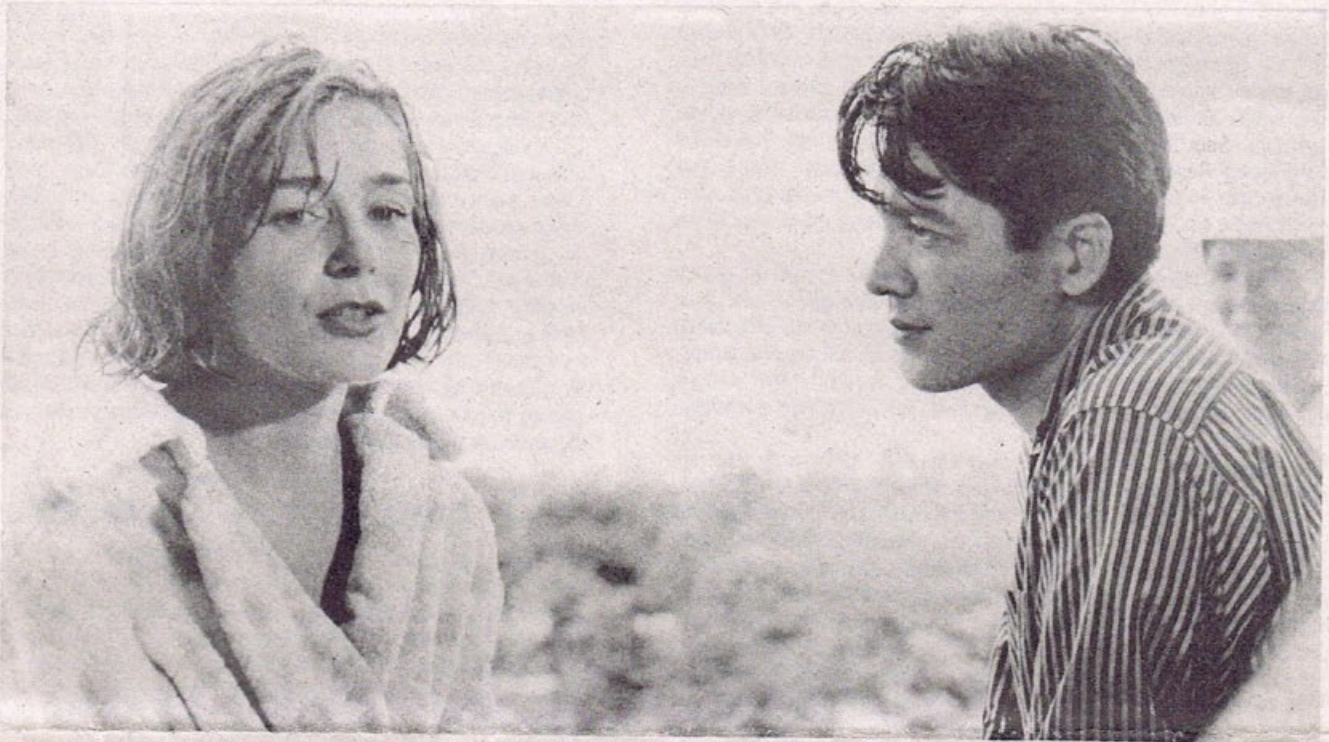


Cinematographisches Calendarium

Museumstraße 31, 6020 Innsbruck, ☎ 38500

Szenfoto aus „Hiroshima mon amour“



Filme von Alain Resnais

Über die Monate Dezember und Jänner verteilt, zeigt der Cinematograph sechs Spielfilme des Regisseurs Alain Resnais, der neben Godard, Truffaut, Rohmer und anderen als ein Vertreter der Nouvelle Vague gilt.

Resnais hatte in *HIROSHIMA MON AMOUR* ein Thema zeitkritischer Aktualität behandelt: Das private Erlebnis einer Frau aus dem letzten Weltkrieg setzte er in Beziehung zur Katastrophe in Hiroshima. *MARIENBAD* dagegen ist die verschlüsselte philosophische Erzählung von der — vielleicht nur imaginären — Begegnung mehrerer Personen auf einem Schloß, deren Vergangenheit als Rätsel erscheint. *DER KRIEG IST VORBEI* ist dem Spanischen Bürgerkrieg und dem Untergrundkampf gewidmet, den oppositionelle Gruppen vom Ausland her gegen das Franco-Regime führten. In *PROVIDENCE* begibt sich Resnais auf den Weg einer Spektralanalyse des bürgerlichen Universums. Ein alternder Schriftsteller, der allein in seinem schloßartigen Anwesen lebt und stark dem Alkohol zuspricht, dialogisiert mit Geschöpfen seiner Phantasie, die realen Personen nachgebildet sind. *MEIN ONKEL AUS AMERIKA* ist eine Metapher für das ersehnte große Glück, die Erbschaft, die nie kommen wird, eine ironische Anspielung auf hoffnungslose individuelle Utopien. *DAS LEBEN IST EIN ROMAN* versammelt drei verschiedene narrative Einheiten an einem Ort, zeitlich voneinander getrennt, verbunden durch ein Grundthema: Abhandlungen über das menschliche Glück.

EATING RAOUL; USA 1982; Regie: Paul Bartel und Drehbuch zusammen mit: Richard Blackburn; Kamera: Gary Thielges; Schnitt: Alan Toomayan; Darsteller: Mary Woronov (Mary Bland), Paul Bartel (Paul Bland), Robert Beltran (Raoul), Susan Saiger (Dominatrix) u.a. (35 mm; Farbe; 87 min; DEUTSCH SYNCHRONISIERTE FASSUNG.) — Alles, was Paul und Mary Bland vom Leben wollten ist genügend Geld, um sich ein eigenes Restaurant in Valencia, Kalifornien zu kaufen und es „Paul und Mary's Küche“ zu nennen. Aber Paul ist gerade aus seinem Job gefeuert und Mary verdient auch nicht gerade viel als Krankenschwester. So abhen sie wenig Hoffnung, die nötigen 20.000 Dollar aufzubringen. Das propere und reinliche Pärchen, das in getrennten Betten schläft und genaunommen Sex als etwas Schmutziges empfindet, lebt in einem schäbigen Appartmentshaus in Hollywood, das bis zum Rand voll mit allen Sorten Verrückter bewohnt ist.

