  
de, weil er das lebendige Herz eines Ausländers verspeist haben  
soll, der ihm die Chance auf eine bessere Anstellung verdarb. Die  
Stadt Sao Paulo, die in einer Verbindung von Altem und Neuem  
den Rhythmus des Landes angeben möchte, wird durch eine Luft-  
aufnahme von oben in ihrer Modernität und Größe gezeigt. Ande-  
re 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 ‘Akkulturier-  
ter’ 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 verwan-  
delt.

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 Erfah-  
rung zum Ausdruck bringen, die ich als Cutter des zweiten Spiel-  
films von José Sette, einem aus Minas Gérais stammenden Füme-  
macher, gemacht habe. Sette stützt sich in diesem Füm auf eine  
Sammlung von Texten aus den ‘Gesammelten Werken’ des ‘schö-  
nen’ Dichters Blaise Cendrars. 1

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 mar-  
ginal abgetan werden. In meinen Augen aber stellt EIN 100%  
BRASILIANISCHER FILM den Schnittpunkt zwischen dem Erbe  
des ‘Cinéma novo’ und einigen Aspekten der Filmkunst von Bressa-  
ne 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 einsystematisches und ungewöhnliches Verhältnis von lxl vorge-  
herrscht hat. Marginal auch aufgrund der unverhohlenen Ten-  
denz seines Schöpfers zum Protest und des vielseitigen Talents  
dieses Autors/Regisseurs/Kameramanns/Cutters, der die Dreh-  
arbeiten in einer alle Teilnehmer der Filmproduktion umfassen-  
den liebevollen Atmosphäre zu leiten wußte. Schließlich ist die-  
ser Film marginal auch im Hinblick auf die Position der Kamera,  
auf den häufigen Gebrauch des Weitwinkel-Objektivs. Die da-  
durch bewirkte, sich ständig verändernde Einstellung der Kame-  
ra steht eher im Dienst der Erfordernisse der Handlung und un-  
terwirft sich nicht irgendwelchen Paradigmen der plastischen  
Thematik der meist vom Kolonialismus geprägten Sprache. Durch  
diese Arbeitsmethode ist Filmmaterial im Umfang von 6 Stun-  
den Dauer entstanden, das an Naturschauplätzen oder vor ge-  
malten Kulissen gedreht wurde,die durch eine auffällige wunder-  
schöne Neonröhrenleuchtschrift verschönert sind. Lediglich eine  
Szene wurde mit direkter Tonaufnahme gefilmt, alle anderen wa-  
ren stumm ohne die Randspur. Der Regisseur hat selber mit Hil-  
fe einer Assistentin eine erste Auswahl aus dem Material getrof-  
fen. 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 Persönlich-  
keit und das dichterische Werk Biaise 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, Vor-  
behalten und hat sich vor allem Spielräume für eine Handlung  
offengelassen, in dem Fiktion und Dokumentation sich vermi-  
schen.

Biaises Ankunft in Brasilien an Bord eines modernen Ozean-  
dampfers 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 Metamor-  
phose, des ‘déguisement’. Auf dem Schiffsdeck verwandelt sich  
der Darsteller Savério Roppa/Cendrars unter Blitzen in Paulo  
Cesar Pereiro/Cendrars,der sich nun inmitten eines Flammen-  
meers 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 franzö-  
sischen Sprache, die Karnevalsmasken oder allein der Kleider-  
wechsel 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 Reisebeglei-  
ter des Dichters, der hinterher selbst als Interpret einer Rolle in  
einer der Geschichten des Films, nämlich in der Rolle des Ober-  
sten Bento, erscheint. Die Antwort ist der Karneval, dessen At-  
mosphäre 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 eisen-  
steinschen Sinne entwickelt, das heißt, die Abfolge der Bilder  
zielt nicht auf die wirklichkeitsgetreue Darstellung der geschil-  
derten Ereignisse, sondern wird durch die Logik bzw. die intui-  
tive Verknüpfung der filmischen Bilder bestimmt. 2 Am Schnei-  
detisch erlaubten diese einführenden Blöcke sowie die späteren  
Verbindungsstücke zwischen den einzelnen Episoden der Hand-  
lung keine großen Spielräume. Dennoch konnte unter dem Ge-  
sichtspunkt des Inhalts und der strukturellen Verknüpfung der  
Bilder zum Beispiel eine Reihenfolge von Szenen, die ursprüng-  
lich als Abfolge A + B + C + D + E angeordnet worden war, spä-  
ter zur Abfolge B+A+D+E+C oder A+E+D+C+B ab-  
gewandelt 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 auf-  
grund der logischen Abfolge oder des Zufalls herauskristallisierte.

