

# 9. internationales forum des jungen films

berlin  
22. 2. – 3. 3.  
1979

38

## THE DEVIL'S CLEAVAGE

|   |   |
|---|---|
| Land  | USA 1975  |
| Produktion                                    | Kuchar Films  |
| Regie, Buch, Kamera,<br>Schnitt, Musikauswahl | George Kuchar   |
| 2. Kamera                                     | Larry Huston, Mike Kuchar   |
| Konstrukteur der<br>'Game Machine'            | Bob Hohalek   |
| Make up/Perücken                              | Mr. Dominic (George Kuchar)   |
| Ton   | Roy Ramsing, Christina Lunde u.a.   |
| Darsteller                                    | Ainslie Pryr (Ginger), Curt McDowell (Frank), Virginia Giritlian (Angie), Kathleen Hohalek, Michelle Gross, John Thomas, Mark Ellinger, Ilka Normile, Ann Knutson, Janey Sneed, Al Wong, Charlie Thomas, Barbara Linkevitch, Diane Noomin, Bill Griffith, Sheri Millbradt, Jerry Polon, Michael Moss, Art Spiegelman, John Wallis, Laurie Hendricks, Kevin Vegas, Julie Feldman, Genevra Gilcrest, Bocko, Donna Kerness, Hopeton Morris, Bob Cowan, Jane Elford, Melinda McDowell |
| Uraufführung                                  | Oktober 1975, The Art Institute of San Francisco, Canyon Cinema   |
| Format  | 16 mm, Farbe  |
| Länge   | 110 Minuten   |

### Ein Kuchar 'quickie'

Auszüge aus einem Interview mit George Kuchar von Tony Rayns

Ich ging normalerweise mit Mom ins Kino. Sie nahm mich in Barbara Stanwyck-Filme mit. Ich sah den Film, in dem die Titanic untergeht – der war sehr traurig. Dann fingen wir an, alleine ins Kino zu gehen, um Douglas Sirk-Filme anzugucken: *Written on the Wind*. Mir gefielen sie wahnsinnig gut, und ich lernte viel für meine Technik, als ich diese Filme sah; es waren wunderschöne Filme. Roger Corman, der Produzent und Regisseur seiner eigenen Filme, war auch großartig. Meine Tante hatte eine 8mm-Filmkamera, die mein Bruder und ich uns häufiger ausliehen, um Kurzfilme zu drehen. Mich haben Filme immer sehr gerührt; als Kind erschienen sie einem sehr real und irgendwie erschreckend. Wir beschlossen, unsere eigenen Filme auf dem Dach zu drehen. Zu dieser Zeit wußten wir noch nichts über Schnitt-Technik, und die einzigen Filme, die wir drehen konnten, waren 5 Minuten lang. Es gab keine Dekorationen, und wenn wir einen exotischen Hintergrund brauchten, drehten wir vor schwarzem Hintergrund: einem mit Teerpappe bezogenen Schornstein. Unsere Phantasie ergänzte den Rest. Wir mußten alles im Freien drehen, sogar die Filme, die in Innenräumen spielten, denn ich wußte nichts über Licht. Für den ersten Film, der drinnen spielte, benutzten wir einen 8mm-

Projektor als Lichtquelle, der die Leute, die sich in dem Raum befanden, anstrahlten. Sie gingen in das Lichtviereck erst hinein und dann wieder heraus. Wir spielten mit der Kamera, gewissermaßen 'expanded cinema'. Dann kaufte Mom uns unsere erste eigene 8mm-Kamera. Ich habe sie heute noch. Wir drehten noch viele Jahre 8mm Filme, bis ich fünfundzwanzig war. Ich habe mich deswegen nicht geschämt, denn die 8mm-Filmemacherei war für mich nie eine Sache für Babies. Wenn man den Film im Kino vorführte, amüsierten sich die Leute und sagten: „Das war 8-mm? Das hätte ich nicht gedacht!“