Wenn einer dieser „Heruntergekommenen“ von einer schrägen Pary nebenan in ihr Heim schwankt und sich auf ihren Teppich wirft, ist das für die beiden empörend genug, aber wenn er auch noch versucht, Mary zu vergewaltigen, hat Paul genug und bringt ihn durch einen Schlag mit der Bratpfanne zum Schweigen. In der Tasche des Betrunknen finden sie jede Menge Geld und gleich machen Paul und Mary einen Plan, wie sie doch zu ihrem Restaurant kommen können. Sie geben in der „Hollywood Press“ eine Anzeige auf, in der sie die Erfüllung perverser sexueller Phantasien versprechen und locken damit wohlhabende Liebessüchtige in ihr Appartement ...
(Internationale Hofer Filmtage 1982, Katalog)

Filmographie (der Langspielfilme):

- 1959 **HIROSHIMA MON AMOUR**
Buch: Marguerite Duras, mit Emanuelle Riva
- 1961 **LETZTES JAHR IN MARIENBAD**
Buch: Alain Robbe-Grillet, mit Delphine Seyrig
- 1963 **MURIEL oder DIE ZEIT DER WIEDERKEHR**
Buch: Jean Cayrol, mit Delphine Seyrig
- 1965 **DER KRIEG IST VORBEI**
Buch: Jorge Semprun, mit Ives Montand
- 1967 **LOIN DU VIET-NAM**
zusammen mit Godard, Ivens, Lelouch
- 1968 **ICH LIEBE DICH, ICH LIEBE DICH**
Buch: Jacques Sternberg
- 1974 **STAVISKY**
Buch: Jorge Semprun, mit Jean-Paul Belmondo
- 1976 **PROVIDENCE**
Buch: David Mercer, mit Dirk Bogarde
- 1980 **MEIN ONKEL AUS AMERIKA**
Buch: Jean Gruault, mit Gerard Depardieu
- 1983 **DAS LEBEN IST EIN ROMAN**
Buch: Jean Gruault, mit Geraldine Chaplin

L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD (LETZTES JAHR IN MARIENBAD);

Frankreich / Italien 1961; Regie: Alain Resnais; Drehbuch: Alain Robbe-Grillet; Kamera: Sacha Vierny; Schnitt: Henri Colpi, Jasmine Chasney; Musik: Francis Seyrig; Darsteller: Delphine Seyrig (A), Giorgio Albertazzi (X), Sacha Pitoeff (M); (35 mm, Format: CINEMASCOPE; Schwarz / Weiß; 93 min; FRANZÖSISCHE ORIGINALFASSUNG MIT DEUTSCHEN UNTERTITELN.) Ausgezeichnet mit dem GOLDENEN LÖWEN, Venedig 1961.

Durch die Säle des großen internationalen Hotels irrt ein Unbekannter. Namenlos, anonym wie sie alle, die sich hier zwischen kaltem Prunk, poliertem Marmor, vergoldeten Holztafeln und antiken Statuen dem Leben reicher Nichtstuer gewidmet haben, einem Leben, das ohne ihre Anteilnahme an ihnen vorüberrollt, einem Leben, das aus Konversation, aus Tanz, aus Glücksspiel besteht. Er (X) betritt die Säle, die vollgesteckt sind mit hektischen, überspannten Menschen, und solche, die verlassen liegen, so daß sein Schritt von den Wänden widerhallt. Er durchschreitet prunkvolle Portale und unendliche Korridore. Sein Ohr vernimmt Satzketten, sein Blick streift von einem namenlosen Gesicht über das andere, bis er plötzlich an dem Antlitz einer jungen Frau (A) hängenbleibt. Auch sie ist eine Gefangene, aber vielleicht die einzige, die noch ein Fünkchen wahren Lebens in sich hat, die einzige in diesem goldenen Käfig.

Und plötzlich erhellt ein Hoffnungsstrahl diese erstickende, in sich abgeschlossene Welt. Das, was noch vor kurzem unmöglich schien, eine Flucht, ein Entkommen aus diesem Labyrinth, in dem die Zeit stehen blieb, rückt greifbar nahe. Ein neues Gefühl taucht auf: die Erinnerung. Sie unbestimmte, eine trügerische Erinnerung. Sie sagt ihnen, daß sie sich schon einmal begegnet sind, irgendwo, daß sie sich geliebt haben, er und sie, irgendwann...

Hat die Erinnerung recht? Oder ist der Unbekannte nur ein gewöhnlicher Verführer? Vielleicht ein Verrückter? Ist er einem Irrtum zum Opfer gefallen, verwechselt er nur zwei Gesichter? Für sie beginnt es, ein Spiel zu werden, ein sonderbares, neues Spiel, dessen Regeln unbekannt sind, die sich aber noch lernen lassen. Aber er spielt nicht mit, lacht nicht mit. Langsam entschleiern sich ihm die Vergangenheit. Hartnäckig, ernst, unbeirrbar verfolgt er seinen Weg, bringt Beweise. Und allmählich, widerwillig, zögernd nur, erliegt ihm die junge Frau.

Plötzlich überkommt sie Angst. Sie will diese falsche, aber sichere Welt, zu der sie gehört und die ihr gehört, nicht verlassen. Sie ist an sie gewöhnt, sie braucht sie, diese Welt, die für sie vor allem durch den distinguierten Herrn (M) verkörpert wird, der vielleicht ihr Mann ist. Aber die Geschichte, die der Unbekannte erzählt, gewinnt unwiderstehlich mehr und mehr Gestalt, wird immer erschreckender, immer gegenwärtiger, immer wahrer. Die Grenzen der Gegenwart und der Vergangenheit verwischen sich. Die steigende Spannung zwischen den dreien läßt im Geiste der Frau die grotesken Vorstellungen von Schändung, Mord, Selbstmord irrlichtern.

Und auf einmal, nach einem letzten Versuch, der ihrem Bewacher die Möglichkeit geben sollte, sie wiederzugewinnen, gibt sie nach... Sie

ist einverstanden, die zu sein, die der Unbekannte erwartet, und mit ihm zu gehen, irgendwohin, zu irgendetwas anderem: Liebe, Glück, Freiheit, vielleicht... Tod.

HIROSHIMA MON AMOUR;

Frankreich, Japan 1959; Regie: Alain Resnais; Drehbuch und Dialoge: Marguerite Duras; Kamera: Sacha Vierny, Takahashi Michio; Musik: Giovanni Fusco, Georges Delerue; Schnitt: Henri Colpi, Jasmin Chasney, Anne Sarraute; Darsteller: Emmanuelle Riva (Die Schauspielerin), Eiji Okada (Der Japaner), Bernard Fresson (Der Deutsche), Stella Dassas (Die Mutter), Pierre Barbaut (Der Vater). (35mm, Normalformat; Schwarz/Weiß; 90min; FRANZÖSISCHE ORIGINALFASSUNG MIT DEUTSCHEN UNTERTITELN.) — Eine französische Schauspielerin (Emmanuelle Riva) hat in Hiroshima in einem Antikriegs-film mitgespielt. Sechsendreißig Stunden vor ihrer Rückkehr nach Paris trifft sie einen jungen japanischen Architekten (Eiji Okada). Sie verbringen gemeinsam in ihrem Hotelzimmer die Nacht. Sie lieben sich, er versucht sie zu überreden, wenigstens ein paar Tage zu bleiben — an eine dauernde Verbindung ist ohnehin nicht zu denken, beide sind verheiratet und durch ihre Arbeit an ihr Land gefesselt. In dem Erlebnis dieser „unmöglichen Liebe“ bricht in der Französin die Erinnerung an ihre erste Liebe auf: die zu einem deutschen Besatzungssoldaten, 1944 in dem Loire-Städtchen Nevers. Ihr Geliebter wurde am Tag der Befreiung erschossen, ihr selbst von „Patrioten“ das Haar geschoren. Ihre Eltern, um die Schande zu verbergen, versteckten die Tochter im Keller. Dann erlaubte man ihr, heimlich nach Paris zu ziehen. Vergangenheit und Gegenwart verschränken sich in ihrem Bewußtsein, der Deutsche und der Japaner werden identisch, Hiroshima wird Nevers. Sie hatte Nevers vergessen, ebenso wird sie Hiroshima vergessen. Nach einem Tag des Zögerns und des Zweifels antwortet sie dem Japaner: „Je t'oublierai, je t'oublie déjà!“