Dieser magische Versuch in der brasilianischen Filmkunst hat mit  
seinen spielerischen Elementen das ganze Schneideteam begei-  
stert. 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 Magnetfüm 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 defi-  
nitiven Schnitt zu gelangen, wie man es schon mit der Episode  
über Febronio 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 brasi-  
lianische Produktion investiert worden wie in diesen Film. Diese  
Arbeitsphase, die mit begeistertem Einsatz im Tonstudio ausge-  
führt wurde, nahm weitere drei Wochen in Anspruch. Da es wie  
gesagt keine Randspur gab, war es schwierig, bei der Synchroni-  
sierung und dem Schnitt die Bilder (von Pereiro,Guará Rodrigues,  
Kimura, Wilsoñ Grey und von Gladys) mit den entsprechenden  
Worten zu verknüpfen. Für den Filmcutter werden die Dinge kom-  
pliziert, wenn der synchronisierte, auf 17,5 mm Magnetfilm auf-  
genommene Ton ohne die richtigen Markierungen für die Syn-  
chronisierung mit dem Bild ankommt. Typisch brasilianisch, wür-  
de Noel sagen.

Der Einfluß von Machado

Der Schauspieler Guará Rodrigues übernimmt die Rolle dessen,  
der Biaise auf seinen Reisen durch Brasüien begleitet: Dies ist  
eine Huldigung des Filmregisseurs an Paulo Prado, an Oswald de  
Andrade und an die ganze modernistische Schule, die von den ar-  
roganten, ungebildeten und hart urteilenden Brasilianern verges-  
sen und mit lapidaren, vertrackten und lächerlichen Sätzen ab-  
gewertet wurde. Zusammen mit den Metamorphosen, den Ver-  
wandlungen, dem Wechsel der Kulissen und dem Einsatz dessel-  
ben 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 na-  
tionalistischen Musik- und Kunstbewegung der 70er Jahre ausge-  
richteten Vorstellung vom cendrarianischen Universum vermittelt.

Wüson Grey ist ein anderer Schauspieler, dessen Gegenwart die  
Handlung begleitet. Er ist der fliegende Händler, der in den an-  
fänglichen 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 Nationa-  
lismus brasilianischer Prägung — auch enden lassen. Aber ich ziehe  
es vor, bei seiner Personifizierung des Satans, des Teufels zu ver-  
weilen, 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 Tat-  
sache ist, daß Sette sich nicht scheut, zeitlich so weit voneinan-  
der entfernte Schriftsteller nebeneinanderzustellen in dem Be-  
streben, mittels des Füms 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 Vertre-  
tung aller Fauste dieses Jahrhunderts und aller Jahrhunderte.”

Es sei angemerkt, daß diese Szene sich nicht während der wirk-  
lichen Reise des Dichters abspielt, als dieser in einem Ozeandamp-  
fer in Brasilien ankommt. Wir treffen ihn mitten im Trubel des  
Karnevals von Rio. Wenn die Handlung uns auf die diegetische^  
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 Konzessi-  
onen 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 Ele-  
ment, das der Erzählung Natürlichkeit verleiht und damit dem  
Leser das Verständnis erleichtert. Hauptsache ist, anderen seine  
filmische Vorstellung des cendrarianischen Universums vor Au-  
gen 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 Biaise/Pereiro, am  
Tisch in der Fußgängerzone der ‘Cineländia’: „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 Ver-  
gangenheit bezieht, führt die Episode über Febronio 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 Handlungs-  
stränge — makroskopisch gesehen — die Regeln des Schnitts in  
der Verbindung der Ebenen innerhalb der Szene — schließlich  
doch flexibel machen oder sogar umkehren, was in Übereinstim-  
mung mit dem Stil des Films steht. Es ist klar, daß hier nicht der  
Anschluß an den traditionellen Film gesucht wird, der die Er-  
zählung 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 Er-  
fordernis 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 da-  
durch 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 — sol-  
che Vorkommnisse in EIN 100% BRASILIANISCHER FILM  
nie grundlos oder zufällig sind. Denn die gelegentlich abrupt wir-  
kende Verknüpfung der Bilder hat die Funktion, in dem Film  
die verschiedenen Schichten, die das Bewußtsein des reisenden  
Dichters bilden, wiederholt darzustellen: ‘Bündel von Erinnerun-  
gen, Symbolen, Vorahnungen, Intuitionen, Wirkungskräften’

(laut der umfassenden Klassifizierung von Alexandre Eulalio)^.  
Diese getreue Wiedergabe des Esprits von Biaise wird an anderen  
Stellen des Films wiederauftauchen, aber wird auch — dank der  
fantasiereichen und sprühenden Vorstellungskraft des Filmre-  
gisseurs ( — in tausend Extrapolationen explosionsartig zum Vor-  
schein kommen, wie es zum Beispiel der Fall ist bei den Karne-  
valsszenen, die auf fast plumpe Art und Weise mit theatralischen  
Gesten, mit Schreien, kurz, in Form einer dionysischen Explo-  
sion dargestellt werden.

