

Autor: Michael Töteberg (Hrsg.).

Titel: Metzler Filmlexikon. (Auszüge)

Quelle: Michael Töteberg (Hrsg.): Metzler Filmlexikon. Stuttgart/Weimar 1995.

Verlag: J. B. Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar. (<http://www.metzlerverlag.de>)

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Metzler Filmlexikon

ABSCHIED VON GESTERN	5
ACCATTONE.....	7
Accattone – Wer nie sein Brot mit Tränen aß	
AGONIJA.....	9
Agonie	
AI NO CORRIDA.....	10
Im Reich der Sinne	
APOCALYPSE NOW.....	13
L'ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD	15
Fahrstuhl zum Schafott	
BEIJO DA A MULHER ARANHA	17
Der Kuß der Spinnenfrau	
LA BELLE ET LA BÊTE.....	18
Es war einmal/Die Schöne und das Tier	
BERLIN ALEXANDERPLATZ.....	20
BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT	22
DIE BLEIERNE ZEIT	24
BLUE VELVET	26
BRONENOSEC POTEMKIN.....	28
Panzerkreuzer Potemkin	

DIE BRÜCKE	30
DAS CABINET DES DR. CALIGARI	32
LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE	34
Der diskrete Charme der Bourgeoisie	
UN CHIEN ANDALOU	36
Ein andalusischer Hund	
A CLOCKWORK ORANGE	38
Uhrwerk Orange	
LES COUSINS	40
Schrei, wenn du kannst	
DANCE OF THE VAMPIRES	42
Tanz der Vampire	
DEUTSCHLAND IM HERBST	44
DOWN BY LAW	46
EASY RIDER	48
LES ENFANTS DU PARADIS	50
Kinder des Olymp	
FITZCARRALDO	52
THE GODFATHER	54
Der Pate	
GONE WITH THE WIND	56
Vom Winde verweht	
THE GREAT DICTATOR	58
Der große Diktator	
HAKKARI'DE BIR MEVSIM	61
Eine Saison in Hakkari	
HIROSHIMA MON AMOUR	63
HITLERJUNGE QUEX	65

IVAN GROZNYJ	67
Ivan der Schreckliche	
JAWS	69
Der weiße Hai	
JULES ET JIM	71
Jules und Jim	
KOMISSAR	74
Die Kommissarin	
THE LAST EMPEROR	76
Der letzte Kaiser	
LA LEY DEL DESEO	79
Das Gesetz der Begierde	
THE MALTESE FALCON	81
Die Spur des Falken	
MANHATTAN	83
MEPHISTO.....	85
THE MISFITS.....	87
Misfits – Nicht gesellschaftsfähig	
MORTE A VENEZIA.....	89
Tod in Venedig	
NOSFERATU.....	92
ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST.....	94
Einer flog über das Kuckucksnest	
THE PIANO	96
Das Piano	
PIERROT LE FOU	98
Elf Uhr nachts	
PSYCHO.....	101
LES QUATRE CENTS COUPS	103
Sie küßten und sie schlugen ihn	

REAR WINDOW	105
Das Fenster zum Hof	
SCENER UR ETT ÄKTENSKAP	107
Szenen einer Ehe	
SCHINDLER'S LIST	109
Schindlers Liste	
SOME LIKE IT HOT	111
LA STRADA	113
La Strada - Das Lied der Straße	
TAXI DRIVER	115
LA VIE DE BOHÈME	118
Das Leben der Bohème	
YOL	120

ABSCHIED VON GESTERN

Bundesrepublik Deutschland (Kairos/Independent) 1965/66. 35 mm, s/w, 88 Min. R: Alexander Kluge. B: Alexander Kluge, nach seiner Erzählung "Anita G.". K: Edgar Reitz, Thomas Mauch. S: Beate Mainka. D: Alexandra Kluge (Anita G.), Edith Kuntze-Peloggio (Bewährungshelferin Treiber), Palma Falck (Frau Budek), Käthe Ebner (Frau des Chefs der Schallplattenfirma), Hans Korte (Richter), Alfred Edel (Universitätsassistent), Fritz Bauer (Generalstaatsanwalt).

Abschied von gestern gilt als programmatischer Auftakt zum Neuen deutschen Film, dessen künstlerischer Anspruch 1962 in Oberhausen unter Mitwirkung von Kluge formuliert wurde. Während die etablierte Filmwirtschaft, als 'Papas Kino' verhöhnt, sich in der Krise befand, nutzte eine Gruppe von Filmemachern, die bislang nur durch Kurzfilme hervorgetreten waren, die Situation, um ihre eigenen Vorstellungen zu realisieren. Auch auf filmpolitischem Gebiet waren sie erfolgreich: Kluge war als Initiator wesentlich beteiligt an der Schaffung einer bundesdeutschen Filmförderung. *Abschied von gestern* war der erste Film, der mit Mitteln des neu gegründeten Kuratoriums 'Junger deutscher Film' entstand.

Mit einer Gerichtsverhandlung wird Anita G. eingeführt: Der Jüdin, in der DDR aufgewachsen Lind 1957 in den Westen gekommen, wird vorgeworfen, eine Strickjacke gestohlen zu haben. Die Reststrafe wird zur Bewährung ausgesetzt, doch flieht sie vor der Bewährungshelferin, die sie mit hohlen christlichen Sprüchen traktiert. Anita G. erlebt verschiedene Ausschnitte bundesdeutscher Wirklichkeit: Sie arbeitet als Vertreterin einer Schallplattenfirma, wird Zimmermädchen, besucht die Universität. Am Ende steht immer eine Flucht: Sie kann ihre Rechnungen nicht bezahlen, wird des Diebstahls bezichtigt. Anita hat kein Verhältnis zum Geld, sie kennt die Rituale und Normen der Gesellschaft nicht. Mit einem Ministerialrat beginnt sie ein Verhältnis, doch auch er kann ihr nicht helfen und will sie nur "erziehen". Schließlich stellt sie sich der Polizei, wird erneut verurteilt und bekommt im Gefängnis ein Kind.

Kluge zeichnet ein Psychogramm der bundesdeutschen Verhältnisse Anfang der sechziger Jahre. Anita G. kann sich nicht in die Gesellschaft integrieren, weil sie die Vergangenheit noch nicht bewältigt hat. Der Holocaust, zu dieser Zeit in der Bundesrepublik noch ein Tabu-Thema, ist im Film ständig präsent. Von der unbearbeiteten Angst kann Anita sich nicht befreien; immer wieder drängen Bilder aus ihrer Kindheit hervor - Postkarten, Familienfotos, nicht immer sofort entschlüsselbar -, übermannen sie Verfolgungsvisionen, in denen Figuren aus ihrer Gegenwart, wie z.B. die Bewährungshelferin, auftreten.

Die elliptische Erzählweise verdeutlicht schon in ihrer Struktur das zentrale Problem: die Entfremdung des einzelnen in der Gesellschaft. Die distanziert-ironische Darstellung wird durch eingeblendete Schrifttafeln unterstützt. Kluge montiert fragmentarische Szenen und Motive, die häufig nur assoziativ miteinander verbunden sind und deren Zusammenhang sich oft erst im Nachhinein erschließt. Andere Szenen werden geprägt von einem dokumentarischen Stil: Die Hauptdarstellerin, Alexander Kluges Schwester, hat die Figur mit ihren Lebensdaten und biographischen Details ausgestattet; andere Darsteller, wie der Generalbundesanwalt Bauer, spielen sich selbst. Verse und Sprichwörter werden vorgelesen, Kindergedichte im Off gesprochen, ein Geflecht von Beziehungsebenen hergestellt. Die Montage oft rätselhafter Bilder - jüdische Grabsteine mit Hasen, eine blutende Gummihand stellt eine zusätzliche Ebene dar, die nicht als Traumwelt gezeigt wird, sondern die gleiche Realitätshaltigkeit gewinnt wie das szenisch Dargestellte.



Was noch in den sechziger Jahren als rückhaltloser Bruch mit den Erzählkonventionen erschien und schwer verständlich wirkte, erweist sich heute als angemessene Gestaltung jener Zeit. Wenn die heimatlose Anita G. mit ihrem Koffer durch die modernen Großstadtlandschaften läuft, auf Brücken, vor leeren Fenstern, an Straßenkreuzungen steht, wird die Unwirtlichkeit der modernen Städte und das Ausgeliefertsein der Menschen deutlich. Kluge hat später seinen Montagestil weiterentwickelt, doch die Prinzipien seiner Ästhetik, ihr Ziel, symbolhafte Verdichtungen für die Darstellung der Gegenwart zu finden, sind in diesem Film bereits in allen Grundformen angelegt.

"Abschied von gestern". Hg. Enno Patalas. Frankfurt a.M. o.J. (Filmprotokoll).

Thomas Böhm-Christ. (Hg.): "Alexander Kluge". Frankfurt a.M. 1983; Robert Fischer/Joe Hembus: "Der Neue Deutsche Film". München 1981; Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg): "Herzog/Kluge/Straub". München 1980; ders.: "Die Filme von Alexander Kluge". Hildesheim, New York 1980; Wolfgang Jacobsen/Klaus Nothnagel: "Alexander Kluge". In: CineGraph, 1984, Lg. 1; Enno Patalas: "Abschied von gestern", in: Filmkritik, 1966, H. 22; Ilona Perl: "Reflexionen über die Mittel des Kinos", in: Film, Velber, 1966, H. 20; Ernst Wendt: "Fluchtbeschreibung", in: Film, Velber, 1966, H.11.

Knut Hickethier

ACCATTONE

Accattone – Wer nie sein Brot mit Tränen aß

Italien (Arco Film/Cino del Duca) 1961, 35 mm, s/w, 120 Min. R+B: Pier Paolo Pasolini. K: Toffino Delli Colli. A: Gino Lazzari. Ba: Flavio Mogherini. S: Nino Baragli. M: Johann Sebastian Bach. D: Franco Citti (Accattone), Franca Pasut (Stella), Paolo Guidi (Ascenza), Silvana Corsini (Maddalena), Adriana Asti (Amore), Adriana Moneta (Margheritona), Luciano Conti (Giorgio).

Accattone ist Pier Paolo Pasolinis erster Film, aber er ist das Erstlingswerk eines schon als Lyriker, Essayist und Romancier anerkannten Schriftstellers. Ein reifes Werk, das aber alle Unverwechselbarkeit und radikale Neuheit großer Erstlingswerke hat. Das in Frankreich gerade ausgerufene 'cinema d'auteur' war eine internationale Erscheinung, und *Accattone* ist ein wirklicher Autorenfilm, d.h. unbedingter Ausdruck des Künstlers.

Die Lektüre des Drehbuchs vermittelt den Eindruck eines in sich geschlossenen Werkes, das der Verfilmung gar nicht mehr bedürfte. Doch besteht zwischen dem literarisch assformulierten Entwurf und der Filmischen Realisierung ein wesentlicher Unterschied: - überwiegt im Drehbuch die Komik – der Dialoge, der mimetischen Sprache -, wird der Film bestimmt von einer Atmosphäre der Tragik, der existentiellen Ausweglosigkeit. Blickt man in Accattones Gesicht, folgt man seinem schweren Gang durch die elenden Vorstädte Roms, ist gegenüber dem Drehbuch jede folkloristische Lustigkeit und Volksmythologie gewichen, allerdings auch viele Details seiner anthropologisch motivierten Dialektforschung. Die Handlung ist noch durchaus neorealistisch: Accattone versucht, mit seiner Clique von Vorstadt-Typen und auch gegen sie, ein paar Lire zu machen und sein zielloses Leben in den Grill zu bekommen Das Ergebnis ist selten ein voller Magen, aber immer werden Menschlichkeit und Würde zerstört. Als er für einen Teller Spaghet-

ti seine besten Freunde hintergehen, seinem kleinen Sohn die Halskette stehlen und das hilflose Mädchen, das ihn liebt, auf den Strich schicken muß, ist es für ihn fast eine Erlösung, als er bei einem kleinen Diebstahl auf der Flucht verunglückt und am Straßenrand langsam stirbt: "Jetzt geht's mir besser".

Auf diesen Tod steuert *Accattone* von Anfang an zu, Außenseitertum und Todesdrang sind die Wesenszüge seiner Existenz. Darin entspricht *Accetone* genau dem anderen großen Autorenfilm-Debut jenes Jahres, Godards *A bout de souffle*. Doch während Godards Held aus modernem bürgerlichen 'Ekel' die Gesellschaft verachtet, die Regeln – wie der Film selbst - bewußt und mutwillig verletzt, versucht Pasolini seinem proletarischen Helden die sakrale Dimension zurückzugeben. Die extreme Einfachheit, Armut und kompositorische Strenge der Einstellungen, deren Statik von epischen, insistierenden Fahrten und Panoramaschwenks unterbrochen wird, erinnern an die Bildkomposition von Meistern der Frührenaissance und verleihen *Accetone* Gewicht und Bedeutung. Diese 'sakrale' Technik der Bildgestaltung wird unterstrichen durch die Musik: Passionen von Bach.

Es spielen durchweg Laien, Typen aus dem Milieu, das der Film darstellt. Die Radikalität, mit der Pasolini auf der Identität von Darsteller und Rolle bestand, war neu und einzigartig. Wer den Ausgestoßenen ihre Welt zurückgeben will, kann sie im Kino nicht durch Akteure ersetzen, die so tun als ob. Pasolini ließ die Menschen für sich selbst sprechen. Dabei machte er sie nicht zu bloßen Repräsentanten, sondern zu dramatischen Charakteren. Ihre Sprache, ihre Gesten sind so genau, daß niemand sie imitieren konnte, und sie sind trotzdem nicht nur Dokumente ihrer selbst. Franco Citti in der Titelrolle, auch viele kleinere Darsteller sind so gleichzeitig Autoren ihrer Rollen und Figuren des Autors Pasolini.

"Accattone". München 1984. (Drehbuch).

Randall Conrad: "Accatone", in: *Film Quaterly*, 1966/67, H.2; Franca Faldini/Goffredo Fofi: "Pier Paolo Pasolini. Lichter der Vorstädte". Hofheim 1986; Marc Gervais: "Added Attraction: Modern European Cinema", in: *Wide Angle*, 1976/77, H.2; Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): "Pier Paolo Pasolini". München 1977; Christoph Klimke: "Der erotische Blick", in: ders. (Hg): *Kraft der Vergangenheit*. Frankfurt a.M. 1988; Joel Magny: "Accattone, Mamma Roma: une écriture mythique en voie de développement", in: *Etudes cinématographiques*, 1976, H. 109-111; Otto Schweitzer: "Pier Paolo Pasolini". Reinbek 1986.

Otto Schweitzer

AGONIJA

Agonie

UdSSR (Mos'film) 1975, 35 mm, s/w + Farbe, 154 Min. R: Elem Klimov. D: Semjon Lugin, Ilja Nusinov. K: Leonid Kalašnikov. Ba: Sergej Voronkov, S. Abdusalomov. S: Valeria Belova. M: Alfred Schnittke. D: Aleksej Petrenko (Rasputin), Anatolij Romašin (Nikolai II.), Alisa Frejndlich (Vyrubova).

"*Agonija* sehe ich als einen Wendepunkt in meiner Biographie als Filmemacher", bekannte Elem Klimov. Die Idee stammte von Ivan Pyr'ev, der in den sechziger Jahren Dostoevskiis "Brüder Karamasov" verfilmt hatte. Diese Mischung aus Kitsch und hoher Kunst zog Klimov an, der seinen Filmstil radikal änderte: Statt Komödien galt sein Interesse jetzt apokalyptischen Visionen als großangelegte Ausstattungsfilm in Farbe und Cinemascope, mit Horroreffekten und hypnotischer Wirkung. Der Rasputin-Stoff, die Geschichte der letzten Tage der Romanov-Dynastie erschien ihm dafür bestens geeignet. Die Vorbereitungen für das Projekt und die Produktion zogen sich über 15 Jahre hin - mit vielen Unterbrechungen und von den Filmbehörden immer wieder aufgenötigten Änderungen. 1975 endlich fertiggestellt, wurde die Freigabe des Films wieder aufgeschoben bis 1981. Die Bilder von alten Männern an der Macht, die sich mit Hilfe eines Mediums verjüngen lassen, wurden als aktuelle Anspielung verstanden - mit Blick auf Gerüchte über die wundersame Heilung von Bremevs Kehlkopfkrebs durch das Medium Dzuna. Klimov war unbeabsichtigt auf den wundesten Punkt verkrusteter Denkstrukturen gestoßen.

Agonija öffnet einen Spalt russischer Geschichte: Das Land wird gebeutelt von Chaos, Streiks, Erschießungen; dem gegenüber stehen üppige Staatsarrangements, das Aufblühen von Mystik, Korruption, Dekadenz. Klimov verknüpft dokumentarisches Material - Fotos, Archivaufnahmen und alte Filme mit nachgestellten Ereignissen - mit der Spielhandlung. Er baut auf verschiedene eklektische Komponenten: triviale Intrige, erotischer Kitzel, expressive Montage, visuelle Exzentrik, metaphorische mise-en-scène. Ähnlich wie Werner Herzog bei *Herz aus Glas* (1976) und dem Thema seines Films angemessen, experimentierte er während der Inszenierung mit der Technik der Hypnose: Ein Hypnotiseur suggerierte dem Darsteller eine Situation, und beim "Heraustreten aus der Hypnose" spielte dieser die Szene. Den so erzielten Wirkungen half Klimov bei der Montage noch nach: Rasputin wirkt normal, nach dem Umschnitt glänzen seine Augen wahnsinnig, das Gesicht ist schweißüberströmt, das Lächeln pathologisch.

Die Historie entfaltet sich als theatralische Massenaktion: Paraden, Umzüge, Massenhinrichtungen, Fronttheater. Das Volk erscheint als ein kollektiver Körper, gegen den der einzelne zwangsläufig macht und bedeutungslos ist - selbst wenn er der Herrscher

über diese Massen ist oder gar jener, der über den Herrscher die Macht hat. Beide Individuen - der intellektuelle, willenlose Herrscher Nikolai und das parapsychologische Medium Rasputin - sind zum Untergang verurteilt.

Klimov schwankt zwischen der Entmystifizierung und der Bewunderung für den Hellscher. Den beiden Antipoden sind verschiedene Räumlichkeiten zugeordnet: Der Zar scheint stets in die engen Interieurs von Dunkelkammern, Geheimgängen, Fluren mit betont niedrigen Decken gepreßt; Rasputin dagegen schreitet durch große Räume und die Weiten russischer Landschaften. Die heterogenen Elemente Schwarzweiß und Farbe, dokumentarische Aufnahmen und metaphorische Arrangements, Schauspieler im posthypnotischen Zustand - fügen sich am Ende doch zu einem einheitlichen, zuweilen kitschigen und expressiven Werk. Das Geheimnis des Übergeistes in Verbindung mit der Macht ist jedoch von Klimov nicht gelöst oder gar enträtselt worden. Vielleicht liegt die Schuld bei der Zensur: Der Übermensch in der russischen Ausführung bleibt ein Epileptiker.

Fred Gehler: "Agonie", in: Film und Fernsehen, Berlin, 1983, H. 6; Jeanine Meerapfel u.a.: "Man muß durch verschlossene Türen gehen", in: Süddeutsche Zeitung, 8. 12. 1983 (Interview) Jean-Louis Olive: "Raspoutine, l'agonie d'un voir de l'histoire", in: Les Cahiers de la Cinématèque, 1986, H. 45; Bion Steinborn: "Verlieren wir durch den Fortschritt nicht das wesentliche von uns, nämlich unsere Seele?", in: Filmfaust, 1983 H.34/35.

Oksana Bulgakowa

AI NO CORRIDA

Im Reich der Sinne

Japan/Frankreich (Oshima Productions/Argos) 1976. 35 mm, Farbe, 108 Min. R: Nagisa Oshima. B: Nagisa Oshima. K: Hideo Ito. A: Jusho Toda. S: Keiichi Uraoka. M: Minoru Miki. D: Eiko Matsuda (Sada), Tatsuya Fuji (Kichi).

Eine Geisha wird von der Polizei aufgegriffen, nachdem sie vier Tage lang mit dem abgeschnittenen Penis ihres Geliebten durch die Straßen Tokios geirrt ist. Eine Zeitungsnotiz aus dem Jahre 1936 liegt Nagisa Oshimas Film zugrunde. Die Meldung wird aus dem Off nachgereicht, während die letzten Bilder zu sehen sind: Die Prostituierte Sada hat

ihren Geliebten Kichi erwürgt und ihm die Geschlechtsteile vom Leib getrennt. In japanischen Schriftzeichen hat sie mit seinem Blut auf seinen Oberschenkel gemalt: "Sada kichi futari", "Sada und Kichizo, nur wir". Dieses Schlußbild ist wie ein Emblem in japanischer Farbholzschnittechnik. Es erinnert an Darstellungsformen, in denen nebeneinander auf verschiedene Weise Gleiches zum Ausdruck gebracht wird. Jedes Zeichen ist so stark, daß es auch autonom existieren könnte, doch erst im Zusammenklang entfaltet es seine ganze Kraft. Sada hat sich eng an den Leib Kichis geschmiegt. Die Kamera nimmt die beiden von oben auf und tilgt so die letzte Räumlichkeit aus den Bildern eines fast raumlosen, zweidimensionalen Films. *Ai no corrida* spielt auf der Oberfläche der Haut zweier Liebenden. Die gesprochene Nachricht verleiht dem Gezeigten einen zusätzlichen Ton, wie die letzte Zeile eines Haikus.



Im Februar 1936 initiierten ein paar junge Offiziere einen Militärputsch. Aus diesem für die japanische Geschichte bedeutsamen Ereignis übernimmt Oshima die Jahreszeit: Der Film beginnt im Schnee. Wenn am Ende die Jahreszahl genannt wird und das Bild einfriert, wird die Geschichte von *Ai no corrida*, die ganz außerhalb der Zeit existierte, der chronologischen Zeit zurückgegeben. Wieder entlassen in die reale Zeit, wird die Klausur des radikalen Liebespaares erst recht anachronistisch. "Eine gestrenge Lektion der Lust" nannte Botho Strauß den Film: "In der Isolationshaft der Lust gibt es keine Verworfenheit, keine Reibung an äußeren Widerständen, nicht den Schmutz irgendeiner Ablenkung, keine Biologie und schließlich kein Essen, keine Träume, keine Arbeit; der Purismus des sexuellen Tauschs ist total." Eingeschlossen mit dem Paar, das zum gemeinsamen Tod im Liebesakt bereit ist, bleibt dem Zuschauer nichts verborgen: Er wird Zeuge einer sich konsequent steigernden Prozedur.

Ai no corrida läuft im Westen unter dem Titel *Im Reich der Sinne*, als handele es sich um einen Ausflug nach Osten zur Betrachtung japanischer Liebeskunst. Dabei hat Oshima gerade ein uns geläufiges Liebeskampf-Paradigma als Titel gewählt: Die sexuellen Kollisionen vollziehen sich mit der tänzerischen Eleganz und dem blutigen Ernst einer

"Corrida der Liebe". Sada und Kichi haben eine gute Ausbildung genossen, sie sind Profis der Liebe. Er ist Teehausbesitzer und sie seine Angestellte, eine Geisha. Wie ein Stier mit zunehmender Kampfesdauer müde wird, schwinden Kichi die Kräfte, während Sadas Liebesfähigkeit ständig wächst. Lieferte er noch zu Beginn lachend die Aufforderungen zum Kampf, so kehrt sich das Verhältnis im Verlauf der Handlung um. Sie nimmt die Regie fest in ihre Hände. Er liegt schließlich nur noch unter ihr, bereit, an ihren Säften zu ertrinken. Sie würgt ihn in jeder Runde fester. In passiver, fast stummer Wollust läßt er den letzten Akt auch noch geschehen.

Auf den Berliner Filmfestspielen 1976 beschlagnahmte die Staatsanwaltschaft *Ai no corrida* wegen Verstoßes gegen den Pornographie-Paragrafen des Strafgesetzbuches: Erstmals wurde ein Film während eines internationalen Festivals auf diese Weise gestoppt. In Japan gedreht und wegen des dortigen Pornographie-Verbotes in Frankreich entwickelt, bearbeitet und fertiggestellt, kam das Projekt auf Anregung des Produzenten Anatole Dauman zustande. Mit Pornofilmen hat *Ai no corrida* jedoch kaum etwas gemein. Oshima hat seinen erotischen Film konsequent nicht funktionalisiert, außer in eigener Angelegenheit, als Möglichkeit der Selbstbefreiung. *Ai no corrida* liegt quer zu allen Linien der Filmgeschichte und Gattungen. Der Film bleibt ein Einzelereignis, ohne Vorläufer und Nachfolger, ein Glücksfall. In ihm schimmert eine Ahnung der Freiheit, die sich das erotische Kino nie genommen hat.

Audie Bock: "Japanese Film Directors". Tokyo, New York, San Francisco 1990; Louis Danvers/Charles Tatuni jr.: "Nagisa Oshima". Paris 1986; Marli Feldvoß: "Im Reich der Sinne oder pornographische Phantasie im Fluchtpunkt", in: Arnoldshainer Filmgespräche, 1986, H 3; Stephen Heath: "Questions of Cinema", Bloomington 1981; Karola Gramann u.a.: "Lust und Leid: Das erotische Kino". München/Luzern 1981; Nagisa Oshima: "Die Ahnung der Freiheit". Berlin 1982; Gottfried Schlemmer: "Sex und Erotik im Film: Im Reich der Sinne (*Ai no corrida*, 1976)", in: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Bd. 4. Frankfurt a.M. 1992; Botho Strauß: "Passanten". München 1981; Max Tessier: "Images du cinéma Japonais". Paris 1981; Maureen Turim: "Signs of Sexuality In Oshima's Tales of Passion", in: Wide Angle, 1987, H.2.

Rolf Schüler

APOCALYPSE NOW

USA (Omni Zoetrope) 1976-79. 35 mm, Farbe, 153 Min. R: Francis Ford Coppola. B: John Milius, Francis Ford Coppola, nach Motiven des Romans "Heart of Darkness" von Joseph Conrad. K: Vittorio Storaro. A: Dean Tavoularis. M: Carmine Coppola, Francis Ford Coppola. D: Martin Sheen (Captain Willard), Marlon Brando (Colonel Kurtz), Robert Duvall (Lieutenant Colonel Kilgore), Frederic Forrest (Chef), Albert Hall (Chief), Sam Bottoms (Lance), Dennis Hopper (Fotoreporter).

Die erste Einstellung: Hubschrauber kreisen über einem Wald, der in Napalm-Flammen aufgeht, dazu singt Jim Morrison "The End - My only friend". "Ich liebe den Geruch von Napalm am Morgen", erklärt Lieutenant Kilgore, der ein vietnamesisches Dorf fürs Fernsehen bombardieren läßt. Captain Willard, mit einer Sondermission nach Vietnam geschickt, ist in einem Alptraum gelandet. Seine Reise in den Dschungelkrieg wird zu einem Trip durch orangenen Nebel, voller Rock und Drogen.

Der Handlungsrahmen geht zurück auf Joseph Conrads Roman "Heart of Darkness", der im Kongo während der Kolonialzeit spielt; daneben benutzte Coppola die Vietnam-Reportagen des Kriegskorrespondenten Michael Herr. Captain Willard erhält den Auftrag, den offenbar wahnsinnigen Colonel Kurtz, der sich mit seinen Leuten den Weisungen des Generalstabs entzogen und jenseits der Grenze in Kambodscha ein Schreckensregime errichtet hat, zu töten. Auf der ersten Station seiner Reise trifft er auf Lieutenant Kilgore, der den Krieg auf seine Weise führt. Wo liegt der Unterschied zwischen Kilgore und Kurtz, fragt sich Willard. Seine Reise ist eine Annäherung an Kurtz. Sie wird zur Frage nach der Grenze zwischen Gut und Böse, zwischen dem Krieg als Mittel, politische Ziele durchzusetzen, und der Verselbständigung im Krieg entfesselter Allmachtsphantasien, die nicht mehr kontrollierbar sind.

Schon zu Beginn des Films verschmilzt Coppola mit häufigen Überblendungen und Doppelbelichtungen Kriegsgeschehen und Individuum. *Apocalypse Now* ist weder ein Kriegs- noch ein Anti-Kriegsfilm; die Frage, warum die Amerikaner in Vietnam kämpfen, wird nicht gestellt. Coppola inszeniert den Krieg als Oper: das Reich der Finsternis, ebenso schreckenerregend wie faszinierend. Er will den Zuschauer Überwältigen, ihm eine sinnliche Erfahrung verschaffen. Der Hubschrauber-Angriff auf das vietnamesische Dorf Vin Drin Dop, virtuos in Szene gesetzt und montiert: 108 Einstellungen in 10,5 Minuten, wird begleitet von Wagners "Walkürenritt". Mitten im flammenden Inferno zelebriert der Militärgestliche eine Messe. Kilgores Stetson-Hut im Schlachtgetümmel, die Playboy-Bunnies-Show mitten im Dschungel und Lances drogenberauschtes Entzücken beim Spielen mit einer Rauchbombe ("Das hier ist besser als Disneyland") stehen für eine amerikanische Kultur, die angesichts des Krieges besonders absurd erscheint. Jenseits

dessen herrscht Kurtz, der die falsche Moral des Krieges beseitigt hat. "Der Mann ist klar in seinem Geist, aber seine Seele ist verwirrt", erfährt Willard über den geheimnisvoll-gefährlichen Aussteiger, der, als er ihm endlich gegenübersteht, Verse aus T.S. Eliots "The Waste Land" deklamiert. Eliot ist, über das direkte Zitat hinaus, Coppolas dritte Inspirationsquelle neben Conrad und Herr; auf die mythologische Ebene des Films hat Werner Faulstich hingewiesen. Heidnische und christliche Metaphorik verbinden sich; am Ende tötet Willard Kurtz mit dem Schwert, von Coppola durch die Parallelmontage mit dem Opfertod eines Stieres als Ritual stilisiert. Das Bild des blutbeschnittenen Willard führt zurück an den Anfang des Films, wo er sein eigenes Spiegelbild schlägt.

"Mein Film ist nicht über Vietnam - er ist Vietnam", erklärte Coppola nach der Premiere. Gedreht wurde auf den Philippinen, wo gerade ein Bürgerkrieg tobte; ein Taifun zerstörte einen Großteil der Dekoration. "Wir waren im Dschungel, und wir waren zu viele, Uns stand zuviel Geld und zuviel Ausrüstung zur Verfügung, und wir wurden langsam, aber sicher verrückt". Mit 2138 Drehtagen und 30 Millionen Dollar Produktionskosten bedeutete *Apocalypse Now* für Coppola, der eigenes Geld investierte, ein Spiel mit dem finanziellen Ruin. Über die abenteuerlichen Dreharbeiten und die Besessenheit des Regisseurs informieren die Aufzeichnungen seiner Frau sowie der Dokumentarfilm *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (1991) von Fax Bahr und Georg Hickenlooper.

Nach dem traumatischen Scheitern der US-Außenpolitik in Vietnam rückte Coppola mit *Apocalypse Now* das Kriegsgeschehen selbst in den Vordergrund, nachdem sich Filme wie *Taxi Driver* mit der Heimkehrerproblematik beschäftigt hatten, und löste damit eine ganze Reihe kritischer Auseinandersetzungen mit dem Vietnamkrieg - zu nennen sind neben *Full Metal Jacket* vor allem *The Deer Hunter*, (*Die durch die Hölle gehen*, 1979) von Michael Cimino und *Platoon* (1986) von Oliver Stone, aber auch revisionistische Versionen wie die beiden *Rambo*-Filme (1982 bzw. 1986) von Ted Kotcheff und George P. Cosmatos - aus.

"Apocalypse Now". Hg. Holger Hermann. Tübingen 1985. (Filmprotokoll).

Hartmut Bitomsky: "Apocalypse Now", in: Filmkritik, 1997, H. 12; Hans C. Blumenberg: "Reise in die Finsternis", In: ders.: Kinozeit. Frankfurt a.M. 1980; Linda Costanzo Cahir: "Narratological Parallels in Joseph Conrad's 'Heart of Darkness' and Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now*", in: Literatur/Film Quarterly, 1992, H.2; Eleanor Coppola: "Vielleicht bin ich zu nah". Reinbek 1980; Olivier Eyquem: "une 'trip' au bout de la nuit", in: postif, 1979, H. 222; Werner Faulstich: "Didaktik des Grauens", in: Gunter E. Grimm u.a. (Hg): Apokalypse. Frankfurt a.M. 1986; Louis K. Greiff: "Soldier, Sailor, Surfer, Chef: Conrad's Ethics and the Margins of *Apocalypse Now*", in: Literature/Film Quarterly, 1992, H. "; R. Barton Palmer: "The Darker Heart of Coppola's *Apocalypse Now*", in: Persistence of Vision, 1984, H. 2; S. Pethke u.a.: "Beweisen, verraten, lügen ... Fotos in Filmen, fünf Beispiele", in: epd Film, 1987, H. 7; Stefan Reinecke: "Hollywood goes Vietnam". Marburg 1993; Lawrence Suid: "Apocalypse Now: Francis Ford Coppola Stages His Own

Vietnam War", in: Cineaste, 1978, H.2; Frédéric Vitoux: "Conrad et Coppola au coeur des ténèbres", in: Positif, 1997, H. 222; Christian Viviani: L'Opéra des Ténèbres", in: Positif, H. 221.

Tim Darmstädter

L'ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD

Fahrrstuhl zum Schafott

Frankreich (Nouvelles Editions de Films) 1957. 35 mm, s/w, 88 Min. R: Louis Malle. B: Roger Nimier, Louis Malle, nach dem gleichnamigen Roman von Noël Calef. K: Henri Decae. Ba: Rino Mondellini, Jean Mandaroux. S: Léonide Azar. M: Miles Davis. D: Maurice Ronet (Julien Tavernier), Jeanne Moreau (Florence Carala), Lino Ventura (Kommissar Chéri), Georges Poujouly (Louis), Jean Wall (Simon Carala).