In unserer Frühzeit drehten wir vielleicht einen Film in der Nacht, den Mike begann. Wenn er dann müde wurde, sagte er: „Mach du doch weiter.“ Wir haben sehr verschiedene Stile entwickelt, und man kann ganz genau unterscheiden, wann er Regie führte und wann ich. Wir wurden uns einig, daß jeder seine eigenen Sachen machen sollte. Wir hatten ja beide einen Job, und warum sollte sich nicht jeder eigenes Filmmaterial kaufen, um seine eigenen Filme zu drehen? Wir kamen ganz gut zurecht, aber unsere Stile waren sehr verschieden. In 16-mm arbeiteten wir normalerweise allein, außer wenn wir uns ab und an für ein Projekt zusammentaten. Ich habe vielleicht mal Kamera und Regie gemacht, aber meine Schnitttechnik war zu narrativ. Mike hatte abstraktere Vorstellungen, und er übernahm dann die Arbeit, stellte die Szenen zusammen, und das funktionierte. Ab und zu hat er einen Film gerettet, an dem ich gearbeitet hatte.

Ich zeigte meine Filme in einer 'greeting-card company' auf der Madison Avenue, in der ich arbeitete. Ich habe da die Künstler mit Arbeitsmaterial versorgt. Einmal kam dieser Typ rein, der mit Maria Schell auftrat, und fand heraus, daß ich Filme drehte. Er sagte, er würde sie unheimlich gerne sehen. „Warum zeigen Sie die Filme nicht den Künstlern in der Mittagspause?“ Das tat ich. Ich ging mit meinem Projektor und meinen Filmen in den Konferenzsaal und zeigte sie während der Mittagspause – Filme für die Künstler, die die 'greeting cards' herstellten. Und dann traf meine Freundin, die Schauspielerin Donna Kerness, mit Bob Cowan zusammen, der sie fotografieren wollte. Sie war meine größte Schauspielerin, und sie sagte, ich müßte diesen Typ kennenlernen. Er besuchte die Vorstellungen des 'independent cinema', las 'Village Voice', die Kolumne von Jonas Mekas, und zu dieser Zeit zeigte Ken Jacobs auf seinem Dachboden Filme. Bob Cowan sagte, ich sollte auf den Dachboden kommen und meine 8mm-Filme mitbringen. Ich zeigte meine Filme bei Ken Jacobs und sie gefielen ihm. Er buchte sie für die kommende Woche und setzte eine Anzeige in die Zeitung; es kamen eine Menge Leute, auch Jonas Mekas. Er schrieb eine Kolumne über meine Filme, und immer mehr Leute begannen sich für sie zu interessieren.

1965, als wir beide unsere festen Jobs und damit auch Geld hatten, fing ich an, 16mm-Filme zu drehen. Wir hatten eine Reihe Underground-Filme gesehen. Ich glaube, man ruiniert sich künstlerisch, wenn man die gleichen Sachen immer wieder macht. Man braucht neue Ideen. Als ich Lehrer wurde, nützte mir das. Wenn ich mich nicht mit so verdrehten Dingen wie monochromatischen Filmen befaßt hätte, in denen man braune Tinte in braunes Wasser goß, um Wirbel und so einen Unsinn zu machen, hätte ich die Arbeiten meiner Studenten nicht so gut beurteilen und ihnen auch damit nicht so gut helfen können. (...)

*Hold me While I'm Naked* war als finstere Geschichte gedacht: Mutter und Tochter kämpfen um denselben Mann. Sie sollten richtig kämpfen, sich gegenseitig die Kleider vom Leibe reißen. Aber die Schauspielerin wurde krank, und mir blieben nur ein paar Szenen

und kein fertiger Film. Da beschloß ich, einen Film zu drehen über die Unmöglichkeit, einen Film zu drehen. Ich hatte einen Film von Ken Jacobs gesehen, in dem er am Ende die eingestanzten Markierungen drin ließ.