Der Wolfsmensch aus Minas

Mein Bericht wäre unvollständig, wenn ich nicht einige Einzel-  
heiten des Schnitts näher erläutern würde. Ich beziehe mich  
selbstverständlich auf solche Einzelheiten, die sich der gewöhn-  
lichen Norm entziehen. Ein Beispiel: Der Oberst Bento gibt sei-  
ner 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 Sze-  
ne 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 Präsens des Diskurses gesagt wird, (er und Blaise/Pereio  
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 sei-  
nem 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 Ge-  
fängnisses vor: „Wenn ihr wissen wollt, wer ich bin, schlagt im  
Wörterbuch nach!” An einem späteren Zeitpunkt der Handlung  
geht Blaise/Saverio am Gefängnis vorbei und hört den Gefange-  
nen sagen: „Meinen ersten Menschen habe ich mit dreizehn Jah-  
ren umgebracht ’, ein Satz, der — es ist angebracht, das zu be-  
merken - den Bericht von Cendrars abschließt. Mehr als diese  
Inversion und Verschiebungen bei der Adaptation des literari-  
schen Textes sind es die kinematographischen Erfindungen, wel-  
che 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 pla-  
stische 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 Wolfs-  
menschen zuhört, zieht dort draußen die barocke Prozession vor-  
bei, 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 Verfah-  
rens, das sich auf paradoxe Art und Weise der Wiederholungstech-  
nik 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 inzuspornen. 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 Transpa-  
renz oder die Opazität des Diskurses bestimmen. Das Ergebnis ist  
ein bedeutungs- und resonanzträchtiges Kunstwerk, das sicherlich  
die Beziehung des brasilianischen Films zur brasilianischen Kul-  
turtradition erneuern wird.^

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 Sonn  
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 anderer-  
seits erwies sich einer der bedeutendsten argentinischen Filme  
des letzten Jahrzents als ein erstaunlicher Publikumserfolg:

Tangos — das Exil Gardels von Fernando Solanas. Außerdem  
kam es 1986 zu einem Boom an vielfältigen, oft jungen Talen-  
ten wie sonst nirgendwo auf dem Subkontinent: eines der erfreu-  
lichsten 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  
Filmemachern.

Ein extremes Talent zeigt Jorge Pölaco in Diapason. 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 Ge-  
fühle kein Mitgefühl kennen; ein Haus des deformierten, perver-  
tierten Lebens, das nach draußen die Fassade wahrt. Eine Parabel  
auf den Schrecken, der Argentinien regierte, abstoßend und fas-  
zinierend 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 merkwürdi-  
ges 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 stun-  
denlang 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 hät-  
te das verhindern können. Er verfällt in einen Zustand der inne-  
ren Leere und des Wartens auf die fremde Besucherin. Ein sub-  
tiler 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 merk-  
würdigen Existenz, Quartier. Je mehr sie sich heimisch fühlen,  
desto mehr stört sie das Chaos des Bohemien. Also schaffen sie  
gründlich Ordnung, räumen auf und misten aus und verfügen so  
schließlich über das Leben des anderen. Eine dicht erzählte Pa-  
rabel 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 Spiel-  
filme, 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 all-  
mählich versteht sich die junge Frau aus der totalen Abhängig-  
keit zu befreien. Ein Film, der die Brutalität der Verhältnisse  
mit angemessenem Realismus vorführt.

Und schließlich Geronima von Raul 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 al-  
len Regeln der Caritas und der Hygiene versorgt. Die Segnun-  
gen der Zivilisation erfahren sie als die Krankheiten derselben,  
die sie bisher nicht kannten und gegen die sie keine Widerstands-  
kräfte 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.

Tossos Geronima ist kein ästhetisches Glanzstück wie die ande-  
ren argentinischen Filme, sondern imperfektes Kino mit inszena-  
torischen und dramaturgischen Schwächen, aber auch überragen-  
den 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, For-  
men und Themen aufzuwarten. Das große Festival des lateiname-  
rikanischen Filns in Habana hat es bestätigt.