Aufblende. Zwei geschlossene Augen, das schöne Gesicht von Jeanne Moreau als Florence, die verführerische, verderbenbringende Frau eines Film noir. Sie telefoniert mit ihrem Geliebten, beschwört ihn, ihren Ehemann zu ermorden. Am anderen Ende der Leitung Maurice Ronet, in der Rolle des ehemaligen Fremdenlegionärs Julien. Schon der Vorspann des Films verrät den Stilwillen seines Regisseurs: fast maniert wirkende Bilder in Schwarzweiß, fast nackt wirkende Großaufnahmen der Gesichter, eine Inszenierung der Blicke und sparsamen Dialoge. Auch im Kino war der Existentialismus Mode geworden: Die Figur des amoralischen Helden Julien ist ausgestattet mit dem "Ekel" Sartres. Er hofft, durch die Liebe zu Florence gerettet zu werden: "Wenn ich deine Stimme nicht hören würde, wäre ich in meiner Einsamkeit verloren."

Louis Malle drehte seinen ersten Spielfilm mit 24 Jahren. Er war noch beeinflusst von der Strenge der Bilder Robert Bressons und von amerikanischen Filmen der Schwarzen Serie, aber auch von der Suspense-Dramaturgie Hitchcocks. Julien erschießt seinen Chef, den Waffenhändler Carala, um mit Florence zusammensein zu können. Als er nach dem perfekten Mord zum Fenster blickt, läuft eine schwarze Katze über die Balustrade des Balkons. Keine Psychologie wird hier die Handlung bestimmen, allein der Zufall treibt von nun an die Geschichte weiter.

Julien hat ein wichtiges Indiz seines Mordes vergessen, ein Seil. Als er es holen will, bleibt er im Fahrstuhl stecken. Florence wartet vergebens auf Julien, dessen Auto in der Zwischenzeit von Louis und Véronique geklaut wurde. Enttäuscht und verwirrt irrt Florence durch das nächtliche Paris, verloren an den Traum einer Liebe. Parallelmontagen:

Während Julien in Aufzug fröstelnd seine Jacke überzieht und den Kragen hochschlägt, schlägt auch Florence in der regennassen Nacht auf ihrer ziellosen Stiche nach Julien den Mantelkragen höher. Ebenso ziellos fährt das junge Paar Louis und Véronique durch die Nacht. In einem Motel treffen sie einen Deutschen; der Mann aus dem benachbarten Wirtschaftswunderland lädt sie gönnerhaft zum Champagner ein. "Meine Generation hat etwas anderes zu tun, als Champagner zu trinken", sagt Louis trotzig. Es kommt zu einer Schießerei, und Louis tötet den Deutschen mit Juliens Revolver. Der wird nun einer Tat verdächtigt, die er nicht begangen hat. Während das junge Paar flieht, die Polizei mit ihren Ermittlungen beginnt, Florence durch Paris irrt, Julien versucht, aus dem Aufzug zu entkommen, kreuzen sich immer wieder wie zufällig die Linien ihrer Bewegungen.

Als Julien sich aus dem Aufzug befreien kann, wird er von der Polizei gefaßt. Louis Malle läßt das Verhör in einem dunklen Raum stattfinden, die Personen bewegen sich vor einer schwarzen Wand. Das Komplott von Julien wird aufgedeckt, auch Florence als Koimplizin hart bestraft. Der Roman von Calef hat einen anderen Schluß: Während im Buch der Täter eine fremde Schuld auf sich nimmt, hat Malle im Film den Kriminalfall konsequent zu Ende geführt. Er hat aus einer eher konventionellen Geschichte einen Film noir mit existentialistischen Untertönen gemacht: Seine Helden wollen das Glück erzwingen und scheitern. *L'ascenseur pour l'échafaud* nur äußerlich zur Nouvelle Vague: Malle setzt unter anderen ästhetischen Vorzeichen den traditionellen französischen Kriminalfilm fort. Zugleich leistet der Film, allerdings etwas dick aufgetragen, Gesellschaftskritik: Der ermordete Ehemann Cavala hat als einflußreicher Waffenhändler enge Beziehungen zur Regierung; der Staatsanwalt ist eitel, die Polizisten sind devot und korrupt. "Die Bibel unserer Zeit sind transzendent geworden - welch metaphysischer Zauber", schrieb die französische Kritik.

Michael Althen: "Netz aus Blicken", in: Die Zeit, 8.9.1989; Hans Gerhold: "Kino der Blicke. Der französische Kriminalfilm". Frankfurt a.M. 1989; Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): "Louis Malle". München 1985; Heike Kühn: "Identifikation einer Frau", in: Frankfurter Rundschau, 7.9.1989; Marcel Martin: "Fahrstuhl zum Schafott", in: Filmkritik, 1958, H. 9; Eric Rohmer: "Premier accessit", in: Cahiers du Cinéma, 1958, H. 80; Georges Sacoul: "Chroniques du cinéma français 1939-1967". Paris 1979; Georg Seeblen: "Kino der Angst". Reinbek 1980; Karsten Visarius: "Fahrstuhl zum Schafott", 1989, H.11.

Lucie Herrmann

BEIJO DA A MULHER ARANHA

Der Kuß der Spinnenfrau

Brasilien/USA (HB Filmes/Sugarloaf) 1985. 35 mm, Farbe + s/w, 124 Min. R: Hector Babenco. B: Leonard Schrader, nach dem gleichnamigen Roman von Manuel Puig. K: Rodolfo Sanchez. Ba: Clovis Bueno. S: Mauro Alice, Lee Persy. M: John Neschling, Wally Badarou. D: William Hurt (Luis Molina), Raul Julia (Valentin Arregui), Sonia Braga (Leni Lamaison/Marta/Spider Woman), José Lewgoy (Wärter), Milton Goncalves (Pedro), Miriam Pires (Molinas Mutter), Nuno Leal Maia (Gabriel), Fernando Torres (Americo), Patricio Bisso (Greta), Herson Capri (Werner).

Beijo da a mulher aranha war die erste Produktion, die der Brasilianer Hector Babenco in englischer Sprache und mit internationalen Stars realisierte. Mit dem Sozialdrama *Pixote, a lei de mais fraco (Asphalt-Haie, 1981)* hatte Babenco Aufmerksamkeit erregt, *Kiss of the Spider Woman*, so der englische Titel, verhalf ihm zum Durchbruch: Der Film wurde für drei Oscars nominiert - als bester Film, für die beste Regie sowie das beste adaptierte Drehbuch -, und mit einem ausgezeichnet, der an William Hurt in der Hauptrolle ging.

Der Roman Manuel Puigs sperrt sich der Verfilmung nicht so sehr, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat. Die Rahmenhandlung spielt zwar ausschließlich zwischen den Mauern eines südamerikanischen Gefängnisses, doch bricht die Erzählung diese klostrophobische Situation durch surrealistische Exkurse immer wieder auf. Luis Molina, ein junger Homosexueller, der wegen einer Beziehung zu einem Minderjährigen verhaftet wurde, träumt sich aus seinem Elend hinweg - mitten hinein in eine exotisch-schwüle Kolportage-Welt, deren Versatzstücke der Filmfan Puig dem Kino der dreißiger und vierziger Jahre entlehnt, dem nationalsozialistischen Melodram zumal. Luis' Zellengenosse Valentin Arregui sitzt aus politischen Gründen, ein und fühlt sich von den Phantasien des betont effeminierten Schwulen zunächst abgestoßen - sie dokumentieren für ihn nichts anderes als falsches Bewußtsein. Aber allmählich entwickelt sich zwischen den beiden ein tieferes Verständnis: Luis gelingt es, den anderen durch seine Erzählungen zu fesseln, und umgekehrt weckt Valentin in Luis den Geist des Widerstands. Die Abgeschlossenheit, das Irreale ihres Gefängnisdaseins bedeutet schließlich - im Horizont des Films wie des Romans - für die Hauptfiguren eine Chance: Die Chance, ihrer Beziehung eine Form zu geben, die nicht vom alltäglichen Machismo, von Zwang und Konventionen bestimmt ist und Intimität ganz selbstverständlich einschließt. Die Kamera folgt in sorgsam choreographierten Bewegungen den Schauspielern und gibt vor allem William Hurt als Luis Molina Gelegenheit, sich anzuagieren - in ihrer Mischung aus Camp-Attitüde, Sentiment und Pathos ist seine Vorstellung eine Tour de Force, neben der die subtilere Leistung von Raul Julia verblassen muß. Der Film würde theaterhaft

wirken, waren nicht die Sequenzen, in denen Babenco mit entschiedenem Willen zum Kitsch die von Molinas Erinnerung beschworenen Nazi- und Dschungel melodramen nachstellt. Es handelt sich dabei nicht um bloße Imitationen der Originale, sondern um 'revidierte' Fassungen: Wenn der homosexuelle die Handlung eines Zarah-Leander-Films nacherzählt, wird der propagandistische Gehalt geschickt unterlaufen und es ergeben sich völlig neue Konnotationen und Anspielungsmuster. So erzählt *Beijo da a mulher aranha* neben der recht allgemein gehaltenen humanistischen Botschaft auch etwas über die Funktion der Kolportage: Sie entleiht ihre Bilder zwar dem Fundus des Ideologischen, aber gelegentlich scheint in ihren verlogenen Konstruktionen der Geist der Utopie auf.

"Kiss of the Spider Woman". Boston, London 1987. (Filmtext)

Heidi Brang: "Der Kuß der Spinnenfrau", in: Film und Fernsehen, 1990, H. 7; Wolf Donner: "Der Kuß der Spinnenfrau", in: tip-Filmjahrbuch, Bd.2, Frankfurt a.M. 1986; Petra Gallmeister: "Kinomythen kontra Revolution", in: Joachim Schmitt-Sasse (Hg.): Widergänger. Münster 1993; Boze Hadleig: "The Lavender Screen". New York 1993; Inga Karetnikova/Susanna Barber: "Cinematic Qualities in the Novel 'Kiss of the Spider Woman'", in: Literature/Film Quarterly, 1987, H.3; Henri Lopez-Terres: "Le baiser de la femme araignée", in: Cinématographe, 1985, H. 112; Kim Newman: "Kiss of the Spider Woman", in: Monthly Film Bulletin, 1986, H. 624; Claudius Seidl: "Der Kuß der Spinnenfrau", in: lepd Film, 1986, H. 7; Reinhold Rauh: "Neues lateinamerikanisches Kino?", in: medien + erziehung, 1987, H. 1; Maurizio Viano: "Kiss of the Spider Woman", in: Film Quarterly, 1986, H. 3.

Sabine Horst

LA BELLE ET LA BÊTE

Es war einmal/Die Schöne und das Tier

Frankreich (André Paulvé) 1945/46. 35 mm, s/w, 95 min. R: Jean Cocteau. B: Jean Cocteau, nach dem gleichnamigen Märchen von Jean Marie Leprince de Beaumont. K: Henri Alekan, Henri Tiquet. Ba: Christian Mrard, Rene Moulart. M: Georges Auric. D: Jean Marais (Tier, Avenant und Prinz), Josette Day (Belle), Marcel André (Vater, Kaufmann), Mila Parély (Félicie), Nane Germon (Adélaide), Michel Auclair (Ludovic), Raoul Marco (Geldverleiher).

Ein Kaufmann hat drei Töchter und einen Sohn, leider allesamt mißraten - mit Ausnahme der jüngsten Tochter, Belle. Eines Tages verirrt sich der Vater auf einer Reise im tiefen Wald in ein Zauberschloß. Dessen Herr, 'das Untier', will ihn mit dem Tode bestrafen, weil er für Belle einen Rosenzweig aus dem Schloßgarten brach. Belle liefert sich an des Vaters Stelle dem Untier ans, das sich sofort in sie verliebt. Seine Heiratsanträge lehnt sie ab, aber sie gewöhnt sich allmählich an ihren Gebieter. Da wird der Kaufmann krank. Das Untier erlaubt Belle, ihn zu besuchen. Zuhause wird sie sich ihrer Liebe zu dem Untier bewußt. Länger als beabsichtigt fern geblieben, findet sie bei der Rückkehr in das Schloß das Tier im Sterben begriffen vor - todkrank vor Liebeskummer. Als Belles Verehrer aus dem Heimatdorf in Begleitung ihres Bruders in den Schatztempel des Schlosses eindringt, wird er von einer Statue der Göttin Diana durch einen Pfeilschuß getötet. Sterbend nimmt er die Gestalt des Untiers an, während jenes als Prinz mit dem Aussehen des Verehrers wieder lebendig wird und Belle mitnimmt in sein Reich.

Der Märchen-Film, in der unmittelbaren Nachkriegszeit realisiert, entstand unter extremen Schwierigkeiten: Unfälle und Krankheiten beeinträchtigten die Dreharbeiten, das Filmmaterial war knapp, Stromunterbrechungen legten die Aufnahmearbeiten lahm, es gab Probleme mit dem Kopierwerk. Für Cocteau, der von René Clément unterstützt wurde, bedeutete *La belle et la bête* nach 15 Jahren Abstinenz die Rückkehr zur Filmarbeit. Besonders eindrucksvoll wirkt die Lichtregie Henri Alekans, der den Film in einen wunderbaren Glanz zu versetzen verstand. Die Maske des Untiers, angefertigt von Alekan, die pittoresken Kostüme, das gesamte Interieur und die Musik tragen ebenfalls zu der intensiven Ausstrahlung bei. Das Erscheinungsbild der Figuren und ihrer Umgebung gestaltete man im Stil der holländischen Maler Vermeer und Pieter van Hoog, während man sich bei der Einrichtung des finsternen Schlosses an Gustave Doré orientierte. Die Mauern des Parks sind mit barocken Büsten italienischeu Ursprungs verziert,

La belle et la bête ist, obwohl es den Begriff noch nicht gab, ein Autoren-Film - Cocteau: "Ich hin es, hinter der Leinwand, der das Märchen erzählt. Zeitgenössische Kritiker bemängelten, der Film besitze zuwenig Dynamik. Der Dichter habe seine persönliche Mythologie dem alten Märchen aufgezwungen, auch störte man sich an der fast naturalistischen Darstellung. Cocteau verwies auf seine These vom irrationalen Realismus: Das Übernatürliche müsse stets natürlich erscheinen. Die maliziöse Schlußwendung - Belle reagiert enttäuscht auf die Verwandlung des Untiers in einen Traumprinzen - komponierte Cocteau in Erwartung massiver Zuschauerproteste, die zu seinem Amusement auch prompt erfolgten. Gern zitierte er das Urteil Paul Eluards: "Um diesen Film zu verstehen, muß man seinen Hund mehr lieben als seinen Wagen."

"Die Schöne und das Tier" in: Jean Cocteau: Filme. Frankfurt a.M. 1988 (Filmtext).

Henri Alekan/ Robert Hammond: "La belle et la bête". Paris 1992; Frederick Brown: "Cocteau. Eine Biographie". Bern/München 1980 Jean Cocteau: "La belle et la bête" Journal d'un Film".

Paris 1946; ders.: "Kino und Poesie", Hg von Klaus Eder. München 1979; Arthur B. Evans: "Jean Cocteau and his Films of Orphic Identity, London 1977; David Galeef: "A Sense of Magic: Reality and Illusion in Cocteaus's Beauty and the Beast", in: Literature/Film Quarterly, 1984, H. 2; Claude Gaultier: "Jean Cocteau et le cinéma", in: Image et son, 1972, H. 262; Gordon Gow: "Astonishment: Magic Films from Jean Cocteau", in: Films and Filming, 1978, Susan Hayward: "Gender politics - Cocteau's belle is not that bête: Jean Cocteau's La belle et la bête in: dies./Ginette Vincendeau (Hg.): French Films. London, Neu York 1990; Rebecca M. Pauly : Beauty and the Beast: From Fable to Film", in: Literature/Film Quarterly, 1989, 1989, H.2; Jochen Poetter (Hg.): "Jean Cocteau". Köln 1989; Michael Popkin: "Jean Cocteau's Beauty and the Beast: The Poet as Monster", in: Literature/Film Quarterly, 1982, H.2)

Peer Moritz

BERLIN ALEXANDERPLATZ

Bundesrepublik Deutschland/Italien (Bavaria/ WDR/RAI) 1979/80. 16 mm, Farbe, 14 Std., 55 Min. R: Rainer Werner Fassbinder. B: Rainer Werner Fassbinder, nach dem gleichnamigen Roman von Alfred Döblin. K: Xaver Schwarzenberger. A: Helmut Gassner, Werner Achmann. S: Juliane Lorenz, Franz Walsch (d.i. R.W. Fassbinder). M: Peer Raben. D: Günter Lamprecht (Franz Biberkopf), Gottfried John (Reinhold), Barbara Sukowa (Mieze), Hanna Schygulla (Eva), Franz Buchrieser (Meck), Ivan Desny (Pums), Brigitte Mira (Frau Bast).

Alfred Döblins Großstadtepos erregte bei seinem Erscheinen 1929 Aufsehen nicht nur wegen seiner Thematik - erzählt wird die leidvolle Geschichte des Zuhälters und 'Tot-schlägers' Franz Biberkopf im krisengeschüttelten Berlin der 20er Jahre -, sondern vor allem wegen seiner futuristisch-dadaistischen Erzähltechnik. Im Montageverfahren, das der Autor dem relativ neuen Medium Film entlehnt hatte, werden authentische Wirklichkeitspartikel (Zeitungsmeldungen, Reklame, Schlagertexte, usw.), innere Monologe und Erzählerkommentare übergangslos mit der Fabel verwoben. Dank dieser Technik gelang es Döblin, am Beispiel des Franz. Biberkopf die übermächtige Erfahrung von Großstadt und die damit einhergehende Dezentrierung des Szubjekts, ja seine Auflösung künstlerisch zu gestalten.

Im Gegensatz zu Piel Jutzis erster Verfilmung aus dem Jahre 1931, deren Realismus den ästhetisch komplexen Roman auf sein sozialkritisches Anliegen verkürzt, nimmt Fassbinder die künstlerische Herausforderung durch eines der wichtigsten Werke der

literarischen Moderne an. Dies äußert sich nicht allein in der Filmlänge, die alle konventionellen Maßstäbe sprengt. obwohl für das Fernsehen produziert, nimmt Fassbinder keinerlei Rücksicht auf eitle Serien-Dramaturgie, macht keinerlei Konzessionen an den kleinen Bildschirm und das breite TV-Publikum. Mittels komplexer Toncollagen (einer aus Straßenlärm, Kinderstimmen und Radio-Werbesprüchen bestehenden permanenten Geräuschkulisse) sowie durch das von einer Leuchtreklame herrührende rote und blaue Blinklicht, das häufig Biberkopfs Zimmer durchflutet, gelingt es Fassbinder, Berlin in akustische und visuelle Zeichen zu transformieren. Obwohl die großstädtische Ikonographie - wie noch in Piel Jutzis Film - nie auftaucht, ist der Moloch Berlin allgegenwärtig und sein existenzieller Einfluß auf Biberkopf ebenso sinnfällig wie glaubwürdig. Die 'dunkle' Lichtführung, wodurch sich die Konturen der Körper verwischen, oder die artifizielle Gestaltung der Räume als Spiegel seelischer Innenräume sind ebenfalls als Versuch zu verstellen, filmspezifische Analogien zur literarischen Vorlage zu schaffen. im einen wie im anderen Fall geht es um die Aufhebung der Grenze zwischen dem Drinnen und dem Draußen und damit Um die Auflösung des Subjekts.

Bleibt Fassbinder einerseits dem Ausgangstext kongenial verbunden, so löst und distanziert er sich andererseits von der literarischen Vorlage. Das gilt nicht nur hinsichtlich seiner Kritik an der Wandlung Biberkopfs zu einem angepaßten Mitglied der Gesellschaft oder der Verdichtung der Handlung - entgegen dem Roman - auf die drei Hauptfiguren Franz, Reinhold und Mieze, die ihm als Projektionsfläche eigener Befindlichkeit und Lebenswirklichkeit dienen. Die ästhetische Differenz wird besonders deutlich im illustrativ-stimmungsvollen wie sinnerweiternden Einsatz der komponierten und kompilierten Musik, die voll der Opernarie bis hin zum Pop-Song reicht. Gänzlich konterkariert wird die Modernität des Romans durch die Verwendung konventioneller Inszenierungs- und Repräsentationsmuster filmischer Melodramatik. Stets geht es dem Filmemacher darum, seine kritische Auseinandersetzung mit der Vorlage dem Zuschauer als eine Beschäftigung mit bereits formulierter Kunst bewußt zu machen, und zwar vor allem durch direkt dem Roman entnommene Zitate, die als Schrifttafeln in die laufende Filmhandlung einmontiert oder von einem Erzähler, Fassbinder selbst, aus dem off gesprochen werden.

Die Verfilmung stellt für den Regisseur den Endpunkt einer lebenslangen Beschäftigung mit diesem Roman dar, dessen Lektüre für ihn zum Schlüsselerlebnis wurde: "Mein Leben, gewiß nicht im Ganzen, aber doch in einigem, manchem, vielleicht Entscheidenderem als ich es heute zu überblicken vermag, wäre anders verlaufen, als es mit Döblins 'Berlin Alexanderplatz' im Kopf, im Fleisch, im Körper als Ganzes und in der Seele (...) verlaufen ist." In vielen Fassbinder-Filmen heißen Figuren, die direkt oder indirekt als alter ego des Filmemachers auftreten, Franz oder gar Franz Biberkopf. *Berlin Alexanderplatz*, der alle zentralen Themen der früheren Filme - wie z.B Liebe als Machtkampf, Ausbeutbarkeit der Gefühle, der Gegensatz von Individuum und Gesellschaft - brennpunktartig zusammenfaßt, kann als Summe von Fassbinders Kunstschaffen gelten.

"Berlin Alexanderplatz", in : Rainer Werner Fassbinder/Harry Baer: Der Film V. Ein Arbeitsjournal. Frankfurt a.M. 1980. (Drehbuch, Materialien).

Thomas Basgier: " Berlin Alexanderplatz", in: Filmfaust, 1992, H. 86; Heinz Brüggemann: " Berlin Alexanderplatz" oder 'Franz, Mieze, Reinhold, Tod & Teuferl?', in: Text+ Kritik, 1989, H. 103; Vinzenz B. Burg: " Berlin Alexanderplatz", in: medien + erziehung, 1981, H.2; Thomas Elsaesser: " Berlin Alexanderplatz": Franz Biberkopf"/S/Exchanges", in: Wide Angle, 1990, H. 1; Louis Ferron: " Berlin Alexanderplatz. Fassbinder contra Döblin". Den Haag 1980; Achim Haag: "Deine Sehnsucht kann keiner stillen". München 1992; Jürgen Kasten: "Keiner ist böse, keiner ist gut", in: Filmbulletin, 1992, H.2; Hanno Möbius/Guntram Vogt: "Drehort Stadt". Marburg 1990; Eric Rentschler: "Terms of Desmemberment: The Body in/and/of Fassbinder's Berlin Alexanderplatz", in: Literature/Film Quarterly, 1990, H. 4; Kristina Zerges: "Die Tv-Serie Berlin Alexanderplatz von R.W. Fassbinder. Dokumentation und Analyse eines Rezeptionsprozesses", in: Spiel, 1983, H.1.

Achim Haag

BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT

Deutschland (Fox Europa) 1927. 35 mm, s/w, stumm, 1.049 m. R: Walter Ruttmann. B: Karl Freund, Walter Ruttmann, nach einer Idee von Carl Mayer. K: Karl Freund, Reimar Kuntze, Robert Baberske, Lászlo Schäffer. S: Walter Ruttmann. M: Edmund Meisel.

Als ein stilbildendes Meisterwerk, das die Neue Sachlichkeit in den Film überführte, wurde *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* gleich nach der Uraufführung gefeiert. "Das größte, grundsätzlich wichtigste Filmereignis seit vielen Jahren", befand Willy Haas ("Film-Kurier", 24.9.1927), Der Montagefilm - ausschließlich Dokumentaraufnahmen, ohne Spielhandlung - hat nichts von seiner Faszination eingebüßt: Ruttmann hat den Rhythmus der Metropole Berlin eingefangen, einen Querschnitt des Lebens einer Großstadt in Form eines Tagesablaufes, vom Morgengrauen bis in die Nacht. *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* in fünf Akte gegliedert, beginnt mit abstrakten Wellenmotiven - ähnlich Ruttimanns frühen "absoluten" Filmen *Opus I-IV*-, wechselt dann über in schnelle, spannungsvolle, rhythmische Bildfolgen, in denen die Fahrt eines Nachtschnellzuges in die im Morgenlicht schimmernde Großstadt bis zum Anhalter Bahnhof gezeigt wird. Durch ständig wechselnde Kamera-Aufnahmestandpunkte - waagrecht, diagonal, senkrecht - huschen die sehr kurzen Landschaftseinblicke wie in einem Traum vorbei, unterbrochen von Telefonmasten, Schienen, Weichen, Rädern und Lokomotivma-

schinenteilen wie in *La Roue* (1922/23) von Abel Gance. Auf diesen dynamischen Auftakt folgt eine ruhige Sequenz: Es ist 5 Uhr morgens, man sieht menschenleere Straßen, die sich erst langsam, dann schneller beleben. Den S-Bahn Zügen entsteigen Menschen, die zur Arbeit eilen. Maschinen setzen in den Fabriken ein, Kinder gehen zur Schule, Briefträger schwärmen aus, Herrenreiter reiten aus, Massen demonstrieren, der Verkehr belebt sich. Ruttmann splittert Motive wie in einem Kaleidoskop: Mittagspause, Arbeiter essen, Tiere bei der Fütterung, Stehimbiß. Die Szenen vom Nachmittag gleiten über in den Feierabend: Menschen in Cafés, beim Sport und Freizeitbeschäftigungen, schließlich das Nachtleben: Kino, Theater, Tanz, Kneipe.

Für diese Filmische Sinfonie komponierte Edmund Meisel eine Originalmusik für ein 75köpfiges Orchester, zu dessen Instrumenten Hupen, Rasseln, Amboß, Eisenblech, Vierteltonklavier und ein spezielles Geräuschinstrument gehörten. Während der Uraufführung waren die Musiker im ganzen Lichtspieltheater verteilt. Da einen solchen Aufwand nur die großen Filmpaläste betreiben konnten, legte Meisel außerdem eine Partitur für Orchester mit kleinerer Besetzung vor.

Ruttmann bemüht sich auch um einen sozialen Querschnitt und konfrontiert arm und reich. Harte Schnitte stellen polemische Verbindungen her, die an Eisenstein erinnern: Arbeiter auf dem Weg zur Fabrik/eine Viehherde auf dem Weg zum Schlachthof. Doch Ruttmanns eigentliches Interesse ist formaler Natur: Ihm geht es um "die Sichtbarmachung der sinfonischen Kurve". Er wollte kein Bilderbuch schaffen, sondern "eine komplizierte Maschine, die nur in Schwung geraten kann, wenn jedes kleinste Teilchen mit genauester Präzision in das andere greift". Die Technikfaszination der Neuen Sachlichkeit, die hier zum Ausdruck kommt, wurde bereits von zeitgenössischen Rezensenten kritisiert. Ruttmann bleibe an der Oberfläche, hieß es im sozialdemokratischen "Vorwärts", "er dringt nicht tiefer ein, er zeigt nicht den Berliner Menschen, der diesen Rhythmus treibt" (21.5.9.1927). in der "Frankfurter Zeitung" warf Siegfried Kracauer Ruttmann "Haltungslosigkeit" vor (30.11.1928).

Ruttmann, der Ende 1919 mit *Opus I* den ersten deutschen Avantgarde-Film schuf und von 1911 an abstrakte und farbige Reklame-Filme machte, hatte mit seinem ersten abendfüllenden Film auch international Erfolg. Er, der in den zwanziger Jahren als 'links' galt, in Berlin mit Erwin Piscator und in Paris mit René Clair zusammenarbeitete, hoffte auf Regie-Aufträge im nationalsozialistischen Deutschland und verdingte sich als Mitarbeiter bei Leni Riefenstahls Parteitags-Film *Triumph des Willens*. Seine Rechnung ging nicht auf: Ihm wurden keine großen Projekte anvertraut; stattdessen inszenierte er als Angestellter der Ufa-Werbefilm-Abteilung traditionelle Städteporträts, die weit entfernt sind vom innovativen Charakter seines Berlin-Films. Dagegen dokumentieren seine Industrie-Filme, die sich ganz in den Dienst der Nazi-Propaganda stellten wie *Deutsche Waffenschmiede* und *Deutsche Panzer* (beide 1940), daß Stilelemente der Neuen Sachlichkeit sich bruchlos verbinden ließen mit einer faschistischen Ästhetik.

Jeanpaul Georgen: "Walter Ruttmann. Eine Dokumentation". Berlin 1989; Willy Haas: "Berlin. Die Sinfonie der Großstadt", in: ders.: Der Kritiker als Mitproduzent. Berlin 1991; Helmut Korte: "Die Welt als Querschnitt: Berlin - Die Sinfonie der Großstadt. (1927)", in: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.): fischer Filmgeschichte. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1991; Siegfried Kracauer: "Film 1928", in: ders.: Das Ornament der Masse Frankfurt a.M. 1963; Hanno Möbius/Guntram Vogt: "Drehort Stadt". Münster 1990; Frederick W. Ott: "Berlin. Die Sinfonie der Großstadt", in: G+nter Engelhard u.a. (Hg.): 111 Meisterwerke des Films. Frankfurt a.M. 1989; William Uricchio: "Ruttmanns Berlin and the City Films to 1930". New York 1982; Kluas Wildenhahn: "Über synthetischen oder dokumentarischen Film". Frankfurt a.M. 1975.

Peer Moritz

DIE BLEIERNE ZEIT

Bundesrepublik Deutschland (Bioskol 1981. 35 mm, Farbe, 107 Min. R+B: Margarethe von Trotta. K: Franz Rath, A: Georg von Kieseritzky. S: Dagmar Hirtz. M: Nicolas Economou. D: Jutta Lampe (Juliane Klein), Barbara Sui (Marianne Klein), Rüdiger Vogler (Wolf), Luc Bondy (Werner), Doris Schade (Mutter), Verence Rudolph (Sabine).

Emotionale Dimensionen und aktuelle politische Themen miteinander zu verbinden, kennzeichnet die Filme Margarethe von Trottas. *Nach Das zweite Erwachen der Christa Klages* (1977) und *Schwestern oder Die Balance des Glücks* (1979) nahm sie sich in *Die bleierne Zeit* des brisanten Konflikthemas RAF-Terrorismus an und gestaltete ein fiktives Schicksal, in dem gleichwohl reale Personen wiedererkennbar sind. Bezüge zu den ersten beiden Filmen sind bewußt angelegt.

Die Schwestern Juliane und Marianne Klein kommen aus einem protestantischen Pfarrhaus und gehen unterschiedliche Wege beim Versuch, sich aus den Verhältnissen der fünfziger Jahre, die von Trotta mit einem Hölderlin-Zitat als "bleierne Zeit" begreift, zu befreien. Juliane engagiert sich als Journalistin beim Aufbau einer kritischen Frauenzeitschrift, während Marianne zur Terroristin wird. Der Film setzt zu einem späten Zeitpunkt ein, als Marianne bereits im Untergrund lebt: Werner, ihr Mann, bringt den gemeinsamen Sohn Jan zu Juliane, weil er nicht mehr weiter weiß. Juliane aber, die mit dem Architekten Wolf in einer Partnerschaft lebt, kann den Jungen nicht bei sich behalten, weil sie sich selbst mühsam einen eigenen Weg zur Selbständigkeit erkämpft.

In knappen Strichen schildert der Film Stationen der Wegsuche: Marianne bei El Fatah in Beirut, Juliane auf der Suche nach Pflegeeltern für den Jungen und in ihrer neu ge-

gründeten Zeitschrift. Mehrere heimliche Treffen zwischen Marianne und Juliane machen die Unversöhnlichkeit der verschiedenen Lebenshaltungen deutlich. Trotzdem halten die Schwestern zusammen. Der Hauptteil des Films zeigt ihre Auseinandersetzungen, wenn Juliane die inzwischen inhaftierte Marianne im Gefängnis besucht. In zahlreichen Rückblenden in die gemeinsame Kindheit, anfangs noch erzählerisch eingeführt, später übergangslos montiert, werden Kindheit und Jugend in den fünfziger Jahren als Ursache für die gegenwärtigen Haltungen offengelegt: Der Wunsch "gebraucht zu werden, zu etwas nutze zu sein" und der erlebte Widerspruch zwischen den Predigten und dem autoritären Verhalten des Vaters führen zu Aufbruch und Emanzipation. "Wir können uns nicht ans unserer persönlichen Geschichte befreien", sagt Juliane einmal zu ihrer Schwester.

Margarethe von Trotta gelingt es, die unausgesprochenen Zwänge und die kleinen Auflehnungen und ersten Selbsterfahrungen der frühen Jahre anschaulich zu zeigen: Im Schatten der Kirche messen sich die Schwestern im Handstand. Juliane beharrt im Unterricht gegenüber der Lehrerin auf einer abweichenden Meinung, sie geht in Hose statt im Rock zur Schule und wird vom Vater zurechtgewiesen; beim Abschlußball der Schule tanzt sie allein und zieht sich die erstaunte Verwunderung aller anderen zu, Marianne dagegen verhielt sich früher angepaßt und versucht jetzt nachzuholen, was sie damals versäumt hat: Terrorismus als verspäteter individueller Befreiungsversuch. Sie zerbricht im Gefängnis an den Bedingungen der Isolationshaft und begeht Selbstmord.

Der Film findet einfache und überzeugende Bilder für die mentalen Strukturen einer Zeit, die heute nur noch schwer vermittelbar ist. Barbara Sukowa und Jutta Lampe zeigen im mimischen Ausdruck differenziert die politische und emotionale Verstrickung, obwohl die Parallelität von Kindheitsrückblenden und filmischer Gegenwart der Erzählung ihre Form gibt, wird mit Brüchen und Leerstellen gearbeitet, so daß eine letztlich offene Struktur gewahrt bleibt. "Trauer, das wird zwischen vielerlei Tun ein einsames Geschäft" - diesem Satz Ingeborg Bachmanns, der dem Film vorangestellt ist, wird durch den Film widersprochen: Er zieht die Zuschauer in diese Trauerarbeit hinein, läßt sie teilhaben an den Konflikten jener Zeit, die auch die Gegenwart geprägt haben.