So etwas wollte ich auch in meinem Film machen. So hat mich meine Umwelt beeinflusst, aber auch die Tatsache, daß ich mit dieser üblichen finsternen Fabel nicht weitermachen konnte. Das war sehr gut, da mein erster 16mm-Film *Corruption of the Damned* sehr geheimnisvoll war. Ich hatte eine Menge solcher Sachen. Mit meinem neuen Film hatte ich mich davon distanziert und offensichtlich funktionierte das, denn der Film hatte Erfolg. Ich begann Fernsehmaterial einzuarbeiten ... Ich sah zu dieser Zeit dauernd fern — eine Menge soap-operas.

Ich lebte siebenundzwanzig Jahre in New York, wo ich auch geboren bin. Ich wollte keinen neuen Job mehr in dieser Stadt annehmen. Ich zeigte meine Filme auf einem Schulfest in Ohio. Dort traf ich den Direktor des Art Institute von San Francisco, der sagte: „Möchten sie an meiner Kunstschule unterrichten?“ Ich hatte das Gefühl, meinen Fuß in der Tür zu haben, und ich entschloß mich zu bleiben. *The Sunshine Sisters* war mein erster Film in Kalifornien, ein Film über Frustration, in Thema und Typen meinen New Yorker Arbeiten ähnlich. Ich persönlich habe Schwierigkeiten, immer auf der gleichen Realitätsebene zu leben und flüchte deshalb häufig. In Kalifornien lassen sich leicht Fluchtwege finden, und man entfernt sich mehr und mehr von der Realität. Aber es bringt auch etwas Gutes mit sich. Man wird mit Leuten aus dem ganzen Land und der ganzen Welt konfrontiert. Man kann dabei auch seinen Halt verlieren, aber gerade darum geht es in *THE DEVIL'S CLEAVAGE*. Die Helden verlieren ihre Identität und den Boden unter den Füßen: sie sind unglücklich.

Die umfangreichste Produktion an der Kunstschule war *I Married a Heathen*. Ich ließ meine Schüler Drehbücher schreiben und die Produktion vorbereiten: ich lehrte sie, wie man Filme macht. Ich halte *THE DEVIL'S CLEAVAGE* nicht für schlechter als *The Sunshine Sisters*. Die Drehzeit betrug zwei Jahre. In dieser Zeit arbeitete ich auch an Filmen für die Schule. Ich lernte Tonschnitt und Synchronisation. Es war mein erster größerer Tonfilm. Bei meinem Unterricht an der Kunstschule hatte ich mich schon mit Dialog beschäftigt, aber noch nie hatte ich in meinen Filmen soviel Text verwendet. In *I Married a Heathen* gab es schon ähnlich üppige Dialoge. *THE DEVIL'S CLEAVAGE* ist der erste Tonfilm, den ich ganz allein gemacht habe. Es machte mir Spaß, das Drehbuch zu schreiben und gab mir die Anregung, gleich noch eins zu schreiben. Ich habe es nicht mal selbst verfilmt. Das war *Thundercrack*.

*THE DEVIL'S CLEAVAGE* sollte eigentlich anders enden, aber der ursprüngliche Schluß wurde im Kopierwerk verdorben. Ich mochte es sowieso nicht. Es war ziemlich schwach. Beim Unterricht entdeckte ich unter den Schülern einen schönen jungen Mann. Ich sagte mir, das ist genau der Star, den ich für Ginger brauchte, sie wird mit diesem Typ zusammengebracht. Aber es sollte auch nach Verzweiflung aussehen und deshalb nahm ich dieses andere Mädchen mit hinein, die an Schauspielerei interessiert war. So ging es dann weiter. Ich hatte das Gefühl, daß es mit einer Katastrophe nicht getan war, es mußte noch etwas anderes dazu. Da fiel mir ein, daß ich vielleicht zwei Personen, deren Handlungsweise noch nicht klar war, in die Geschichte zurückbringen könnte und ich habe sie dann wieder auftreten lassen, damit sie die Geschichte auf einer anderen Ebene fortsetzen. So ungefähr habe ich diesen Film gemacht.