Biofilmographie

Carlos Sorin, geb. am 21. 10. 1944 in Buenos Aires , Filmstudi-  
um an der Universität von La Plata. Tätigkeit als Regieassistent  
und Kameramann.

1969 - 1972 als Kameramann zahlreiche Beiträge für das margi-  
nale 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.

1. Gründung seiner eigenen Produktionsgesellschaft.

1986 LA PELICULA DEL REY, erster Spielfilm.

redaktion dieses blattes: peter b. Schumann

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

**17. intern**ationales forum 39

des jungen films berlin 1987 filmfestspiele berlin

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’-Mentali-  
tät hat jeden Aspekt im Leben des Landes tief in Mitleidenschaft  
gezogen. Heute ist ‘Geld’ das Wort, das in Gesprächen am häufig-  
sten wiederkehrt. Deshalb erschien es mir wichtig, einen Men-  
schen zu zeigen, der aus einem Freiheitsideal heraus handelt.

Neues venezolanisches Kino

BOLIVAR, SINFONIA TROPIKAL  
LA CASA DEL AGUA  
ORIANA

PEQUEÑA REVANCHA  
POR LOS CAMINOS VERDES  
TRES POR TRES

BOLIVAR, SINFONIA TROPIKAL

Bolivar, tropische Sinfonie

|  |  |
| --- | --- |
| Land | Venezuela 1980 |
| Produktion | Producciones Guakamaya, Caracas |
| Regie | Diego Risquez |
| Buch | Diego Risquez, 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, María Adelina Vera, Jairo Zuleta, Gil Rodríguez, Jesús Blanco, Enrique González, Luis Alejandro González, José María, Lucho La Pastora, Carlos Castillo, Hugo Márquez, María Elena Roque, Diego Rísquez,  Tito Graffe, Lorenzo Villarubia, Jesús Suárez, Antonio Bajárez | |

Der Film versucht eine Synthese der Geschichte Venezuelas.  
Zwei Schauspieler spielen die Rolle Simon Bolivars: Der eine  
verkörpert den Bolivar 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 Vol-  
kes zu nähern, indem ich mich hauptsächlich von der venezola-  
nischen Ikonographie während des Unabhängigkeitskrieges habe  
inspirieren lassen. Diese Symbolik mag einem Ausländer wirr Vor-  
kommen, aber sie gehört zu den Wurzeln eines jeden Venezola-  
ners. Das Auge der Kamera hat den Pinsel des Malers ersetzt. Der  
Film ist eine poetische Alternative zum venezolanischen Kino.

(Diego Risquez)

Biofilmographie

Diego Risquez wird am 15. 12. 1949 in Juan Griego auf der In-  
sel Margarita geboren. Er stammt aus einer der reichsten Fami-  
lien Venezuelas. Nach einem zweijährigen sozialwissenschaftli-  
chen 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

1. A proposito de Simón Bolívar
2. Poema para ser leído bajo el agua
3. A proposito de la luz tropikal
4. A propósito del hombre de maiz, ein audiovisuelles  
   Spektakel auf Super 8, Video, Diapositiven und mit  
   Theaterelementen.
5. BOLIVAR, SINFONIA TROPIKAL

1984 Orinoko, nuevo mundo, zweiter Spielfilm auf Super 8

LA CASA DEL AGUA

Das Haus des Wassers

Land Venezuela 1984

Produktion Prod. Cinematográficas Maniatare,

Caracas

|  |  |
| --- | --- |
| Regie | Jacobo Penzo |
| Buch | Tomás Eloy Martínez |

|  |  |
| --- | --- |
| Kamera  Schnitt  Ton  Musik  Ausstattung  Kostüme  Produktionsleitung | Arthur Albert Giuliano Ferrioli Héctor Moreno Juan Carlos Núñez Ramón Aguirre Laura Otero Livio Quiroz |
| Darsteller |  |
| Asunción | Doris Wells |
| Cruz Elias León | Franklin Virgüez |
| Mutter | HUda 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 Vene-  
zuelas zeigt, habe ich oft an die Wüste gedacht: ein unwirtliches  
Land, wo die Menschen einem unerbittlichen Schicksal und grau-  
samer 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 über-  
liefert worden ist.