LA GUERRE EST FINIE (DER KRIEG IST VORBEI);

Frankreich/Schweden 1966; Regie: Alain Resnais; Drehbuch: Jorge Semprun; Kamera: Philippe Brun; Darsteller: Yves Montand (Diego), Ingrid Thulin (Marianne), Geneviève Bujold (Nadine), Paul Crauchet (Roberto), Michel Piccoli (Grenzpolizist) u. a. (35 mm; schwarzweiß; 121 min; französische ORIGINALFASSUNG MIT DEUTSCHEN UNTERTITELN.) — Diego Mora, der für die in Paris stationierte spanische republikanische Untergrundbewegung arbeitet, ist sechs Monate lang in Madrid gewesen. Hier hat er zusammen mit der innerspanischen illegalen Opposition einen Generalstreik vorbereitet, der am 30. April 1965 ausbrechen soll. (Der Film bezieht sich auf den real geplanten Streik gleichen Datums, der dann von der Regierung Francos im Keim erstickt wurde.) Plötzlich hat die Polizei Verhaftungen vorgenommen, und Andrés, ein Kamerad Diegos aus Pris, ist nicht zur Verabredung erschienen. Diego entscheidet sich daraufhin, auf eigene Faust nach Paris zu fahren, die Zentrale zu warnen, um zumindest zu verhindern, daß weitere Kameraden aus Frankreich der spanischen Polizei in die Arme laufen.

Rechnen Sie mit uns.
Reden Sie mit uns.

ZENTRALSPARKASSE
UND KOMMERZIALBANK

6020 Innsbruck, Südtiroler Platz 1
Telefon: 05222/23 3 03

SUPER 8 FILME VON HEINZ MELICHAR UND WOLFGANG SCHWAIGER; „K.V.A.L.“;

1970, 1979 bis 1983; Heinz Melichar; ca. 50 min; S8. — Zusammenschritt mehrerer Kurzfilme: Verwirrtes, Die Suche nach... Su, Wunschtraum, Rhythmus, Der Mensch und sein Problem, Evelyn P., Strip total, Kaffee. „INKOGNITO“; 1984; Regie: Wolfgang Schwaiger; 50 min; S8. — Friedrich Geist, ein junger, strebsamer Gendarm in Fieberbrunn, wird aus „hohen Kreisen“ informiert, daß sein Ort von einer berühmten Prinzessin mit Begleiter besucht wird. Da das Paar „inkognito“ nach Fieberbrunn kommt, wird ihm Verschwiegenheit geraten. Seine ursprünglichen Sorgen, der Prinzessin könnte irgendwas passieren, werden bald durch die Tatsache verdrängt, daß noch andere „undurchsichtige“ Gestalten den Gemeindeboden betreten. „VIELE LIEBE GRÜSSE AUS IRLAND“ (kurz: Irland); 1983; Regie: Wolfgang Schwaiger; 6 min; S8. — „Leit“, die koa Hirn nit hob'n, kinnand a go' nit wiß'n toa, daß ma Umbringa nit toa deaf!“ Der Film sollte eine kleine Parodie auf die Gerichtspsychologie sein. „WIEN, 15. MAI 82“; 1982/83; Heinz Melichar; 15 min; S8. — Reportage von der großen Friedensdemo in Wien.

CHINA-RESTAURANT
MANDARIN
京漢樓

SPECKBACHERSTR. 32
6020 INNSBRUCK
TELEFON 0 52 22/24 7 37

GEÖFFNET:
11.30-14.30 UND
18.00-23.30 UHR

KEIN RUHETAG! 6 besonders günstige Mittagmenüs
in 3 Gängen um nur 55 öS (von Montag bis Freitag)

ROBERT BRESSON

WENN ALLES GEZEIGT WIRD, GIBT ES NICHTS MEHR ZU SEHEN

Sein Oeuvre ist so schmal wie das keines anderen Regisseurs von vergleichbarer Bedeutung: seit 1943 nur dreizehn Filme. Er hat nie einer Gruppe oder „Welle“ angehört; er hat sich nie durch programmatische Manifeste oder spektakuläre Auftritte ins Gespräch gebracht. Sein Stil ist von Anfang an persönlich und unverwechselbar; sein Beitrag zur Entwicklung der Filmsprache ist enorm. Er bezieht seine Inspiration vorwiegend aus der Literatur.

Traditionelle Filme legen ihre Geschichten nach dem Prinzip von Ursache und Wirkung an. Jede Episode ist die Folge aller vorausgegangenen Episoden. Die Personen verhalten sich „psychologisch“, d. h. sie agieren und reagieren entsprechend dem Verhaltensmuster, das ihnen der Drehbuchautor bzw. der Regisseur in der Exposition zuteilt. Indem die Filme Entscheidungsprozesse (vor allem durch den Dialog) miterleben lassen, suggerieren sie dem Zuschauer Entscheidungsfreiheit. Sie erwecken den Eindruck, als könne der Protagonist jeweils frei unter einer von mehreren Möglichkeiten wählen. Da der Ausgang der Geschichte jedoch, wie niemand bestreiten dürfte, von Anfang an feststeht, bedienen sich die Filme dieser Erzählstrategie nur dazu, ihr Gemachtsein zu verschleiern. Die Freiheit, die sie, bisweilen mit höchster Virtuosität, vorgaukeln, ist eine Illusion.

Bresson mißtraut dieser Art von „Psychologie“. Er bereitet deshalb Entscheidungen oder Gefühlsumschwünge nicht von langer Hand vor, sondern legt sie gleichsam zwischen die Schnitte. Obwohl dadurch Bressons Figuren keineswegs weniger „psychologisch“ stimmig sind als die der anderen Regisseure, wecken sie durch ihre entpsychologisierte Präsentation den Eindruck, als würden sie von „oben“ gesteuert. Bresson respektiert die Kausalität, ohne sie in den Rang des obersten Gestaltungsprinzips zu erheben, getreu seiner Devise: „Der Film soll sich nicht durch einzelne Bilder ausdrücken, sondern durch die Beziehungen der Bilder zueinander. Weil Bresson den idealen Film als Beziehungsgefüge aus einzelnen Bildern sieht, vermeidet er in sich abgerundete, breit ausgespielte Sequenzen ebenso wie nach den Regeln des klassischen Hollywood-Films konstruierte Geschichten. Seine Filme kennen die dramatische Steigerung nicht. Ein Schwenk ist bei ihm kein brillianter Schnörkel, sondern ein Mittel, an einer bestimmten Stelle mit einem Minimum an Aufwand ein Maximum an Effekt zu erzielen. Würde man die Filme prominenter Regisseure auf überflüssige Kamerabewegungen oder Schnitte hin durchforsten, die wenigsten dürften so gut abschneiden wie Bresson. Außerdem war Bresson von jeher bedacht, das Bild soweit wie möglich durch den Ton zu ersetzen. Das Klappern der Rüstungen, das Splittern der Lanzen und das Wiehern der Pferde in LANCELOT, RITTER DER KÖNIGIN sind ebenso wichtig wie die Gesichter der Personen. Bresson schöpft alle Gestaltungsmittel bis zur Neige aus. Er erhebt die Konstruktionsprinzipien seiner Filme zu einem Thema, das gleichberechtigt neben dem narrativen Inhalt steht. Das TAGEBUCH EINES LANDPFARRERS verherrlicht nicht nur die Kraft des Glaubens, sondern demonstriert auch, welche Effekte sich durch Überblendungen erzielen lassen. DER PROZESS DER JEANNE D'ARC handelt nicht nur vom Tod Johannes, sondern auch davon, wie man aus statischen Einstellungen eine streng rhythmisierte Bildabfolge komponiert. VIER NÄCHTE EINES TRÄUMERS ist nicht bloß die Geschichte einer enttäuschten Liebe, sondern auch ein Essay über Bressons Vorstellungen vom Kino.“