"Die bleierne Zeit". Hg. Hnas Jürgen Weber. Frankfurt a.M. 1981. " Die bleierne Zeit und andere Filmtexte". Hg. Günter Agde. Berlin (DDR) 1988. (Drehbuch).

Silke von der Emde: "Intertextuality as Political Strategy in Margarethe von Trotta's Film Marianne and Juliane", in: *Philological Papers*, 1992; Renate Fischetti: "Das neue Kino". Dülmen-Hiddingsel 1992; Reiner Frey/Christian Goldenberg: "Rebellinnen wider ein Bleierne Zeit", in: *Filmfaust*, 1982, H. 24 (Interview); Dietmar Hochmuth: "Margarethe von Trotta", in: Fred Gehler (Hg.): *Regiestühle internationa*. Berlin (DDR) 1987; Claudia Hoff. "Margarethe von Trotta", in *CineGraph*, 1988, Lg.10; Julia Knight. "Frauen und der Neue Deutsche Film". Marburg 1995;

Margret Köhler: " Die bleierne Zeit", in: medien + erziehung, 1981, H.3; Renate Möhrmann: "Die Frau mit der Filmkamera". München 1980.

Knut Hickethier

BLUE VELVET

USA(DeLaurentiis Entertainment Group) 1986. 35 mm, Farbe, 120 Min. R+B: David Lynch. K: Frederick Elmes, Joe Dunton. S: Duwayne Dunham. M: Angelo Bandalamenti. D: Kyle MacLachlan (Jeffrey Beaumont), Isabella Rossellini (Sorothy Vallens), Dennis Hopper (Frank Booth), Laura Dern (Sandy Williams), Hope Lang (Sandys Mutter), Dean Stockwell (Ben).

Der Film beginnt in einer vermeintlich heilen Welt: Der Schlaganfall von Jeffreys Vater beim Rasensprengen scheint lediglich ein kleiner Unfall zu sein. Doch schon am Anfang taucht die Kamera in die schwarze Erde ein, als wolle sie den dunklen Grund der plakatativ hellen Welt ergründen. Der Film lebt von diesem Kontrast der hell erleuchteten Oberfläche und dem in Dunkelheit getauchten Grund, von Tag und Nacht, gut und böse, von normal und pervers, gesund und krank.

Jeffrey findet auf dem Rückweg vom Krankenhaus, in dem er seinen Vater besucht hat, ein abgeschnittenes menschliches Ohr auf einer Wiese und trägt es pflichtbewußt zur Polizei. Dieser Fund bildet für ihn den Ausgangspunkt, um in eine andere, fremde Welt einzutauchen, deren rätselhafter Anziehungskraft er sich nicht zu entziehen vermag. Mit Hilfe Sandys, der Tochter des Polizeiinspektors, wird er auf die Spur einer verbrecherischen Bande geführt, die sich um Frank gruppiert. Frank nötigt die Sängerin Dorothy, deren Mann und Sohn sich in seiner Gewalt befinden, zu perversen Sexspielen. Jeffrey, zunächst nur ein unfreiwilliger Voyeur fühlt sich mehr und mehr sexuell hingezogen zu Dorothy, die die tabuisierte Seite der Sexualität verkörpert: Sie fordert Jeffrey dazu auf, sie zu schlagen; zunächst weigert er sich, doch dann schlägt er - zu seinem eigenen Erschrecken - lustvoll zu. Sandy dagegen träumt von der reinen Liebe, symbolisiert durch das die Dunkelheit vertreibende Erscheinen des Rotkehlchens. Zur Konfrontation beider Welten in Gestalt der beiden Frauen kommt es, als Dorothy nackt vor Jeffreys Haus steht. Für Sandy bricht eine Welt zusammen, als sie von der Beziehung der beiden erfährt.

Lynch arbeitet mit extremen Kontrasten. Deutlich wird dies auch in der Sprache. Franks Ausdrucksweise und die seiner Bande ist im Gegensatz zur Welt Jeffreys vulgär

und obszön. Ungewöhnlich ist der Einsatz der zitierten Schlager aus den fünfziger Jahren: Während sie normalerweise geradezu als Inbegriff der heilen Welt gesehen werden, entlarvt Lynch die Verlegenheit der Texte durch die herbeigeführte Allianz mit Gewalt und Brutalität.

Am Ende scheint das Gute über das Böse zu triumphieren, der Tag über die Nacht. Jeffrey hat in einem blutrünstigen Show-down Frank erschossen, damit er auch den Frank in sich getötet. Dorothy spielt mit ihrem zurückgewonnenen Sohn, Jeffrey und Sandy haben sich gefunden. Die Familienidylle scheint wiederhergestellt. Der junge Mann hat zurückgefunden in die Kleinbürger-Welt mit ihren konventionellen Rollenzuschreibungen: Ehefrau Sandy ruft Jeffrey gerade zum Essen. Doch auf das übertrieben märchenhafte Happy End, das auf den Anfang zurückverweist, folgt noch eine Schlußpointe: In der letzten Einstellung ist das Rotkehlchen zu sehen, mit einem schwarzen Käfer im Schnabel.

Blue Velvet in der Kritik extrem unterschiedliche Beurteilungen erfahren. Für den Film spricht seine ausgeprägte Gestaltungskraft in der Darstellung konfligierender Welten in den Personen, gegen den Film läßt sich anführen, daß seine interne Logik konstruiert erscheint und die aufgezeigte Dualität von Oberfläche und Grund selbst plakativ und oberflächlich bleibt.

Roberta Ahlquist: "Film as Culture: The Portrayal of Gender and Psychopathological Projection in David Lynch's *Blue Velvet* and *Wild at Heart*", in: Ingrid Kerkhoff/Hans-Peter Rodenberg (Hg.): *Leinwandträume*. Hamburg 1991; Betsy Berry: "Forever, In My Dreams: Generic Conventions and The Subversive Imagination in *Blue Velvet*", in: *Literature/Film Quarterly*, 1988, H.2; Richard Corliss: "Our town", in: *Film Comment*, 1986, H. 6; Martin Deppner/Jens Thiele: "Das Bild hinter dem Bild", in: Joachim Paech (Hg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste*. Stuttgart, Weimar 1994; Robert Fischer: "David Lynch". München 1992; Werner Faulstich: "Blue Velvet", in: ders./Andreas Vogel (Hg.): *Sex & Gewalt*. Bardowick 1991; Stefan Huber: "Postmoderne Welten: *Blue Velvet*", in: *Cineaste*, 1987, H. 3; Kenneth C. Kaleta: "David Lynch". New York 1993; J.F. Maxfield: "'Now it is dark' the child's dream in David Lynch's *Blue Velvet*", in: *Post Script*, 1989, H. 3; C. Kenneth Pelllow: " *Blue Velvet* and *Terminator 2*", in: Joan Copjec (Hg.): *Shades of Noir*. London, New York 1993; Janet Preston: "Dantean Imagery in *Blue Velvet*", in: *Literature/Film Quarterly*, 1988, H. 3; Andreas Rost (Hg.): "Bilder der Gewalt". Frankfurt a.M. 1994; Georg Seeßlen: "David Lynch und seine Filme". Marburg, Berlin 1994.

Klaus Bort

BRONENOSEC POTEMKIN

Panzerkreuzer Potemkin.

Sowjetunion (Erste Goskirofabrik) 1925. 35 mm, stumm, s/w, 1.740 m. R+S: Sergej Eisenstein. B: Nina Agadzanova Sutko, Sergej Eisenstein. K: Eduard Tissé. A: Vasilij Rachal's. Deutsche Fassung 1930: Phil Jutzi, M: Edmund Meisel. D: Aleksandr Antonov (Vakulincuk), Vladimir Barskij (Kommandant Golikov), Grigorij Aleksandrov (Leutnant Giljarovskij), Michail Gromov (ein Matrose).

Wie ein Kulturschock traf *Bronenosec Potemkin* die Kinobesucher: "zeitlos gültig", "das erschütterndste Werk in der dreißigjährigen Geschichte des Films" die Urteile im In- und Ausland waren überschwenglich. Sergej Eisenstein, der erklärtermaßen kinematographisch die "Seele der Zuschauer umpflügen wollte" wie mit einem Traktor, begründete mit diesem Film das Genre des Revolutions-Films und hob gleichzeitig die Filmästhetik insgesamt auf ein ganz neues Niveau. Schon mit seinem ersten Film *Staèka* (Streik, 1914) hatte er den Weg des intellektuellen Kinos eingeschlagen. Visionär die Möglichkeiten des Filmmediums erkennend, arbeitete er an Verfahren zur emotionalen Einwirkung und argumentativen Überzeugung des Zuschauers, *Bronenosec Potemkin* war als Affront gedacht: gegen das dekadente, bourgeoise Kino, gegen das psychologisierende Seelendrama und die in den Theatertraditionen orientierten Literaturverfilmungen im Atelier.

Dennoch nutzte er hier, mit dem Stoff eines historischen Vorfalls von 1905, in seinem Kalkül die strenge, erprobte Komposition der fünftaktigen Tragödie. Der Skandal des von Maden wimmelnden Fleisches in der Exposition löst den Konflikt auf dem Schiff aus. Ne drohende Erschießung der Meuterer schürzt den Knoten. Die Spannung steigt bis zum Kulminationspunkt, "in dem die Solidarität der Matrosen die Herrschaft der Unterdrückter bricht. Auf dem Höhepunkt der Handlung wird die rote Revolutionsfahne gehißt; Eisenstein ließ sie in dieser Einstellung Bild für Bild per Hand kolorieren. In der Szene, in der man den Matrosen Vakulinèuk, der im Kampf gefallen war, in Odessa an Land aufbahrt, versucht der Film eine metaphorische Darstellung der Trauer durch atmosphärische Nebelbilder im Hafen. Die Bevölkerung der Stadt solidarisiert sich mit den Aufständischen. Aber die Katastrophe naht: In einer der wohl berühmtesten Sequenzen der Filmgeschichte zerschlagen regierungstreue Kosakentruppen den fröhlichen Menschaufmarsch auf der Hafentreppe mit brutaler Gewalt. Eisenstein versinnbildlicht dies unter anderem mit einem die Treppe hinunterrollenden Kinderwagen, dem zerschossenen Auge einer hilfeschuchenden Frau, der Geometrie der Stufen und der Reihe glänzender Kosakentiefel. Die Lösung kommt entsprechend im fünften Akt: Dem Panzerkreuzer Potemkin fährt ein ganzes Geschwader entgegen. Die durch alternierende Montage

von Maschinen, postierten Matrosen und feindlichen Schiffen spannungsvolle Situation entlädt sich im siegreichen, unbehelligten Durchfahren der Phalanx.

Eisenstein bewies mit den Odessaer Massenszenen, daß der sowjetische Film auch darin dem aufwendigen Kino à la Griffith, Gance, Lubitsch oder Lang nicht mehr nachzustehen brauchte. Aber er stellte der Masse nicht individuelle Haupthelden gegenüber, sondern versucht die Identifikation mittels typischer Figuren und teilweise mit Laiendarstellern zu erreichen. Während Eisenstein allerdings seine Konzeptionen später modifizierte (von *Oktjabr'* zu *Ivan Groznyj*) wandten die epigonalen sowjetischen Revolutions-Filme das Konzept des 'Massenhelden' schematisch weiter an. Kontrast war Eisensteins Hauptprinzip und Experimentierfeld in diesem Film und daraus entwickelte er die Grundlagen seiner Filmtheorie: Kontrast auf allen Ebenen, vom Konflikt der graphischen Linien, Flächen und Bewegungen in der Abfolge der Einstellungen bis zu topologischen und ideologischen Gegenüberstellungen. Extreme Nahaufnahmen (z.B. Maden im Fleisch oder Teile von Gesichtern), verkantete oder aus ungewöhnlicher Ober- und Untersicht aufgenommene Einstellungen und ein virtuoser, theoretisch fundierter Einsatz damals möglicher Montagetechniken zeichneten die neue Filmästhetik aus.

Die Wirkung dieser Techniken war auch den Herrschenden bewußt. Während der Sowjetstaat den Film feierte, entstand etwa im Deutschen Reich durch die heftige Auseinandersetzung mit der Zensur ein Präzedenzfall, durch den sich eine breite, bürgerlich- fortschrittliche bis linke Front gegen geistige Bevormundung bildete. Diese Interessen- verbindung initiierte wie in anderen Ländern Strömungen des proletarischen, linken, sozial engagierten Films außerhalb der marktbeherrschenden großen Filmkonzerne. Auch der kulturelle Austausch mit der auf internationale Anerkennung hoffenden Sowjetunion wurde Ende der zwanziger Jahre vom Erfolg dieses Films ausgelöst. Für Eisenstein selbst hatte der sensationelle Durchbruch Folgen: Seine Ästhetik wurde zum Modell des sowjetischen Films erklärt, *Bronenosec Potemkin* zu einer modernen Ikone des Sowjetstaates stilisiert, der ihn als Staatsregisseur vereinnahmen wollte.

"Panzerkreuzer Potemkin". Hg. Hermann Herlinghaus. Zürich 1961. (Szenarium). – "Potemkin-Protokoll", in: Sergej M. Eisenstein: Schriften 2. Hg. Hans-Joachim Schlegel. München 1973.

Jacques Aumont: "Montage Eisenstein". Paris 1979; Jon Barna: "Eisenstein", Boston, Toronto 1975; Juri Chanjutin: "Wohin führt Panzerkreuzer Potemkin", in: Film und Fernsehen, 1977, H. 11; Sergej M. Eisenstein: "das Organische und das Pathos in der Komposition des Films Panzerkreuzer Potemkin", in: ders.: Ausgewählte Aufsätze. Berlin (DDR) 1960; Naum Klejman: "Nur 15 Einstellungen", in: Filmwissenschaftliche Beiträge, 1976, H. 2; Mark LeFanu: "S. M. Eisenstein ou la rigueur de l'imagination", in: Positif, 1989, H. 340; Herbert Marshall (Hg.): "The Battleship Potemkin". New York 1978 ; Hans-Joachim Schlegel: "Die Verfilmung der Revolution und die Revolutionierung des Films: Panzerkreuzer Potemkin (1925)", in: Werner Faulstich/Helmut Korte

(Hg.): Fischer Filmgeschichte. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1991; D. L. Selden: "Vision and Violence: The Rhetoric of Potemkin", in: Quarterly Review of Film Studies, 1982, H. 4.

Alexander Schwarz

DIE BRÜCKE

Bundesrepublik Deutschland (Fono-Film) 1959. 35mm, s/w, 103 Min. R: Bernhard Wicki. B: Michael Mansfeld, Karl-Wilhelm Vivier, nach dem gleichnamigen Roman von Manfred Gregor. K: Gerd von Bonin, Horst Fehlhaber. Ba: Peter Scharff, Heinrich Graf Brühl. S: Carl-Otto Bartning. M: Hans-Martin Majewski. D: Folker Rohnet (Hans Scholten), Fritz Wepper (Albert Mutz), Michael Hinz (Walter Forst), Frank Glaubrecht (Jürgen Borchert), Karl Michael Balzer (Karl Horber), Volker Lechtenbrink (Klaus Hager), Günther Hoffmann (Sigi Bernhard), Cordula Trantow (Franziska).

Kriegsfilm sind problematisch - deutsche allemal. Eine ernsthafte Aufarbeitung und Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg hat es mit wenigen Ausnahmen im bundesdeutschen Nachkriegsfilm der fünfziger Jahre nicht gegeben. Die Regisseure, die ehemals im Dienste der NS-Propagandamaschinerie standen, setzten ihre Filmarbeit in der Bundesrepublik fort, und so entstand ein wenig innovatives und reaktionäres Kino. Deutsche Soldaten wurden weiter verherrlicht und die Schuld an den Nazi-Verbrechen einem anonymen Schicksal zugeschoben wie in Alfred Weidenmanns Kriegsfilm *Canaris* (1954) und *Der Stern von Afrika* (1956) oder Frank Wisbars *Hunde, wollt ihr ewig leben?* (1958). Konsequenter und ehrlicher behandelten die Emigranten Peter Lorre (*Der Verlorene*) und Robert Siodmak (*Nachts, wenn der Teufel kam*) das Thema. Helmut Käutners *Die letzte Brücke* (1954) – eine österreichisch-jugoslawische Produktion, in der Bernhard Wicki einen Partisanenführer spielt – ist mehr dem italienischen Neorealismus verwandt als dem deutschen Nachkriegsfilm. Fünf Jahre später debütierte der Schauspieler und Käutner-Schüler Wicki als Spielfilmregisseur mit dem Antikriegsfilm *Die Brücke*, dessen schonungsloser Realismus ihn positiv absetzt von der Nachkriegsproduktion in der Bundesrepublik.

Der Film erzählt anfangs sehr behutsam, fast lyrisch, vom Leben in einer deutschen Kleinstadt kurz vor der Kapitulation im April 1945. Sieben Gymnasiasten, Durchschnittsalter sechzehn Jahre, erhalten ihren Einberufungsbefehl. Sie haben ihn erwartet, und sie haben auf ihn gehofft. Einen Tag lang werden die jungen Rekruten in der Kaserne ausgebildet, lernen den Umgang mit den Waffen und sollen dann an die Front.

Auf Intervention ihres Lehrers, der sie vor dem sicheren Tod schützen will, werden sie an den Stadtrand ihrer Heimatstadt abkommandiert, um eine unwichtige Brücke, die sowieso gesprengt werden soll, vor den Amerikanern zu sichern. Der ihnen beigestellte Unteroffizier wird beim Gang in die Stadt von Feldgendarmen als Deserteur erschossen, so daß, die Jungen auf sich allein gestellt sind. Als die amerikanischen Panzer anrücken, beginnt für die Jungen ein aussichtsloser, selbstmörderischer Kampf, bei dem am Ende nur einer am Leben bleibt.

Der dem Film zugrundeliegende Roman hat autobiographischen Charakter. Manfred Gregor schildert seine Erlebnisse in der Rückschau: Der einzige Überlebende kehrt zehn Jahre nach Kriegsende zurück an den Ort des Geschehens. Wicki dagegen erzählt linear in chronologischem Zeitverlauf und in zwei Akten: erst die privaten Szenen, darin der Kampf an der Brücke. "Ich möchte zeigen, wohin es führt, wenn man Kinder mit falschen Idealen erzieht, wenn man sie verkauft, verrät und schließlich verrecken läßt", erklärte der Regisseur.

Die aufwendige und kostenintensive Produktion - Drehzeit und Budget wurden weit überschritten - wurde in 76 Tagen in Cham (Oberpfalz) und Umgebung realisiert. Der Film, ein Plädoyer für kompromißlosen Pazifismus, wurde teilweise mißverstanden: Kritiker monierten, daß Wicki die Jungen einen Heldentod sterben läßt, der nur deshalb sinnlos erscheine, weil die Brücke strategisch unwichtig gewesen sei. Die Filmhistorikerin Lotte Eisner sah in *Die Brücke* gar eine Glorifizierung des Hitlerjugend-Geistes. Solche Einwände konnten die Rezeption des Films, der mit Preisen förmlich überschüttet wurde (u.a. Bundesfilmpreis, Oscar-Nominierung und Golden Globe), nicht negativ beeinflussen. Seine jungen unbekanntem Darsteller wurden über Nacht international bekannt. Michelangelo Antonioni engagierte Wicki als Darsteller in *La notte*, und der amerikanische Produzent Darryl F. Zanuck verpflichtete ihn für die Großproduktion *The Longest Day* (*Der längste Tag*, 1961) über die Landung der Alliierten in der Normandie.

"Die Brücke". Hg. Lars Bardram/Bent Lantow. Kopenhagen 1982. (Filmprotokoll)

Robert Fischer: "Sanftmut und Gewalt. Der Regisseur und Schauspieler Bernhard Wicki". Essen 1991; ders.: "Bernhard Wicki". München 1994; Winfried Günther: "...dakann man endlich ohne jede Einschränkung sein Handwerk zeigen", in: epd Film, 1989, H. 10 (Interview); Hilmar Hoffmann: "Die Brücke", in: Günter Engelhard u.a. (Hg.): 111 Meisterwerke des Films. Frankfurt a.M. 1989; Klaus Kanzog: "Warten auf das entscheidende Wort' Pubertät und Heldenwahn in Bernhard Wickis Die Brücke", in: ders. (Hg.): Der erotische Diskurs. München 1989; Peter Kremski: "Marlon Brando hatte auf mir als Regisseur bestanden", "Die Brücke", in: ders.: The Great German Films. Secaucus 1986; Enno Patalas: " Die Brücke", in: Filmkritik, 1959, H. 12; Henning Rischbieter: "Kino-Krieg", in: Hans Helmut Prinzler (Hg.): Das Jahr1945. Berlin 1990; Klaus Vowe: " Die Brücke", in: Rudolf Joos/Christiane von Wahlert (Red.): Filme zum Thema. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1988; Peter Zander: Bernhard Wicki". Berlin 1994.

Peer Moritz

DAS CABINET DES DR. CALIGARI

Deutschland 1920. 35 mm, s/w, stumm, 1703 m. R: Robert Wiene. B: Carl Mayer, Hans Janowitz. K: Willy Hameister. A: Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Röhrig. D: Werner Krauß (Dr. Caligari), Conrad Veidt (Cesare), Friedrich Feher (Francis), Hans-Heinz von Twardowski (Alan), Lil Dagover (Jane).

Schon einen Tag nach der Premiere war man sich der Bedeutung des Ereignisses bewußt: "Die Frage, ob Kunst im Film möglich ist, wurde gestern endgültig entschieden", konstatierte z.B. der Rezensent des "8-Uhr-Abendblatts". Die antinaturalistische Ästhetik von *Das Cabinet des Dr. Caligari*, aber auch ihre Vermarktung, mit großem Werbeaufwand betrieben - wochenlang hing an den Litfaßsäulen das Plakat: "Du mußt Caligari werden!" -, verschaffte dem Film einen besonderen Stellenwert in der Filmgeschichte. Der vielfach und meistens falsch zitierte Anspruch des Architekten Hermann Warm: "Das Filmkunstwerk muß eine lebendige Graphik werden", zielte darauf, eine aus den Fugen geratene Welt mit entsprechender Bilddramatik zu versehen.

Am originellsten ist diese Absicht in der zersplitterten Typographie und Ornamentik der Zwischentitel eingelöst. Dagegen sind die spitz- und schiefwinkligen, auf Rupfen gemalten Dekorationen mit ihren verschobenen Perspektiven und bizarren Verzerrungen eigentlich nur veräußerte Formparaphrasen des Expressionismus. 1912 wurden auf den ersten größeren Ausstellungen expressionistische Bilder als "Gemäldegalerie eines Irrenhauses" geschmäht. Genau dieses Vorurteil illustriert der Film und prägte damit kurioserweise die populäre Expressionismus-Vorstellung.

Erzählt wird eine morbide-phantastische Geschichte: Der mysteriöse Schausteller Caligari läßt sein somnambules Medium für sich morden. Francis, der Held und Erzähler, ist Caligari auf der Spur und entlarvt ihn als den verrückten Direktor einer Nervenklinik. In der Schlußszene zeigt sich, daß Francis selbst Patient jener Irrenanstalt ist, der Film also die Geschichte aus seiner, von psychischer Verstörung und Schizophrenie geprägten Sichtweise wiedergegeben hat. Neben der konsequenten Stilisierung einer unwirklichen Umwelt - auch für die 'Außenaufnahmen' wurden lediglich gemalte Prospekte benutzt - paßten sich die beiden Hauptdarsteller Werner Krauß und Conrad Veidt mit ihrer organischen Bewegungen zerlegenden Artistik in die atmosphärisch ungemein dichte Synthese schauerromantischer Motive, verzerrter Perspektiven und verrätselnder Dekors ein.

Der Regisseur verfügte mit diesen Elementen bereits über fertige Bildkompositionen, die er mit damals keineswegs ungewöhnlichen Mitteln aufnahm: Die häufige Verwendung von Halbtotalen, eine statische Kamera und relativ lange Einstellungen, die Rahmung des Filmbildes durch Masken und deutlich erkennbares Auf- und Abblenden der Szene entsprachen dem Filmästhetischen Standard der Zeit.

Jahrzehnte später wurde *Das Cabinet des Dr. Caligari* interpretiert als Metapher einer modernen Welt, in welcher Sinnzusammenhänge für das Individuum zunehmend undurchschaubarer und verrückter zu werden drohen. Siegfried Kracauer bezog sich dabei auf eine angebliche Verstümmelung des Drehbuchs: Die Autoren hätten eigentlich den Machtmißbrauch des Direktors und damit aller staatlichen Hierarchien brandmarken wollen; durch die auf Anregung Fritz Langs eingefügte Rahmenhandlung habe sich diese Absicht in ihr Gegenteil verkehrt. Doch im Originaldrehbuch war bereits eine Rahmenhandlung vorgesehen, die aber den Held als normal und den Direktor als verrückt beläßt. Erst die Vertauschung dieser Attribute innerhalb der ursprünglich von den Autoren vorgesehenen Dramaturgie schafft den fiebernden, vexierenden Gestus, den der Film in seinen Bilddistorsionen geschickt illustriert. Wer verrückt und wer normal ist, ist nicht genau bestimmbar. Zur paranoiden Grundstimmung des Films trägt auch das Schlußbild bei: Der verständnisvolle Anstaltsdirektor wird hier in einer durch eine Kreisblende akzentuierten Einstellung genau so gezeigt wie beim ersten Auftreten als dämonischer Dr. Caligari. Der abrupte Perspektivwechsel, den der Film in der abschließenden Rahmenhandlung vorgenommen hatte, erscheint abermals in Frage gestellt. John Barlow hat eine ausführliche Diskussion aller möglichen Realitäts- und Wahnsinnsebenen in *Das Cabinet des Dr. Caligari* durchgeführt: Es gelang ihm nicht, eine eindeutige Betrachtungsperspektive für den Film zu bestimmen.

"Das Cabinet des Dr. Caligari". Hg. Robert Fischer. Stuttgart 1985. (Filmprotokoll)

John Barlow: "German Expressionist Film". Boston 1982; Ilona Brennicke/Joe Hembus: "Klassiker des deutschen Stummfilms". München 1983; Michael Budd "Authorship as a Commodity", in: *Wide Angle*, 1984/85, H. 1; Mike Budd (Hg.): "The Cabinet of Dr. Caligari". New Brunswick, London 1990; Bert Cardullo: "Expressionism and the Real Cabinet of Dr. Caligari", in: *Das Cabinet des Dr. Caligari* , in: *Film Criticism*, 1982/83, H. 2; Deutsche Kinemathek (Hg.): "Caligari und Caligarismus". Berlin 1970; Jürgen Kasten: "Der expressionistische Film". Münster 1990; ders.: "Carl Mayer: Filmpoet". Berlin 1994, Anette Kaufmann: "Angst. Wahn. Mord". Münster 1990; Siegfried Dracauer: "Von Caligari zu Hitler". Frankfurt a.M. 1979; Rudolf Kurtz: "Expressionismus und Film". Berlin 1926; Richard J. Murphy: "Carnival Desire and the Sideshow of Fantasy: Deam, Duplicity and Representational Instability in The Cabinet of Dr. Caligari", in: *The German Left in the Wimar Republic: From Caligarito Kuhle Wampe*". Austin 1990; Siegbert S. Praxer. "Caligari's Children. The Film as Tale of Terror". Oxford, New York 1980; Helmut Regel: "Das Cabinet des Dr. Caligari in Farbe. Zur Rekonstruktion durch das Bundesarchiv", in: *epd Film*, 1984, H.3; Hans Schmid: "Fenster zum Tod". München 1993; Jens Thiele: *Die dunklen Sei-*

ten der Seele: Das Cabinet des Dr. Caligari (1920)", in: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1994; Ulrich von Thüna: "Ein neuer Caligari", in: epd Film, 1984, H. 3.

Jürgen Kasten

LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE

Der diskrete Charme der Bourgeoisie

Frankreich/Italien/Spanien (Greenwich Film/Jet Film/Dean Film) 1972. 35 mm (Panavision), Farbe, 105 Min. R: Luis Buñuel. B: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière. K: Edmond Richard. A: Pierre Guffroy. S: Hélène Plemiannikov. M: Galaxie Musiques. D: Fernando Rey (Rafaele Costa, Botschafter), Delphine Seyrig (Simone Thevenot), Paul Frankeur (François Thévenot), Bulle Ogier (Florence), Stéphane Audran (Alice Sénéchal), Jean-Pierre Cassel (Henri Sénéchal), Julien Bertheau (Bischof), Michel Piccoli (Innenminister).

Das bürgerliche Ritual des Speisens, längst mehr als bloße Nahrungsaufnahme, seziert Buñuel in *Le charme discret de la bourgeoisie*, indem er es gänzlich seines eigentlichen Zwecks entledigt. Der vorgeführten Tischgesellschaft wird es ein ums andere Mal unmöglich gemacht, sich den in Aussicht gestellten kulinarischen Genüssen hinzugeben. Alle Zusammenkünfte der Protagonisten erweisen sich spätestens bei der Hauptspeise als vergeblich. Die Pointe des Films ist die konsequente Essensvereitelung durch diverse Zwischen- und Überfälle.

Buñuel knüpft mit diesem Alterswerk an seine frühen surrealistischen Filme an. Auf scheinbar schlichte, in Wahrheit umso raffiniertere Weise werden vier Handlungsebenen miteinander verschränkt: die "Realität", die "Erzählung", der "Traum" und die "Landstraße". Buñuel entwarf gemeinsam mit seinem Co-Autor Carrière fünf Drehbuchfassungen, bis er den Wechsel der filmischen Ebenen so organisierte, daß die diskontinuierliche Erzählweise den Zuschauern wie selbstverständlich erscheint.

Auf der Realitäts-Ebene folgt die Erzählung einer durchaus plausiblen Handlung. Alles spielt sich in einer taktvoll-eleganten und zugleich unterkühlten Atmosphäre ab, in der die erstickten Emotionen immer absurdere Szenarien heraufbeschwören. Die an drei Stellen des Films eingefügten phantastisch-makabren Erzählungen führen das irrationale Moment ins Übersinnliche weiter. Sie werden jeweils von einer Nebenfigur ange-

kündigt und vorgetragen. Bei den Träumen fehlt dagegen die Ankündigung: Viermal erfahren die Zuschauer erst im Nachhinein durch das Erwachen des Träumers, daß alles bisher Gesehene sich nicht auf der Realitäts-Ebene zugetragen hat. Die beiden Handlungsebenen sind so geschickt ineinander verschachtelt, daß sich am Ende der ganze Film - bis auf seine letzten Minuten - als ein Traum des Botschafters deuten läßt: Er ist der einzige, der nächtens per Selbstbedienung am Kühlschrank etwas zu Essen bekommt.

Buñuel wehrte sich gegen eine symbolische Interpretation seines Films und änderte deshalb sogar die Konzeption der vierten Ebene. Die sechs Hauptfiguren wandern auf der Landstraße durch eine flache, wenig markante Landschaft. Die Szene, die keinen Zusammenhang zur Handlung hat, beschließt den Film und unterbricht ihn an zwei Stellen. Buñuel: "Ursprünglich wollte ich es so drehen: das erste Mal schreiten sie fröhlich ans, und am Ende des Films schleichen sie müde dahin. Dann wurde mir klar, daß es heißen wurde, das sei symbolisch, so etwas wie die Bourgeoisie, die auf ihr Ende zugeht." Also drehte er die Landstraßen-Szene immer auf dieselbe Weise, was die Filmkritiker nicht hinderte, die ziellose Wanderung als symbolisches Bild für den Lebensweg des Menschen zu deuten.

Das auf Luxus und Genuß ausgerichtete Leben der Bourgeoisie - verkörpert durch Kapital, Klerus und Militär - wird immer wieder gestört durch den Einbruch von Gewalt und Angst, auch wenn es sich nur um Alpträume handelt. Der alte Provokateur Buñuel irritiert und schockiert noch immer sein Publikum - in Spanien wurde die Szene, in der der Bischof dem sterbenden Gärtner erst die Absolution erteilt und ihn anschließend erschießt, zensiert-, doch ist der Film zugleich eine Hommage an das Großbürgertum und dessen Charme. Ähnlich ambivalent wie die Gesellschaftskritik ist Buñuel Verhältnis zur Filmindustrie: Er nutzt die Ingredienzen des Erzählkinos, verweigert aber dem Zuschauer eine 'sinnvolle' Geschichte. obwohl der Film auf eine konventionelle Dramaturgie verzichtet, war er ein kommerzieller Erfolg. *Le charme discret de la bourgeoisie* erhielt 1973 den Oscar für den besten fremdsprachigen Film. Buñuel hatte zuvor das Gerücht verbreitet, daß er den Preis bestimmt bekommen würde, da er die dafür angeblich notwendigen 25.000 Dollar bereits gezahlt hätte: "Die Amerikaner haben alle möglichen Fehler, aber ihr Wort halten sie."

"Le charme discret de la bourgeoisie", in: *l'Avant-Scène du Cinéma*, 1973, H. 135. (Drehbuch).

Randall Conrad: "A Magnificent and Dagerous Weapon: The Politics of Luis Buñuel's Later Films", in: *Cineaste*, 1976, H. 8; R. Durnat: "The discreet charm of the bourgeoisie", in: *Film Comment*, 1975, H. 3; Ludwig Ebeling: "Der diskrete Charme der Bourgeoisie", in: Helmut Korte (Hg.): *Systematische Filmanalyse in der Praxis*. Braunschweig 1986; S. Kovacs: "The discreet charm of the bourgeoisie", in: *Film Quarterly*, 1972/73, H. 2; Jürgen Ebert: "Le charme discret de la bourgeoisie", in: *Filmkritik*, 1973, H. 4; Jonathan Rosenbaum: "Interruption as Style", in: *Sight*

and Sound, 1972/73, H. 1; Wolfgang Ruf: "Der diskrete Charme der Bourgeoisie", in: Jugend Film Fernsehen, 1973, H. 3; Frédéric Vitoux: "Un chef d'œuvre féroce et serein", in: Positif, 1973, H. 146.