Sie handelt von einem Dichter, der alle Stadien der Diktatur er-  
fährt und am Ende seines Lebens, an Lepra erkrankt, voraus-  
sagt, daß mit seinem Tod der Regen kommen und den Durst  
dieses ausgedorrten Landes stülen 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 fol-  
tern, 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 ei-  
nen Mann, der leidet, einen Dichter, der mit der Sprache arbeitet,

aber für den am Ende seines Lebens die Poesie als Ausdrucksmög-  
lichkeit praktisch nicht mehr existiert. Obwohl er fast sein ganzes  
Werk geschrieben hatte, als er krank wurde, habe ich den Ein-  
druck, daß seine Lebenskraft am Ende viel stärker war, bedeu-  
tender 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 venezola-  
nischen Geschichte gefunden, denn wir haben sonst keine Sym-  
bole, Vorbilder, vielgestaltigen Persönlichkeiten, die die enorme  
Vielschichtigkeit unseres Landes als Raum des Lebens, als Land-  
schaft und Umgebung für den Menschen versinnbildlichen könn-  
ten. Ich denke, daß die Geschichte dieses Dichters die Schwierig-  
keiten jedes Künstlers, der sich einer äußerst schwierigen Wirk-  
lichkeit 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 könn-  
te 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 schrift-  
lich 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 FUm 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 Dich-  
terin Gómez’ als sehr undurchlässig für andere Ideen empfunden.  
Um dem Dichter diese Unruhe, die Möglichkeiten eines viel offe-  
neren Denkens zu geben,mußte eine Person aus einem anderen  
Umfeld, die nichts mit der konservativen FamUie seiner Verlob-  
ten zu tun hat, auftauchen. Die Dichterin ist eine Frau, die die  
Welt kennt, ihm diese Unruhe vermittelt, und auschlaggebend  
für seine Veränderung ist. (...) Ich wollte mit meinem FUm nicht  
zur Legendenbildung um den Dichter Cruz Salmerón Acosta’  
beitragen, sondern im GegenteU ein realistisches Bild von ihm zei-  
gen und habe dabei prompt Schwierigkeiten mit seinen Denkmal-  
pflegern bekommen. Das ‘Kulturzentrum Cruz Salmorón Acosta’  
in Manicuare rief zum Boykott der Dreharbeiten auf, seine Ver-  
treter wollten nämlich verhindern, daß ich dort filmte. Sie be-  
haupteten, 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 Ar-  
beit auf. Auch der Bruder des Dichters hat aus ähnlichen Grün-  
den 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 Ge-  
stalt wie Cruz Salmerón Acosta gerecht wird.

Teresa Cacique, in: Encuadre, Nr. 2, Caracas 1984

Biofilmographie

Jacobo Penzo, geb. am 22. 9. 1948, Malerund Filmkritiker, Mit-  
arbeit als Kameramann oder Cutter an verschiedenen Kurzfilmen.  
LA CASA DEL AGUA ist sein erster abendfüllender Spielfilm.

Filme:

1. El afinque de Marin, kurzer Dokumentarfilm
2. La pastora resiste, kurzer Dokumentarfilm
3. Dos ciudades,?, kurzer Dokumentarium

El compadre Antonio, kurzer Dokumentarfilm

1. Energías alternas, kurzer Dokumentarium

Algunas preguntas a las mujeres, kurzer Dokumentarfilm

1. LA CASA DEL AGUA

ORIANA

Land Venezuela/Frankreich 1985

Produktion Pandora Films, Caracas

Arion Production, Paris

|  |  |
| --- | --- |
| Regie  Buch | Fina Torres  Fina Torres, Antoine Lacomblez, nach einer Erzählung von Marvel Moreno |
| Kamera | Jean-Claude Larrieu |
| Schnitt | Christiane Lack |
| Musik | Eduardo Marturet |
| Ton | Claude Bertrand, Victor Lückert |
| Ausstattung | Asdrúbal Melendez |
| Kostüme | Fina Torres, Ubencio Lizardo, Nora García |

Darsteller

|  |  |
| --- | --- |
| Oriana | Doris Wells |
| Maria | Daniela Silverio |
| die junge Maria | Maya Oleo |
| die junge Oriana | Claudia Venturini |
| Fidelia | Mirtha Borges |
| Vater | Rafaei Briceno |
| Georges | Philippe Rouleau |
| Sergio | Luis Armando Castillo |
| Sánchez | Asdrubal Melendez |
| 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 Spinn-  
weben, aus dem Schatten derZeit, 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 ge-  
heimen 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?