(aus Jahrbuch Film 77/78; Vinzen B. Burg)

Um mit wenigen Mitteln auf engstem Raum einen Kosmos zu entfalten, dazu bedarf es weit souveränerer Beherrschung des Materials als beim unkümmerten Umgang mit den jeweils neuesten Errungenschaften. Kaum vorstellbar, daß Bresson je die Spielzeuge der optischen Industrie verwenden könnte. Im Verhältnis von Aufwand und Produktivkraft setzt Bresson stets aufs zweite. Bi ihm ist immer mehr darauf zu achten, worauf er verzichtet, als worauf er noch zusätzlich gekommen ist.

Die Abkehr von der dramatischen Intrige und die Hinwendung zum dokumentarischen Protokoll wird ganz verständlich nur, wenn man dies in Beziehung setzt zu der Wandlung der Stellvertreterfunktion und der allmählichen Herausbildung eines nur im Untergang möglichen Heldenbegriffs. Folgerichtig ist auch erst von hier aus Bressons Verzicht auf Psychologie nachvollziehbar. Stets stellt Bresson in den ersten Minuten seine Hauptfigur mit ein paar markanten Strichen so vor, daß diese Charakterisierung fürs kommende Geschehen vollkommen genügt; und kein Grund besteht für ihn, daran noch etwas zu ändern. Die späteren Filme nehmen von vornherein schon den Schluß vorweg. Auf Überraschungen psychologischer Tricks nach dem Muster der Who-dunnits (Anm. d. Red.: Wer hat das gemacht) verzichtet Bresson demonstrativ.

Um das Bild dessen, was Bresson skizziert, zu vervollständigen, fordert er die Einbildungskraft (imagination) des Zuschauers heraus. Indem er reduziert, deutet er nur noch an, in der Hoffnung, man möge erweitern, was darzustellen schon Lüge wäre.

(aus Hanser Reihe Film 15/Peter Buchka)

Filme von Robert Bresson

L'ARGENT (DAS GELD);

Frankreich 1982; Regie und Buch: Robert Bresson, nach einer Novelle von Leo Tolstoi; Kamera: Emmanuel Machel, Pasqualino de Santis, Mario Cimini; Darsteller: Christian Patey (Yvon), Sylvie van den Elsen (die kleine Frau), Michel Brigueat (Vater der kleinen Frau), Caroline Lang (Elise), Vincent Risterucci (Lucien). (35 mm; Farbe; Format: Breitwand 1:1,66; 85 min; Französische ORIGINALFASSUNG MIT DEUTSCHEN UNTERTITELN.) — „Das Geld“ basiert auf einer Erzählung von Tolstoi. „Der gefälschte Kupon“. Ein falscher 500 Francs Schein geht vom einen, der ihn loshaben will, zum nächsten, bis es einen Unschuldigen trifft: den Arbeiter Ivonne, der durch falsche Aussagen der übrigen Beteiligten zuerst seine Arbeit verliert, dann in einen Banküberfall, der mißlingt, hineingezogen wird und den man dafür zu drei Jahren Gefängnis verurteilt. Nach seiner Entlassung läßt er Schuld auf sich, für die er bestraft worden ist: Er mordet ein Hotelbesitzerehepaar und nimmt das Geld mit. Eine alte Frau läßt ihn bei sich untertauchen, obwohl er ihr von dem Mord erzählt. Sie vergibt ihm; wenn sie Gott wäre, würde sie jedem vergeben. Yvonne betrachtet sie bei ihrer Arbeit, die sie für eine undankbare Familie wie eine Sklavin verrichtet. Er bringt die ganze Familie und die Frau um und stellt sich dann der Polizei.

(aus Falter 5/84)

Wie leicht hätte „L'Argent“ eine mittelmäßige Ganoven-Story mit faden-scheiniger Moral werden können: Junger Arbeiter gerät zufällig in den Besitz einer falschen 500-Francs-Note, kommt unschuldig ins Gefängnis und rächt sich später an der bösen Gesellschaft durch eine Serie von brutalen Morden an völlig Unbeteiligten. Das ist nicht „L'Argent“. Mit einer radikalen Kälte entwirft Bresson noch einmal, wie so oft in seinen Filmen, die Welt als lichtloses Gefängnis, gegen dessen unsichtbare, erbarmungslose Mechanik sich ein Individuum zur Wehr setzt.

(aus GEGENSCHUSS v. H. Ch. Blumenberg)

Nicht Falschgeld ist das Thema dieses Films, sondern — wie schon der Titel sagt — das Geld schlechthin, mit all der Falschheit, die mit ihm einherkommt. Der Zusammenhang, die Beziehungen zwischen den Menschen sind aufs Geld reduziert: Mit ganz wenigen Ausnahmen handeln sämtliche Gespräche der Personen in „L'Argent“ vom Geld oder von Schuld, die daraus erwachsen ist.

(ZOOM 21/83)

PICKPOCKET;

Frankreich 1959; Regie und Buch: Robert Bresson; Kamera: Léonce-Henry Burel; Schnitt: Raymond Lamy; Musik: Aus den Werken von Jean-Baptiste Lully; Darsteller: Martin Lassalle (Michel), Pierre Leymarie (Jacques), Jean Pélégri (Inspektor), Marika Green (Jeanne), Kassagi und Pierre Etaix (Taschendiebe). (35 mm; schwarzweiß; 76 min; französische ORIGINALFASSUNG MIT DEUTSCHEN UNTERTITELN.) — Der junge Intellektuelle Michel ist der Meinung, daß für ihn nicht die gleichen Maßstäbe und Gesetze des Handelns gelten wie für den Durchschnittsmenschen. In der Kunst des Taschendiebstahls sieht er eine Möglichkeit, sich seine Außergewöhnlichkeit zu bestätigen. Daß es ihm dabei in der Tat nur um die Befriedigung seines Ehrgeizes und nicht um die Nutznießung der Beute geht, wird unmißverständlich gezeigt. Während sich in Michels Tasche die Geldscheine häufen, wechselt er nicht einmal die Kleider. Sein Meisterstück macht Michel mit seinen Kumpanen auf der Gare de Lyon. Sie verfolgen ihre Opfer, brave Pariser Bürger, bis in den Zug. Mit der Exaktheit, die den wahren Zauber aller Taschenspielerie ausmacht, wandern Armbanduhren und Brieftaschen von Hand zu Hand, werden sogar die leeren Brieftaschen wieder zurückgesteckt. Kassagi, einer der Akteure des Films und ein Meister vom Fach, ist dabei sozusagen der Choreograph gewesen. Die strenge Eleganz, mit der dieses Ballett der Hände fotografiert ist, vermittelt in seiner Sinnlichkeit durchaus das Gefühl der Freiheit, das Michel bei seinem Tun zu finden glaubt.