Heute drehe ich zwei oder drei Filme pro Jahr, denn ich habe jetzt Geld. (...)

In : Monthly Film Bulletin Nr. 538, London, November 1978

## Kritik

Von Tony Rayns

*Erstes Kapitel:* San Francisco Park. Die private Krankenschwester Ginger geht zur Arbeit. Als sie das Haus verläßt, wird sie von zwei

schlampig aussehenden Frauen angegriffen. Sie kann sich der Attacke erwehren. Nachdem sie gegangen ist, vergewaltigt eine der Frauen ihren männlichen Nachbarn, wodurch sie seine Liebe gewinnt, während die andere in ihre Wohnung zurückkehrt, um ihre Aggressionen an ihrer senilen Mutter auszulassen. Die zweite Frau schluckt Beruhigungstabletten. Sie versucht den Installateur Marvin zu vergewaltigen, wird aber von ihrer rachsüchtigen Mutter gewürgt. In der Zwischenzeit versorgt Ginger einen Patienten, der sie verehrt. Sie unterbricht ihre Arbeit nur, um eine Brechmischung auf dem Boden zu verspritzen, trifft sich dann mit dem Arzt David zu einem Rendezvous in einem Nachtclub, wo die Sängerin Debbie auf der Bühne ausgelacht wird. Sie geht mit David nach Hause, aber aus Ekel vor sich selbst, wehrt sie seine sexuellen Annäherungsversuche ab. Sie kehrt nach Hause zurück und entdeckt, daß ihr Mann verschwunden ist. Sie erhält einen Anruf, der sie zusammenbrechen läßt.

*Zweites Kapitel:* Blessed Prairie, Oklahoma. Ginger kommt, um ihren toten Mann zu identifizieren, der von einer Zahnradbahn zermalmt wurde. In einem Motel führen Ginger und Frank, ein Angestellter, ein tiefschürfendes Gespräch über ihr unglückliches Leben. Sie verläßt ihn, um der gerichtlichen Untersuchung beizuwohnen, und verspricht ihm, zurückzukehren. Spätabends ist Frank jedoch davon überzeugt, daß sie ihn versetzt hat, und leicht erregt telefoniert er mit seiner Jugendliebe Angie in New Orleans; schließlich ringt er sich durch, ihr seine Liebe zu gestehen. Immer noch unzufrieden, geht er zu einer Party in eine nahegelegene Pool-Bar, widersteht aber den Annäherungsversuchen der bezaubernden Loretta. Später kehrt Ginger zu Franks Motel zurück, nachdem sie zu Hause ihren Hund Bonzo geholt hat. Sie findet sich mit der eifersüchtigen Angie konfrontiert, die sie anschießt. Frank kehrt zurück, wird aber von Angies ehemaligem Freund Ronald davon abgehalten, einzugreifen. Frank flieht, Debbie kehrt zurück und beginnt eine kokette Unterhaltung mit Ronald.

*Drittes Kapitel:* Ein anderes Motel in einer anderen Stadt. Frank, seine neue Freundin Stella und ihr Freund Marvin, der jetzt nicht mehr Installateur ist, entschließen sich, zu einer bisexuellen ménage-à-trois. In der Zwischenzeit humpelt Ginger, die nur verwundet wurde, auf der Suche nach ihrem Hund, durch eine vornehme Gegend. Eine neurotische Frau hält sie auf. Als sie erfährt, daß Ginger Krankenschwester ist, bittet sie sie, sich um ihren kranken Ehemann zu kümmern. Dieser sieht ausgesprochen gut aus und ist überhaupt nicht krank. Er beginnt Ginger zu verführen und versucht sie zu beruhigen: „Wir haben alle Angst.“