Susanne Höbermann

UN CHIEN ANDALOU

Ein andalusischer Hund

Frankreich 1928. 35 mm, stumm, s/w, 430 m. R+B: Luis Buñuel, Salvador Dali. K: Albert Duverger. D: Pierre Batcheff (der junge Mann), Luis Buñuel (Mann mit dem Rasiermesser), Salvador Dali (ein Priester), Simone Mareuil (die junge Frau).

Der Legende zufolge entsprang die Idee zu diesem Film dem Zufall. Dali und Buñuel gingen gemeinsam spazieren und erzählten sich gegenseitig ihren letzten Traum. Dali träumte, daß Ameisen "aus einem Loch seiner Handfläche hervorkrochen", Buñuel hatte den Traum, daß ein scharfes Rasiermesser ein Auge durchschnit. Diese beiden Träume bildeten die Grundlage für den surrealistischen Film, dessen Arbeitstitel lautete "Dangereux de se pencher en dedans".

Bei der Uraufführung im Pariser Kino 'Studio des Ursulines' wurde der anwesende Regisseur Buñuel gefeiert, obwohl er das Schlimmste befürchtet und sich vorsorglich die Taschen mit Steinen vollgestopft hatte: Die Filmpremieren der Surrealisten waren oft mit handfesten Prügeleien verbunden. Der erwartete Skandal blieb aus, obwohl der 17 Minuten lange Kurzfilm eine einzige Provokation ist. Die Filmemacher wollten schockieren; nach der Pariser Enttäuschung ermahnte Buñuel bei einer Vorstellung in Madrid die Kinobesucher: "Ich will nicht, daß der Film sie erfreut, er soll sie beleidigen." Dali bekannte später: "Ich hätte gern gesehen, daß der Zuschauer ohnmächtig würde bei den ersten Bilderfolgen."

Auf die Texteinblendung "Es war einmal ..." folgt zunächst eine Art Prolog: Ein Mann schärft sein Rasiermesser und betrachtet den Vollmond am nächtlichen Himmel. An die Stelle des Mondes tritt das Auge einer jungen Frau, das von dem Rasiermesser - wie der Mond von einer Wolke durchschnitten wird. Das Auge rinnt ans. Die folgenden Sequenzen werden mit Zwischentiteln wie "Acht Jahre später", "Gegen drei Uhr morgens", "Sechzehn Jahre vorher" oder "Im Frühling" eingeleitet, doch erweisen sie sich als blanke Ironie, denn ein erzähllogischer Zusammenhang besteht nicht. Statt dessen sind es

wiederkehrende formale Elemente - eine gestreifte Krawatte, Streifen auf einem Kästchen etc. -, die Beziehungen zwischen einzelnen Sequenzen herstellen. innerhalb der Szenen sorgt die Montage für Irritation: Scheinanschlüsse behaupten Kontinuität, wo sie nicht vorhanden ist, und verbinden Unvereinbares. Bücher verwandeln sich zu Pistolen, der Schritt aus einer Pariser Wohnung führt direkt an den Meeresstrand.

Buñuel und Dali wollten mit ihrem Film vor allein einer Regel folgen, nämlich derjenigen vollkommener Regellosigkeit. Bei der Uraufführung schickten die Filmautoren ihrem Werk eine Erklärung voran, wonach sie nur solche Einfälle realisierten, für die es keinerlei Erklärungsmöglichkeit gibt: "Jedes Bild, jeder Gedanke, der in den Mitarbeitern aufstieg, wurde sofort verworfen, wenn er aus der Erinnerung oder aus ihrem Kulturmilieu stammte oder wenn er auch nur eine bewußte Assoziation mit einem früheren Gedanken hatte." Im Traum hat das Bewußtsein die Kontrolle über die Phantasien und Bilder verloren; von der Gesellschaft tabuisierte und deshalb verdrängte Erfahrungen und Wünsche finden hier ihren Ausdruck. Buñuel und Dali wollten ihre surrealen Szenarien nicht als Symbole oder Metaphern verstanden wissen; als einzigen Erklärungsansatz ließen sie die Psychoanalyse gelten. Einige Sequenzen legen dieses Deutungsmuster nahe. So wird z.B. die sexuelle Attacke eines Mannes dadurch erschwert, daß er ein Piano, auf dem zwei blutige Eselskadaver liegen und an dem zwei Bücher lesende Pfaffen hängen, hinter sich herziehen muss. Solche Obsessionen, die sich im Film auf verschiedene Weise durchsetzen, verweisen auf die Biographien der Filmschöpfer, z.B. auf die katholische Erziehung des Spaniers Buñuel: Verdrängtes Begehren kehrt hier womöglich in der Rache einer befreiten Kunst an den Zwängen der herrschenden Kultur wieder. Es gibt auch Übersetzungen auf anderer Ebene: Dalis Traum, der den Anstoß für eine surreale Szene gegeben hat, läßt sich beziehen auf den französischen Ausdruck "avoir des fourmis dans les mains" (wörtlich: Ameisen in der Hand haben, d.h. die Hand ist eingeschlafen).

Die beiden Filmautoren betonten, daß die Bilder ihnen nicht weniger geheimnisvoll und unerklärlich seien als dem Zuschauer. Zu dem surrealistischen Verfahren gehört es, Fragmente des Unterbewußten einer spontanen, ungeordneten künstlerischen Arbeit zu unterwerfen. Alle formalen, psychoanalytischen, kulturanalytischen oder kunstgeschichtlichen Erklärungsversuche haben ihre Berechtigung, ohne *Le chien andalou* tatsächlich entschlüsseln zu können. Strukturelle Analysen insbesondere des 'Prologs' als "Symbolismus zweiten Grades" (Renaud) oder "surrealistischer Film-Metapher" (L. Williams) sind eher exemplarisch für ihre Methode, als daß sie das 'Rätsel' des Films lösen. Wenn dagegen *Un chien andalou* als avantgardistischer Diskurs sich immer wieder aufs Neue mit provokanten künstlerischen Diskursen der Gegenwart verbindet (wie in Mauricio Kagels Musik zum Film), darin wird die ungebrochene Lebendigkeit dieses frühen Meisterwerks des Experimental-Films nachdrücklich bestätigt.

"Un chien andalou". Hg. Phillip Drummond. London, Boston 1994 (Drehbuch, Filmprotokoll). "Ein andalusischer Hund", in: Salvador Dali: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. München 1974.

Phillip Drummond: "Textual Space in Un chien andalou", in: Screen, 1977, H. 3; Gwynne Edwards: "The Discreet Art of Bunuel". London 1982; Michael Gould: "Surrealism and the Cinema". London/New York 1976; Mauricio Kagel: "'Szenario'. Musik zu Un chien andalou", in: Ursula Link-Heer/Volker Roloff (Hg.): Luis Bunuel. Darmstadt 1994; Thomas Kuchenbuch: "Künstlerische Avantgarde und der Film: Ein andalusischer Hund (1928)", in: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1991; Bernhard Lindemann: "Experimentalfilm als Metafilm". Hildesheim, New York 1977; Michel Marie: "Le Rasoir et la Lune. Sur le Prologue d'Un chien andalou", in: Dominique Chateau u.a. (Hg.): : Cinémas de la modernité, Paris 1981; Jean-Louis Perrier: "L'oeil tranché", in: Cinéthique, 1970, H.7/8; Pierre Renaud: "Ein andalusischer Hund", in: Franz Everschor (Hg.), a.a.O.; Allen Thiher: "Surrealism's Eduring Bite: Un chien andalou", in: Literature/Film Quarterly, 1977, H.1; Linda Williams: "The Prologue to Un chien andalou: A Surrealist Film Metaphor", in: Screen, 1978/79, H.4.

Céline Lecarpentier

A CLOCKWORK ORANGE

Uhrwerk Orange

Großbritannien (Warner Brothers) 1971. 35 mm, Farbe, 137 Min. R: Stanley Kubrick. B: Stanley Kubrick, nach dem gleichnamigen Roman von Anthony Burgess. K: John Alcott, Stanley Kubrick. A: Bill Welch. M: Walter Carlos. D: Malcolm McDowell (Alex DeLarge), Patrick Magee (Mr. Alexander), Michael Bates (Barnes, Gefängnisaufseher), Warren Clarke (Dim), Jannes Marcus (Georgie), Godfrey Quigley (Gefängnisgeistlicher).

Die Kritik reagierte kontrovers: Während die technische Perfektion und ästhetische Raffinesse einhellig gelobt wurde, warf man Kubrick eine bedenkliche Verherrlichung der Gewalt vor. Der Film sei "so dekorativ wie pervers", befand Reinhard Baumgart: Die "technokratische Brillanz von Reklamefilmen" paare sich in *A Clockwork orange*, "mit faschistisch getönter Zukunftsangst". Kubricks Parabel entzieht sich einer eindeutigen Interpretation und bezieht keine moralische Position. Verunsichert, ebenso fasziniert wie abgestoßen, reagierten viele Kinzuschauer und stellten wie Brigitte Jeremias die Frage: "Was soll diese Orgie an Gewalttätigkeiten? Was will Kubrick?"

A Clockwork orange ist in nicht allzu ferner Zukunft angesiedelt. Alex, Anführer einer Gang, den "Droogs", leistet sich mit seinen Kumpanen Georgie, Dirn und Pete "ultra-brutale" Vergnügen: Schlägereien, Überfälle, Vergewaltigungen und schließlich ein Mord - Alex erschlägt eine Fitness-Lady mit ihrer monumentalen Phallus-Skulptur. Sexuelle Symbole und pornographische Motive dominieren das futuristische Design der Interieurs, während die Außenwelt durch eine tote Betonarchitektur geprägt ist. Mit choreographischer Eleganz werden die rauschartigen Gewalttaten in Szene gesetzt. Klassische Musikstücke - Rossini, Purcell und vor allem Beethovens Neunte, z.T. von Walter Carlos bearbeitet -, aber auch der Titelsong aus dem *Filmmusical Singin' in the Rain* begleiten den Reigen der Brutalitäten. Die vertrauten Melodien dienen nicht der Untermalung, sondern treiben die Handlung selbst hervor: Alex wird durch sie inspiriert. "Es war eine wunderschöne Musik, die mir half. Da war ein Fenster mit dreidimensionalem Zutritt, und ich wußte sofort, was ich zu tun hatte." Rossinis "Diebische Elster" im Ohr, stellt Alex mit roher Gewalt seine verlorengegangene Autorität innerhalb der Gruppe wieder her. Kubrick spielt mit den ambivalenten Emotionen des Zuschauers: Eine Musik, die als tradierte Kulturleistung unsere Vorstellung von Kultur und Zivilisation bestimmt, dient dem Rädelsführer der barbarischen Asozialen als Stimulans.

Nach dem Mord wird Alex von seinen Kumpanen verraten und der Polizei überlassen. im zweiten Teil wechselt die Perspektive: Die an Alex verübte staatliche Gewalt rückt in den Vordergrund. Um Strafnachlaß zu erlangen, stellt er sich dem Konditionierungsprogramm des Innenministers zur Verfügung. Mittels Gehirnwäsche werden seine kriminellen Impulse gekappt. Jeder Gedanke an Gewalt verschafft ihm nun Übelkeit, und Beethovens Neunte erscheint ihm als Tortur. Zum Stiefellecker geworden, wird Alex als wieder gesellschaftsfähig einlassen. Hilflös ist er den Angriffen seiner früheren Opfer und seiner ehemaligen Kumpanen - die ihre sadistischen Neigungen jetzt als Polizisten ausleben - ausgesetzt. Kubricks negative Utopie zeichnet das Bild eines totalitären Systems, das unverkennbar Züge des Faschismus trägt. Die Opposition kämpft mit gleichen Mitteln: beide Parteien versuchen, Alex zu instrumentalisieren. Am Ende, nach einem Selbstmordversuch, darf er mit staatlicher Duldung seinen Sex- und Gewaltphantasien nachgehen.

Kubrick übernahm aus der literarischen Vorlage die "Nadsat"-Sprache und versuchte, diesen eigenartigen Jugendjargon zu visualisieren: Trickaufnahmen, Zeitlupe, Zeitraffer, die Verwendung des Weitwinkel-Objektivs und der Handkamera schaffen eine subjektiv verzerrte Perspektive, die Distanz wie Identifikation gleichermaßen ermöglicht. Anders als die meisten Science-fiction-Filme wirkt die Vision von *A Clockwork orange* nicht veraltet, sondern zeitlos gültig. Neben den artifizialen Qualitäten des Films mag dafür auch der Verzicht auf eine explizit formulierte Aussage verantwortlich sein. Konsequenterweise verweigerte Kubrick jede Selbstinterpretation, während der Romanautor Burgess erklärte, er wurde "eine Welt der Gewalttätigkeit, die mit vollem Bewußtsein praktiziert wird, einer Welt vorziehen, die auf das Gute und Harmlose konditioniert ist". Ähnlich

plädiert - in einer Kontroverse mit dem Innenminister - der Gefängnisgeistliche: Der Mensch müsse frei sein, selbst Entscheidungen zu fällen, selbst wenn sie für das Böse ausfallen. Die Kritik an seinem Film vorwegnehmend, hat Kubrick an zentraler Stelle eine Pointe eingebaut: Die Umerziehung von Alex geschieht im Kino. Die Wissenschaftler haben ihn vor der Leinwand festgeschnallt; mit künstlich aufgehaltenen Augen muß er sich tagelang Horror-Filme anschauen. Danach ist er geheilt.

"A Clockwork orange". London 1972. (Filmtext, Fotos).

Reinhard Baumgart: "Schrecken in der Klarsichthülle", in: Süddeutsche Zeitung, 24.6.1972; Robert Boyers: "Kubrick's A Clockwork orange: Some Observations", in: Film Heritage, 1971/72, H. 4; Anthony Burgess: "Sur A Clockwork orange", in Positif, 1972, H. 139; Michel Ciment: "Kubrick". München 1982; Neil D. Isaacs: "Unstuck in Time: an Slaughterhouse-Five", in: Literature/Film Quarterly, 1973, H.2; Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): "Stanley Kubrick". München 1984; Brigitte Jeremis: "Zirkel der Gewalt", in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9.3.1972; Kay Kirchmann: "Stanley Kubrick. Das Schweigen der Bilder". Marburg 1993; Robert Phillip Kolker "Oranges, dogs, and ultra-violence", in: Journal of Popular Film, 1972, H. 3; Thomas Kuchenbuch: "Aggression und Verbrechen: Uhrwerk Orange (1971)", in: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Frankfurt a.M. 1992; Jean-Pierre Oudart: "A propos d'Orange mécanique, Kubrick, Kramer et quelques autres", in: Cahiers du Cinéma, 1978, H. 293; Gernod Schlenke/Armin Stüwe: "Schau-Lust und Seh-Zwang", in: Ralf Schmidt. "Didaktische Fabel und Kinofaszination: in: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Frankfurt a.M. 1992;," in: Franz-Josef Albersmeier/Volker Roloff (Hg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt a.M. 1989; Vivian C. Sobchack: "Decor as Theme", in: Literature/Film Quarterly, 1982, H.2.

Tim Darmstädter/Ernst Neisel

LES COUSINS

Schrei, wenn du kannst

Frankreich (AJYM-Films/Société Française du Cinéma pour la jeunesse) 1958. 35 mm, s/w, 108 Min. R: Claude Chabrol. B: Claude Chabrol, Paul Gégauff. K: Henri Decae, Jean Rabier, M: Paul Misraki. D: Gérard Blain (Charles), Jean-Claude Brialy (Paul), Juliette Mayniel (Florence), Claude Cerval (Clovis).

"Die Geschichte, die uns Claude Chabrol in *Les cousins*, seinem zweiten Film, erzählt, ist von einer schönen Einfachheit oder, wenn es so genehmer ist, von einer einfachen Schönheit", schwärmte Jean-Luc Godard. Auf den ersten Blick sei es eine Balzac-Geschichte, doch könne man darin auch eine Fabel von La Fontaine entdecken: "Wie sich eine Stadtratte vor ihrem Vetter vom Lande aufspielt, während eine Grille in echt pariserischem Überdruß von einem zum anderen springt."

Chabrol hat das Handlungsmodell seines ersten Films umgekehrt: Kam in *Le beau Serge (Die Enttäuschten, 1957/58)* ein Student zurück in sein Heimatdorf, zieht nun ein junger Mann ans der Provinz zu seinem Cousin nach Paris. Beide sind Studenten, der eine unerfahren und strebsam, der andere ein Filou und Bohémien. Die Rollen sind ungleich verteilt, die Rivalität ist unvermeidlich. Sowohl in der Liebe wie beim Examen, beides betreibt Charles mit heiligem Ernst, triumphiert der leichtlebige, ebenso charmante wie zynische Paul. Als alles verloren ist, spielt Charles russisches Roulette: Er zielt auf den schlafenden Paul, doch es ist keine Kugel im Lauf. Am nächsten Morgen greift der ahnungslose Paul zur Waffe und erschießt ohne Absicht seinen Vetter.

Wichtiger als die Geschichte ist die Atmosphäre: Der Regisseur, 28 Jahre alt, kannte das Milieu, das er schilderte. In den Partyszenen vermischt sich das existentialistische Lebensgefühl mit romantischer Deutschtümelei, die auch vor Nazi-Symbolen nicht zurückschreckt. Der Wagnerianer Paul, auf dem Kopf eine Mütze der deutschen Wehrmacht, rezitiert auf einer Party: "Isch bin eine arme deutsche Soldatt, muttäär, wo bist du? Isch bin allain, ganz allain ... " und erschreckt später einen schlafenden Juden mit dem Ruf: "Aufstehen, Gestapo!" In Frankreich lösten diese Szenen eine heftige Kontroverse aus. Chabrol stellt präfaschistische Tendenzen aus, ohne sie zu kommentieren: Er wollte "die verführerische Kraft des Faschismus zeigen und dabei gleichzeitig seine beunruhigende und gefährliche Faszination". Dem deutschen Verleih, der *Les cousins* unter dem reißerischen Titel *Schrei, wenn du kannst* in die Kinos brachte, war dieses Thema zu heikel: In der Synchronfassung wurden die deutschen Floskeln, die Paul gern einfließen läßt, ins Englische übersetzt; ans dem Juden machte man einen Ungarn, aus "Gestapo" "Staatspolizei" etc. Verstümmelungen aus kommerziellen Gründen, Verfälschungen aus politischer Rücksichtnahme gehörten bis in die sechziger Jahre zur üblichen Praxis der deutschen Verleihfirmen.

Les cousins ist das erste Hauptwerk der Nouvelle Vague, realisiert vor *A bout de souffle* von Godard und *Les 400 coups* von Truffaut. Die junge Filmavantgarde um die "Cahiers du Cinéma" hatte bislang nur Kurzfilme aufzuweisen; Chabrol gelang es als erstem, die "theoretische Schönheit des Drehbuchs" umzusetzen in die Praxis der Inszenierung, was Godard mit Bewunderung erfüllte: "Mit Zärtlichkeit und Grausamkeit zugleich ist Chabrols dicke Studiokamera ständig hinter den Personen her, verfolgt sie die Schauspieler in alle Ecken des tollen Dekors von Bernard Evein." Chabrol selbst empfand sich nicht als Vorreiter der Nouvelle Vague: Es gebe keine neue Welle, sondern nur das ewige Meer und darauf Schiffe, alte und neue, die eingefahrenen Routen folgen oder abgeleg-

ne und unerforschte Gewässer durchstreifen. *Les cousins*, auf der Berlinale 1959 mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet, weckte Erwartungen, die Chabrol später nicht erfüllte. Er kreuzte meist in sicheren Gewässern, auch war die Fracht, die er an Bord mitführte, oft nur Talmi-Ware. Doch immer wieder hat er, wenn die Kritik ihn schon längst aufgegeben hatte, sich in unbekanntes Terrain gewagt.

Jean Domarchi: "Paul ou les ambiguïtés", in: Cahiers du Cinéma, 1959, H. 94; René Gilson: "Le beau Serge, Les cousins", in: Cinéma, Paris, 1959, H. 35; Jean-Luc Godard: "Prachtvoll", in: ders.: Godard/Kritiker. München 1971; Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): "Claude Chabrol". München 1975; Pauline Kael: "I Lost It at the Movies". London 1966; Enno Patalas: "Schrei, wenn du kannst", in: Filmkritik, 1959, H. 9; R. H. Turner: "Les cousins", in: Literature/Film Quarterly, 1960/61, H.1.

Michael Töteberg

DANCE OF THE VAMPIRES

Tanz der Vampire

Großbritannien (Cadre Films/Filmways) 1967. 35 mm, Farbe, 107 Min. R: Roman Polanski. B: Gérard Brach, Roman Polanski. K: Douglas Slocombe. A: Fred Carter. Ba: Wilfred Shingleton. S: Alastair McIntyre. M: Christopher Komeda. D: Jack MacGowran (Professor Abronsius), Roman Polanski (Alfred), Ferdy Mayne (Graf von Krolock), Sharon Tate (Sarah), Alfie Bass (Shagal).

In lockerer Anlehnung an den berühmten Schauerroman "Dracula" von Bram Stoker, vor allem aber in Anspielung auf dessen Verarbeitung in den zahlreichen Vampirfilmen der fünfziger und sechziger Jahre aus der englischen Produktionsfirma Hammer, inszenierte Roman Polanski seine komödiantische Variante des populären Gruselstoffes, die zum Kultfilm avancierte.

Auf der Suche nach leibhaftigen Beweisen für seine absonderlichen Forschungen reist der schrullige Professor Abronsius, seines Zeichens Fledermausexperte und Vampirologe an der Universität Königsberg, mit seinem Gehilfen Alfred in die winterlichen Südkarpaten. Sie quartieren sich im Schloß des unheimlichen Grafen von Krolock ein, befreien die von den Vampiren verschleppte Sarah und können nach einer abenteuerlichen

Flucht entkommen. Unbemerkt vom geistesabwesenden Professor schlägt Sarah ihre Reißzähne in den Hals von Alfred: Sie ist inzwischen zum Vampir geworden. Abronsius, der das Böse für immer vernichten wollte, sorgt ahnungslos für die weltweite Verbreitung des Übels.

Polanski und seinem langjährigen Co-Autoren Gérard Brach gelang es, ohne auf parodistische Elemente gänzlich zu verzichten, die Eindimensionalität einer bloßen Parodie zu vermeiden. Sie geben den mythologischen Stoff nicht der Lächerlichkeit preis, sondern bemühen sich unter Einhaltung der Unterhaltungskonventionen, eine ambivalente Stimmung zu erzeugen, die beständig zwischen Humor und leichtem Schauer wechselt. Den Film durchzieht weniger eine spöttische als vielmehr charmant-absurde, zum Teil slapstickhafte Komik, die vornehmlich von der spielerischen Abwandlung der bekannten Motive lebt. Die Figuren entstammen weitgehend dem Repertoire des Horror-Films, werden in ihrer Epik jedoch auf humorvolle Weise variiert: So gibt es z.B. einen homosexuellen Vampir, der konsequenterweise das eigene Geschlecht bedrängt oder einen jüdischen Vampir, bei dem das berühmte Kruzifix als Abwehrmittel versagt (die Pointe ist in der deutschen Synchronfassung eliminiert worden). Der sonst heldenhaft-selbstlose Vampirjäger ist zum Klischee des zerstreuten und weltfremden Professors mutiert.

Dance of the Vampires spiegelt ironisch den Zeitgeist Ende der sechziger Jahre. Polanski benutzt die gesellschaftskritische Metaphorik (der Graf saugt den Bauern das Blut aus) und bietet mit dem überraschenden Schluß eine wissenschaftskritische Pointe: Das Böse, das bislang, ohne nennenswerten Schaden anzurichten, mehr schlecht als recht in karger Abgeschiedenheit, existierte, kann erst mit Hilfe des Professors sich über die ganze Welt ausbreiten. Abronsius ist der typische Vertreter der deutschen Aufklärung, der stets das Gute will, aber dem Bösen zum Sieg verhilft. Der burleske Unterhaltungscharakter überdeckt aber solche Interpretationen, so daß *Dance of the Vampires* zu einem Erfolg auch an der Kinokasse wurde. Polanski schuf ein intelligentes Stück populärer Filmkultur; seine präzise und leichthändige Regie wird wirkungsvoll durch die Leistungen von Fotografie, Musik, Farbgestaltung, Ausstattung und Maske unterstützt.

Der Produzent Martin Ransohoff, dem Polanski, da er eigentlich eine langfristige Zusammenarbeit mit ihm anstrebte, die Rechte über die Fassung für den amerikanischen Markt überließ, nahm erhebliche Veränderungen am fertigen Film vor. Vergeblich versuchte der Regisseur, seinen Namen aus dem Vorspann der unter dem Titel *The Fearless Vampire Killers or: Pardon Me But Your Teeth are in My Neck* gezeigten Version zurückzuziehen. Der kommerzielle Erfolg gab Polanski am Ende Recht: Seine Originalfassung reussierte in Europa, während Ransohoffs Filmtorso sich in den USA als Flop erwies.

"Le bal des vampires". In: L'Avant-Scène du Cinéma, 1975, H. 154. (Drehbuch):

Alf Brustellin: "Tanz der Vampire", in: Film, Verlber, 1968, H. 1; Claude Michel Cluny: "Le bal des vampires". In: Ders./Jean-Louis Bory (Hg.): Dossiers du Cinéma. Paris 1971; Jacques Belman: "Roman Polanski". Paris 1971; Ivan Butler: "The Cinema of Roman Polanski". London, New York 1970; Pascal Kané: "Roman Polanski". Paris 1970; Paul Werner: "Roman Polanski". Frankfurt a.M. 1981; Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): "Polanski". München 1986.

Max-Peter Heyne

DEUTSCHLAND IM HERBST

Bundesrepublik Deutschland (Project Film/Hallelujah-Film/Kairos-Film) 1977/78. 35 mm, Farbe, 124 Min. R: Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Maximiliane Mainka, Edgar Reitz, Katja Rupe/Hans Peter Cloos, Volker Schlöndorff, Bernhard Sinkel. B: Heinrich Böll, Peter Steinbach, die Regisseure. K: Michael Ballhaus, Jürgen Jürges, Bodo Kessler, Dietrich Lohmann, Colin Mounier, Jörg Schmidt-Reitwein. S: Heidi Genée, Mulle Goetz-Dickopp, Juliane Lorenz, Beate Mainka-Jellinghaus, Tanja Schmidbauer, Christina Warnck. D: Heinz Bennent, Wolf Biermann, Liselotte Eder, Vadim Glowna, Helmut Grienn, Hannelore Hoger, Dieter Laser, Horst Mahler, Armin Meier, Enno Patalas, Walter Schmiedinger, Franziska Walser, Angela Winkler, Manfred Zapatka.

Im Herbst 1977, unter dem Eindruck der Schleyer-Ermordung und den Ereignissen in Mogadischu, reagierten zehn deutsche Filmemacher schnell und intelligent, um eine außergewöhnliche politische Situation mit ihren Mitteln zu dokumentieren und reflektieren. Wenige Monate später, im März des nächsten Jahres, kam der Film in die Kinos. Das Kollektivunternehmen - ohne Fernsehgelder produziert und auch nie von einer öffentlich-rechtlichen Anstalt ausgestrahlt - wurde spontan realisiert, um "gegen die Angst anzugehen" (Fassbinder) und zugleich die offiziellen Sprachregelungen zu durchbrechen.

Deutschland im Herbst beginnt mit der Beerdigung von Hans-Martin Schleyer, einem bis ins Detail inszenierten Staatsakt. Im Off wird sein Brief, den er als RAF-Geisel an seinen Sohn richtete, verlesen. Zwei Stunden später endet der Film mit einer anderen Beerdigung, der RAF-Mitglieder Gudrun Ensslin, Andreas Baader und Jan-Carl Raspe. Wieder ist die Staatsmacht allseitig präsent am Grab. Im Off hört man Kluges Kommentar: Der Friedhof ist ein ehemaliger Schießstand.

Nach dem Staatsakt für Schleyer folgt Fassbinders Beitrag, der in seiner radikalen Subjektivität das von der Hatz auf Terroristen und Sympathisanten ausgelöste Klima der Hysterie vielleicht am besten zum Ausdruck bringt. Ein völlig aufgewühlter Fassbinder insistiert in pausenlosen Telefongesprächen darauf, Einzelheiten über die Flugzeugentführung und die Spezialtruppe GSG 9 zu erfahren, Er mutmaßt über die Hintergründe der (Selbst-)Morde von Stammheim und streitet sich mit seinem eher einfältigen bayerischen Freund. Zwischen Wut und Trauer hin- und hergerissen, diskutiert er mit seiner Mutter, versucht so, sich Klarheit über die politischen Verhältnisse in der Bundesrepublik zu verschaffen. Der Dialog offenbart das gebrochene Verhältnis zum demokratischen Rechtsstaat in einer Krisensituation: Das Beste, meint die Mutter, wäre "ein autoritärer Herrscher, der ganz gut ist und ganz lieb und ordentlich". Dabei ist die Kamera schonungslos beobachtend. Die Fassbinder-Episode, knapp eine halbe Stunde lang, wurde von manchen als unerträglicher Exhibitionismus empfunden, wirkt jedoch stärker und ehrlicher als die Spielszenen von Reitz und Rupé/Cloos.

Den Gegenpol zu Fassbinders Ansatz ist der Dokumentarismus von Alexander Kluge, dessen assoziatives Montageverfahren nicht weniger subjektiv ist. In seinem eigenen Beitrag kreiert er die Figur Gabi Teichen, die er in seinem Film *Die Patriotin* zu seiner Protagonistin machte: Mit einem Spaten bewaffnet stapft sie durch eine Winterlandschaft, um die gefrorene Erde aufzuhacken. Dazu hört man im Off: "Gabi Teichert, Geschichtslehrerin. Seit Herbst 1977 im Zweifel, was sie nun denn unterrichten soll, auf der Suche nach den Grundlagen der deutschen Geschichte." Darüber hinaus hat Kluge, zusammen mit seiner Cutterin Beate Mainka-Jellinghaus, dem Film seine große Form gegeben. Die artifizielle Montage, die höchst heterogene Beiträge zusammenfaßt und trotzdem die offene Struktur wahrt, sowie Kluges Off-Kommentar machen allein schon *Deutschland im Herbst* zu einer einmaligen Zeitchronik.

Immer wieder wechselt der Film zwischen den verschiedenen Genres: Wochenschaumaterial, Spielszenen, Dokumentaraufnahmen, Interview. Was gegen Ende des Films von Kluges Machart absticht, ist Schlöndorffs Episode "Antigone heute". Heinrich Böll schrieb den Text zu dieser Satire, die mit seltener Brillanz besticht und von intimer Kenntnis der Situation in den öffentlich-rechtlichen Anstalten zeugt. Das antike Drama erscheint den Programmverantwortlichen derzeit leidet, nicht sendbar, wehrt sich doch Antigone gegen die Verfügung Kreons, Eteokles feierlich zu bestatten, während er dessen Bruder, dem Staatsfeind Polyneikes, die letzten Ehren versagt. So spiegelt der Beitrag noch einmal das Thema der beiden Beerdigungen.

Deutschland im Herbst hat von seiner damaligen Brisanz und Faszination nichts eingebüßt. Der Film, der auch vorn damaligen Selbstverständnis des bundesdeutschen Autorenfilms zeugt, ist inzwischen, was die Initiatoren nicht planten: ein Kunstwerk. Fassbinder lehnte es denn auch ab, für diesen Film einen Bundesfilmpreis entgegenzunehmen.

Hans C. Blumenberg. "Lage der Nation", in: ders.: Kinozeit. Frankfurt a.M. 1980; Knut Boeser: "Ohnmächtig ohne zu resignieren", in: Ästhetik und Kommunikation, 1978, H. 32; Gerhard Gericke: "Deutschland im Herbst", in: Medien Praktisch, 1978, H. 3; Thérèse Giraud: "L'Allemagne en automne", in: Cahiers du Cinéma, 1979, H. 296; Alexandra von Grote: "Das Wetter bleibt trübe", in: Ästhetik und Kommunikation, 1978, H. 32; Miriam Hansen: "Cooperative auteur cinema and oppositional public sphere", in: New German critique, 1982/82, H. 24/25; Heike Hurst: "Vom großen Verhau zum großen Verschnitt: Deutschland im Herbst", in: Frauen und Film, 1978, H. 16; Renate Klett: "Für uns Paradiesvögel wird es enger", in: Rainer Werner Fassbinder: Die Anarchie der Phantasie. Frankfurt a.M. 1986 (Interview); Eric Rentschler "Life with Fassbinder: The Politics of Fear and Pain", in: Discourse, 1983, H. 6; Lothar Schwab: "Friedhofslandschaft mit Polizisten", in: Ästhetik und Kommunikation, 1978, H. 32.

DOWN BY LAW

USA (Nack Snake/Grokenberger) 1986. 35 mm, s/w, 106 Min. R+B: Jim Jarmusch. K: Robby Müller. A: Janet Densmore. S: Melody London. M: John Lurie sowie Songs von Tom Waits. D: Tom Waits (Zack), John Lurie (Jack), Roberto Benigni (Roberto).

"It's a sad and beautiful world", sagt Roberto, als er das erste Mal im Bild erscheint. In *Down by Law* zeigt Jim Jarmusch eine traurige und wunderschöne Welt, erzählt er eine melancholisch-komische Geschichte: wirklich und unwirklich zugleich, mit großer Ruhe und viel Poesie.