Wir danken der Fa. M - p r e i s
für ihre Unterstützung

Filmprogramm Dezember '84 im Cinematograph

Museumstraße 31, ☎ (05222) 38 5 00

Sa 1	18 ⁰⁰ /20 ⁰⁰	WEEKEND	Regie: J. L. Godard	D.F.	Sa 1	22 ⁰⁰	EATING RAOUL	D.F.
So 2	18 ⁰⁰ /20 ⁰⁰	PICKPOCKET		O.m.U.	So 2		Regie: Paul Bartel	
Mo 3			Regie: Robert Bresson		Mo 3			
Di 4					Di 4			
Mi 5					Mi 5	22 ⁰⁰	HIROSHIMA MON AMOUR	O.m.U.
Do 6	18 ⁰⁰ /20 ⁰⁰	LA GUERRE EST FINIE (Der Krieg ist vorbei)			Do 6	22 ¹⁵	HIROSHIMA MON AMOUR	
Fr 7			Regie: Alain Resnais	O.m.U.	Fr 7		Regie: Alain Resnais	O.m.U.
Sa 8					Sa 8			
So 9			mit: Yves Montand Ingrid Thulin Geneviève Bujold Michel Piccoli		So 9			
Mo 10					Mo 10	22 ¹⁵	MINIMO	Regie: G. Danelia O.m.U.
Di 11					Di 11	22 ¹⁵	MASCULIN FEMININ	O.m.U.
Mi 12	18 ⁰⁰ /20 ⁰⁰	L'ARGENT (Das Geld)		O.m.U.	Mi 12	22 ⁰⁰	MASCULIN FEMININ	O.m.U.
Do 13			Regie: Robert Bresson		Do 13		oder: Die Kinder von Marx und Coca Cola	
Fr 14					Fr 14		Regie: Jean-Luc Godard	
Sa 15					Sa 15	22 ⁰⁰	SUPER 8 FILME VON HEINZ MELICHAIR & WOLFGANG SCHWAIGER	
So 16	19 ⁰⁰	INGOS INTERVIEW	Regie: K. Schedereit		So 16	22 ⁰⁰	L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD	O.m.U.
Mo 17	18 ⁰⁰ /20 ⁰⁰	EINIGE INTERVIEWS ZU PERSÖNLICHEN FRAGEN		D.F.	Mo 17			
Di 18	18 ⁰⁰ /20 ⁰⁰	WO DIE GRÜNEN AMEISEN TRÄUMEN			Di 18			
Mi 19			Regie: Werner Herzog		Mi 19			
Do 20					Do 20	22 ⁰⁰	MEIN ESSEN MIT ANDRE (My Dinner with André)	
Fr 21					Fr 21			
Sa 22					Sa 22		Regie: Louis Malle	D.F.
So 23					So 23			
Mo 24		KEINE VORSTELLUNGEN GEMÄSS § 24 TIROLER LICHTSPIELGESETZ						
Di 25	18 ⁰⁰ /20 ⁰⁰	DIE CLOWNS (I clowns)		D.F.	Di 25	22 ⁰⁰	MENSCHENFRAUEN	
Mi 26			Regie: Federico Fellini		Mi 26		Regie: Valie Export	
Do 27					Do 27			
Fr 28					Fr 28			
Sa 29	18 ⁰⁰ /20 ⁰⁰	ORCHESTERPROBE		D.F.	Sa 29	22 ⁰⁰	POURQUOI PAS !	O.m.U.
So 30		(Prova d'orchestra)			So 30		(Warum Nicht !)	
Mo 31		Regie: Federico Fellini (bis incl. 1.1.1985)			Mo 31		Regie: Coline Serreau (bis incl. 1.1.1985)	

PICKPOCKET entstand fast zur gleichen Zeit mit Godards AUSSER ATEM. Er weist von allen Filmen Bressons die stärksten Gemeinsamkeiten mit den Filmen der Nouvelle Vague auf, beeinflusste viele Regisseure dieser Generation. PICKPOCKET, teilweise improvisierend gedreht, gehört zu den zugänglichsten Filmen Bressons, der hier ein wichtiges Seitenthema seiner früheren Filme zum zentralen Gegenstand gemacht hat: die Bedeutung von Objekten und die Beziehung zu ihnen. Der Film ist in seiner formalen Struktur die Reflexion dieses Themas; noch stärker macht er Gebrauch von Detailaufnahmen, Gesichtern, dem Spiel der Hände. So fragmentarisch, isolierend wie Michel die Welt wahrnimmt, so verfährt auch der Film. Er identifiziert sich mit der Perspektive Michels. PICKPOCKET besitzt nicht die Dramaturgie von Entwicklungsprozessen und psychologischen Studien. Er zeigt Entscheidungen, Handlungen, Verhalten, also: das Sein der Menschen. Michel, den wir zu Beginn beim Pferderennen in Longchamp sehen, acht sich bereits entschieden: er steht hinter einer Frau und versucht, das Schloß ihrer Tasche zu öffnen. Es gelingt; Michel entnimmt das Geld im gleichen Augenblick, da sich die Frau zum Gehen wendet. Sein Kommentar, der wie ein Tagebuch den Film begleitet: „Ich ging nicht mehr auf der Erde. Ich beherrschte die Welt.“ Einen Augenblick später ist er verhaftet. Damit ist die Grundfigur des Films umrissen.

Michel lebt in größter Einsamkeit. Sie ist für ihn die Bestätigung seiner Überlegenheit. Er lebt nach eigenen Gesetzen. Das Objekt, das alle anderen an Wert übersteigt, ist die Mutter. Die Liebe zu ihr beherrscht seine Gefühle. Die Diebstahlsobjekte, die er sich in der Einsamkeit jenes Rituals aneignet, sind Ersatz jener Beziehung. Seine Einsamkeit berbindet sich mit einem Verlust von Wirklichkeit: er bemerkt die Gefahr am Rennplatz nicht, er wird verhaftet. Diese Realitätsferne steigert er am Schluß zur bewußten Opferung: er bemerkt die Schadenfreude in den Augen des Inspektors, trotzdem versucht er diesen zu bestehlen. Er führt sein Ende selbst herbei, letztes großes Aufflackern der Allmacht; schließlich ist er selbst das Objekt, das in Besitz genommen wird. (aus Hanser Reihe Film 15/Stefan Schädler)

Ich glaube nicht, daß in dem, was ich mache, viel Logik liegt. Die Filme, die ich gedreht habe, scheinen mir auch nicht das zu bilden, was man ein *Oeuvre* nennen könnte. Ich taste herum. Ich suche, was man eine „wunderbare Schreibweise“ nennen könnte, eine Ausdrucksform von morgen, Bilder in Bewegung und Tönen. Aber, je weiter ich vorankomme, um so mehr nimmt die Schreibweise, der ich mich verschrieben habe, Abstand und ich bekomme Zweifel über die Wichtigkeit, die Bedeutung meiner Filme.

(Bresson in einem Gespräch mit dem französischen „Express“)

Im Monat Dezember werden im Kino-Vorraum Werke von Egon Scöz gezeigt.