Tones: 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 Fidelia 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 Aus-  
strahlung. Mir gefielen die Atmosphäre und diese drei Personensehr. In der Erzählung wird vieles nur angedeutet. Ich wühlte die-  
se Erinnerungen auf und erfand so Orianas Vergangenheit, ihre  
Kindheit und Jugend. Auf diese Weise erhielt ich drei verschiede-  
ne Zeitabschnitte in Orianas Leben: Kindheit, Jugend und Erwach-  
sensein. 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 Geschich-  
te 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 Glatt-  
heit, 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.

Tones: Dies lag genau in meiner Absicht. Ich bin begeistert von  
der Verfremdung, wie es Brecht nennt. Wenn ich nicht die Ge-  
fühle, die durch diese Leidenschaften geweckt werden, unter Kon-  
trolle gehalten und sie innerhalb eines ästhetischen Rahmens ge-  
zeigt hätte, dann wäre allerdings die ganze Gewalt auf den Zu-  
schauer 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 woll-  
te 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 Schei-  
tern der Unterwürfigkeit und Schwäche des Bruders und gleich-  
zeitig Geliebten.

Frage: Ich bin eine Frau, und ich wuchs zwischen diesen beiden  
Extremen des Männlichen auf: Tyrann oder Unterworfener. 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, je-  
mand, der sich in der Welt nicht zurechtfindet. Dies macht ihn  
in jeder Weise manipulierbar. Sowohl der Vater als auch die Toch-  
ter 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?

Tones: Das ist eine ziemlich schwierige Frage, und ich möchte  
deshalb noch einmal auf die archetypischen Personen zurückkom-  
men. Ich glaube nicht, daß Oriana die venezolanische Frau schlecht-  
hin 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 unterwür-  
fig 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 unter-  
schied. 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 soll-  
ten. Zu diesem Typ von Frau gehört Oriana. Sie lehnt sich gegendas Tabu des Inzestes auf, gegen die väterliche Autorität, und sie  
wird zur Mithelferin des Mordes an ihrem Vater. Die Zurückhal-  
tung der erwachsenen Oriana ist nur der Preis, den sie für die Über-  
tretung der Verbote in ihrer Jugend zahlen muß. Es bleibt schließ-  
lich 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 Fümstudiums am  
IDHEC in Paris. Später Buch und Schnitt von verschiedenen  
Spielfilmen für FR 3. Kulturelles Programm für kolumbianische  
und venezolanische Fernsehsender.

Füme:

1978 Del otro lado del sueno, ein mittellanger Film über  
Véronique Sanson

1. 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 Briceho, 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 Duran, Carmencita Padrón, Yoleigret Falcón, Cecilia Todd, Héctor Campobello, Hazel Rojas, Runi Armando Vivas, Argenis Giménez, Héctor Javier Coello, Olga Marina Irauzquin | |
| 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 auftrugen, einen Aufsatz mit dem Titel ‘Was  
macht meine Familie am Abend’ zu schreiben. Ein Kollabora-  
teur der Militärs überfährt Pedros Hunds tief betroffen durch  
den Tod von Rocky, beschließt Pedro, es ihnen, zusammen mit  
seinen Freunden und bei der erstbesten Gelegenheit, heimzuzah-  
len: 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 Fern-  
sehen 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  
herausrage.Trotz seines Alters habe er ein sehr sicheres Auftre-  
ten und großes Selbstbewußtsein und außerdem sei er sehr intelli-  
gent. 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 biß-  
chen 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 freundschaft-  
liche und vertrauensvolle Beziehung aufzubauen. Diese Vorar-  
beiten bestanden abwechselnd aus Spielen, Gesprächen und Pro-  
ben.

Frage: Wie lange dauerte diese Phase?

Barrera: Das zog sich so über 2 - 3 Wochen vor Beginn der Dreh-  
arbeiten hin. Als wir dann anfingen 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 begin-  
nen, war im Drehbuch eigentlich ‘gewagter’.Aber in den vorher-  
gegangenen Proben hatte ich gemerkt, wie weit ich gehen konn-  
te, damit sich die Kinder noch gut fühlten und es natürlich wirk-  
te. In der Szene mit dem Kuß zum Beispiel, war ein erster Kuß  
auf die Backe und dann ein zweiter Kuß, der fast die Lippen be-  
rühren sollte, vorgesehen. Aber im Verlauf der Dreharbeiten merk-  
te ich, daß dies nicht notwendig war, und so habe ich die Szene  
schließlich so gelassen, wie sie heute ist. Ich wollte auch die Un-  
schuld, 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, ein-  
fach 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:

1. El maletín, Kurzfilm  
   El levante, Kurzfilm
2. Cañonero, Kurzfilm
3. Expediente 1972, Kurzfilm
4. Produktion von La escuela de Caracas, Dokumentarfilm  
   von Josefina Acevedo
5. Kameraassistenz bei Todos los días un día, Dokumentar-  
   film von Roque Zambrano
6. Produktion, Ausstattung und Schnitt von Fiebre, Spiel-  
   film von Juan San tana

Schnittassistenz bei Los muertos si salen, Spielfilm von  
Alfredo Lugo

1. Produktionsleiter und Cutter von Se solicita muchacho  
   de buena presencia y motorizado con moto propio von  
   Alfredo Anzola
2. Regieassistent und Cutter von Manuel, Spielfilm von  
   Alfredo Anzola
3. El monstruo de un millón de cabezas, Kurzfilm
4. Produktionsleiter von Afamo, Spielfilm von Solveigh  
   Hoogesteijn

1980/ Dozent für Regie an der Universität Simón Bolivar  
81

1. Regieassistent und Cutter von Coctel de camarones,  
   Spielfilm von Alfredo Anzola
2. La Flojera, Kurzfilm
3. PEQUEÑA REVANCHA, erster Spielfilm
4. 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 | Rubén Blades |
| Ausstattung | María Adelina Vera |
| Darsteller |  |
| Jorge Canelón, Joel Escala, Alberto Acevedo, Yulay Sánchez, Pablo Masabet, Ricardo Salazar, Carlos J. González, Carlos Julio Ramírez, Lucila d’Avanzo | |

Format 35 mm, 1 : 1.85, Farbe

Länge 93 Minuten

Inhalt

Der Kolumbianer Palenque kommt über die Flüsse nach Venezu-  
ela zusammen mit anderen, die wie er dem trügerischen Wunsch-  
bild eines besseren Lebens in unserem Land nachlaufen. Den er-  
sten Teil der Reise legen sie in einem zerbrechlichen Boot zurück.  
Der Fluß fordert ein erstes Opfer, als Rüben aus dem Boot fällt  
und ertrinkt, nachdem es gegen einen Felsen geschleudert ist.

Sein Tod wird Palenque prägen, der sich das Bild seines verstor-  
benen Freundes immer wieder ins Gedächtnis ruft. In Caracas  
angekommen, versucht er zunächst auf ehrliche Weise sein Über-  
leben durch unterbezahlte Arbeiten zu sichern. Die Freunde da-  
gegen 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 Bolivar aus einem Spiel-  
gewinn in den Schmuggel von Musikautomaten nach Kolumbien.  
Das Geschäft schlägt jedoch fehl und Palenque, der jetzt noch  
armer 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 tabui-  
siert worden ist: man hört zwar Witze und eher gutmütige Spöt-  
teleien in den Medien, vereinzelt bricht auch die Fremdenfeind-  
lichkeit aus jemanden heraus, die normalerweise von der venezo-  
lanischen Gesellschaft verdeckt wird. Insgesamt jedoch setzt sich  
die große Mehrheit nicht mit diesem so wichtigen sozialen Phäno-  
men 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 Einwan-  
derung 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 ur-  
sprüngliche Grausamkeit von Menschen zeigt, die in einer ihnen  
unbekannten Welt zu überleben versuchen. Diese Bilder verlei-  
hen der Erzählung durch ihren Ernst und ihr melancholisches  
Angstgefühl eine starke Spannung, die den Film trotz seines manch-  
mal etwas sprunghaften Verlaufs trägt. In diesen Szenen entsteht  
auch ein bestimmtes Bild des unbekannten Venezuelas, unseres  
Landes, das eine große Ähnlichkeit mit jenem weit entfernten  
Land — wiederum unserem Land — besitzt, das vielen verzwei-  
felten, entwurzelten und irregeleiteten Venezolanern ebenso  
gleichgültig und abweisend gegenübersteht.

Ambretta Marrosu, in: Cine-oja Nr. 1, S. 4, Caracas, Sept. 1984  
Biofilmographie

Marilda Vera Hernandez, geb. 11. 9. 1951 in Großbritannien.  
Fotografie- und Grafikdesign-Studium in Caracas, Ausbildung in  
Fernsehregie und -Produktion bei der BBC London, Regie-Stu-  
dium am IDHEC in Paris.