Unversehens finden sich der Zuhälter Jack und der Discjockey Zack in einer Zelle des Gefängnisses von New Orleans wieder. Sie sind reingelegt worden: der eine mit einer minderjährigen Nutte, der andere mit einer Leiche im Kofferraum einer Luxuslimousine, die er für 1.000 Dollar durch die Stadt fährt. Und prompt war jeweils die Polizei zur Stelle: ähnliche Typen, vergleichbare Situationen, gleiches Resultat. In der Zelle öden sie sich an, wechseln kaum ein Wort, stieren vor sich hin und geraten sich auch mal in die Haare. Da wird ihnen der Italiener Roberto zugesellt. Er hat einen Mann mit einer Billardkugel getötet, in Notwehr, versteht sich. Mit seiner kindlich-unbefangenen Art, mit seinen in einem Vokabelblock gesammelten, radebrechend vorgetragenen Idioms und seiner nervigen Lebendigkeit bricht er die Starre seiner Mitgefangenen. Roberto hat Phantasie, und er hat den richtigen Film gesehen, so entdeckt er auch den Fluchtweg aus dem Gefängnis. Von Hunden gehetzt, suchen die drei nun ihren Weg durch die Sümpfe Louisianas: eine Hütte und ein Boot finden sich, doch nach langer Fahrt im

Kreis sinkt es. Die drei sind so weit wie vorher. Zack und Jack streiten sich wieder. Jeder will seinen eigenen Weg gehen, doch sehen sie sich bald wieder vereint bei Roberto am Lagerfeuer mit einem Kaninchen am Spieß. Ein Wunder geschieht, plötzlich stehen sie vor einem gottverlassenen Wirtshaus "Luigi's Tin Top". Der naive Roberto wird vorausgeschickt. Als er nicht zurückkehrt, siegt der Hunger über die Scheu der beiden anderen, die Roberto nun glücklich am Tisch der italienischen Wirtin sitzen sehen. Er hat, nach seinen eigenen Worten, "wie im Kinderbuch" sein Liebesglück gefunden. Jack und Zack ziehen weiter, um sich baldmöglichst an einer Weggabelung zu trennen.

Wie schon in *Stranger Than Paradise* erzählt der unabhängige Autorenfilmer Jim Jarmusch, der sich von Hollywood nicht kaufen ließ und sich auch nicht an die Hollywood-Ästhetik anpaßte, eine Geschichte um drei Personen in drei Teilen. Doch anders als in seinen früheren Filmen findet die Geschichte diesmal, zumindest für Roberto, ein Happy End. Überhaupt ist es der naiv-direkte, redselige, Freundschaft suchende Roberto, der dieser Außenseitergeschichte ihre eigenwillige Wendung gibt. Dargestellt von Roberto Benigni, bringt diese Figur die kaputten, autistisch wirkenden Jack und Zack zumindest zeitweilig aus ihrer Fassung, ihrem dumpfen Brüten und ihren verfestigten Attitüden.

Den Schauplatz inszeniert Jim Jarmusch, der vor diesem Film nie in New Orleans und Louisiana gewesen war, als ein phantastisches amerikanisches Irgendwo. Es ist ein Louisiana aus zweiter Hand: inspiriert von Filmen, Kriminalgeschichten und dem Rhythm-and-Blues. Die Handschrift Jarmuschs ist unverkennbar: Lange ruhige Einstellungen ohne Zwischenschnitte, der - diesmal nicht durch ökonomische Zwänge mitbedingte - Reiz der Schwarzweiß-Ästhetik und die beobachtende Haltung gegenüber seinen Akteuren. Die Kargheit von *Stranger Than Paradise* ist nun allerdings einem größeren Reichtum der Bilder gewichen, die von dem Kameramann Robby Müller (der viele Filme von Wim Wenders fotografierte) in ein phantastisches Licht getaucht werden. Die Anspielung auf B-Pictures, aber auch klassische Filmgattungen ist allenthalben wahrnehmbar. "Ich würde den Filmstil bezeichnen als "Neo-beat-noir-comedy" mit einem Handlungsverlauf, der sich offen auf bestimmte Genres bezieht, und einer Atmosphäre, die halb Alptraum und halb Märchen ist" (Jim Jarmusch). Über allem jedoch entfaltet sich eine verquere Komik, in der die Szenen, die Figuren und die absurden Sprachkontraste zwischen italo-englisch und genuscheltem Amerikanisch zu einer ebenso seltenen wie reizvollen Einheit finden.

Steve Jenkins: "Down by Law", in: Monthly Film Bulletin, 1987, H. 636; Iannis Katsah-nias/Jonathan Rosenbaum: "Western et spaghetti", in: Cahiers du Cinéma, 1986, H. 389; Philip Kemp: "Swamp water", in: Sight and Sound, 1987, H. 2; Leonard Klady: "Jim Jarmusch", in: American Film, 1986/87, H. 1; Wolfgang Mundt: "Jim Jarmusch und seine Filme". In: Ingrid Kerkhoff/Hans-Peter Rodenberg (Hg.): "Leinwandträume". Hamburg, Berlin 1991; Susanne Rick: "Szene: 'Neo-beat-noir-comedy'", in: medien + erziehung, 1987, H. 3; Walt R. Vian: "Sinn fürs Ki-

no", in: Filmbulletin, 1986, H. 151; Merten Worthmann: "Vom Kampf der Oberflächlichkeit gegen die Tiefe", in: filmwärts, 1989, H. 13.

Peter Christian Lang

EASY RIDER

USA (Pando/Raybert) 1969. 35 mm, Farbe, 94 Min.

R: Dennis Hopper. B: Peter Fonda, Dennis Hopper, Terry Southern. K: Laszlo Kovacs. A: Jerry Kay. S: Donn Cambern. M: Steppenwolf, The Byrds, The Band, The Holy Modal Rounders, Fraternity of Man, The Jimi Hendrix Experience, Little Eva, The Electric Prunes, The Electric Flag. D: Peter Fonda (Wyatt), Dennis Hopper (Billy), Jack Nicholson (George Hanson), Luke Askew (Anhalter), Robert Walker jr. (Jack), Luana Anders (Lisa), Sabrina Scharf (Sarah), Warnen Finnerty (Farmer), Toni Basil (Mary), Karen Black (Karen), Antonio Mendoza (Jesus), Lea Marmer (Madam).

"Wir sind Blindgänger", ist einer der letzten Sätze Wyatts in diesem Kultfilm der sechziger Jahre, der wie kein anderer dem Lebensgefühl der Hippie-Generation entsprach, aber auch das Scheitern ihrer Utopie verdeutlicht. Aus heutiger Sicht ist der Film ein Zeitdokument: *Easy Rider* erzählt von den Illusionen und der Naivität einer Jugend, deren Verweigerungshaltung und Nonkonformismus das Establishment provozierte. Von dem Lebensstil und den Visionen der 'Langhaarigen' verunsichert, schlug die 'schweigende Mehrheit' zurück - haßerfüllt und brutal.

Easy Rider ist ein Road Movie: Wyatt und Billy, zwei Drop-Outs, machen sich nach einem gelungenen Kokain-Deal auf ihren chromblitzenden Motorrädern auf den Weg von Los Angeles nach New Orleans zum dortigen Karneval, dem Mardi Gras. Ihre Freiheitssehnsucht findet ihren Ausdruck in langen, ruhigen Fahrten durch die Weite der Landschaft des Westens und Südwestens der USA. Lagerfeuerromantik, Marihuana-Joints, Hippiekommune und die passende Folk- und Rock-Musik auf der einen Seite, abweisende Motel- und Restaurantbesitzer sowie hämisch-aggressive Südstaatler, die Rednecks, auf der anderen Seite repräsentieren das Doppelgesicht Amerikas. Die unbeschwert begonnene Hippie-Odyssee weist zum Ende hin immer bedrohlichere und desillusionierende Szenen auf: der nächtliche Überfall einer Bürgerwehr, der ihrem Freund George das Leben kostet, ein alptraumhafter LSD-Trip, schließlich das brutale Finale, bei dem Wyatt und Billy auf freier Strecke wie Vieh aus einem Kleinlaster abgeknallt werden. Der Traum endet, bevor er wirklich begann.

Es ist ein amerikanischer Traum, die Vorstellung von Freiheit und Ungebundenheit. Die Musik der Woodstock-Generation begleitet über weite Strecken die mit einer fahrenden Kamera photographierten Aufnahmen der beiden "Easy Rider" auf ihren Harley-Davidsons inmitten einer weiten, ruhigen und erhabenen Landschaft. Doch gerade an den Landschaftsaufnahmen mit ihren Panoramen und ihrer plastischen Schönheit wird auch deutlich, wie gefährdet und ausbeutbar das ästhetische Potential dieser Generation von Anbeginn war: Diese Bilder machte sich schon bald die Zigarettenwerbung im Kino für die Suggestion ihres falschen Traums von der großen Freiheit zu eigen.

Bis auf wenige Extravaganzen hält sich *Easy Rider*, filmästhetisch gesehen, an die Hollywood-Standards, vor allem des Westerns. In der ersten Hälfte des Films dominieren die ruhigen Totalen der Landschaftsaufnahmen im Gegensatz mit den Bildern der Motorbikes und ihrer Fahrer, werden dann aber im Lauf des Films zunehmend von einer hektischeren Bilderfolge abgelöst. Weg von den konventionellen Sehgewohnheiten führen der Einsatz der subjektiven Kamera, von der Schulter statt vom Stativ aus gefilmt. Statt eines glatten Schnitts oder einer kontinuierlichen Überblendung flackert manchmal die folgende Einstellung in die vorhergehende gleichsam herein. Der Verzicht auf den Perfektionismus des Hollywood-Studios bedeutete eine Befreiung von Produktionszwängen: Dennis Hopper arbeitete bei seinem Regie-Debut nicht mit einem in allen Details festgelegten Drehbuch, sondern improvisierte: Figuren und Dialoge wurden während der Dreharbeiten verändert, neue Ideen unmittelbar umgesetzt. Die Szenen vom Mardi Gras wurden mit einer 16 mm-Kamera aufgenommen und später auf das Kinoformat 35 mm aufgeblasen.

Der Low-Budget-Film, mit 375.000 Dollar von Peter Fonda produziert, spielte allein in den USA 22 Millionen Dollar ein und machte Jack Nicholson zum Star. Ungewöhnlich für Hollywood-Verhältnisse war zudem die personelle Identität von Regisseur, Produzent, Autoren und Schauspielern, *Easy Rider* ebnete den Weg für die amerikanische Spielart des europäischen Autorenkinos: Das New Hollywood, dem Filmemacher wie Robert Altman, Peter Bogdanovich und Martin Scorsese zuzuordnen sind, entstand. Auch in Deutschland waren Jungfilmer wie Wim Wenders beeindruckt. *Easy Rider* sei, schrieb Wenders 1969, auch deswegen ein politischer Film, weil das Land, durch das man die beiden ungetümen Motorräder fahren sieht, schön ist; weil die Bilder, die der Film von diesem Land macht, schön und ruhig sind; weil die Musik, die man in dem Film hört, schön ist". Der Soundtrack besteht aus zehn Folk- und Rocktiteln, die nicht eigens für den Film geschrieben wurden: "Sie illustrieren nicht einfach die Bilder des Films, die Bilder handeln vielmehr von ihnen." (Wenders).

"Easy Rider". Hg. Nancy Hardin/Marilyn Schlossberg. New York 1969. (Drehbuch, Materialien).

Peter van Gelder: "Offscreen onscreen: the inside story of 60 great films". London 1990; Ronald M. Hahn/Volker Jansen: "Kultfilme". München 1985; H.-D. Herring: "Out of the Dream and into the

Nightmare: Dennis Hopper's Apocalyptic Vision of America", in: Journal of Popular Film and Television, 1983, H. 4; Chris Hulse: " Easy Rider and Hollywood in the '70s", in: Movie, 1986, H. 31/32; Anthony Maacklin: " Easy Rider: The Initiation of Dennis Hopper", in: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Frankfurt a.M. 1992; Walter Schobert: "Easy Rider", in: Günter Engelhard u.a. (Hg.): 111 Meisterwerke des Films. Frankfurt a.M. 1989; Wim Wenders: " Easy Rider", in: ders.: Emotion Pictures. Frankfurt a.M. 1986.

Peter Christian Lang

LES ENFANTS DU PARADIS

Kinder des Olymp

Frankreich (S.N. Pathé Cinéma) 1943/45. 35 mm, s/w, 188 Min. R: Marcel Carné. B: Jacques Prévert, nach einer Idee von Jean-Louis Barrault. K: Roger Hubert. Ba: Alexandre Trauner. M: Maurice Thiriet, Joseph Kosma. D: Arletty (Garance), Jean-Louis Barrault (Baptiste), Pierre Brasseur (Frédéric Lemaître), Maria Casarés (Natalie), Marcel Herrand (Lacenaire), Louis Salou (Graf de Montray).

Der Film spielt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf dem sogenannten Boulevard du Crime in Paris. Im Théâtre des Funambules bildet sich Baptiste Deburau zum virtuosen Mimen; auch Frédéric Lemaître, sein Widerpart und Rivale, beginnt dort seine Karriere, um dann am Grand Théâtre seine Erfolge zu feiern. Im Zentrum des Films steht Garance, die nicht nur von Baptiste und Frédéric geliebt, sondern auch von dem Verbrecher und Dichter Lacenaire sowie dem Grafen Edouard de Montray begehrt wird. Jede der unterschiedlichen Gestalten verkörpert eine bestimmte Form der Liebe, von der im Film des öfteren gesagt wird, sie sei doch so einfach - gezeigt wird allerdings gerade das Gegenteil.

Garance, von der Liebe und den Menschen enttäuscht, lässt sich von Lacenaire unterhalten, der als Außenseiter der Gesellschaft sein Ende auf dem Schafott voraussieht. Für beide stellt die Bindung in der Liebe eine Bedrohung ihrer Freiheit dar. Auf dem Boulevard trifft Garance Baptiste, der durch ihren Blick aus seiner traumhaften Versunkenheit erwacht. Doch seine Forderung an Garance, sie müsse ihn so lieben, wie er sie liebt - mit absoluter Hingabe und nicht nur zum Zeitvertreib - lässt ihre Beziehung scheitern. Garance beginnt ein Verhältnis mit Frédéric, für den eine Frau wie die andere zu sein scheint. Ob es sich um eine junge Passantin auf dem Boulevard oder um die schon etwas ältere Zimmerwirtin handelt. Frédéric bildet als extrovertierter Schauspieler das Ge-

genbild zum introvertierten Mimen Baptiste. Bringt Baptiste in seiner Kunst seine eigene Innerlichkeit, seine Sehnsucht und Trauer auf die Bühne, so verhält es sich bei Frédéric genau umgekehrt: Er veräußerlicht sich in seinen Rollen, um die vom Dichter geschaffene Figur zum Leben zu erwecken. Er ist lediglich auf der Bühne in Liebe entbrannt. Frédéric ist auf das Wort angewiesen, während Baptiste seinen Gefühlen pantomimisch und musikalisch Gestalt zu verleihen vermag.

Garance macht im Zusammenleben mit Frédéric eine unerwartete Erfahrung: ihr genügt die unverbindliche Beziehung nicht. Sie bekommt Schwierigkeiten mit der Polizei - ihre Vergangenheit, die frühere Verbindung zu Lacenaire holt sie ein -, und wendet sich deshalb an den Grafen Edouard de Montray, mit dem sie auf Reisen geht. Nach Jahren in der Fremde kommt sie zurück nach Paris. Sie liebt noch immer Baptiste, und Frédéric empfindet zum ersten Mal Eifersucht. Doch seiner Lebensart gemäß wendet er dieses neue Gefühl sofort produktiv und spielt den Othello, eine Rolle, zu der er bisher keinen Zugang finden konnte. Baptiste hat inzwischen Nathalie geheiratet, sie haben einen kleinen Jungen. Der melodramatische Konflikt eskaliert durch das Intrigenspiel, an dem neben Lacenaire auch der zwielichtige Kleiderhändler Jericho beteiligt ist. Für den Grafen bedeutet die schöne Garance nichts anderes als ein Prestigeobjekt, das im Duell auf Leben und Tod gegen mögliche Fremdansprüche verteidigt werden muß. Das Wiedersehen mit Garance reißt Baptiste erneut aus allen Banden. Er stellt keine Bedingungen mehr, verbringt mit ihr eine Liebesnacht, doch Nathalie klagt ihre Rechte ein. Garance flüchtet, Baptiste stürzt ihr hinterher und verschwindet im Trubel des Karnevals.

Der dreistündige Film entstand unter schwierigsten Bedingungen am Ende des Zweiten Weltkriegs, während Frankreich von deutschen Truppen besetzt war. Die Dreharbeiten begannen Mitte August 1943; schon wegen der Überlänge war eine Sondergenehmigung der Vichy-Regierung nötig. Für den historischen Film wurden aufwendige Kulissenbauten errichtet; bis zu 1.800 Statisten waren an den Volksszenen auf dem Boulevard und im Theater beteiligt. Als erster Film nach Kriegsende hatte *Les enfants du paradis* am 9. März 1945 in einem Pariser Kino Premiere und lief dort 54 Wochen. Die ungebrochene Faszination, zu der die darstellerische Brillanz der Schauspieler wesentlich beiträgt, verschaffte Marcel Carnés Werk den Status eines Kultfilms. Aus filmhistorischer Sicht bleibt *Les enfants du paradis* einer traditionellen Ästhetik verpflichtet. Verantwortlich ist dafür die Dominanz des Drehbuchs von Jacques Prévert, der ein komplexes Personen- und Handlungsgefüge in eine strenge Einheit brachte. Dramaturgie, Dialogführung und Gestik der Schauspieler sind weniger vom Medium Film als vom Theater geprägt. Dies ist jedoch auch ein Thema von *Les enfants du paradis*: Das Motiv des auf- und zugehenden Vorhangs reflektiert das Verhältnis von Leben und Spiel.

"Die Kinder des Olymp. Der Triumph der Schaulust". Hg. Manfred Schneider. Frankfurt a.M. 1985. (Filmtext, Materialien).

Mirella Jona Affron: "Les enfants du paradis: Play of Genres", in: Cinema Journal, 1978/79, H. 1; Franz-Josef Albersmeier: "Die ungebrochene Tradition: Die Kindes des Olymp (1945)", in: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Frankfurt a.M. 1990; Helga Belach (Hg.): "Renaud-Barrault au cinéma". Berlin 1987; Marcel Carné: "La vie á belles dents". Paris 1975; Michel Chion: "Le dernier mot du muet", in: Cahiers du Cinéma, 1981, H. 330; Chris Darke: "Les enfants du paradis", in: Sight and Sound, 1993, H. 9; Ronald M. Hahn/Volker Jansen: "Kultfilme". München 1985; Jean-Pierre Jencolas: "Beneath the despair, the show goes on: Marcel Carné's Les enfants du paradis", in: Susan Hayward/Ginette Vincendeau (Hg.): French Films. London, New York 1990; Marcel Oms: "Les enfants du paradis: La mutation cinématographiques du mélodrama", in: Les Cahiers de la Cinématèque, 1979, H. 28; Jacques-G. Perret (Hg.): "Les enfants du paradis", in: L'Avant-Scène du Cinéma, 1967, H. 72/73; Wolfgang Schwarzer: "Die Kinder des Olymp", in: Günter Engelhard u.a. (Hg.): 111 Meisterwerke des Films. Frankfurt a.M. 1989, Anja Sieber: "Vom Hohn zur Angst". Rodenbach 1993; Edward Baron Turk: "Child of Paradise". Cambridge (Mass.), London 1992; Gérard Vaugeois (Hg.): "Les enfants du paradis". Paris 1974.

Klaus Bort

FITZCARRALDO

Bundesrepublik Deutschland (Werner Herzog/Pro-ject Filmproduktion/ZDF) 1981/82. 35 mm, Farbe, 158 Min. R + B: Werner Herzog. K: Thomas Mauch. A: Henning von Gierke, Ulrich Bergfelder. S: Beate Mainka-Jellinghaus. M: Popol Vuh; Giuseppe Verdi, Vincenzo Bellini, Richard Strauss u.a.; Originalaufnahmen von Enrico Caruso. D: Klaus Kinski (Fitzcarraldo), Claudia Cardinale (Molly), José Lewgoy (Don Aquilino), Miguel Angel Fuentes (Cholo), Paul Hittscher (Kapitän Orinoco-Paul).

Fitzcarraldo erzählt die Geschichte eines irischen Geschäftsmannes, der Anfang des 20. Jahrhunderts einen wahnwitzigen Plan verfolgt: Er will in seinem Wohnort Iquitos am Amazonas ein Opernhaus, errichten, um dort sein Idol Caruso zu hören. Das nötige Geld soll die Erschließung von Kautschukvorkommen bringen, deren Ausbeutung bislang ein Transportproblem verwehrt. Um es zu lösen, müßte ein Schiff oberhalb von Stromschnellen im Rio Ucayali verkehren; es kann jedoch nur dorthin gelangen, wenn es einen Parallelfluß hinauffährt und über eine Bergkuppe geschleppt wird.

Das mit dieser Vision verbundene (Traum)Bild: Ein Dampfer fährt über einen Berg, hat Herzogs Begeisterung am Stoff entzündet. Daß damals (in der Kolonialgeschichte) wie

heute (bei der Realisierung des Films) dieser Traum nur mit Hilfe der südamerikanischen Indianer zu verwirklichen ist, hat Herzog den Vorwurf des "Indianerschinders" eingebracht, der mit seinen Filmarbeiten den kolonialen Gestus wiederhole und "die faschistoide Vermarktung alter Kulturvölker" (Nina Gladitz) betreibe. Die Vorfälle in Peru - Indianer brannten das Camp des Filmteams nieder; die zu Protokoll gegebenen Aguaruna- und Huambisa-Beschwerden füllen eine Dokumentation der Gesellschaft für bedrohte Völker - scheinen den Vorwurf zu erhärten. Doch so einfach verhält es nicht: *Fitzcarraldo* ist nicht die bloße Reproduktion eines Kolonialtraumes. Die Indios, die das Schiff über den Berg ziehen, haben ihren eigenen Traum von der Besänftigung der bösen Geister einen sehr dysfunktionalen Traum für die kapitalistische Rationalität. Letztlich triumphieren die Indianer, die den Dampfer durch die Stromschnellen taumeln lassen. Fitzcarraldo bleibt nur der schwache Trost, der Schwerkraft ein Schnippchen geschlagen zu haben und einem Opern-Ensemble den Dampfer als Bühne anbieten zu können.

Die Besetzung der Titelrolle mit Klaus Kinski verleitet dazu, Fitzcarraldo mit dem Protagonisten in *Aguirre, der Zorn Gottes* zu vergleichen. War dieser jedoch ein erbarungsloser Konquistador, so ist jener ein liebenswürdiger Spinner, der den Spott der Weißen auf sich zieht, weil er ökonomisch nicht reüssiert. (Herzog wollte ihm ursprünglich einen schwachsinnigen Schauspieler zur Seite stellen, der Shakespeare-Monologe zitiert und mit den Indianern im Urwald Königreiche gründet. Wegen technischer Schwierigkeiten mußte die - von Mick Jagger gespielte - Figur wieder gestrichen werden; einige der Szenen haben jedoch in Les Blanks Dokumentarfilm *Burden of Dreams*, 1982, überlebt.) Die stilistischen Unterschiede werden deutlich, wenn man die Flußfahrt-Sequenz in beiden Filmen gegenüberstellt (Kameramann war jedesmal Thomas Mauch). In *Aguirre, der Zorn Gottes* fängt eine bewegliche, von Wasserspritzern getroffene Kamera die Gefährlichkeit ein, während die Fahrt durch die Stromschnellen in *Fitzcarraldo* durch vermehrten Tele-Einsatz gleichsam entrückt wird. Die Modellaufnahme des Schiffes, wie es zu Opernmusik durch die Stromschnellen taumelt, unterstreicht die vom Regisseur gewollte Irrealisierung des Geschehens zu einem "Opernereignis" (Herzog). Emmanuel Carrère hat die Dramaturgie des Filmes mit seiner Herstellungsgeschichte identifiziert: Sei das Schiff einmal über den Berg, habe sich auch der Spannungsbogen erschöpft. Was Herzog am meisten interessiere, sei das Abenteuer des Drehens selbst, die athletische Schwerarbeit. Zu deren Bewältigung war - im Unterschied zu früheren Produktionen, wo Herzog noch eigenhändig Sandpisten für Kamerafahrten (1968/70) geschaufelt hat - ein logistischer Apparat vonnöten, dessen Eigendynamik das Werk überschattet hat: Die Toten eines Flugzeugabsturzes fallen ebenso ins Gewicht wie die während Drehpausen ertrunkenen Indios. Herzogs selbstkritisches Resümee über *Fitzcarraldo*: "Das ist ein Film gewesen, der einen Preis gekostet hat, der eigentlich zu hoch ist."

"Fitzcarraldo". München 1982. (Filmerzählung). – "Fitzcarraldo. Filmbuch". München 1982. (Dialoge, Fotos, Materialien).

Les Blank/James Bogan (Hg.): "Bürden of Dreams". Berkeley 1984; Francis Cairns: "Fitzcarraldo", in: Sight and Sound, 1981, H. 3; L. Caaltvedt: "Herzog's Fitzcarraldo and the Rubber Era", in: Film and History, 1988, H. 4; Emmanuel Carrère: "Werner Herzog". Paris 1982; Timothy Corrigan (Hg.): "The Films of Werner Herzog". New York/London 1986, Peter Czerwinski: "Die Conquista der Großen Oper", in: medium, 1982, H. 6; Todd Gitlin: "Fitzcarraldo", in: Literature/Film Quarterly, 1983/84, H. 2; Gerhard Kaiser: "Fitzcarraldo Faust. Werner Herzogs Film als postmoderne Variation eines Leitthemas der Moderne". München 1993; Thomas Mauch: "Photographing Fitzcarraldo", in: American Cinematographer, 1983, H. 8; Jean Monod: "Herzog, der Zorn der Jivaro", in: Filmkritik, 1980, H. 6; Karlheinz Oplustil: "An der Grenze zur Wirklichkeit", in: Filme, Berlin, 1982, H. 13; Andreas Rost: "Werner Herzog in Bamberg. Protokoll einer Diskussion". Bamberg 1986; Michael Schneider: "Wollt Ihr die totale Kunst?", in: ders.: Nur tote Fische schwimmen mit dem Strom. Köln 1984; Bion Steinborn/Rüdiger von Naso: "Gespräch mit Werner Herzog", in: Filmfaust, 1982, H. 6.

THE GODFATHER

Der Pate

USA (Paramount Pictures) 1971/72. 35 mm, Farbe, 176 Min. R: Francis Ford Coppola. B: Mario Puzo, Francis Ford Coppola, nach dem gleichnamigen Roman von Mario Puzo. K: Gordon W. Illis. A: Dean Tavoularis. M: Nino Rota. D: Marlon Brando (Don Corleone), Al Pacino (Michael), James Caan (Sonny), Robert Duvall (Tom Hagen), Diane Keaton (Kay Adams), Talia Shire (Connie), John Cazale (Fredo).



The Godfather ist eine Familiensaga, erst in zweiter Linie ein Mafiakrimi. Das knapp dreistündige Epos, detailgenau im Zeitkolorit, spielt zwischen 1945 und 1958. Don Vito Corleone, der mächtige Mafia-Boss von New York, ist ein guter Vater: Er sorgt für die Seinen. 'Familie' bedeutet im Verwandtschaftsverhältnis dasselbe wie in der kriminellen Vereinigung: Verbundenheit nach innen, Abschottung nach außen. Die Cosa nostra ist patriarchalisch ausgerichtet, Frauen spielen nur am Rande eine Rolle. Drei Söhne hat

Don Vito: Fredo, den niemand für voll nimmt, Sonny, der zu unbeherrscht ist und im Kugelhagel stirbt, und Michael, ein Intellektuellen der sich nach einem bürgerlichen Leben mit seiner Verlobten sehnt. Doch er ist es, der die Gegner der Familie beseitigt. Michael steigt in das Geschäft des Vaters ein und wird der neue Pate.

In der fast halbstündigen Eingangssequenz konfrontiert Coppola die Besuche im zwielichtigen Arbeitszimmer des Paten mit dem fröhlichen Treiben auf der Hochzeit seiner Tochter Connie im Garten. Helligkeit und Sonnenschein bestimmen den Familienmythos, der in der Heimat Siziliens wurzelt; die Geschäfte finden im Dämmerlicht bei zugezogenen Läden statt. Womit die Corleones ihr Geld verdienen, erfährt man nicht genau. Den Drogenhandel lehnt Don Vito ab: Rauschgift beschleunige das Geschäft, doch zerstöre es den traditionellen Zusammenhalt der Familie. Diese Weigerung löst den Krieg mit den anderen Familien aus. Coppolas Perspektive ist nostalgisch: Über Don Vito ist die Zeit hinweggegangen. Er ist ein Genießer. Ihm schmeckt der Wein. Niedergeschossen wird er, während er am Obststand eine Orange aussucht. In der Generationenfolge manifestiert sich der Übergang vom Patriarchen, den Marlon Brando mit sparsamen Gesten eindrucksvoll darstellt, zum kalt berechnenden Geschäftsmann, der sein Handeln allein in Macht und Profit ausrichtet.

Der melodramatische Aufbau des Films und seine lineare Erzählung, die atmosphärische Dichte, bei den mehrfach wiederkehrenden Familienfesten in großen Tableaus eingefangen, begründen allein noch nicht den überraschenden Publikumserfolg. Bei Herstellungskosten von 6,2 Millionen Dollar spielte *The Godfather* in zwölf Jahren weltweit über 300 Millionen Dollar ein und wurde mit den drei wichtigsten Oscars - bester Film, bestes Drehbuch, bester Darsteller (Brando) - ausgezeichnet. Coppola hatte den Regieauftrag nur angenommen, weil seine eigene Produktionsfirma in finanzielle Schwierigkeiten geraten war. Zunächst weigerte er sich, ein Sequel zu drehen, inszenierte aber zwei Jahre später *The Godfather Part II*. Keine direkte Fortsetzung, sondern eine Erweiterung des ersten Teils. Zwei Geschichten werden parallel erzählt: die Immigration und der Aufstieg des jungen Vito Corleone zwischen 1901 und 1917 sowie der Verfall der Familie nach 1958, den der machtbesessene Michael nicht aufzuhalten vermag. Mit *The Godfather Part III* (1990) fand die Familiensaga einen eher enttäuschenden Abschluß: Coppola dementierte den von ihm geschaffenen Mythos und zitierte nur noch sich selbst. Geändert hatte sich aber auch der Zeitgeist: Zwischen Vietnam-Protest und Watergate sind die beiden ersten *Godfather*-Filme entstanden: in ihnen spiegelt sich mittelbar auch die Vertrauenskrise in der amerikanischen Politik. "I believe in America", beginnt der erste Satz des Gangster-Epos. Das Glaubensbekenntnis war zynisch gemeint: Coppola präsentierte die Mafia als Metapher für Amerika.

"Der Pate/The Godfather". Rottenburg-Oberndorf 1986. Hg. Werner Faulstich/Joachim Auch. (Filmprotokoll).

Anthony Ambrogio: "The Godfather", I and II: Patterns of Corruption", in: Film Criticism, 1978/97, H. 1; Peter Biskind: "The Godfather Companion". New York 1990; Peter Cowie: "Coppola", London 1989; Stephen Farber: "Coppola and The Godfather", in: Sight and Sound, 1972, H. 4; Jörg Friedrich: "Der Pate und die Panik der 'Schweigenden Mehrheit'", in: Filmkritik, 1972, H. 12; N. Grenne: "Coppola, Cimino: The Operatics of History", in: Literature/Film Quarterly, 1984/85, H. 2; Norbert Grob: "Gordon Willis: Die Gestaltung des Blicks", in: Filme, Berlin, 1980, H. 6; ders.: "The Empire Strikes Back. Siebzehn Notizen zu Coppolas Paten 1-3", in: epd Film, 1991, H. 4; Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): "Francis Ford Coppola". München 1985; Pauline Kael: "The Godfather" in: dies.: For Keeps. New York u.a. 1994; J. P. Latimer: "The Godfather": Metaphor and Microcosm", in: Journal of Popular Film, 1973, H.2; Stefan Lux: "Out of the Past: Francis & Michael", in: film-dienst, 1991, H. 6; James Monaco: "Francis Coppola: Das Kellerkind als Mogul", in: ders.: American Film now. München 1985; Mario Puzo: "Die Welt des Paten. Geständnisse des Autors zu Buch und Film". Wien u.a. 1972; J. Voogelsang: "Motifs of image and sound in The Godfather", in: Journal of Popular Film, 1973, H. 2; John Yates: "Godfather Saga: The Death of the Family", in: Journal of Popular Film, 1975, H. 2; Ira Zuckerman: "The Godfather Journal". New York 1972.

Tim Darmstädter

GONE WITH THE WIND

Vom Winde verweht

USA (Selznick International/Metro-Goldwyn-Mayer) 1939. 35 mm, Farbe, 219 Min. R: Victor Fleming. B: Sidney Howard, F Scott Fitzgerald, Donald Ogden Stewart, Ben Hecht u.a., nach dem gleichnamigen Roman von Margaret Mitchel. K: Ernest Haller, Ray Rennahan, Lee Garmes, Paul Hill. A: William Camerson Menzies, Macmillan Johnson. M: Max Steiner. D: Clark Gable (Rhett Butler), Vivien Leigh (Scarlett O'Hara), Leslie Howard (Ashley Wilkes), Olivia de Havilland (Melanie Hamilton), Thomas Mitchell (Gerald O'Hara), Hattie McDaniel (Mammy).

Gone With the Wind ist ein Film von David O Selznick. Er kaufte die Rechte an dem Bestseller und finanzierte den Monumentalfilm, er legte nicht nur die Eckdaten des Budgets fest, sondern kümmerte sich um alle Einzelheiten, die er in zahllosen "Memos" festlegte. In einem beispiellosen Publicity-Feldzug, der die amerikanische Nation über Monate beschäftigte, wurde die Besetzung der Hauptrollen gefunden. In den Credits wird als Drehbuchautor lediglich Sidney Howard genannt, in Wahrheit waren jedoch

zwölf Autoren, darunter Literaten wie F. Scott Fitzgerald und ausgewiesene Filmautoren wie Ben Hecht, an der Erstellung des Drehbuchs beteiligt; der dreizehnte, der entscheidend das Manuskript prägte, hieß Selznick. Laut Vorspann führte Victor Fleming Regie, doch begonnen hatte den Film George Cukor, der von Selznick gefeuert wurde; zwischendurch legte Fleming die Arbeit nieder und wurde von Sam Wood ersetzt, kehrte aber dann wieder zurück. Dem Film sind diese Turbulenzen nicht anzusehen, denn er ist nicht das Werk eines Autors oder Regisseurs, sondern des Studiosystems. Für das Production-Design - ein Begriff, der mit Ausstattung nur Unzulänglich übersetzt ist - war Willim Cameron Menzies verantwortlich - die prächtigen Kostüme, die kolossalen Bauten, die wirkungsvollen Farbeffekte und die pathetische Musik wurden von hochqualifizierten Fachleuten der Filmbranche geschaffen, Sie hatten ihre Kreativität den Vorstellungen des Produzenten, der oftmals noch am Drehort wesentliche Änderungen vernahm, unterzuordnen. Wenn der Film aufblendet und sich an den Schauplatz Tara begibt, sieht man in der ersten Einstellung ein Holzschild, das den Besitzer des Territoriums anzeigt: "A Production by David O. Selznick".