INGOS INTERVIEW ODER: DIE EITELKEIT DES FERNSEHENS; BRD 1983; Regie und Buch: Karl Schedereit und Schnitt zusammen mit: Katharina Laske; Kamera: Jair Ganor; Darsteller: Karl Schedereit, Ingo Niehaus, Jair Ganor, Claude Desbordes, Domingo Gomez, Lia Quesada, Walter Krüttner, Georg Schedereit, Klaus Möller, Steffen Wolf u. a. (Farbe; 87 min.) — „Ingos Interview“ ist ein dokumentarischer Spielfilm über einen Fernsehreporter, der sich mit der Berichterstattung über Lateinamerika auseinandersetzt. Der Autor des Films, KARL SCHEREIT ist bei der Vorführung persönlich anwesend und stellt sich anschließend der Diskussion mit dem Publikum.

Nach dreißig Jahren Film- und fünfundzwanzig Jahren Fernsehberufung kommt der Punkt, an dem du dich fragst: was machst du eigentlich, warum machst du es, wie machst du es? Reichlich spät fängst du damit an, dich in Frage zu stellen — und damit das Medium, für das du arbeitest. Das geht über mehrere Stationen: die längere Periode der Befriedigung von Eitelkeit — du machst Fernseh-Filme, agierst als Multiplikator von Meinungen, die Nachbarn halten dich für einen wichtigen Mann, weil sie dich, neulich abends, auf dem Fernsehschirm gesehen haben. Das tut gut und wird von dir mißverstanden. Danach die weite leere Strecke der Routine, Genuß ohne Reue, liebgewordene Gewohnheiten, Bequemlichkeit, Lebensstandard, Sicherheitsdenken, Besuche von Anlageberatern und, als Folge davon, die berühmte Entfremdung vom Ich. Ein kleiner Anlaß genügt, um dich plötzlich so zu sehen, daß du Angst vor dir bekommst und der Gedanke hochsteigt: eigentlich hast du es schon immer gewußt, daß mit dir und dem Medium, dem du deine Eigentumswohnung, Bundesschatzbriefe und den Sechszylinder verdankst, etwas nicht in Ordnung ist! Weiter willst du zunächst nicht gehen, der Selbstschutzmechanismus hakt ein: Irgendwie mußst du ja weitermachen — bis du älter geworden bist, dein Schäffchen ins Trockene gebracht hast und ein gewisses Risiko nicht mehr zu scheuen brauchst.

Die Vorgeschichte dieses very-low-Budget-Films beginnt mit einer Begegnung in Costa Rica, wo du für das Fernsehen in Deutschland einen Dokumentarfilm über die Tagelöhnerfamilie Mendez vorbereitest. Weil Ronald Reagan auch gerade in Costa Rica ist, machst du, ganz nebenbei, einen Kurzbericht über seinen Besuch in Zentral-Amerika, und an der Grenze zwischen Honduras und Nicaragua wird geschossen.

Ingo, Journalist in Costa Rica, stellt dir Fragen, die unangenehm sind als deine eigenen Fragen. Das Interview erweitert sich zu einem Gespräch. Für den Film INGOS INTERVIEW ODER DIE EITELKEIT DES FERNSEHENS ist diese Begegnung nachgestellt worden. Gedreht wurde ohne Drehbuch, ohne Auftrag einer Fernsehanstalt und ohne Förderungsmittel.

MASCULIN — FEMININ oder: die Kinder von Marx und Coca Cola; Frankreich 1966; Regie: Jean-luc Godard; Buch: Godard nach den Erzählungen „La Femme de Paul“ und „Le Singe“ von Guy de Maupassant; Kamera: Willy Kurant; Schnitt: Agnès Guillemont; Musik: Francis Lai; Darsteller: Jean-Pierre Leaud (Paul), Chantal Goya (Madeleine), Marlène Jobert (Elizabeth), Michel Debord (Robert), Catherine-Isabelle Dupont (Catherine-Isabelle). (35 mm; schwarzweiß; 104 min; französische ORIGINALFASSUNG MIT DEUTSCHEN UNTERTITELN.) — Paul, der soeben aus dem Militärdienst zurückgekehrt ist, ist zwar aus der Partei ausgetreten, doch nicht entpolitisiert. Von seinem Freund Robert wird er täglich aufgefordert, seinen Romantizismus aufzugeben und sich umzusehen, was sich um ihn herum — im französischen Wahlwinter 1965 — tut. Madeleine arbeitet bei einer Jugendzeitung und besingt ihre erste Schallplatte. Paul, der nach einem kurzen Job bei der Zeitung seinen Idealismus der Wirklichkeit aussetzt, interviewt im Auftrag eines Meinungsforschungsinstituts Elsa Leroy, „Mademoiselle 19 ans“ des Jahres 1965. Er wohnt bei Madeleine und ihren Freundinnen Catherine und Elisabeth. Paul zweifelt an seiner Arbeit als Meinungsforscher. Er kommt auf rätselhafte Weise um, bei der Besichtigung der Wohnung, die er gekauft hat. (aus Hanser Filmreihe 19)

MENSCHENFRAUEN; Österreich 1979; Regie: Valie Export; Drehbuch und Struktur: Peter Weibel unter Mitarbeit von V. Export; Kamera: Wolfgang Dickmann, Karl Kases; Schnitt: Tina Frese, Friedl Mayer; Darsteller: Renée Felden (Elisabeth), Maria Martina (Gertrud), Susanne Widl (Anna), Klaus Wildbolz (Franz), Christiane Aster (Petra), Gerd Weger, Peter Janisch, Hilde Pilz, Ely Naschold, Lukas Resetarits u. a. (35 mm; Format 1:1,33; Farbe; ca. 116 min.) — „Menschenfrauen“ ist ein Film, der die gewohnte lineare Erzähltechnik sprengt und verläßt. „Menschenfrauen“ ist ein Beziehungsfilm, der die Beziehungen zwischen den Menschen, geprägt durch ihre geschlechtliche Identität, an einem nicht ganz alltäglichen Beispiel zeigt.

Er schildert die Beziehungen des Journalisten Franz S. zu vier Frauen: der Kindergärtnerin Petra, der Lehrerin Gertrud, der Bardame Elisabeth und seiner Ehefrau Anna. Franz S. pendelt, von einem genauen Zeitplan geteilt, zwischen diesen Frauen hin und her, zeigt bei jeder Frau dasselbe Verhalten, klopft immer dieselben Sprüche, stellt immer dieselben Ansprüche und Forderungen und erwartet Verständnis für seine Situation. Diesem Beziehungsspiel beginnen die Frauen sich langsam zu entziehen. Petra, die Anna, eine Freundin von ihr, nicht länger betrügen will, entschließt sich, das Kind, das sie von Franz erwartet — auf ihn als Geliebten und Vater verzichtend — zu bekommen und trennt sich von ihm. Elisabeth, deren frühere Verhältnisse mit Männern entweder mit körperlicher Gewalt, Leid oder Verlassenwerden endeten, möchte nicht mehr länger die heimliche Freundin von Franz sein. Sie verlangt von ihm eine Entscheidung zwischen ihr und seiner Ehefrau.