Mitte der sechziger Jahre begannen die Zwillinge George und Mike Kuchar unabhängig voneinander zu arbeiten, als sie ihre Filme nicht mehr in 8-mm, sondern in 16-mm drehten. Mikes Arbeiten (z.B. *Sins of the Fleshapoids*) wurden in gewisser Weise von Roger Cormans 'quickies' beeinflusst, die AIP in den späten fünfziger, frühen sechziger Jahren im Verleih hatte, während Georges Projekte indirekt eine gehobene Quelle haben: die Ross Hunter-Schule der heißen Melodramen, deren Höhepunkt mit Douglas Sirks *Written on the Wind* erreicht wurde. Diese Vorliebe für emotionale Verwicklungen und Übertreibungen zeigte sich schon in Georges New Yorker Filmen, wurde aber überdeutlich, als er 1971 nach San Francisco zog. *THE DEVIL'S CLEAVAGE* war der zweite Spielfilm, den er in San Francisco drehte. Und obwohl man in diesem Film sehr genau die Handschrift des 'auteur' von *Hold me While I'm Naked* und den anderen Bronx Kurzfilmen entdecken kann, stellt er diese in den Schatten. Er ist anspruchsvoller als die früheren Filme, die sich das nicht leisten konnten: seine narrativen Strukturen (drastisch vereinfacht in der obigen Inhaltsangabe), sind die kompliziertesten, die man sich vorstellen kann, man findet in *THE DEVIL'S CLEAVAGE* sehr viele unterschiedliche Charaktere und Schauspielstile; der Film profitiert von Kuchars Verwendung des Originaltons, den der Filmmacher hier zum ersten Mal verwendet, wodurch seine großartige Bildsprache von mitreißender Rhetorik gekrönt wird. Die Dialoge sind von geringer Bedeutung; wichtig ist das hingebungsvolle Sichverlieren in Details, das als kompliziertes Vorspiel zur kunstvollen Verknüpfung der Handlungsfäden in den Schlußszenen erscheint. Dieses Muster wird am deutlichsten in der Wiedereinführung von

Personen wie Debbie und Marvin, deren erstes Auftreten scheinbar zufällig ist, wenn nicht sogar völlig unmotiviert. Aber es sagt etwas über den emotionalen Wandel aus, den die Hauptdarsteller durchmachen. Es gibt nämlich direkte Parallelen zu ihrer inneren Unruhe und ihrem gefühlsmäßigen Schwanken zwischen Hoffnungslosigkeit und Entschlußkraft. Ginger selbst kann man als eine entfernte Parodie auf Dorothy Malone aus *Written on the Wind* verstehen: eine Frau, vom Leben schlecht behandelt, mit qualvoller Angst vor den Abgründen ihrer Seele. Ihr wird schließlich klar, daß ihre zahllosen paranoiden Ängste sich in den Herzen aller Personen, denen sie begegnet, widerspiegeln. Man muß zugeben, daß in dieser Geschichte ein Element von 'camp humour' steckt. Kuchar weiß genauso wie sein Publikum, daß es absurd ist, ein totes Hollywood-Genre wiederzubeleben, vor allem wenn die Mittel dazu (die finanziellen und die anderen) im günstigsten Fall bescheiden zu nennen sind. Insofern ist seine übertriebene Hemmungslosigkeit in der Anwendung sprachlicher und dramatischer Klischees, die lustig wirken, eine Konzession an diese Zwänge. Es macht ihm Spaß, blasse Schauspielerei gegen wildes Chargieren auszuspielen. Aber *THE DEVIL'S CLEAVAGE* erscheint einem doch nie als bloße Parodie oder Satire, als ein Stück 'camp vulgarity', wie z.B. *Pink Flamingos*, sondern als das, was es ist: eine ernsthafte Reflexion über diverse menschliche Ängste, Neurosen und Leidenschaften, die zufällig von einem Cineasten gefilmt wurden, dessen liebste Jugenderinnerungen Kinobesuche in der Bronx sind und dessen technische Möglichkeiten seiner Phantasie nicht immer gewachsen sind. Die Arbeit an diesem Film hat ihm offensichtlich großen Spaß gemacht; und sie läßt zu Sympathie ein, nicht zu Spott. Kuchars Gefühl für Bilder verstärkt seine anziehende Wirkung. Es gibt Momente, in denen seine Schauspieler quasi die Regie übernehmen und Kuchar die Kamera einfach laufen läßt, um ihre Improvisationen aufzuzeichnen. Es gibt auch Momente (einzelne Bilder, Montagen, Dekorationen) von ausgesprochener Schönheit, wo die Licht- und Bildregie zeigt, daß er sowohl technisch als auch dramaturgisch viel von Sirk und anderen gelernt hat.