Die Verfilmung des schwülstigen Südstaaten-Epos verschlang vier Millionen Dollar Produktionskosten und zog sich über dreieinhalb Jahre hin. Die Geschichten, die sich um die Entstehung und den Erfolg ranken, gehören zum Hollywood-Mythos: Selznick, Schwiegersohn von Louis B. Mayer, lieh sich von MGM den dort unter Vertrag stehenden Clark Gable aus und trat dafür die Verleihrechte ab; 77 Millionen Dollar spielte der Film bis 1908 ein und kam darin erneut in die Kinos, Umkopiert auf das Breitwandformat 70 min und mit Stereoton versehen. Die Postproduction inkl. des Nachdrehs einzelner Szenen besorgte Selznick persönlich; er räumte dem Regisseur nicht einmal ein Mitspracherecht am Schnitt ein. *Gone With the Wind* stellt auch in dieser Hinsicht die Apotheose auf das traditionelle Hollywood-Kino dar: Kurz nach der Fertigstellung gewannen die Gewerkschaften und die Interessenverbände an Einfluß, die Zeit für despotisch herrschende Filmmogule war abgelaufen.

Der anhaltende Publikumserfolg ist zurückzuführen auf die Liebesgeschichte: Scarlett und Rhett, dargestellt von Vivian Leigh und Clark Gable, bilden ein Traumpaar, das nicht zusammenkommen kann. Er ist ein Abenteurer und Außenseiter, sie die verwöhnte Tochter eines Gutsbesitzers. Sie fühlt sich von ihm angezogen, wehrt ihn zugleich aber ab und erhält sich so die Illusion vom unerreichbaren Liebhaber: Rhett dient ihr zur Befriedigung narzißtischer Phantasien. Die Versagung des Glücks, der beiderseitige Verzicht auf die Erfüllung ihrer Sehnsüchte ist die Voraussetzung, daß diese Liebe ewig wahr: obwohl die Handlung sich über ein Jahrzehnt erstreckt und der Film dreieinhalb Stunden lang ist, befindet sich am Ende die Beziehung im selben Spannungsverhältnis wie zu Beginn.

Über drei Jahrzehnte führte *Gone With the Wind* die Liste der erfolgreichsten Filme aller Zeiten an. Für die Kinder des Medienzeitalters gehört das Technicolor-Rührstück zu den Märchen, mit denen sie groß geworden sind. Jerome Charyn geht in "Movieland",

einem subjektiven Rückblick auf die amerikanische Traumkultur, mit dem Film hart ins Gericht: In *Gone With the Wind* finde sich "keine Figur, die sehr weit über die Pubertät hinausgelangt zu sein scheint. Scarlett ist ein Gör und eine Karriereschwester, die am Ende nicht ihren Willen bekommt. Und Rhett ist ein Pirat, der in sein Privatkönigreich verschwindet. Die Schwarzen sind alle gute oder böse Kinder. Die weißen Frauen sind Huren oder Mauerblümchen und Schönheiten. Die Männer sind Schlawiner oder ritterliche Narren mit Poesie im Blut." Der Film arbeitet mit einfachen und desto wirkungsvolleren Mitteln. Charyns abschließendes Urteil lautet denn auch: "Hollywood als Hochromanze. Eine so obsessive Klarheit sollte es nicht noch einmal geben."

"Gone With the Wind". Hg. Richard Harwell. New York 1980. (Filmtext).

Rudy Behlmer (Hg.): "Memo from David O. Selznick". New York 1972; Herb Bridges/Terryl C. Boodman: "Gone With the Wind". London u.a. 1989; Jerome Charyn: "Movieland". Hildesheim 1993; Werner Faulstich: "Individuelle Versagung als gesellschaftlicher Appell: Vom Winde verweht (1939)", in: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Frankfurt a.M. 1991; Roland Flamini: "Vom Winde verweht". München 1982; Ronald Haver: "David O. Selznick's Hollywood". München 1980; Sidney Howard: "Letters Home 1937-1939", in: John Boorman u.a. (Hg.): Projections. Bd. 4. London, Boston 1995; Kathryn Kalinak: "The Fallen Woman and the Virtuous Wife": Musical Stereotypes in *The Informer*; *Gone With the Wind*; and *Laura*", in: Film Reader, 1982, H. 5; Gavin Lambert: "The making of *Gone With the Wind*". Boston, Toronto 1973; Renate Lippert: "'You make me feel like a natural woman'. Konstruktion 'weißer' Weiblichkeit in *Vom Winde verweht*", in: Frauen und Film. 1994, H. 54/55; T.H. Pauly: "*Gone With the Wind* and *The Grapes of Wrath* as Hollywood Histories of the Depression", in: Journal of Popular Culture, 1974, H. 2; Alan David Vertrees: "Reconstructing the 'Script in Sketch Form': An Analysis of the Narrative Constructive and Production Design of the Fire Sequence in *Gone With the Wind*", in: Film History, 1989, H. 2; Mechthild Zeul: "Der unerreichbare Mann", in: Frauen und Film, 1986, H. 40.

Michael Töteberg

THE GREAT DICTATOR

Der große Diktator

USA (Chaplin/United Artists) 1940. 35 mm, s/w, 126 Min. R + B: Charles Chaplin. K: Roland H. Totheroh, Karl Struss. A + Ba: J. Russell Spencer. M: Meredith Wilson. D: Charles Chaplin (Adenoid Hynkel/Jüdischer Friseur), Paulette Goddard (Hannah), Jack

Oakie (Benzino Napaloni), Henry Daniell (Garbitsch), Reginald Gardiner (Schultz), Billy Gilbert (Herring), Maurice Moskovich (Mr. Jaeckel).

Schon länger hatte Chaplin mit dem Gedanken an einen Hitler Film gespielt, wobei die Ähnlichkeit seiner Tramp-Maske mit dem Diktator eine Rolle spielte, aber erst die Ereignisse des Jahres 1938 bewegten ihn, sich konkret damit zu beschäftigen. Die Vorbereitungen wurden von Drohungen amerikanischer Nazi-Organisationen begleitet, und auch die Filmindustrie. Das Hays-Office und die amerikanische Regierung zeigten sich nicht begeistert von dem Plan einer Hitler-Satire, in der Chaplin den 'Führer' zum Gespött machen wollte. Unbeirrt hielt er jedoch gegen alle Widerstände fest an seiner Idee, dem 'Fühere' einen kleinen jüdischen Friseur und die Ghetto-Welt gegenüberzustellen, und entwickelte daraus die thematischen Schwerpunkte von *The Great Dictator*: Hitlers Eroberungs- und Weltherrschaftspläne sowie sein Rassenwahn – "mystischer Unsinn" nannte Chaplin dies in seiner Autobiographie.

Die Judenverfolgung wird keineswegs verharmlosend dargestellt: Der kleine jüdische Friseur wird beinahe von dem Sturmtrupp aufgehängt, sein Haus angezündet, ein anderer jüdischer Mann erschossen, Geschäfte und Häuser werden geplündert und verwüstet, ein alter Jude muß mit einer kleinen Bürste auf Knien die Straße säubern: Solche Bilder und Szenen verdeutlichen, daß Chaplin die Berichte über die Reichspogromnacht und über den Einmarsch in Österreich sehr genau studiert hatte. Diese ausführliche Darstellung der antisemitischen Pogrome ist umso bemerkenswerter, als dieses Thema selbst im späteren Anti-Nazi-Film in den USA weitgehend vermieden wurde. Chaplin zeigt auch die Konzentrationslager, deren grausame Realität ihm im vollen Umfang jedoch nicht bekannt war: "Hätte ich etwas von den Schrecken in den deutschen Konzentrationslagern gewußt, ich hätte *The Great Dictator* nicht zustandebringen (...) können."

Treffend erfaßt hat er dagegen Hitler, dessen Auftritte Chaplin in zahlreichen Wochen-schauen studierte: Adenoid Hynkel ist nur eine ins Groteske getriebene Variante des Führers, dessen brutale Hysterie in den Reden Hynikels erhalten bleibt. Der schreit und grunzt in einem verkauderwelschten Deutsch, die Satz- und Wortfetzen werden ausgespuckt wie Munition, das Gesicht wird zur Fratze. Diesem Bild totaler Barbarei stellt Chaplin am Schluß die große humanistische Rede des kleinen jüdischen Friseurs gegenüber, in der er Liebe, Freiheit und Brüderlichkeit verteidigt und auffordert, dafür zu kämpfen und gegen Unterdrückung, Sklaverei und Haß aufzubegehren. Chaplin verläßt damit die satirische Ebene und macht seinen Film zur politischen Tribüne, auf der die Filmfigur und Chaplin zu einer Person verschmelzen: Er spielt den Friseur mit nur angedeuteter Maske. Diese Schlußrede ist häufig als unfilmisch kritisiert worden, doch ist sie folgerichtig aus dem Film heraus entwickelt. Zu Unrecht hat man Chaplin politische Naivität vorgeworfen: Es ging ihm darum, ein Massenpublikum zu ergreifen und aufzu-

rütteln, was ihm fraglos gelungen ist. Mehrfach hat er die Rede bei wichtigen politischen Veranstaltungen gehalten; sie wurde damals auch im Druck verbreitet.

Wesentliche Elemente des Faschismus hat Chaplin herausgearbeitet und mit unangestremgtem Witz exakt auf den Punkt gebracht: das Verhältnis zum Kapitalismus, die Theatralik und den Pomp, die Rolle der Propaganda und der Medien, die völlige Skrupellosigkeit. Dabei bedient er sich zahlreicher Anspielungen in Wort und Bild: Das "double cross" an Stelle des Hakenkreuzes bedeutet Betrug; der Name des Propagandaministers Garbitsch verballhornt "garbage" = Müll; der Name "Tomania" bedeutet Leichengift oder Lebensmittelgift (-"tomain") und auch Napalons Land "Bacteria", verweist auf Krankheitserreger; sein Symbol sind die beiden Würfel, Hinweis auf die Spielernatur; Hynkels Vorname "Adenoid" kann sowohl als Zusammensetzung aus "Adonis" und "Paranoid" verstanden werden, und ist auch die Bezeichnung für Nasenpolypen, die dringend operativ entfernt werden müssen.

In zwei unmittelbar gegenübergestellten Slapstickszenen gibt Chaplin die Quintessenz der Charaktere Hynkels und des jüdischen Barbiers. Hynkels Tanz mit der Weltkugel zu Wagner-Klängen offenbart ein erotisches Verhältnis zur Macht: Es ist die Selbstbefriedigung eines einsamen Diktators, der schon vorher bei seiner Rede so in Hitze geriet, daß er ein Glas Wasser in seine Hose schütten mußte. Im Gegensatz dazu tanzt der Barbier gemeinsam mit einem Kunden, den er im Rhythmus der beschwingten Klänge von Brahms "Ungarischem Tanz Nr. 5" rasiert. Das Solo charakterisiert den menschenverachtenden und egomanischen Diktator, der darauf folgende Pas de deux den freundlichen, anderen Menschen zugewandten jüdischen Friseur. Der in jeder Hinsicht singuläre Film darf auch heute noch als eine der gelungensten Satiren über den Faschismus gelten.

"Der große Diktator". Hg. Frank Schnelle. Stuttgart 1994. (Filmtext). – "Die Schlußrede aus dem Film Der große Diktator". Mit einem Essay von Jost Hermand. Hamburg 1993.

Domenic J. Corasaro: "Chaplin as Satyr: Mocking the Mystic Ebullience, or Life, Liberty and Prosperity in Three Chaplin Films", in: The Journal of the University Film Association, 1979, H.1; Jörg Friedrich: "Die letzte Tortenschlacht", in: Filmkritik, 1973, H. 11; Stephen Harvey: "The Great Dictator", in: Film Comment, 1972, H.8; Ira S. Jaffe: "Fighting words: City Lights, Modern Times and The Great Dictator", in The Journal of the University Film Association, 1979, H. 1; Klaus Kreimeier(Hg.): "Zeitgenosse Chaplin". Berlin 1978; Klaus Mann: "Was stimmt nicht mit den Anti-Nazi-Filmen", in: ders.: Zweimal Deutschland. Reinbek 1994; Uwe Naumann: "Zwischen Tränen und Gelächter. Satirische Faschismuskritik 1933-1945". Köln 1983; K.R.M. Short: "Chaplin's The Great Dictator and British censorship, 1939", in: Historical Journal of Film, Radio, and Television, 1985, H. 1; Ricarda Strobel: "Filme gegen Hitler: Der große Diktator (1940)", in: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Frankfurt a.M. 1991; Andreas-Michael Velten/Matthias Klein (Hg.): "Chaplin und Hitler". München 1989.

Helmut G. Asper

HAKKARI'DE BIR MEVSIM

Eine Saison in Hakkari

Türkei/Bundesrepublik Deutschland (DATA A.S./Kentel Film) 1983. 35 mm, s/w, 111 Min. R: Erden Kiral. B: Onat Kutlar, nach einem Roman von Ferit Edgü. K: Kenan Ormanlar. S: Yilmaz Atadeniz. M: Timur Selçuk. D: Genco Ercal (Lehrer), Serif Sezer (Zazi), Erkan Yüzel (Halit), Rana Cabbar (Dorfvorsteher).

Die türkischen Filme, die in den achtziger Jahren dem europäischen Autorenfilm zuge wachsen sind, erzählen alle, auf die eine oder andere Weise, eine Geschichte des Exils. Yilmaz Güney hat 1981 mit *Yol* den Reigen eröffnet. Erden Kiral übernahm, weil der 'Staatsfeind' Güney im Gefängnis saß, zunächst die Stellvertreter Regie von *Yol*, legte sie aber wegen unvereinbarer künstlerischer Konzeptionen nieder. Verglichen mit der offensiven und anklägerischen Haltung Güneys ist er zurückhaltender und weniger kämpferisch: "Ich bin kein Anhänger von Filmen, in denen Fahnen geschwungen und laut starke Reden gehalten werden", bekennt Kiral. Er richtet seinen Blick stärker auf innere Konfliktsituationen, ohne jedoch den gesellschaftlichen Kontext zu vernachlässigen. "Einen schweigenden Schrei" nannte er seinen dritten Spielfilm *Hakkari'de bir mevsim*, den er unter extrem schwierigen Bedingungen in der Bergwelt Südost-Anatoliens unweit der türkisch-iranischen Grenze drehte. Während dem Regisseur die internationale Anerkennung nicht versagt blieb - der Film wurde bei der Berlinale mit dem Silbernen Bären ausgezeichnet -, bekam er in der Heimat Schwierigkeiten: Obwohl 1983 vom Gericht freigegeben, wurde *Hakkari'de bir mevsim* anschließend von der Militärregierung verboten und kam erst 1988 in die türkischen Kinos. Da der - keineswegs vordergründig politische - Film von der kurdischen Minderheit handelt, galt er als Symbol des Widerstands. Kiral war gezwungen, seinen nächsten Film *Ayna (Der Spiegel, 1984)* in Griechenland zu drehen.

Hakkari'de bir mevsim schildert die Begegnung eines Intellektuellen, als Volksschullehrer in die Provinz verbannt, mit dem einfachen Leben und der Armut in einer unzugänglichen Berglandschaft. Als sich der Fremde seinen Weg zu Fuß durch den tiefen Schnee bahnt, von klaffenden Hunden eher abgewehrt als begrüßt, aus vielen Augenwinkeln aus den Fensterschlitzten der uralten Steinhäuser beobachtet, ahnt er noch nichts von der Macht dieser Umgebung, die ihn bald gefangen nehmen wird. Der wortkarge, fast stumme Empfang ist eine erste Lektion, die der Mann aus Istanbul in der Einöde zu lernen hat. "Die Menschen, die hier leben, warten alle auf etwas, aber sie wissen nicht einmal, worauf", schreibt er in sein Tagebuch. Erst langsam versteht er die Passivität dieser Menschen, die ihr Schicksal annehmen wie ein unabwendbares Naturereignis. In Hakkari hört die Welt mit dem Sonnenuntergang hinter der Bergkette auf.

Das Dorf ist im Winter, der hier sieben Monate dauert, völlig vom Schnee eingeschlossen; die Natur ist das einzige Gegenüber dieser Menschen.

Der Lehrer sieht sich vor unerwartete Aufgaben gestellt. Probleme bereiten weniger die fehlenden Materialien wie Hefte und Stifte, sondern die unterschiedliche Welterfahrung. Wie soll er diesen Kindern, deren Leben der Bergwelt verhaftet ist, begreiflich machen, was das Meer ist? In einer Gegend, wo selbst die rudimentären Segnungen der Zivilisation wie Elektrizität oder Straßen fehlen, versucht er, ihnen zu erklären, welche Kräfte die Planeten Sonne, Mond und Erde im Gleichgewicht halten. Lesen und Schreiben will er ihnen beibringen, obwohl nicht einmal alle Türkisch sprechen. Not macht erfindend. Mit großem Einfühlungsvermögen und dank einer überwiegend nonverbalen Kommunikation gelingt es ihm, das Vertrauen der Dorfbewohner zu gewinnen. Doch die wenigen Medikamente, die er bei sich hat, reichen nicht, um eine Säuglingsepidemie zu bekämpfen. Auch ist der Fremde machtlos gegen tief verwurzelte Traditionen wie die patriarchalische Familienstruktur. Die zweite Hochzeit des eitlen Dorfvorstehers kann er nicht verhindern. Dessen erste, zurückgestellte Ehefrau verläßt das Dorf: ein stiller, unspektakulärer Aufbruch, erstes Zeichen einer Veränderung?

Kiral bietet keine Hoffnungsträger an, er will keine Botschaft vermitteln. Stattdessen führt er den Zuschauer in der Seite des Lehrers in eine fremde Welt, die in ihrer Andersartigkeit gezeigt wird. Auf folkloristische Elemente verzichtet der Regisseur weitgehend, erzählt seine Geschichte in einem dokumentarisch-ethnographischen Stil. Der nur von Tag und Nacht, von den Jahreszeiten gelenkte Strom der Zeit versetzt auch den Zuschauer in eine kontemplative Stimmung. Immer wieder führen ausgedehnte Kameraschwenks an den brüchigen, armseligen Häuserfassaden entlang, im Blick das schweigende Gegenüber der Kinder auf Dächern und Fensterbänken. Auf nette Art kommunizieren zu lernen, dazu gehört auch ein neues Sehen. Für einfache, kleine Dinge wie den Glanz einer Orange im Schein einer Petroleumlampe und den Widerschein in den Augen der Menschen öffnet Kiral uns die Augen. Der Film sticht das intime Erleben, die Nähe, die sinnliche Wahrnehmung des Fremden, ohne die Grenzen zu verwischen. Der Aufenthalt des Lehrers ist nur ein Zwischenspiel, er muß diese andere Welt im Frühjahr mit der Schneeschmelze wieder verlassen. Er bleibt ein Besucher, der Fragen stellt, ohne die Antworten zu wissen.

Karl-Ludwig Baader: "Die schreiende Stille von Anatolien", in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16.1.1984; M. Cullingworth: "Behind the mountains", in: Sight and Sound, 1984, H. 2; Marli Feldvoß: "Grenzerfahrungen", in: Frankfurter Rundschau, 13.1.1984; Ulrich Greiner: "Da weinten die Berge", in: Die Zeit, 8.1.1984; Franco Messerli: "Hakkari'de bir mevsim", in: Zoom, 1984, H. 2; Hans Günther Pflaum: "Eine Saison in Hakkari", in: epd Film, 1984, H. 1.

Marli Feldvoß

HIROSHIMA MON AMOUR

Frankreich (Argos/Como/Daiei Motion Picture Company/Pathé) 1958/59. 35 mm, s/w, 91 Min. R: Alain Resnais. B: Marguerite Duras. K: Michio Takahashi, Sacha Vierny. A. Esaka, Mayo, Petri, Miyakuni. S: Henri Copi. Jasmine Chasney, Anne Sarraute. M: Giovanni Fusco, Georges Delerue. D: Emmanuele Riva (Sie), Eiji Okada (Er), Pierre Barbaud (Vater); Stella Dassas (Mutter); Bernard Fresson (deutscher Soldat).

"Der Tod ist das Land, in das man gelangt, wenn man die Erinnerung Verloren hat." So lautet ein zentraler Satz in Alain Resnais' experimentellem, antikolonialistischem Kurzfilm *Les Statues meurent aussi* aus dem Jahre 1953. Dieser Satz könnte seinem ersten Spielfilm *Hiroshima mon amour* - wie den meisten danach entstandenen Werken - als Motto dienen.

Hiroshima mon amour erzählt die Geschichte einer Liebesnacht zwischen einer Französin und einem Japaner, die sich kurz zuvor kennengelernt haben. Beide sind glücklich verheiratet und wissen, daß ihre Beziehung ohne Zukunft ist. Sie ist nach Hiroshima gekommen, um als Schauspielerin in einem Film über den Frieden mitzuwirken - ein Unterfangen, das durch kurze Einschübe dieses Films im Film als unrealisierbar gezeigt wird. In diesem Zusammenhang ist auch der am Anfang stets wieder kehrende Satz des Japaners zu verstehen: "Du hast nichts gesehen in Hiroshima, nichts", mit dem er seiner Geliebten klar zu machen versucht, daß sie nur Spuren der grauenhaften Vergangenheit in der Gegenwart wahrgenommen habe. Hier reflektiert Resnais seine eigene Einsicht: Ursprünglich wollte er einen Dokumentarfilm über die Atombombe drehen, doch das Projekt wurde verworfen.

Da die Dreharbeiten abgeschlossen sind, wird - auch wenn beide nach Möglichkeiten suchen den Abschied hinauszuzögern - die Schauspielerin am nächsten Tag abreisen. Es scheint, als habe die zufällige Begegnung ihren Sinn allein darin, die verdrängten Biographien und damit Identitäten beider zu rekonstruieren. Die letzten Dialogsätze des Films: "Hi-ro-shi-ma. Das ist dem Name", sagt sie. "Ja, das ist mein Name, ja", akzeptiert er und fährt fort: "Und dein Name ist Nevers, Ne-vers-in-Frankreich". Das Bild blendet ins Schwarze, und die Musik greift das Motiv des Vergessens wieder auf.

Während der Japaner das grausame Schicksal seiner, von der Atombombe vollkommen ausgelöschten Familie erzählt, wird die Geschichte der Französin durch übergangslose Rückblenden filmisch dargestellt: ihre Liebe zu einem deutschen Besatzungssoldaten, dessen Tod und die erlittenen Demütigungen durch die Eltern und die Einwohner von Nevers. Diese kunstvollen, damals sehr ungewöhnlichen Rückblenden lassen die Erinnerung nicht als Rückkehr in die Vergangenheit erscheinen, sondern als lebendigen Bestandteil der Gegenwart. Ihre beiden Geliebten, der tote und der lebendige, verschmelzen für die Französin zu ein- und derselben Person: Der Japaner hilft ihr, den Tod des deutschen Soldaten zu verarbeiten. Zugleich begreift sie den Grund ihrer unermeßlichen

Zuneigung zu dem ersten Geliebten: die Unmöglichkeit ihrer Liebe. "Ein Jahre lang hatte ich dieses Gefühl einer unmöglichen Liebe nicht mehr erlebt ... seit Nevers!" Und sie zieht die Lehre aus dieser Erfahrung: "Ich weiß, daß ich dich vergessen werde. ich beginne bereits, dich zu vergessen."

Resnais stellt die lineare Zeitstruktur in Frage: Im gelebten Augenblick fallen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einem Punkt zusammen. Auch wird die Trennungslinie zwischen Realität und Imagination unscharf. In der französischen Literatur-Avantgarde gab es ähnliche Tendenzen, und Resnais suchte die Zusammenarbeit mit entsprechenden Autoren: Bei *L'année dernière à Marienbad* kooperierte er mit Alain Robbe-Grillet; bei *Hiroshima mon amour* bildeten die Dialoge von Marguerite Duras die Ausgangsbasis. Der Nouveau Roman lehnte die traditionelle realistische Erzählweise konsequent ab, weil sie den vielfältigen Entfremdungserfahrungen der Moderne, z.B. dem falschen Schein des Realen, nicht mehr gerecht wird.

Für den Film bedeutete das eine andere Konzeption von Montage und Erzählung. Die Neuerungen, die *Hiroshima mon amour* 1959 in die Filmgeschichte eingeführt hat, gehören heute zum festen Bestandteil moderner Filmsyntax. Resnais entwickelte ein narratives System, in dem das von ausgedehnten Kamerafahrten geprägte Bild, die Musikalität der Sprache sowie die Filmmusik, changierend zwischen Illustration und Kontrapunkt, gleichwertige stilistische Parameter darstellen. Diese ästhetische Revolution war sich der gesamten Kinogeschichte bewußt und konnte so deren Sprache umso wirkungsvoller erweitern.

"Hiroshima mon amour"!. Frankfurt a.M. 1973. (Drehbuch).

Bert Cardullo: "The Symbolism of Hiroshima mon amour", in: Film Criticism, 1984/95, H.2; Henri Colpi: "Musique d'Hiroshima", in: Cahiers du Cinéma, 1960, H. 103; Peter W. Jansen /Wolfram Schütte (Hg.): "Alain Resnais". München 1990; Godelieve Mercken-Spaas: "Deconstruction and Reconstruction in Hiroshima mon amour", in: Literature/Film Quarterly, 1979, H. 1; Marcel Oms: "Alain Resnais". Paris 1988, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard u.a., "Hiroshima", in: Cahiers du Cinéma, 1959, H. 97; François Thomas. "Das Atelier von Alain Resnais". München 1992; Linda Williams, "Hiroshima and Marienbad: Metaphor and Metonymy", in: Screen, 1976, H. 1.

Achim Haag

HITLERJUNGE QUEX

Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend. Deutschland (Ufa) 1933. 35 mm, s/w, 95 Min. R: Hans Steinhoff. B: Karl Aloys Schenzinger, Bobby E. Lühge, nach dem gleichnamigen Roman von Karl Aloys Schenzinger. K: Konstantin Irmen-Tschet. Ba: Benno von Arent, Arthur Günther. S: Milo Harbich. M: Hans-Otto Borgmann. D: Heinrich George (Vater Völker), Berta Drews (Mutter Völker), Jürgen Ohlsen (Heini Völker), Hermann Speelmanns (Stoppel), Rotraut Richter (Gerda), Claus Clausen (HJ-Bannführer), Mitglieder der Berliner Hitlerjugend.

Hitlerjunge Quex ist einer der wenigen Filme der NS-Zeit, die direkt von der Nazi-Bewegung handeln. Im selben Jahr kamen mit *SA-Mann Brand* und *Hans Westmar* noch zwei weitere Propagandastreifen für NS-Organisationen in die Kinos, fanden jedoch keineswegs den Beifall von Goebbels: Seine Filmpolitik stellte nicht die direkte agitatorische Wirkung in den Vordergrund, sondern arbeitete mit subtileren Mitteln. Er favorisierte den scheinbar unpolitischen Unterhaltungsfilm, und diese "Parteifilme" blieben eine Ausnahme in der Spielfilmproduktion des 'Dritten Reiches'.

Hitlerjunge Quex war kein Staatsauftragsfilm, sondern ging auf die Eigeninitiative der Ufa zurück: Die zum deutschnationalen Hugenberg-Konzern gehörige Filmfirma wollte den neuen Machthabern ihre Anpassung demonstrieren. Das Projekt wurde in kürzester Zeit und ohne lange Vorbereitung realisiert: Ende April 1933 wurden die Rechte am Roman erworben, im Mai begannen die Arbeiten am Drehbuch. Mit Hans Steinhoff (Regie) und Karl Ritter (Produktionsleitung) verpflichtete die Ufa zwei 'Parteigenossen' die billige Filme drehen konnten (der Film sollte nur knapp 225.000 Reichsmark kosten). Die Dreharbeiten begannen am 10. Juni, und schon am 12. September fand die Uraufführung statt. *Hitlerjunge Quex* erwies sich auch als kommerzieller Erfolg; der Film kam noch in den vierziger Jahren in 'Jugendfilmstunden' sowie in normalen Kinovorstellungen zum Einsatz.

Die Handlung: Der junge Heim Völker aus einem Berliner Arbeiterviertel gerät zwischen Nazis und Kommunisten. Vom Kommunistenführer Stoppel umworben, wird er zum Jugendlager mitgenommen. Da fühlt sich aber der "grundanständige, saubere Bengel" vom "ungeordneten Haufen der kommunistischen Jugend" und von deren "Verkommenheit, Roheit und Haß" abgestoßen ("Illustrierter Filmkurier", 1933). Bei der HJ hingegen findet er die Kameradschaft und Disziplin, die er sucht. Zuhause singt er seiner Mutter das HJ-Lied "Unsere Fahne flattert uns voran" vor. So wird der politische Konflikt zum familiären, denn sein Vater will ihn in der KPD sehen. Als Heini schließlich einen kommunistischen Überfall auf die HJ verrät, kündigt Stoppel Rache an; In ihrer Verzweiflung dreht Mutter Völker das Gas in der Wohnung auf. Sie stirbt; Heini überlebt und wird schon im Krankenhaus in die HJ aufgenommen. Als einer der Eifrigsten bekommt er den Spitznamen Quex (von Quecksilber). Beim Verteilen von Flugblättern

wird er von einem Rollkommando gehetzt und erstochen. Er stirbt mit dem HJ-Lied auf den Lippen; eine Mehrfachüberblendung zeigt Nazi-Kolonnen und Hakenkreuzfahnen.

Der repräsentative Charakter von Heinis Schicksal wird bereits im Vorspann-Titel herausgestellt: Statt den Namen des Darstellers zu nennen, heißt es lediglich "ein Hitlerjunge". Die Figurenzeichnung ist propagandistische Schwarzweißmalerei. Die Hitlerjungen sind saubere Musterknaben, die Linken hinterhältig und moralisch suspekt. Nur Heinis Vater ist nuancierter dargestellt. Heinrich George spielt diese polterige und unbeholfene Figur als einen im Grunde anständigen, aber irregeleiteten Menschen. Dem Publikum war George als Darsteller in linken Theater- und Filmproduktionen in der Weimarer Republik bekannt; seine Bekehrung - Vater Völker wird er am Ende vom HJ-Bannführer zur rechten Weltanschauung geführt - mußte zugleich als ein Bekenntnis des populären Schauspielers erscheinen. Nebenbei liefert der Film, der vor allem auf die politisch noch nicht gefestigte Jugend einwirken sollte, ein Beispiel für die Angst vor Frauen, Sexualität und dem Chaos, die Theweleit in der 'soldatischen Männlichkeit' der Faschisten feststellt.

Ästhetisch ist *Hitlerjunge Quex* vor allem wegen seiner Anklänge an Filme der Weimarer Republik interessant. Motive und Stil aus Filmen wie *Mutter Krausens Fahrt in Glück*, *M* und *Kuhle Wampe* ins Glück, werden übernommen, aber umfunktioniert. Unruhig bewegte, kontrastreiche Bilder, Montagesequenzen, Motive wie der Jahrmarkt, der Selbstmord oder Straßenszenen werden nicht mehr benutzt, um soziale Widersprüche zu zeigen, sondern um die Arbeiterbewegung zu diffamieren. Ähnlichkeiten lassen sich bis in einzelne Einstellungen feststellen, am frappierendsten in der Selbstmordszene. Bildgestaltung und Musik werden systematisch und genau moduliert eingesetzt, um einen Gegensatz zwischen der Welt der HJ und der proletarischen Welt aufzubauen, die durch Dunkelheit, Schatteneffekte, schräge Töne und unübersichtliche Bewegungen charakterisiert wird.

"Hitlerjunge Quex". Hg. Thomas Arnold/Jutta Schöning/Ulrich Schröter. Frankfurt a.M. 1979. (Filmprotokoll).

Christa Brandmann/Joe Hembus: "Klassiker des deutschen Tonfilms 1930-1960". München 1980; Jan-Christopher Horak: "Wo liegt Deutschland?", in: Hans-Michael Bock/Michael Töteberg (Hg.): Das Ufa-Buch. Frankfurt a.M.: 1992; Erwin Leiser: "'Deutschland erwache!' Propaganda im Film des Dritten Reiches". Reinbek 1989; Martin Loiperdinger (Hg.): "Märtyrerlegenden im NS-Film". Opladen 1991; Alain Ménil: "Pères et fils", in: Cinématographe, 1983, H. 89; Rainer Rother (Hg.): "Die Ufa – das deutsche Bilderimperium". Berlin 1992, H. 11; Klaus Theweleit: "Männerphantasien". Frankfurt am Main 1977.

Stephen Lowry

IVAN GROZNYJ

Ivan der Schreckliche

Sowjetunion (COKS/Mosfil'm) 1943-46. 35 mm, s/w und Farbe, 100 Min. (Teil 1), 87 Min. (Teil 2). R: Sergej Eisenstein, Boris Svecnikov, L. Indenbom. B: Sergej Eisenstein. K: Andrej Moskvin, Eduard Tissé. A + Ba: Isaak Spinel'. S: Sergej Eisenstein, Tobak. M: Sergej Prokof'ev. D: Nikolaj Cerkasov (Ivan IV., der Schreckliche), Ljudmila Celi-kovskaja (Zarin Anastasia Romanovna), Serafima Birman (Evfrosin'ja Starickaja), Pavel Kadocnikov (Vladimir Andreevic), Michail Zarov, Amfrosij Bucma, Michail Kuznecov (Mitglieder der Opricnina-Polizeitruppe), Vsevolod Pudovkin (Asket), Erik Pyr'ev (Ivan als Kind).