Anna, in ihrer Kindheit verwöhnt und bestraft durch die väterliche Autorität, erfährt in ihrem Ehealltag mit Franz, daß ihr Wunsch nach Geborgenheit nicht erfüllt werden kann. Was einmal so liebevoll begonnen, zerfällt in Gleichgültigkeit und Brutalität. Anna muß sich damit abfinden, daß trotz ihrer Anpassung ihre Wünsche von Franz nicht erfüllt werden konnten. In nächtlichen Träumen spiegelt sich das Chaos ihrer Ehe wieder. Seine Vorstellungen von einer modernen Ehe — zusammen mit mehreren Frauen zu leben, und von diesen Frauen gleichzeitig auch Kinder zu haben, weigert sich Anna zu akzeptieren. Sie möchte das Kind, auch sie ist von Franz schwanger, trotz der zerbrochenen Ehe mit eigener Kraft erziehen.

Gertrud hat sich trotz sentimentaler Erinnerungen an das einstige Verhältnis entschlossen, Franz nicht mehr zu treffen. Sie ist die einzige, die schon das Schlichtfeld des zwischengeschlechtlichen Kampfes verlassen hat und alleine lebt. In dieser Isolation von jeglicher Liebesbeziehung treten immer wieder Bilder aus ihrer Kindheit, zeigen den Liebesentzug, den sie durch ihre Mutter erfahren hatte.

Diese vier Frauen verbindet aber nicht nur das Verhältnis mit Franz, sondern zufällige Begegnungen in der Vergangenheit, Freundschaften in der Gegenwart und die Suche nach begehren Wegen in die Zukunft.

Der Film zeigt keine Lösungen. Er zeigt, wie die Verhältnisse und Beziehungen hier und heute sind, die Verflechtungen und Verstrickungen des menschlichen Zusammenlebens und das Bedürfnis, einem determinierten Verhalten zu entkommen.

Bücher & Schallplatten
HANNIBAL

JETZT ZWEIMAL IN INNSBRUCK:
► WILHELM-GREIL-STR. 19
► HANNIBAL IM BEZ
WIR HABEN DIE GÜNSTIGSTEN PREISE
(LP's Standardpreis 149,-/159,-)
UND DIE ANDEREN BÜCHER

Filme von Federico Fellini

DIE CLOWNS (I CLOWNS); Italien 1970; Regie: Federico

Fellini; Buch: Fellini gemeinsam mit Bernardino Zapponi; Kamera: Blasco Giurato; Kostüme: Danilo Donati; Musik: Nino Rota; Darsteller: Fellini, Maya Morin, Lina Alberti, Alvaro Vitali (die Truppe); Alex, Bario, Ludo, Charlie Rivel, Pierre Etaix, Victor Fratellini, Maiss (die Clowns) und mit Anita Ekberg, Victoria Chaplin, Orfei u. a. (35 mm; Farbe; 92 min; DEUTSCH SYNCHRONISIERTE FASSUNG.) — In mehreren Episoden versucht Fellini eine Dokumentation über die Clowns und die Welt des Zirkus zu geben. Es beginnt damit, daß der Regisseur sich an seine Kindheit erinnert und seine persönlichen Eindrücke beschreibt, als zum ersten Mal ein Zirkus in seine Heimatstadt kam. Waren es zunächst Ausgeburteten und Schreckensgestalten, so begann ihn die Welt der Artisten immer mehr zu faszinieren. In den CLOWNS bringt er schließlich alle Aspekte dieser Künstler wieder, die es immer wieder vermochten, die Menschen zum Lachen zu bringen. Für seinen Film hat Fellini die berühmtesten Clowns aufgesucht, sie über ihre Arbeit und ihr Leben erzählen lassen und ihre erfolgreichsten Nummern verewigt. (aus Top-Filmprogramm)

DIE ORCHESTERPROBE (PROVA D'ORCHESTRA); Italien/BRD 1978; Regie und Buch: Federico Fellini; Kamera: Giuseppe Rotunno; Schnitt: Ruggero Mastroianni; Musik: Nino Rota; Darsteller: Balduin Baas, Clara Colosimo, Elisabeth Labi u. v. a. (35 mm; Farbe; 70 min; DEUTSCH SYNCHRONISIERTE FASSUNG.)

— Revolution in einem Orchester: Was zunächst nur wie ein komödiantisch-anarchistisches Spektakel aussieht, läßt sich durchaus als eine politische Parabel auf den Zustand der Welt deuten. Schließlich eignet sich ein Orchester als Metapher ja auch ganz vorzüglich: Hier ist jeder ein Individualist und gehört doch einer bestimmten Gruppe an, deren Maximen und Meinungen er selbstverständlich befolgt. So fühlt sich jeder Geiger seinen violinspielenden Kollegen verbunden und mit den anderen Streichern in einer Großfamilie vereint. Doch darüber hinaus läßt Fellini seinen Figuren genug Spielraum, um ein eigenes Gesicht, eine Persönlichkeit zu entwickeln. Zu erwähnen sind da vor allem die Flötistin, der Tubaspieler und natürlich der Dirigent. Daß er es schließlich ist, gegen den sich die Revolte richtet, hat denn auch weniger mit seiner Person als seiner Stellung zu tun — sie wird von den Orchestermitgliedern einfach ausradiert. Die riesige Eisenkugel eines Baggers, die nicht von ungefähr an eine Bombe erinnert, bringt das alte Gemäuer, in dem das Orchester spielt, zum Einsturz. Nach dem Chaos kehrt wieder Harmonie unter den Überlebenden ein; Musik erklingt — der Schein trägt jedoch, das alte Spiel beginnt von neuem.

POURQUOI PAS! (Warum nicht); Frankreich 1977; Regie:

Coline Serreau; mit Christine Murillo, Sami Frey, Mario Gonzalez, Nicole Jamet und Michel Aumont. (35 mm; Farbe; 98 min; ORIGINALFASSUNG MIT DEUTSCHEN UNTERTITELN.) — Drei Leute leben zusammen. Sie sind zwischen 25 und 30 Jahre und haben alle schon einmal ein »anderes Leben« gelebt. Alexa (Christine Murillo) ist aus der Ehe mit einem leitenden Angestellten geflüchtet, dessen Eigentum sie war. Fernand (Sami Frey) war ebenfalls verheiratet und hat zwei Kinder, die er aber nicht mehr besuchen darf. Denn er unterhält eine Beziehung zu Louis und gilt für »die da draußen« als »schwule Sau«. Louis (Mario Gonzalez) ist Pianist und kommt aus einem lieblosen Elternhaus (mit einer geisteskranken Mutter) und benötigt sehr viel Zuspruch und Zärtlichkeit, um zurechtzukommen. Alle drei haben sich in einem Vorort-Haus eingemietet. Es ist ihnen gelungen, ihr Dasein nach Wunsch und Bedürfnis zu organisieren: Fernand kümmert sich um das Heim, Louis macht Musik und Alex verdient das Haushaltsgeld durch Vorlesen bei einer alten, bettlägerigen Frau.