In : Monthly Film Bulletin Nr. 538, London, November 1978

### Biofilmographie

Die Zwillinge George und Mike Kuchar wurden am 31. August 1942 in New York geboren. Ausbildung an der High School of Art and Design, New York.

George über sich:

„George Kuchar ist der jüngere Zwilling. Seine Eltern entdeckten früh sein künstlerisches Talent. Er besuchte eine Schule, die auf kommerzielle Kunst ausgerichtet war. Er war nicht gerade ein besonders begabter Schüler und ließ die Schulzeit so an sich vorüberziehen. Freude und Begeisterung hatte er einzig daran, zu Hause und in der Nachbarschaft 8mm-Filme zu drehen. Nach dem Schulabschluß machte er eine Mitschülerin zum Superstar Donna Kerness. Seine Produktionen wurden durch Werbejobs finanziert, die ihn Haß und Gewalt in seine Filme bringen ließen. Dann wechselte er auf 16mm über und wurde wegen Arbeitsproblemen entlassen. Er nahm seine Arbeit nie mehr auf, höchstens mal sporadisch, und heute dreht er Filme, wann es ihm immer möglich ist: es gibt nichts anderes zu tun, und sein Fernseher ist kaputt.“

Filme

(wenn nicht anders angegeben, Kurzfilme)

- 1961 *A town called tempest* (8 mm)
- 1962 *A woman distressed* (8 mm)
- 1963 *Anita needs me* (8 mm)
- 1964 *The lovers of eternity* (8 mm)
- 1965 *Corruption of the damned* (Spielfilm)
- 1966 *Hold me while I'm naked*  
*Leisure*

- 1967 *Color me shameless*  
*Eclipse of the sun virgin*  
*Mosholu holiday*  
*The lady from sands point*, Dokumentarfilm
- 1968 *Knocturne*  
*Unstrap me* (Spielfilm)  
*House of the white people* (Kurzfassung von *Unstrap me*)  
*Encyclopedia of the blessed*, Dokumentarfilm
- 1969 *The mammal palace*
- 1970 *Pagan rhapsody*
- 1971 *Portrait of Ramona*
- 1972 *The sunshine sisters*  
*Destination damnation*
- 1973 *I married a heathen*  
*Carnal bipeds*
- 1974 *The desperate and the deep*
- 1975 *THE DEVIL'S CLEAVAGE*
- 1976 *Back to nature*  
*A reason to live*
- 1977 *I, an actress*  
*Casa de chorizo*  
*Power of the Press*  
*Ky Kapers*  
*Wild night in el reno*
- 1978 *Symphony for a sinner* (Spielfilm)  
*Forever and Always*  
*Mongreloid*  
*One night a week*

In Co-Regie mit seinem Bruder Mike Kuchar:

- 1954 *The wet destruction of the atlantic empire* (8 mm)
- 1957 *Screwball* (8 mm)  
*The naked and the nude* (8 mm)
- 1958 *The slasher* (8 mm)
- 1959 *The thief and the stripper* (8 mm)
- 1960 *A tub named desire* (8 mm)  
*I was a teenage rumpot* (8 mm)
- 1961 *Pussy on a hot tin roof* (8 mm)
- 1963 *Lust for ecstasy* (Spielfilm, 8 mm)  
*Tootsies in autumn* (8 mm)

Als Drehbuchautor und Schauspieler:

- 1975 *Thundercrack!* (Regie: Curt McDowell)

(Zusammengestellt von Thomas Mayer aus : Monthly Film Bulletin Nr. 538, London, November 1978)

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