Ivan IV., genannt der Schreckliche, Begründer des Großrussischen Reiches im 16. Jahrhundert, gehörte zu Stalins Identifikationsfiguren. Auf sein Geheiß entwarf Eisenstein einen großen Historienfilm, genauer: eine ganze Trilogie. Er schrieb das Drehbuch in Blankversen, strukturierte mittels großer Tabellen genauestens jede Rolle und lieferte seinen Ausstattern, Maskenbildnern und Kameraleuten über 1000 Skizzen. Wie auch bei *Bronenosec Potemkin* oder *Oktjabr'* oder war die Arbeit am Film in ein kompliziertes Geflecht filmtheoretischer, psychologischer und kunsthistorischer Überlegungen integriert, korrespondierte mit seinem Unterrichtskonzept an der Filmhochschule und reagierte auf die aktuellen technischen Entwicklungen der Tonmontage und des Farbfilms. Aus organisatorischen Gründen mußten alle drei Teile abwechselnd in einem einzigen Atelier gedreht werden, dazu noch mit improvisierten Mitteln, da während des Krieges die Filmproduktion aus Moskau ins mittelasiatische Alma-Ata evakuiert worden war.

Ivan als Gewaltherrscher, als Übervater, als Autorität, von Stalin als Legitimation seines diktatorischen Herrschaftsmodells intendiert: Eisenstein fügte sich nach außen hin dem politischen Auftrag, gestaltete auf eindringliche Weise die Parallelität von Ivan und Stalin. Aber er schuf darüber hinaus als überzeugter Dialektiker eine Generalabrechnung mit seiner eigenen traumatisierten Kindheit unter dem strengen Vater, eine Reflexion seiner 'totalitären' Regiemethode und seiner ganzen Filmtheorie. Der Bildrhythmus ist streng durchkomponiert und mit Prokof'evs kongenialer Musik kombiniert. Mittels metrischer Ordnung der Figurenrede und aufwendiger graphischer Gestaltung jeder einzelnen Einstellung konstruierte er eine Art Oratorium, in dem sich die Figuren wie Marionetten an Fäden bewegten, genau auf dem Raum, den der Autor ihnen zugestand.

Besonders spektakulär war die einzige Farbsequenz mit Ivans Bankett und dem "Tanz der Opricniki" der brutalen 'Privatarmee' des Zaren. Ivan, der eine Verschwörung gegen sich entdeckte, inszeniert diese Sequenz selbst wie ein Regisseur als Film im Film. Eisenstein wollte - wie schon beim Übergang zum Tonfilm das Knarren der Stiefel vom

Bild der Stiefel selbst lösend - Farbe und Farbträger konstruktiv voneinander abtrennen. So sind Kleidung, Licht, Hintergrund und Details auf höherer Ebene farblich komponiert, vor allem in Gold, Rot und Schwarz.

Was die realen Machthaber im ersten Teil noch nicht wahrnahmen, trat im zweiten umso deutlicher Zutage, war im dritten weiter ausgearbeitet und zog einschneidende Sanktionen nach sich: Eisenstein hatte das Bild eines mächtigen Autokraten geschaffen, der seit seiner Thronbesteigung als Kind mit brutaler Gewalt regierte und in fast allen Schlachten seiner vielen Kriege erfolgreich blieb. Diese Metamorphose der Avantgarde zur Tyrannis war später oft Gegenstand herber ideologischer Kritik, z.B. durch Solzenicyn. Aber es war gleichzeitig die Tragödie des Tyrannen, der Vereinsamung und des selbstzerstörerischen Zweifels, und auch ein dynastisches Drama. Jeder konnte das Klima von Terror, Verrat und Leiden des Volkes direkt auf den Stalinismus beziehen.



Eisenstein war abergläubisch; er wußte, daß er am todbringenden Ivan zugrundegehen würde. Mehrere Mitarbeiter überlebten die Arbeitsbedingungen und die Hungersnot in der Steppe nicht. Eisenstein selbst erlitt am Abend des 2. Februar 1946, als er in Moskau den Schnitt des zweiten Teils beendete und für den ersten Teil den Stalinpreis entgegennahm, einen schweren Herzinfarkt. Kurz darauf verbot Stalin den zweiten Teil des Films; fast das gesamte Material - vier Akte waren bereits geschnitten - des dritten Teils wurde vernichtet. Eisenstein und der Ivan-Darsteller Nikolaj Cerkasov, der seine Rolle in seinen Memoiren reflektierte, mußten 1947 zu Stalin, um über Änderungen zu beraten. Im Februar 1948 starb Eisenstein kurz nach seinem fünfzigsten Geburtstag. Erst zehn Jahre später, nach Stalins Tod, wurde der zweite Teil uraufgeführt.

"Ivan The Terrible". Hg. Ivor Montague/Herbert Marshall. New York 1962. (Drehbuch). – "Iwan der Schreckliche II", in: Film, Velber, 1965, H. 10 (Filmprotokoll).

Yon Barna: "Eisenstein". Boston, Toronto 1975; Sergej Eisenstein: "Ivan der Schreckliche. Ein Film über die russische Renaissance des 16. Jahrhunderts", in: Lilli Kaufmann (Hg.): "Sergej Eisenstein. Über mich und meine Filme". Berlin (DDR) 1975; James Goodwin: "Eisenstein, Cinema, and History". Urbana, Chicago 1993; Friedrich Hitzer: "Über das Spätwerk S. M. Eisensteins Iwan der Schreckliche II", in: Film, 1965, H. 9 u. 10; Viktor Jerofejew: "Die Seele des Skeletts", in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.6.1994; Jay Leyda/Zina Voynow (Hg.): "Eisenstein At Work". New York 1982; Marsha Kinder: "The Image of Patriarchal Power in Young Mr. Lincoln and Ivan the Terrible", in: Literature/Film Quarterly, 1985/96, H. 2; Marie Seton: "Sergej M. Eisenstein. A Biography". London 1952; Viktor Sklovskij: "Eisenstein. Romanbiographie". Berlin (DDR) 1986; Kristin Thompson: "Eisenstein's Ivan the Terrible. A neoformalist Analysis". Princeton 1981; Alexander Zholkovky: "The Terrible Armor-Clad General Line: A New Profile of Eisenstein's Poetics", in: "Psychopoetik". Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 31. Wien 1992.

Alexander Schwarz

JAWS

Der weiße Hai

USA (Universal) 1975 .35mm, Farbe, 124 Min. R: Steven Spielberg. B: Peter Benchley, Carl Gottlieb. K: Bill Butler. S: Verna Fields. Spezialeffekte: Robert A. Mattey. M: John Williams. D: Roy Scheider (Martin Brody), Robert Shaw (Captain Quint), Richard Dreyfuss (Hooper), Lorraine Gary (Uen Brody), Murray Hamilton (Bürgermeister Vaughn).

Es beginnt mit einer ausgelassenen Strandparty. Beim nächtlichen Schwimmen im Meer wird ein Mädchen von etwas Unsichtbarem angegriffen und in die Tiefe gezogen. Erst anschließend, am Morgen danach, wird der Zuschauer in Ort und Zeit des Geschehens eingeführt: Amity ist eine Sommerinsel an der amerikanischen Westküste, man steht kurz vor Beginn der Badesaison. Nachdem der Leichnam des Mädchens gefunden und ein Haiangriff vermutet wird, kommt es zu Meinungsverschiedenheiten im Ort: Der Polizist Brody sorgt sich um die Sicherheit, der Bürgermeister wie die Geschäftsleute fürchten um ihre Einnahmen, wenn das Auftauchen des Hais bekannt wird. Der Tod weiterer Menschen führt dazu, daß eine Prämie für das Fangen des Hais ausgesetzt wird; der rauhbeinige Seemann Quint fährt zusammen mit Brody und dem jungen Wis-

senschaftler Matt Hooper hinaus. Nach endlosem Warten und heftigen Auseinandersetzungen zwischen den Männern greift der Hai schließlich an. Quint wird vom Hai zerrissen, Hoopers Haikäfig unter Wasser zertrümmert. Im letzten Augenblick kann Brody vom sinkenden Schiff aus den Hai durch die Explosion einer Sauerstoffflasche vernichten.

Die Spannung des Films rührt zum großen Teil daher, daß der Zuschauer von der Existenz des Hais weiß, ihn aber erst von der Mitte des Films an, und auch da nur kurz und immer überraschend, zu sehen bekommt. Geschickt wird mit den Erwartungen der Zuschauer gespielt, werden diese auch immer wieder getäuscht und die Spannung nach und nach gesteigert, bis sie im Showdown von Mensch und Hai ihren Höhepunkt erfährt.

Im Jahr seiner Uraufführung war *Jaws* bereits der finanziell erfolgreichste Film der Filmgeschichte, und dieser Erfolg ist nicht allein auf die aufwendige Promotion zurückzuführen. Spielberg aktiviert instinkthafte Reflexe und archetypische Grundmuster - die Angst des Menschen vor dem Unbekannten, dem tierischen Ungeheuer, das sich lautlos anschleicht, und die Furcht vor den Abgründen des tiefen Wassers - und ermöglicht dem Zuschauer ein Kartharsis-Erlebnis. Der Held ist ein ganz gewöhnlicher Mensch, wie er in Spielberg-Filmen oft im Mittelpunkt steht: Was hier geschieht, so suggeriert der Film, konnte jedem passieren. Während der Seemann am ehesten zum Haijäger prädestiniert ist und der junge Wissenschaftler halb aus Forscherdrang, halb aus sportlichem Interesse mitmacht, wird der Polizist Prody von moralischer Verantwortung getrieben, weil er den Tod eines kleinen Jungen durch den Hai nicht verhindern können. Er scheint zum Heldentum denkbar ungeeignet, doch wächst er über sich hinaus: Unerbittlich setzt er dem Hai zu und gibt auch in aussichtsloser Lage nicht auf. Im Grunde handelt es sich um die Initiation zum Mann, die er dabei durchlebt, was ihn mit anderen Helden in den Filmen Spielbergs verbindet. *Jaws* läßt sich interpretieren als Metapher für das Hervorbrechen der unbändigen Natur, die den Schein der Befriedung durch die Zivilisation zerstört. Der Erfolg des Films ist vor dem Hintergrund eines durch politische Ereignisse wie Watergate, die Öl-Krise, Nachwirkungen des Vietnam-Krieges, wirtschaftliche Rezession und Enzeitstimmung verunsicherten Amerika zu verstehen. Indem der kleine Polizist Brody, die Katastrophe bewältigt, gibt er dem Publikum das Vertrauen in die Lösbarkeit ihrer Konflikte zurück.

Obwohl die einfache Handlungsstruktur auch Kritik hervorrief, nutzt Spielberg doch auf meisterhafte Art die konventionellen filmischen Erzählformen und hält dabei die Spannung auf konstant hohem Niveau. Die Kamera zeigt den Kampf auch aus einer Perspektive unterhalb der Wasseroberfläche, so daß der Zuschauer fast die Position des Hais einnimmt. Obwohl der Bau der Modelle viel Aufwand erforderte, dominieren die Special effects nicht das Erzählen. Das schockartig kurze Zeigen des Hais genügt, um die Friedlichkeit des Badeortes als bedrohte Idylle zu entlarven. Spielberg gelingt es, das Spektakuläre, Außergewöhnliche mit dem Normalen und Alltäglichen zu verbinden. *Jaws* eta-

blierte in Hollywood einen neuen Standard, mit dem die amerikanische Filmindustrie ihre Vormachtstellung auf dem internationalen Kinomarkt weiter ausbauen konnte.

Stephen E. Bowles: "The Exorcist and Jaws", in: Literature/Film Quarterly, 1975/76, H. 3; Jane E. Caputi: "Jaws as Patriarchal Myth", in: Journal of Popular Film, 1978, H.4; Tony Crawley: "Steven Spielberg". München 1983; Stephen Heath: "Jaws: Ideology and Film Theory", in: Framework, 1976, H. 4; Antje Goldau/Hand Helmut Prinzler: "Spielberg. Filme als Spielzeug". München 1985; Carl Gottlieb: "Der weiße Hai-Report". München 1975; Helmut Korte: "Der weiße Hai – das lustvolle Spiel mit der Angst", in: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.): Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg. Frankfurt a.M. 1987; Robert Torry: "Therapeutic Narrative: The Wild Bunch, Jaws, and Vietnam", in: The Velvet Light Trap, 1993, H. 31.

Knut Hickethier

JULES ET JIM

Jules und Jim

Frankreich (Les Films du Carrosse/SEDIF) 1961. 35 mm, s/w, 107 Min. R: François Truffaut. B: François Truffaut, Jean Gruault, nach dem gleichnamigen Roman von Henri-Pierre Roché. K: Raoul Coutard. A: Fred Capel. S: Claudine Bouché. M: Georges Delerue, Lied "Le Tourbillon": Boris Bassiak. D: Jeanne Moreau (Catherine), Oskar Werner (Jules), Henri Serre (Jim), Marie Dubois (Thérèse), Boris Bassiak (Albert), Vanna Urbino (Gilberte), Michel Subor (Erzählerstimme).

Unter den Büchern im Sonderangebot der Librairie Stock in Paris entdeckte Truffaut 1955 den Roman "Jules und Jim" von Henri-Pierre Roché. Ins Fiktionale transponiert, schildert darin der französische Romancier sein eigenes Leben als junger Literat Anfang dieses Jahrhunderts, geprägt von einer tiefen Zuneigung zu einem deutschen Schriftsteller und ihrer gemeinsamen Liebe zu derselben Frau. Die große Distanz zwischen dem Erlebten und seiner Niederschrift - der Autor war über siebzig Jahre alt, als er seinen Roman schrieb - verleiht dem Buch einen lapidaren, nahezu gleichgültigen Ton, eine ebenso große Ruhe wie Klarheit. Truffaut, selbst gerade Anfang 30, wollte den Roman sofort verfilmen, konnte aber erst mit seinem dritten Spielfilm sich diesen Wunsch erfüllen. Truffaut imitiert den für die Vorlage charakteristischen Ton, sucht analoge Bilder zum literarischen Stil, denn es sollte "in dem Film auch zu spüren sein, weshalb man

das Buch liebt". Daher auch der Einsatz eines Erzählers, dessen Kommentare aus dem Off - es handelt sich ausschließlich um wörtliche Zitate aus dem Roman - nüchtern, fast emotionslos die Handlung begleiten.

Truffaut versucht keine Aktualisierung der Geschichte, er entwirft vielmehr das Bild einer vergangenen Epoche (die Jahre 1905 bis 1933), in der drei außergewöhnliche Menschen alle Anstrengungen unternehmen, eine neue Moral zu entwerfen, neue Lebensformen zu entwickeln und zu erproben Anstrengungen, die in ihrem Anspruch auf Absolutheit allesamt scheitern.



Besonders Cathérine, die den Mittelpunkt dieser eher zärtlichen denn erotischen Dreierbeziehung bildet, personifiziert diese Suche. Obwohl mit Jules verheiratet (mit dem sie auch eine kleine Tochter hat), liebt sie Jim, was deren Freundschaft auf eine harte Bewährungsprobe stellt. Wenn sie die Nacht mit Albert verbringt und sich darüber hinaus noch weitere Abenteuer gestattet, fühlen sich beide betrogen. Dies alles geschieht jedoch in aller Offenheit, ohne Heuchelei und unter Wahrung der Würde der Beteiligten. Jim sieht in Cathérines rastloser Suche nach der absoluten Liebe den unmöglichen Versuch, diese jedesmal neu zu erfinden.

Mit großer Sensibilität formuliert Truffaut, dessen Sympathie allen Figuren gleichermaßen gehört, die zentrale Frage seines Films: Wie kann eine Frau mit ihren erotischen Bedürfnissen und Sehnsüchten sich in einer Welt behaupten, deren Regeln von Männern gemacht werden? Cathérines Verwandlung in den jungen Thomas zu Anfang des Films zeigt sehr deutlich ihren Anspruch auf Teilhabe an der Männerwelt. Der Regisseur stimmt indes keinen Lobgesang auf die freie Liebe an. Er beschreibt vielmehr die Dia-

lektik der Herzen, die sich jeder Moral entzieht, wobei er zugleich die Schwierigkeiten aufzeigt, ohne Regeln zu leben und zu lieben. Der Film wird dergestalt - trotz heiterer und humorvoller Szenen zu einer traurigen Hymne an die Liebe. Catérines Lied vom "Strudel des Lebens" verleiht diesem Gedanken musikalische Form - nach dem tragischen Ende nimmt die Schlußmusik daher diese Melodie wieder auf.

Obwohl Truffaut das Leben seiner Figuren über 25 Jahre lang nachzeichnet, altern seine Personen nicht. Da ihn in erster Linie die innere Realität seiner Figuren interessiert, bedient er sich eines subtilen filmischen Kunstgriffs, um das Vergehen der Zeit anzuzeigen: Im Dekor tauchen stets Bilder auf, die den verschiedenen Schaffensperioden Picassos (Impressionismus, Kubismus, etc.) zuzuordnen sind. Aber auch über die Montage gelingt es Truffaut, die Veränderungen des Lebensgefühls zu vermitteln: Während die Montage im ersten Teil schnell und lebhaft-frisch wirkt, verlangsamt sie im zweiten Teil (nach dem Ersten Weltkrieg) ihren Rhythmus, wodurch den einzelnen Szenen und Sequenzen mehr Schwere und Bedeutung zukommt. Die Kamera von Raul Coutard fängt in Plansequenzen die verschiedenen Landschaften ein (besonders wirkungsvoll der romantisch-neblige Schwarzwald) und unterstreicht so den lyrisch-poetischen Stil des Films.

"Jules und Jim". Hg. Robert Fischer. München 1981. (Filmprotokoll)

Franz-Josef Albersmeier: "Theater, Film und Literatur in Frankreich". Darmstadt 1992; Jean-Marc Aucuy: "Jules et Jim: La recherche de l'absolu", in: La Nouvelle Critique, 1962, H. 136; Barbara Coffey: "Art and Film in François Truffaut's Jules and Jim and Two English Girls", in: Film Heritage, 1973/74, H. 3; Michel Delahayne: "Les toubillons élémentaires", in: Cahiers du Cinéma, 1962, H. 129; Robert Fischer (Hg.): "Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?" Köln 1991; Roger Greenspun: "elective Affinities", in: Andrew Sarris (Hg.): The Film. New York 1968; Pauline Kael: "Jules and Jim", in: dies.: For Keeps. New York u.a. 1994; Stuart Y. McDougal: "Adaptation of an Author: Truffaut's Jules and Jim", in: Andrew S. Horton/Joan Margretta (Hg.): Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation. New York 1981; Rainer Simon: "Keine reine Liebe zu dritt", in Helga Belach/Wolfgang Jacobsen (Hg.): Cinemascope. Berlin 1993; Allen Thiher: "The Cinematic Muse". Columbia 1997.

Achim Haag

KOMISSAR

Die Kommissarin

UdSSR (Filmstudios M.Gorki/Mos'film) 1966/67. 35 mm, s/w, 109 Min. R: Aleksandr Askoldov. B: Aleksandr Askoldov, nach der Erzählung "In der Stadt Berdicev" von Vasilij Grossmann. K: Valeri Ginsburg. M: Alfred Schnittke. D: Nonna Mordjukova (Klavdija Vavilova, Kommissarin), Rolan Bykov (Jefim Magasanik), Raissa Nedaskovskaja (Marija), Ljudmila Volynskaja (Marijas Mutter), Vasilij Suksin (Regimentskommandeur).

Bei der geschlossenen Voraufführung 1967 wurde der Film regelrecht "verhaftet", berichtete der Regisseur: Das Filmmaterial, die Tonbänder, das Drehbuch wurden beschlagnahmt. Man wollte den Film verbrennen, was gerade noch verhindert werden konnte. Askoldov, dessen erster Spielfilm *Komissar* war, erhielt nie eine zweite Chance: Seine Karriere war zuende, bevor sie begonnen hatte; mühsam schlug er sich mit Gelegenheitsarbeiten durch. Erst mit 20 Jahren Verspätung - immer noch, trotz Glasnost und Perestroika, gegen den Widerstand einflußreicher Funktionäre - kam sein Film zur öffentlichen Aufführung: Auf Drängen ausländischer Kritiker wurde *Komissar* außerplanmäßig auf das Programm des 15. Moskauer Filmfestival 1987 gesetzt. In den Regalen der Zensur hatte ein Meisterwerk unter Verschuß gelegen, das jetzt seinen Siegeszug in der ganzen Welt antrat, und u.a. mit dem Silbernen Bären auf der Berlinale 1988 ausgezeichnet wurde.

Komissar spielt in der Zeit des Bürgerkrieges. In Berdicev, einer kleinen südukrainischen Stadt, wechseln sich die Besatzer ab: Kaum ziehen die Weißen ab, marschieren die Roten ein. Die Menschen verstecken sich hinter verriegelten Türen und Fenstern; die Stadt ist totenstill, als die neuen Herren kommen. Sie werden angeführt von einer Frau: Die Polit-Kommissarin Klavdija Vavilova kennt keine Gnade. Einen Deserteur, der sich für einige Tage von der Truppe entfernt hatte, läßt sie ungerührt erschießen. In Zeitlupe sinkt der sterbende Soldat zu Boden. Sein Blut vermischt sich mit Milch aus einem zerbrochenen Krug, den er in der Hand hielt.

Die Kommissarin ist in erster Linie Soldat, erst dann eine Frau. Doch sie ist schwanger, und für eine Abtreibung ist es, obwohl sie den Arzt mit vorgehaltener Pistole dazu zwingen wollte, zu spät. Sie muß die Truppe, die vor dem Angriff der feindlichen Armee die Stadt wieder räumt, verlassen und quartiert sich bei einem jüdischen Handwerker ein. In der neuen Umgebung - die Familie besteht aus dem Kesselflicker und seiner Frau Marija, der Großmutter und sechs Kindern - legt die harte Kommissarin ihre Uniform ab und verwandelt sich in eine werdende Mutter im hausgeschneiderten Bauernkleid.

In dem vom Chassidismus geprägten Judentum herrschen Heiterkeit und Lebensfreude, doch ist die Idylle der allgegenwärtigen Bedrohung abgetrotzt. Der Alltag mit der Sorge ums Essen, Wäschewaschen und Putzen kann die Angst nur oberflächlich verdrängen. Die Kinder spielen Krieg und Pogrom: eine surreale und trotzdem realistische Folderszene. Askoldov fügt mehrere solcher - gelb eingefärbter Horrorvisionen in die Filmerzählung ein. Während der langen und schmerzhaften Geburtswehen der Kommissarin sieht man rasende Pferde, den Tod ihres Geliebten, Sensen schwingende Soldaten in der Wüste, Juden vor den Gaskammern.



Die Bildgewalt schließt unmittelbar an die Tradition der russischen Stummfilm-Klassiker an. Mit der Darstellung der jüdischen Lebenswelt und dem Hinweis auf antisemitische Pogrome verletzte Askoldov ein Tabu der sowjetischen Gesellschaft. Überdies heroisiert er die revolutionären Kämpfe nicht, sondern setzt gegen die Ideologie eine - Internationale der Güte-, von der Jefim träumt. Der Film zitiert christliche Symbole - das Kreuz, die Fußwaschung: die Kommissarin als Madonna der Revolution. Jefims Menschenfreundlichkeit und Religiosität beeindruckt die kommunistische Soldatin. Sie will ihr Kind taufen lassen. Auf dem Weg kommt sie an einer katholischen und einer orthodoxen Kirche vorbei, bis sie zur Synagoge gelangt. Die Musik von Alfred Schnittke, seine erste Komposition für einen Film, ist eine Symphonie der drei Religionen. Doch die Kommissarin trifft auf ihrem Weg junge Soldaten: Sie wird gebraucht. Schweren Herzens gibt sie ihr Kind in die Obhut der jüdischen Familie und zieht wieder in den Krieg.

Hans Werner Dannowski: "Mein ganzes Leben ist in diesem Film", in: epd Film, 1988, H. 10 (Interview); Klaus Dermutz: "Ich wollte einen Film über die Würde des Menschen drehen", in: Frankfurter Rundschau, 16.10.1988 (Interview); Klaus Eder: "Eine moralische Tat", in: Film-

bulletin, 1988, H.4; Marli Feldvoß: "Die Kommissarin", in: epd film, 1988, H. 11; Hans Hodel: "Komissar", in: Zoom, 1988, H. 18; Peter Hoff: "Entmystifizierung der Geschichte: Die Kommissarin (1967/1988)", in: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Frankfurt a.M. 1995; Andrew Horton/Michael Brashinski: "The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema". Princeton 1992; Andreas Kilb: "Die Nacht von Berditschew", in: Die Zeit, 28.10.1988; Manfred Mayer: "Schmerzhafte Geburt einer neuen Welt", in: Film und Fernsehen, 1989; H. 8; Bérénice Reynaud: "Le long chemin de La commissaire", in: Cahiers du Cinéma, 1988, H. 411; E. Stishova: "Passions over Commissar", in: Wide Angle, 1990, H. 4; Frédéric Strauss: "L'énigme de vie", in: Cahiers du Cinéma, a.a.O.; William Wolf/Anne Williamson: "Askoldov", in: Film Comment, 1988, H. 3.

Marcela Euler

THE LAST EMPEROR

Der letzte Kaiser

Italien/China (Yanco Films/TAO Film) 1987. 70 mm, Farbe, 163 Min. R: Bernardo Bertolucci. B: Mark Peploe, Bernardo Bertolucci, Enzo Ungari, nach der Autobiographie von Pu Yi. K: Vittorio Storaro. M: Ryuichi Sakamoto, David Byrne, Cong Su. D: John Lone (Pu Yi), Joan Chen (Wan Rong), Peter O'Toole (Reginald Johnston), Ying Ruocheng (Gefängnisdirektor), Victor Wong (Chen Pao Shen), Dennis Dun (Big Li).

Die Lebensgeschichte des letzten Kaisers von China als Stoff für ein monumentales Leinwandepos: Mit 19.000 Komparsen und 24 Millionen Dollar Produktionskosten, mit spektakulären Schauplätzen und farbenprächtigen Dekors, aber ohne Special effects und technische Tricks oder skandalträchtige Sex & Crime-Szenen schuf Bertolucci ein Kinoereignis, das international gefeiert wurde.

Mit drei Jahren ist Pu Yi Herrscher über ein Imperium. Der mächtige Knirps, vor dem die Erwachsenen auf die Knie fallen und dessen kindliche Laune für ganze Heerscharen von Dienern Befehl ist, darf nur eines nicht: den abgeriegelten Bezirk der Verbotenen Stadt verlassen. Vier Jahre später wird die Monarchie gestürzt, doch das Leben zwischen den Palastmauern ändert sich kaum. Sir Reginald Johnston, ein Lehrer aus England, erteilt dem jungen Mann Unterricht, nicht nur in den klassischen Schulfächern. Pu Yi ahmt westliche Attitüden und Moden nach: Er schneidet sich den Zopf ab, trägt eine Nickelbrille, wirft die Eunuchen aus dem Palast. Nach wie vor ist er jedoch von der Außenwelt abgeschlossen und ahnt lediglich, daß es in der Stadt politisch rumort. Re-

bellierende Truppen vertreiben ihn 1924 aus der Verbotenen Stadt. Pu Yi flieht nach Tientsien, wo er das Leben eines Playboys führt, bis die Japaner, die 1931 den Nordosten Chinas besetzen, ihn zum Kaiser der Manchurais ernennen. Doch wieder ist er ein Herrscher ohne wirkliche Macht. Bei Kriegsende gerät er in russische Gefangenschaft und wird an Rotchina ausgeliefert. Zehn Jahre wird er in einem Gefängnis 'umgezogen', dann ist Pu Yi erstmals ein 'freier Mann'. Er arbeitet, unauffällig gekleidet in der grauen Einheitskluft als Gärtner. Für ihn gelten jetzt keine Privilegien mehr: Um im Palast den Thron, auf dem er einst saß, zu besichtigen, muß er sich wie jeder Tourist eine Eintrittskarte kaufen.



The Last Emperor ist ein großer historischer Bilderbogen: "Vom Mittelalter zu unseren modernen Zeiten", so hat Bertolucci die Spannweite umschrieben, denn die Verbotene Stadt sei 1908 noch genauso gewesen wie 1644. Für jede Epoche hat Bertolucci einen anderen Stil gewählt, für die Zeit der Okkupation z.B. "eine Art japanisches Art Deco".

Die Kamera nimmt die Erzählerperspektive ein: Sie dementiert oft die Schauwerte, fügt ihnen oft "Fringles und Entlarvendes" hinzu, wie Dietrich Kuhlbrodt an einem Beispiel demonstriert: "In der Manchurei geht die Kamera zusammen mit dem Kaiser die Pyramidenstufen hoch zum Thron. Links und rechts des goldgelben Seidenteppichs stehen huldigend die Japaner, die mittels ihrer Marionette ihre neue Kolonie industriell auszuplündern gedenken. Dann erringt die Kamera die Plattform: Der Blick öffnet sich majestätisch auf die grandiose Landschaft - und auf das nicht minder gewaltige Industriewerk im Hintergrund."

Bertolucci zeichnet die ungewöhnliche Biographie nicht streng chronologisch nach. Sein Film setzt 1950 ein: Pu Yi kehrt als Kriegsgefangener zurück nach China. Verängstigt nimmt er die verbotenen Huldigungen der Menschen auf dem Bahnhof entgegen, sucht einen Waschraum auf und schneidet sich die Pulsadern auf. In kunstvoll strukturierter Rückblendentchnik werden die bisherigen Lebensstationen geschildert sowie die Bio-

graphie fortgeführt. Der Zuschauer verfolgt einen tiefen Sturz - vom mächtigsten Mann des Reiches der Mitte zum einfachen Arbeiter in der gesichtslosen Masse -, eine Demütigung, die zugleich eine Emanzipation darstellt. Als Kaiser führte Pu Yi ein seltsam unwirkliches Leben: Seine Herrscherexistenz war nie von der Realität gedeckt. Erst während des Aufenthalts im Umerziehungslager wird er zu einem Menschen, der seine Stellung im gesellschaftlichen Kontext erkennt. An diesem Punkt prallen die Kulturen und Ideologien aufeinander: Die 'Gehirnwäsche' - nach einem Wort Maos kann man, wie man sich die Hände wäscht, auch das Gehirn waschen - gilt im Westen als eine die Persönlichkeit deformierende Manipulation, als Psycho-Terror, mit dem Menschen verstört werden. Der Film - bemüht, jede nostalgisch oder antikommunistisch gefärbte Sicht zu vermeiden - übernimmt die offizielle Perspektive.

Bertolucci, der als erster Filmemacher in der Verbotenen Stadt drehen durfte, mußte sein Drehbuch vorlegen, hatte aber sonst keine Auflagen von offizieller Seite zu erfüllen. Das Geschichtsbild wie die Darstellung Rotchinas sind nicht frei von politischer Naivität und Revolutionsromantik, wie sie für linke intellektuelle aus Europa zu dieser Zeit typisch waren. Seine ambivalente Einstellung zum maoistischen China - "zum einen die große ästhetische Faszination der Kulturrevolution, die mir wie ein post-brechtisches Straßentheater vorkommt, wie ein Post-Living-Theater, und zweitens meinen Verdacht, daß alle jene jungen Leute in einem religiösen Sinn fanatisiert waren- - hat Bertolucci in der Inszenierung lediglich angedeutet: Kritik am Regime wird nicht geübt.

Politische Diskussionen löste *The Last Emperor*, außer in Japan, wo zunächst Szenen aus der Okkupationszeit geschnitten werden sollten, nicht aus. Als prunkvolle Ausstattungsober, die in erlesenen Bildern schwelgt und mit der Figur des weisen Engländers Johnston auch eine leicht kolonialistische Tendenz enthält, wurde der Film im Westen ein nirgends angezweifelter Erfolg: Neun Oscars signalisierten, daß die Filmindustrie Bertoluccis Werk ihren Produkten zurechnete; eine für das Fernsehen hergestellte Version als Mehrteiler erzielte überall hohe Einschaltquoten. Auch in der Volksrepublik China konnte der Film ohne Probleme gezeigt werden. Erst Jahre später zeigten Filme der chinesischen Regisseure Chen Kaige - der in *The Last Emperor* eine kleine Rolle spielt - und Zhang Yimou auch den Kinzuschauern im Westen ein ungeschminktes, wesentlich realistischeres Bild von der Kulturrevolution.

Gerard Fabiens: "Ombres jaunes. Journal de tournage du Dernier Empereur de Bernardo Bertolucci". Paris 1987; Pauline Kael: "The Last Emperor", in: dies.: For Keeps. New York u.a. 1994; Dietrich Kuhlbrodt: "Der letzte Kaiser", in: epd film, 1987, H. 12; John Powers: "Last Tango in Beijing", in: American Film, 1987/88, H. 2; Tony Rayns: "Bertolucci in Beijing", in: Sight and Sound, 1986/87, H. 1; Gustav Seibt: "Die Grille des letzten Kaisers von China", in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31.10.1987; Giovanni Spagnoletti: "Die Gehirnwäsche war etwas Besonderes", in: Frankfurter Rundschau, 7.11.1987 (Interview); David Wilson: "Peter Pan in the Forbid-

den City", in: Sight and Sound, 1987/88, H. 2; Karsten Witte: "Herr seiner selbst", in: Die Zeit, 30.10.1987.

Michael Töteberg

LA LEY DEL DESEO

Das Gesetz der Begierde

Spanien (El Deseo S.A./Lauren Films) 1986. 35 mm, Farbe, 100 Min. R + B: Pedro Almodóvar. K: Angel Luis Fernández. A: Javier Fernández. Ba: Ramón Moya. S: Jose Salcedo. M: Shostakovich, Stravinsky, Jacques Brel, Fred Bongousto, Navarro, Boia de Nieve, Bernardo Bonezzi, Almodóva-McNamara. D: Eusebio Poncela (Pablo Quintero), Carmen Maura (Tina Quintero), Antonio Banderas (Antonio), Miguel Molina (Juan), Manuela Velasco (Ada), Bibi Andersson (ihre Mutter).