Ihr Zusammenleben ist nicht der Ausdruck reiner Harmonie, im Gegenteil. Sie bekommen sich ziemlich oft in die Haare (wie überall sorgen meist Banalitäten für Spannungen). Aber sie wissen, daß jeder einzelne von ihnen für das Überleben und das Gleichgewicht der zwei anderen unentbehrlich ist. Die Gemeinsamkeit, die sie verbindet, besteht aus Zärtlichkeit, ihrer harmonischen (nicht besitzergreifenden oder neidischen) Sexualität, Toleranz und einer gehörigen Portion sensiblen Mutes. Dazu kommt, daß ihre früheren Erfahrungen die Bindung zueinander nur mehr verstärken. Fernand lernt Sylvie (Nicole Jamet) kennen, löst sich etwas von der kleinen Gruppe, die dadurch ins Wanken gerät. Ihre Welt ist gestört, schließlich verläßt auch Alexa das Haus. Louis informiert Fernand, und der kommt mit Sylvie zurück. Auch Alexa stößt wieder zu ihnen. Aber aus den dreien sind nun vier geworden. Sylvie, mit den normal-bürgerlichen Vorstellungen von Eigentum und Eifersucht versehen, hat Schwierigkeiten, sich hier zu integrieren. Sie will weg. Die anderen bitten sie zu bleiben. Vielleicht geht sie — aber vielleicht bleibt sie auch... Pourquoi pas?

MEIN ESSEN MIT ANDRE (My dinner with

André); USA 1981; Regie: Louis Malle; Buch: Wallace Shawn, Andre Gregory; Kamera: Jeri Sopanen; Musik: Allen Shwawn; Besetzung: Wallace Shawn (Wally), Andre Gregory (André), Roy Butler (Barkeeper), Jean Lenauer (Kellner). (35 mm; Farbe; 110 min; DEUTSCH SYNCHRONISIERTE FASSUNG.) — „Mein Essen mit André“ ist ein leidenschaftliches, überraschendes und vor allem lustiges Wieder-treffen zweier Freunde nach langer Zeit. Sie erzählen sofort von den vergangenen Jahren: Andre Gregory war ein ausgesprochen experimenteller Theaterregisseur, bevor er aus dem Betrieb ausstieg. Wally hat weniger zu erzählen. Er rackert sich immer noch ab, mit seinen Stücken Geld zu verdienen.

Während André förmlich übersprudelt von seinen Reisen quer durch die Welt, von seltsamen Gruppenexperimenten, mystischen Erscheinungen, neuen Lebensformen in neuen Gemeinschaften, hört Wally mehr als skeptisch zu. Aber allmählich vermischt sich Ablehnung, Verwirrung, Bewunderung und Ärger. Das Gespräch wird hitzig, manchmal ziemlich verworren und nebulos. Und plötzlich ist sie neu entstanden, ihre Freundschaft. Trotz ihrer verschiedenen Auffassungen vom Leben, vom Tod, Kunst und der Liebe. (aus „Filmprogramm“ 7742)

Louis Malle selbst über seinen Film: Einige Leute, die das Drehbuch gelesen haben, kamen zu mir und sagten: „Das kannst du doch nicht tun! Ein Film über zwei Leute, die in einem Restaurant reden und sitzen — das ist unmöglich.“ Darauf konnte ich nur antworten, daß viele meiner frühen Filme, angefangen von „Zazie“ über „Herzflimmern“ bis „Pretty Baby“ zu ihrer Zeit als unmögliche Projekte angesehen wurden. Die Dramatik des Films liegt ausschließlich in der Begegnung mit dem emotionalen Wechselspiel der beiden Charaktere: Gregory, ein brillanter Theater-Mann — manchmal ein charmanter Svengali, manchmal eine gequälte Figur von Dostojewski, der auf eine merkwürdige, spirituelle Odyssee geworfen wurde, und Shwawn ein sardonischer und schlauer Intellektueller.

(aus Filmszene — Berliner Filmzeitschrift der Off-Kinos)

WO DIE GRÜNEN AMEISEN TRÄUMEN; BRD 1984; Regie

und Buch: Werner Herzog; Kamera: Jörg Schmidt-Reitwein; Schnitt: Beate Mainka-Jellinghaus; Musik: Gabriel Fauré, Ernest Bloch, Klaus-Jochen Wiese, Richard Wagner, Wandjuk Marika; Darsteller: Bruce Spence (Hackett), Wandjuk Marika (Miliritibi), Roy Marika (Dayipu), Ray Barrett (Cole), Norman Kaye, Colleen Clifford, Ralph Cotterill u. v. a. (35 mm; Farbe; 101 min.) — Der Ort, an dem die grünen Ameisen träumen, liegt in der australischen Halbwüste. Zwei uralte Stämme der Aborigines wahren hier ihre Kultur: ihre Legenden, ihre Lieder und ihre Gesetze der Schöpfung, die aus vierzigtausend Jahren Leben in der Wüste resultieren. Die Eingeborenen geraten in Konflikt mit einer Bergbaugesellschaft, die mit Bulldozern anrückt, um Uran abzubauen. Ein Stück Natur soll aus Profitinteressen heraus rücksichtslos ausgebeutet werden, der politisch ohnmächtigen Minderheit der Ureinwohner bleibt nur mehr der Schritt vor das Gericht in Melbourne: „Was würden Sie sagen, wenn wir mit Bulldozern und Preßluftschlämmern in Rom in die Peterskirche kämen und anfangen, zu graben?“ (Miliritibi) Der Aufstand aus der Welt der 'Träume' wird von angelsächsischer Gerichtsbarkeit niedergeschlagen und den kleinen traurigen Helden der Aborigines scheint kein Ausweg zu bleiben: Herzog läßt sie mit einem ausgedienten grünen Armeeflugzeug davonfliegen...

Filme aus Georgien

EINIGE INTERVIEWS ZU PERSÖNLICHEN FRAGEN (Neskolko interwju po litschnym woprossam); UdSSR; Regie: Lana Gogoberidse und Drehbuch zusammen mit Saira Arssenischwili, Erlom Achwlediani; Kamera: Nugsar Erkomaischwili; Darsteller: Sofiko Tschiaureli, Salome Kantscheli, Ketewan Orachelaschwili, Shanri Lolaschwili u. v. a. (35 mm; Farbe; 96 min; DEUTSCH SYNCHRONISIERTE FASSUNG.)

— Das Leben einer Frau im heutigen Georgien: Sofiko ist von Beruf Journalistin, sie ist gleichzeitig Hausfrau, Gattin und Mutter. Sofiko ist um die vierzig Jahre alt. Allmählich, angeregt durch Interviews, die sie mit Bewohnerinnen der Stadt Tbilissi führt, reflektiert sie über ihre Vergangenheit und ihr Leben.

MIMINO; UdSSR; Regie: Gueorguy Danelia; Buch: Révaz Gabriadzé,

Victoria Tokareva, Gueorguy Danelia; Kamera: Anatoly Petritsky; Darsteller: Vachtang Kikabidze, Frounzik Mkrtschan u. v. a. (35 mm; Farbe; Format: CINEMASCOPE; ORIGINALFASSUNG MIT DEUTSCHEN UNTERTITELN.) — Valiko Mizandari ist Pilot eines Versorgungshubschraubers, der unzugängliche Bergdörfer anfliegt. Er bringt den Arzt zu den Kranken, Lebensmittel in die Geschäfte und sogar den Film für eine improvisierte Vorführung. In seinen Gedanken ist Valiko jedoch weit entfernt vom Alltag. Er träumt davon, Pilot einer großen Verkehrsmaschine zu sein. Eines Tages verläßt er auch wirklich sein Heimatdorf, um in Moskau Jet-Pilot zu werden. Obwohl er schließlich alles erreicht hat, wovon er glaubte glücklich zu werden, kehrt er in sein Dorf zurück, wo er verstanden und geliebt wird.