Filme:

1. La maleta, Kurzfilm  
   Monsieur Martin, Kurzfilm
2. Regieassistentin bei El recurso del metodo, Spielfilm von  
   Miguel Littin
3. La luna no es pan de horno, Kurzfilm  
   Produktion von La viuda de Montiel, , Spielfilm von  
   Miguel Littin
4. 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 | Calogero Salvo |
| Produktionsleitung | Dennis Schmeichler |
| Regie | Calogero Salvo |
| Buch | Calogero Salvo, Suzanne Mailloux |
| Kamera | Martin Schaer |
| Videokamera | Vicente Franco |
| Schnitt | Calögero Salvo |
| Ausstattung | Claude Salzberger |
| Ton | Ivonne Deasy |
| Musik | Frank Harris, Maria Märquez |
| Darsteller | Ricardo Isidro, Sharon Sodek, Wes Smith |
| Format | 16 mm, Farbe |
| Länge | 82 Minuten |

Zu diesem Film

Dieser erste Spielfilm von Calogero Salvo fällt völlig aus dem  
Rahmen des venezolanischen Kinos: er ist in San Francisco ge-  
dreht worden, dort wo Salvo ein Filmstudium absolvierte, und  
er ist deshalb von Elementen der US-amerikanischen Westküsten-  
kultur geprägt; andererseits ist er in seiner Erzählweise sehr viel  
experimenteller als die meisten, eher traditionell gestalteten Fil-  
me Venezuelas. In seiner ästhetischen Suche steht er Jacobo  
Penzo und Diego Risquez nahe, die sich ebenfalls nicht mit den  
filmischen Konventionen begnügen, allerdings ganz andere for-  
male Wege gehen.

Drei Porträts mischt Salvo zu dem aufregenden Bild dreier  
Freunde in San Francisco: Ricardo, ein homosexueller Exilku-  
baner, Sharon, eine geschiedene Designerin, und Wes, ihr Sohn,  
ein Student. Er untersucht ihre Verhaltensweisen, ihren persön-  
lichen Hintergrund, ihre Vorurteile und ihre ungewisse Zukunft,  
wobei sich Wirklichkeit und Illusion genauso verflechten wie die  
Videosequenzen, die Spielszenen und die cinema-verite-Technik.  
Ein Experimentalfilm, den es so in Venezuela nicht gibt.

Kritik

Mit DREI MAL DREI geht Calogero 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 Materi-  
als 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, entfremden-  
de 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 ver-  
wenden.

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 Ge-  
sellschaft, 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 Aben-  
teuer 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 Calogeros ist nicht weniger ungewöhn-  
lich, wenn er drei Personen, die sich bisher noch nicht kannten, in  
einer gemeinsamen Aktion verbindet, die erst im Moment der Ent-  
stehung 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, Vi-  
deogeräten 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 Narzismus’, Exhibitionismus’ und auf sich  
selbst bezogener Erotik. Dies charakterisiert die Bewohner der gro-  
ßen 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 Fik-  
tion deuten, in der Absicht, den Zuschauer die Dreidimensionali-  
tät auf der Leinwand unmittelbarer spüren zu lassen, als die Nähe  
der Körper und Stimmen.

Christiane Dimitriades, in: Imagen, Nr. 100 - 23, Caracas,

Oktober 1986, S. 36

Biofilmographie

Calogero 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:

1. El intruso, Kurzfilm

Alerta, Kurzfilm  
3 tiempos, Kurzfilm  
Sin titulo, Kurzfilm

1. Juan Felix Sänchez, kurzer Dokumentarfilm über einen  
   Volkskünstler

1984 La guajira, einstündiger Dokumentarfilm über den Über-  
lebenskampf der Guajiros

1986 TRES POR TRES, erster Spielfilm

redaktion dieses blattes: peter b. Schumann

1. 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 verwen-  
   den?

   Hondo: Dafür gibt es mehrere Gründe. Angefangen mit der trau-  
   rigen Wirklichkeit, der sich die afrikanischen Filmemacher gegen-  
   übersehen. 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 Mit-  
   tel für eine afrikanische Produktion. Kurzum, die Filmemacher un- '  
   seres Kontinents befinden sich in der yerhängnisvollen Lage, zu-  
   gleich 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 afrika-  
   nischer Filmemacher, ob aus dem Norden, Süden, Osten oder We-  
   sten, 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 ein-  
   mal eine authentische Geschichte erzählen.

   Alles, was ich in dem Film zeige, läßt sich in der französischen Na-  
   tionalbibliothek und der Bibliothek des ehemaligen französischen  
   Kolonialministeriums anhand der Zeugnisse der Kolonisatoren veri-  
   fizieren. So viel zum europäischen Teil des Drehbuchs. Der afrika-  
   nische 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 Sar-  
   raounia 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 Filni beruht [↑](#footnote-ref-2)