Auf ein bestimmtes Genre läßt sich Pedro Almodóvars Spielfilm nicht festlegen: *La ley del deseo* ist eine Mischung aus Melodram, Seifenoper, spanischer Großstadtkomödie und Homo-Thriller, in der Liebe, Lust und Eifersucht regieren - bis zum tödlichen Ende. Die überzeichneten und exzentrischen Charaktere erliegen ihren Sehnsüchten, was dem Film eine romantische Aura verleiht. Den Hintergrund der Geschichte bildet die alltägliche, neongrelle Szene Madrids, durch die Almodóvar seine Figuren in einen realistischen Kontext stellt; er selbst bezeichnet seinen Film als ein "hyperrealistisches Melodram mit schwarzem Humor und glühenden Leidenschaften".

Die Leidenschaften bestimmen die Aktionen, jede Figur wird zum obskuren Objekt der Begierde der anderen. Der Plot konzentriert sich auf eine Dreiecksbeziehung: Tina liebt Antonio, Antonio liebt Pablo, Pablo liebt Juan. Erzählt wird der Film aus der Perspektive des Protagonisten Pablo wie ein Roman in Kapiteln, in denen jeweils Pablo, Antonio und Tina die Hauptrollen spielen, bevor die Intrige das tragische Ende einleitet: Pablo, erfolgreicher Regisseur und Drehbuchautor, inszeniert nicht nur Filme, sondern auch sein eigenes Leben. So entwirft er den Liebesbrief, den er sich von Juan wünscht, gleich selbst; sein Liebhaber braucht ihn nur noch zu unterzeichnen. Und an Antonio schreibt er Briefe unter einem weiblichen Pseudonym, das für die Protagonistin seines neuen Drehbuches steht. Antonio wird nach seiner ersten homosexuellen Erfahrung mit Pablo zum besitzergreifenden Macho. Pablos Schwester Tina, einst Bruder Tino, die/der aus Liebe zu ihrem/seinem Vater eine Geschlechtsumwandlung durchführen ließ, verkörpert den Prototypen der verlassenen Frau - verlassen vom Vater sowie ihrer späteren Gelieb-

ten, der Mutter von Tinas Pflgetochter Ada. Als sich Pablo für Juan entscheidet, bringt Antonio seinen Konkurrenten aus Eifersucht um. Während Pablo nach einem Autounfall kurzzeitig sein Gedächtnis verloren hat, beginnt Antonio eine Affäre mit Tina, um auf diese Weise Pablo näher zu stehen. Schließlich als Mörder entlarvt, erschießt sich Antonio nach einer letzten Liebesstunde mit Pablo. Übrig bleiben Pablo, Tina und Ada - erneut eine Dreier-Konstellation.

Die erste, dem Vorspann vorangestellte Sequenz des Films enthält den Schlüssel zur Erzählung. In einem Studio wird eine Szene zu einem Pornofilm gedreht, ein junger Mann fügt sich den Anweisungen des Regisseurs: Er küßt sein eigenes Spiegelbild; der begehrte Liebespartner bleibt Fiktion. Dieses Spiel zwischen Sein und Schein bestimmt den gesamten Film; die Grenzen zwischen Realität und Fiktion sind fließend. Pablos Brief- und Drehbuchinhalte machen sich selbständig. Und wie im Leben spielt Tina in dem von Pablo inszenierten Theaterstück "La voix humaine" von Cocteau das Drama der verlassenen Frau. Jenes wird zur Satire, als die ehemalige Geliebte das Szenario betritt und Tinas Telefonmonolog unversehens zum Dialog wird.

Almodóvar inszeniert die Gefühle, Sehnsüchte und Krisen, akzentuiert durch subjektive Kameraperspektiven und nahe Einstellungen. Eine wichtige Funktion haben - neben der für Almodóvar typischen grellbunten Ausstattung - auch die Objekte, die gewissermaßen ein Eigenleben entwickeln; z.B. wird die Schreibmaschine, in die Pablo seine Träume tippt, zum magischen Multiplikator des Geschehens.

In : *La ley del deseo* schuf Almodóvar eine Synthese aus seinen fünf vorhergehenden Filmen. Alle sind als massive Provokationen zu verstehen, die sich gegen die gesellschaftlichen Konventionen richten, indem sie ganz selbstverständlich die besonders in Spanien - als Erbe des konservativen Franco-Regimes - lange bestehenden Tabus wie Homosexualität, Drogensucht oder Kritik am Katholizismus thematisieren. Kokain ist im Film ein Kommunikationsmittel, und ein Pfarrer wird als homosexueller Knaben-Verführer entlarvt; die Abrechnung mit der Kirche gipfelt in Antonios Selbstopferung vor einem kitschigen und zum Schluß lichterloh brennenden Hausaltar. Das Ministerio de la Cultura lehnte es zunächst ab, den Film zu subventionieren. : *La ley del deseo* wurde auch international ein Publikumserfolg, und für ihre bestechende Darstellung des Transsexuellen Tina/Tino erhielt Carrnen Maura den Premio Nacional de Cinematografía. Weltberühmt wurde Almodóvar aber erst mit seiner folgenden schrillen Filmkomödie *Mujeres al borde de un ataque de nervios (Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs)*, 1987).

Gwynne Edward: "Indecent Exposures". New York, London 1995; Hans Gerhold: "Das Gesetz der Begierde", in: epd Film, 1987, H. 7; Angel A. Pérez Gómez: "La ley del deseo", in: Equipo Resena (Hg.): Cine para leer. Bilbao 1987; Philippe Rouyer: "Crimes passionnels", in: Positif, 1988, H. 327; Philippe Rouyer/Claudine Vié: "entrten avex Pedro Almodóvar", in: ebd.; Paul Julian Smith:

"Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar". London, New York 1994; Frédéric Strauss: "Pedro Almodóvar". Paris 1994 (Interviews); Nuria Vidal: "El Cine de Pedro Almodóvar". Madrid 1988.

Renate Gompper

THE MALTESE FALCON

Die Spur des Falken

USA (Warner Bros.) 1941. 35 mm, s/w, 96 Min. R: John Huston. B: John Huston, nach dem gleichnamigen Roman von Dashiell Hammett. K: Arthur Edeson. Ba: Robert Haas. S: Thomas Richards. M: Adolph Deutsch. D: Humphrey Bogart (Sam Spade), Mary Astor (Brigid O'Shaughnessy), Peter Lorre (Joel Cairo), Sydney Greenstreet (Casper Gutman), Elisha Cook jr. (Wilmer Cook), Lee Patrick (Effie Perine).

Mit seinem ersten Film gelang dem Regisseur John Huston die kongeniale Verfilmung eines der wichtigsten Werke der amerikanischen Kriminalliteratur; *The Maltese Falcon* begründete den Kultstar-Status Humphrey Bogarts, leitete die 'Schwarze Serie' ein und avancierte zu einem Klassiker seines Genres. Dabei handelte es sich nicht um einen geplanten Erfolg: Produzent Jack Warners vertraute dem langjährigen Drehbuchautor Huston ein eher bescheiden ausgestattetes Projekt an -, schließlich war es nach den vorangegangenen Versionen *The Maltese Falcon* (Roy Del Ruth, 1931) und *Satan met a Lady*, (William Dieterle, 1936) bereits die dritte Verfilmung des Stoffes. Zu den Glücksfällen der Produktion gehört die Besetzung: Ursprünglich sollte George Raft die Rolle Sam Spade spielen, auch Sidney Greenstreet und Peter Lorre wurden erst später engagiert.

Huston vertraute bei seinem Regiedebut auf das Darstellereensemble und die erzählerische Kraft des Romans, den er systematisch in mögliche Filmszenen aufteilte und Umschrieb. Ihm gelang der seltene Fall einer Literaturverfilmung, bei der die möglichst getreue Wiedergabe des Romans, bis hin zu komplett übernommenen Textpassagen, einer ansprechenden filmischen Umsetzung nicht im Wege steht. Geist und Atmosphäre der literarischen Vorlage werden durch eine adäquate Transformation des direkten, nüchternen literarischen Stils rekonstruiert: Hustens Regie ist schnörkellos und unpräzise, sie konzentriert sich auf die hintergründigen, psychologischen Aspekte der Geschichte. Auch Hammetts Abkehr vom traditionellen Muster des Kriminalromans, bei der noch die denkspielartige Auflösung eines Falles im Mittelpunkt stand, vollzieht der Film. Das undurchsichtige Geschehen enthüllt sich nur langsam und unsystematisch in

Form kleiner, kabinettstückartiger Szenen, in denen sich die miteinander konfrontierten Personen hauptsächlich einen verbalen Schlagabtausch liefern.

Der verwickelte plot dient dabei nur als Aufhänger für die abgeklärte, aber trotzdem reizvolle Schilderung moralischer Verkommenheit von Menschen durch Egoismus und Gewinnsucht. Die im Titel genannte geheimnisvolle antike Statue erweist sich als chimärenartiges Objekt, das, einmal gefunden, doch nur eine wertlose Fälschung ist. Die deshalb absurd bis irrational anmutende Jagd läßt die daran beteiligten Personen zu Verbrechern werden; intrigieren, lügen und lavieren gehört offensichtlich zu ihrer zweiten Natur. Auch die einzige Frau in der bizarren Runde ist eine notorische Lügnerin, was Sam Spade nicht daran hindert, sich erstens in sie zu verlieben und sie zweitens dennoch der Polizei auszuliefern - mit Rücksicht auf Berufsethos und seinen guten Leumund, wie er sagt. Damit ist er alles andere als ein moralisch makelloser Held, sondern eher ein opportunistischer bis zynischer Misanthrop, dem, wie er selbst sagt, in keiner Situation "so heiß sein könnte", daß er dabei den "eigenen Vorteil" aus den Augen verliere.

Doch Bogart betont in seiner Darstellung gleichwertig auch die sympathischere Seite der Figur: den mit viel Instinkt und lässigem Charme ausgestatteten, selbstbewußten und redegewandten Überlebenskünstler. Seine Unberechenbarkeit ist letztlich Resultat seiner persönlichen Überzeugungen und Prinzipien. Mit *The Maltese Falcon* wurde ein neuer, ambivalenter Heldentypus im Detektivfilm etabliert, der die ebenso selbst- wie fehlerlosen "private eyes" zumindest im amerikanischen Kriminalfilm ablöste. Erkennbar ist jedoch schon hier, wie dem Detektiv die Aufrechterhaltung seiner persönlichen Integrität und einer halbwegs akzeptablen Gerechtigkeit zunehmend schwerer fallen wird, wenn er es nicht mehr nur mit einer Handvoll schmieriger Gauner, sondern mit dem organisierten Verbrechen zu tun haben wird - ein Thema im Detektivfilm späterer Dekaden.

Es existiert auch eine halbstündige Hörspielversion aus dem Jahre 1943 mit der Originalbesetzung des Films. Eine parodistische Fortsetzung, *The Black Bird (Die Jagd nach dem Malteser Falken)*, entstand 1974 unter der Regie von David Giler, bei dem Elisha Cook jr. und Lee Patrick ihre alten Rollen noch einmal spielten.

"The Maltese Falcon". Hg. Richard J. Anobile. New York, London 1974. (Filmprotokoll. - "Der Malteser Falke". Hg. Robert Fischer Stuttgart 1983. (Filmprotokoll, Materialien).

Leslie H. Abrahamson: "Two Bird of a Feather: Hammett's and Huston's The Maltese Falcon", in: Literature/Film Quarterly, 1988, H. 2; Lawrence Benaquist: "Function and Index in Huston's The Maltese Falcon", in: Film Criticism, 1982, H. 2; Allan Eyles: "The Maltese Falcon", in: Films and Filming, 1964/645, H. 2; Harvey Roy Greenberg: "Screen Memories". New York 1993; Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): "Humphrey Bogart". München 1985; James F. Maxfield: "La belle

dame sans merci and the neurotic knight: characterization in *The Maltese Falcon*", in: *Literature/Film Quarterly*, 1989, H. 4; James Naremore: "John Huston and *The Maltese Falcon*" 1973, H. 3; Don Miller: "Private Eyes. From Sam Spade to J. J. Gittes", in: *Focus on Film*, 1975, H. 22; Georg Seeßlen: "Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektivfilm". Reinbek 1981; Jacques Segond: "Sur la piste de Dashiell Hammett (Les tris versions de Faucon Maltais)", in: *Positif*, 1975, H. 171/172; Edgar Wettstein: "The Maltese Falcon", in: *Zoom/Filmberater*, 1976, H. 16; Virginia Wright Wexman: "Kinesics and film acting: Humphrey Bogart in *The Maltese Falcon* and *The Big Sleep*", in: *Journal of Popular Film and Television*, 1978, H. 1; Willi Winkler: "Humphrey Bogart und die Schwarze Serie". München 1985.

Max-Peter Heyne

MANHATTAN

USA (Rollins-Joffe Productions) 1979. 35 mm, s/w, 96 Min. R: Woody Allen. B: Woody Allen, Marshall Brickman. K: Gordon Willis. A: Mel Bourne. S: Susan E. Morse. M: Tom Pierson. D: Woody Allen (Isaac Davis), Diane Keaton (Mary Wilke), Michael Murphy (Yale), Mariel Hemingway (Tracy), Meryl Streep (Jill), Anne Byrne (Emily), Karen Ludwig (Connie), Michael O'Donoghue (Dennis).

Die Ouvertüre aus Bild, Wort und Musik, die *Manhattan* eröffnet, ist Exposition und Liebeserklärung zugleich. Schwarzweißaufnahmen präsentieren die Handlungsorte des Films, allesamt Stätten der Kultur: Die Fifth Avenue, das Guggenheim Museum, die Radio City Music Hall, der Central Park. Kommentiert werden die Cinemascopebilder einerseits von Gershwins "Rhapsodie in Blue", deren synkopischer Rhythmus auch die Bildschnitte bestimmt, andererseits von der Stimme eines Autors, der nach dem zündenden Eingangssatz für seinen Roman sucht. Nach einigen verworfenen Eröffnungen - zu kitschig, zu zynisch oder zu predigend - faßt sich Isaac Davis kurz und bündig. "New York war seine Stadt. Und würde es immer sein".

Wie Isaac nach dem einen Satz sucht, so sehnen sich die um ihn herum gruppierten Personen, "Stadtneurotiker" ohne Ausnahme, nach der klaren Formel, die ihrem Leben Ziel und Sinn gibt, sind stets auf der Suche nach dem richtigen, d.h. anderen Partner und der eigentlichen Berufung. Als Produzenten und Konsumenten von Kultur sind sie auf die Großstadt angewiesen, der sie verzweifelt Erfahrungen abwringen versuchen, und in der sie sich selbst dennoch abstrakt geworden sind. Der "Flutterdialog" (Haus Gerhold) entlarvt ihr Streben um Authentizität und Kompromißlosigkeit als vergeblich - Phrasen

werden vor elementare Gefühlsäußerungen geschoben, inflationäres Gerede verstellt konkrete Bedürfnisse, stattdessen lassen sie sich ihre Gefühle vom Analytiker erklären.

Der Fernsehautor Isaac Davis gibt seinen Job auf um endlich den Roman zu schreiben, den er seit langem im Kopf hat. Drei Frauen komplizieren sein Leben. Seine nunmehr lesbische Ex-Ehefrau droht ein Einhüllungswerk über die gescheiterte Ehe zu veröffentlichen. Isaacs gegenwärtige Freundin Tracy ist erst 17 Jahre alt. Obwohl er sich mit dem unkomplizierten Mädchen gut versteht - als moralisch integerer und unverdorben Charakter ist sie eine Gegenfigur zu den Stadtneurotikern - weigert er sich, die Beziehung ernst zu nehmen und läßt sich stattdessen auf ein alter ego seiner selbst ein: Die überdrehte Journalistin Mary, zuvor Geliebte seines verheirateten Freundes Yale, leidet unter ihren provinziellen Moralvorstellungen, die sich mit dem großstädtischen Lebensgefühl nicht vereinbaren lassen. Yale wiederum hat gelernt, sich in Kompromissen einzurichten; über moralische Integrität zerbricht er sich nicht mehr den Kopf.

Die Kameraperspektive verrät, daß diese Bewohner New Yorks auch ihren Lebensraum nicht beherrschen. Sie stehen nicht im Zentrum der Aufnahmen, sondern sind häufig am Rand plaziert oder ragen gar nur ins Bild hinein, Wenn sie den Handlungsraum verlassen, hastet ihnen die Kamera nicht hinterher wie in *Husbands and Wives (Ehemänner und Ehefrauen, 1992)* sondern wartet, bis sie wieder ins Bild zurückkommen. Der Raum bestimmt die Aktionen und Reaktionen seiner Bewohner und deshalb auch die filmische Perspektive: in vielen Einstellungen sind während des Dialogs lediglich die Silhouetten der Protagonisten in einer Totalen von New York zu sehen.

Wie Alvy Sitriger in *Annie Hall* bleibt Isaac schließlich allein, keines seiner Probleme ist gelöst. Der eigene Roman bleibt ungeschrieben, dafür liegt der Einhüllungsroman von Jill in den Schaufenstern. Mary verläßt ihn und findet zu Yale zurück, und Tracy, derer er sich wieder erinnert, reist für längere Zeit nach England ab. Daß er sich in dieser Situation auf sie zurückbesinnt, ihm im Kontext von Meisterwerken ins Kultur und Sport ihr Gesicht vor Augen steht, spricht entgegen der dramatischen Inszenierung weniger für Tracy als Person, sondern mehr für sie als Vertreterin des Anderen, Unstrittigen und Integren, dessen er im Angesicht von Trennung und Täuschung bedarf.

Mit diesem ironisch-ernsthaften Porträt seiner Lebenswelt, geprägt durch eine faszinierende Lichtdramaturgie, erreichte Woody Allen den Höhepunkt seiner New-York-Filme. Die Stadtneurotiker waren begeistert: "Der einzige wahrhaft große amerikanische Film der siebziger Jahre". schrieb Andrew Sarris in "Village Voice".

"Manhattan". Zürich 1981. (Drehbuch)

Danièle Duibroux: "Manhattan". in: Cahiers du Cinéma, 1980, H. 308; Jürgen Felix: "Großstadttromantik – Manhattan", in: ders.: Woody Allen. Marburg 1992; Hans Gerhold: "Lichter der Großstadt: Ein wenig Vertrauen", in: ders.: Woodys Welten. Frankfurt a.M. 1991; Sam B. Girgus:

"Manhattan", in: ders.: The Films of Woody Allen. Cambridge (Mass.) 1993; Dan Goodhill: "Manhattan: Black and White romantic Realism", in: American Cinematographer, 1982, H. 11; Christopher J. Knight: "Woody Allen's Manhattan and the Ethnicity of Narrative", in: Film Criticism, 1988/89, H. 1; Wolfram Knorr: "Manhattan". In: Zoom-Filmberater, 19979, H. 17; Robert Leslie Liebman: "Rabbis or Rakes, Schlemiels or Supermen?" in: Literature/Film Quarterly, 1984, H. 3.

Christiane Bornemann

MEPHISTO

Ungarn/Österreich/Bundesrepublik Deutschland (Mafilm Studio Objektiv/Manfred Durniok Film/HR/ORF) 1981. 35 mm, Farbe, 138 Min. R: István Szabó. B: István Szabó, Péterter Dobai, nach dem gleichnamigen Roman von Klaus Mann. K: Lajos Koltai. A: József Romvári. S: Zsuzsa Csákány. M: Zdenkó Tamássy. D: Klaus Maria Brandauer (Hendrik Höfgen), Krystynajanda (Barbara Bruckner), Ildikó Bánsági (Nicoletta von Niebuhr), Karin Boyd (Juliette), Rolf Hoppe (Der General), Christine Harbort (Lotte undenthal), György Cserhalmy (Hans Miklas), Péter Andorai (Otto Ulrichs).

Über Klaus Manns Roman "Mephisto", 1936 im Exil geschrieben, kam es nach dem Zweiten Weltkrieg in der Bundesrepublik zu heftigen Kontroversen. Während Gustaf Gründgens, der in der Figur des Hendrik Höfgen porträtiert wird, den Schlüsselroman ignorierte, berief sich sein Erbe Peter Gorski auf das Persönlichkeitsrecht und erwirkte in zweiter Instanz 1966 ein Publikationsverbot, das 1971 vom Bundesverfassungsgericht bestätigt wurde. Ohne daß das Urteil aufgehoben wurde, wagte der Rowohlt Verlag 1980 die Veröffentlichung. Zuvor hatte Ariane Mnouchkine mit ihrem "Théâtre du Soleil" eine Dramatisierung des Romans auf die Bühne gebracht; István Szabós Verfilmung, im Jahr darauf entstanden, wurde 1981 mit dem Oscar für den besten ausländischen Film ausgezeichnet.

Geschildert wird die Karriere des ehrgeizigen Schauspielers Hendrik Höfgen, der Ende der zwanziger Jahre an einer Hamburger Bühne engagiert ist und politisches Theater macht. Vier Frauen haben Einfluß auf ihn: die farbige Tänzerin Juliette, die Schauspielerin Nicole, die aus großbürgerlichem Hause stammende Barbara Bruckner, die er später heiraten wird und Lotte Undenthal, die dem General verbunden ist, der mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten preußischer Ministerpräsident wird. Auf Empfehlung der Bruckner-Familie kommt Höfgen aus Staatstheater nach Berlin. Seine

"Faust"-Inszenierung begründet seinen Ruhm, der Mephisto wird die Rolle seines Lebens.

Höfgen schließt einen Pakt mit dem Teufel: Die Protektion durch den General (gemeint ist Hermann Göring) sichert ihm eine überragende Stellung im Theaterleben des Dritten Reiches. Er genießt kleine Freiheiten - man sieht über seine linke Vergangenheit hinweg - und zahlt dafür den Preis: Höfgen läßt sich von seiner im Exil lebenden Frau Barbara scheiden und willigt auch in die Abschiebung seiner farbigen Freundin ein. Als Intendant des Staatstheaters, auf dem Höhepunkt des Erfolgs, glaubt er, politisch Verfolgte schützen zu können, doch er überschätzt seinen Einfluß. Nach einer Geburtstagsfeier des Ministerpräsidenten, bei der auch Höfgen nicht fehlen darf, zeigt dieser ihm das neu gebaute Olympia-Stadion, in dem die Nationalsozialisten eine noch größere Aufführung inszenieren werden.

Höfgen ist kein Nazi: Er ist ein selbstverliebter Narziß und ein Karrierist, der den Erfolg um jeden Preis will. Es geht um die Instrumentalisierung von Künstlern im Nationalsozialismus, die dem Regime die erwünschte kulturelle Weihe geben und damit die Kunst verraten. Klaus Maria Brandauers brillante Darstellung vergegenwärtigt die Ambivalenz zwischen dem Erfolgsstreben und der künstlerischen Besessenheit einerseits, dem Ahnen und Wissen um die politische Verderbtheit der eigenen Position andererseits. Er sei doch "nur ein ganz gewöhnlicher Schauspieler" rechtfertigt sich Höfgen. Diesen Satz hat Szabó, der ansonsten eng dem Roman folgt, wirkungsvoll ans Ende gesetzt: Das verzweifelte Bemühen, sich von seiner Schuld reinzuwaschen, kehrt sich gegen Höfgen: Es ist ein Einverständnis seiner Verstrickung.

Peter G. Christensen: "Collaboration in István Szabó's Mephisto", in: Film Criticism, 1987/88, H. 3; Charles Eidsvik: "Tootsie versus Mephisto: Characterization in a Cross-Cultural Context", in: Film Criticism, 1988/89, H. 3; Fred Gehler: "Ein Exponent 'geistig unkontrollierte Kunst'", in: Film und Fernsehen, 1971, H. 11; John W. Hughes: "Mephisto: István Szabó and 'the Gestapo of Suspicion'", in: Literature/Film Quarterly, 1990, H. 4; Joachim Paech (Hg.): "Literatur und Film: Mephisto". Frankfurt a.M: 1984; Hannes Schmidt: "Die Wahrheit ist mehrfarbiger", in: medium, 1981, H. 3 (Interview); Eberhard Spangenberg: "Karriere eines Romans". München 1982.

Knut Hickethier

THE MISFITS

Misfits – Nicht gesellschaftsfähig

USA (Seven Arts Production/United Artists) 1960/61. 35 mm, s/w, 125 Min. R: John Huston. B: Arthur Miller, nach seiner gleichnamigen Erzählung. K: Russel Metty. A: William Newberry, Stephen Grinnes. M: Alex North. D: Marilyn Monroe (Roslyn Taber), Clark Gable (Gay Langland), Montgomery Clift (Perce Howland), Thelma Ritter (Isabelle Steers), Eli Wallach (Guido Delinni).

Noch in Arthur Millers Autobiographie, 25 Jahre nach dem Tod Marilyn Monroes geschrieben, spürt man die Gereiztheit und jenen beleidigten Tonfall, wie er für Ehe-Streitigkeiten so typisch ist. Schließlich war *The Misfits* "ein Geschenk", das die Frau offenbar nicht zu würdigen wußte: Der Dramatiker war bereit, "ein Jahr oder noch mehr dafür zu opfern, daß sie sich als Schauspielerin an einer anspruchsvollen Rolle versuchen konnte - ich hätte sonst nicht im Traum daran gedacht, ein Drehbuch zu schreiben".



Der Auftakt könnte aus einem Film von Billy Wilder stammen: Kurz vor der Verhandlung probt Roslyn ihren Auftritt, der dem Scheidungsrichter; die richtigen Antworten werden, als handle es sich um eine Quizveranstaltung, noch einmal von ihrer Freundin Isabelle abgehört. Muß ich das denn sagen, seufzt Roslyn. "Warum kann ich nicht einfach sagen, daß er nicht da war? Er hat neben mir gesessen, aber er war nicht da." Die Mischung aus Gesellschaftssatire und Sentiment ist sofort verflogen, als die Cowboys

"die letzten richtigen Männer", wie Isabelle meint auf den Plan treten: Nun beginnt der Film von John Huston. Gay, Perce und Guido halten es nicht länger in der Kleinstadt aus. Sie lieben ihre Freiheit rauhe Typen, mit Macho-Gehabe und entsprechenden Sprüchen. "Sehnsucht nach frischer Luft" treibt die Männer in die Wildnis. Roslyn, jetzt ebenfalls frei und ungebunden, schließt sich ihnen an. Sie genießt die erotische Spannung, die zwischen ihr und den Männern herrscht. In den Bergen fangen sie wilde Pferde: Ein Lasso mit einem schweren Reifen wird den davonjagenden Tieren um den Hals geworfen, bis sie - zitternd vor Angst und völlig erschöpft - von den Männern umgeworfen und gefesselt werden können. Roslyn ist über die Brutalität entsetzt, was bei den Männern auf Unverständnis stößt. Als sie erfährt, daß die Pferde zu Hundefutter verarbeitet werden, verlangt sie, die Tiere sofort frei zu lassen. Gay hat am Ende ein Einsehen.

The Misfits handelt "von Leuten, die ihre Arbeitskraft verkaufen, aber sich selbst nicht verkaufen wollen", erläuterte Huston. "Jedermann, der sich nicht hinhalten läßt, ist ein Misfit." Der Film glorifiziert diese Außenseiter nicht "Cowboys verdienen sich ihr Geld als Kfz-Mechaniker, Rodeoreiter sind in erster Linie Schauspieler, und wenn Männer nicht Lohnempfänger sein wollen, müssen sie dafür sorgen, daß aus wilden Tieren Futter für Haustiere wird: "Dies ist eine Gesellschaft, in der der Hund das Pferd frißt." (Huston)

Nevada ist ein Ort, heißt es im Film, "wo man alles abladen kann". Gedreht wurde on location. Huston hatte entschieden, keine gezähmten, sondern wildelebende Pferde einzusetzen: Die Jagdszenen, der Höhepunkt des Films, waren für die alternden Stars Clark Gable und Montgomery Clift eine Strapaze. Daß der Drehplan maßlos überzogen wurde - begonnen wurde im Juli 1960; Mitte September, als die Dreharbeiten hätten beendet sein sollen, war noch mehr als ein Viertel zu drehen - ging auf das Konto Marilyn Monroes. Sie war ständig indisponiert, erschien immer später auf dem Set und mußte zwischendurch in psychiatrische Behandlung. Ihr Mentor Lee Strassberg kam angereist, dessen Frau Paula, glaubt man Miller, einen verhängnisvollen Einfluß auf Marilyn Monroe hatte. Während der gesamten Drehzeit war der Autor in der Nähe: In dieser Zeit ging die Ehe Miller-Monroe in die Brüche. Man konnte nicht mehr miteinander sprechen. Am Anfang von *The Misfits* trifft Roslyn vor dem Gericht ein letztes Mal ihren Mann. Sie glaube nicht mehr an ihre Ehe, teilt sie ihm mit. "Wenn ich schon einsam bin, dann will ich es wenigstens allein sein."

"Unter uns tobte eine Kraft reiner Zerstörung, und niemand hatte sie unter Kontrolle", schrieb Miller über die Auseinandersetzungen während der Dreharbeiten. In den besten Momenten des Films spürt man, welches Drama sich hinter den Kulissen abspielte. Schließlich wurde der Film doch noch beendet. "Wir müssen alle einmal gehen. Das Sterben ist so natürlich wie das Leben. Ein Mann, der vor dem Tode Angst hat, hat auch Angst vor dem Leben", sagt Clark Gable im Film. Die Uraufführung erlebte der Schau-

spieler nicht mehr. Auch für Marilyn Monroe wurde *The Misfits* ihr letzter vollendeter Film.

"The Misfits", in: George P. Garret u.a. (Hg.): *Filmscripts Three*. New York 1972. (Drehbuch).

Robert Beayoun: "John Huston ". Paris 1985; Maurizio Borgese. "Les misfits", in: *Jeune Cinéma*, 1988, H. 187; Lawrence Grauman: "The Misfits", in: *Film Heritage*, 1960/61, H. 3; Scott Hammen: "John Huston". Boston 1985; John Huston: "An Open Book". New York 1980; Stuart Kaminsky: "John Huston". Garden City, New York 1978; John McCarty: "The Films of John Huston". *Se-caucus* 1987; Arthur Miller: "Zeitkurven. Ein Leben". Frankfurt a.M. 1987; William F. Nolan: "John Huston. King Rebel". Los Angeles 1965; Hans Sahl: "Arthur Millers Filmdebüt", in: *Süd-deutsche Zeitung*, 17.2.1961.

Michael Töteberg

MORTE A VENEZIA

Tod inVenedig

Italien/Frankreich (Alfa Cinematografica/Production Editions Cinematographiques Françaises) 1970/71. 35 mm, Farbe, 135 Min. R: Luchino Visconti. B: Luchino Visconti, Nicola Badalucco, nach der Novelle "Der Tod in Venedig" von Thomas Mann. K: Pasqualino De Santis. A + Ba: Ferdinando Scarfiotti. S: Ruggero Mastroianni. M: u.a. Gustav Mahler. D: Dirk Bogarde (Gustav von Aschenbach), Björn Andresen (Tadzio), Silvana Mangano (Tadzios Mutter), Romolo Valli (Direktor des "Hôtel des Bains"), Nora Ricci (Tadzios Gouvernante), Mark Burns (Alfred), Carole André (Esmeralda), Marisa Berenson (Aschenbachs Frau), Sergio Garfagnoli (Jasciu).

Visconti führte, wie ein Freund bezeugt, stets drei Bücher mit sich: einen Band aus Marcel Prousts "A la recherche du temps perdu", André Gides "Les faux-monnayeurs" und Thomas Manns "Der Tod in Venedig". Wie ein roter Faden zieht sich das Werk des deutschen Chronisten und Interpreten der Dekadenz durch das Œuvre des Filmemachers. An Thomas Manns Novelle faszinierte Visconti das Drama eines deutschen Künstlers - den Dichter verwandelte er in einen Komponisten - zwischen ästhetischem Anspruch und alltäglichem Leben; der Widerspruch von sittenstrenger Haltung und Lust am Untergang beleuchtet über das individuelle Schicksal hinaus die kollektive Psyche in Deutschland zu Beginn dieses Jahrhunderts. Der Form- und Leistungsethiker Gustav von Aschenbach wird von Visconti auf ironisch-parodistische Weise als Verkörperung

des protestantisch-preußischen Geistes gesehen, eingebettet in das Umfeld einer kosmopolitischen Szenerie kurz vor Beginn des Ersten Weltkriegs. *Morte a Venezia* enthält zahlreiche Allusionen für Kenner des Werkes von Thomas Mann - so taucht die Hetaera Esmeralda aus "Dr. Faustus" auf - und ist auch eine Vorstudie zu der nicht realisierten Adaption von Prousts "Recherche": Tadzio wird, ähnlich wie Septuor de Vinteuil bei Proust, "zur mystischen Hoffnung des scharlachfarbenen Engels der Morgenröte" (Visconti).



In paradigmatischer Weise illustriert der Film die Unmöglichkeit einer 'Verfilmung' von Literatur. Im Modus des Zitats ist *Morte a Venezia* vielmehr ein Film über Literatur, Kunst und Musik. Wie bei vielen anderen Filmen Viscontis bildet die Vorlage lediglich die Quelle der Inspiration für einen originären Film. Die kinematographische Erfindung gehorcht eigenen Gesetzen, die der Empirie der sichtbaren Welt verpflichtet sind. Die unausgesprochene erotische Spannung findet ihren Ausdruck in den stummen Begegnungen und Blick-Kontakten, wie sie zwischen dem Komponisten Gustav von Aschenbach und dem hübschen polnischen Knaben Tadzio im Grand Hôtel des bains, am Strand und in den Gassen Venedigs beobachtet werden können - im komplizierten Spiel von wissend-lockender Verführung auf der einen, zaghaft-aktiver Verfolgung auf der anderen Seite. *Morte a Venezia* ist eine erotologische Studie über das Verhältnis von kontemplativer und umfassend sinnlich-körperlicher Erfahrung. Aschenbach vermeidet jeden Körperkontakt; er bleibt ein - allerdings genießender - Zuschauer. Kennzeichnend ist jene Szene im Fahrstuhl, als Aschenbach von Tadzio und seinen Freunden eng umringt wird und er kurz darauf die Flucht aus Venedig antritt, um dann erneut, jetzt aber bewußt, in der Stadt der Schönheit und des Verfalls anzukommen.

Aschenbachs Leidenschaft für den polnischen Knaben, durch die seine bisherige asketische Kunstauffassung ad absurdum geführt wird, erhält immer neue Nahrung, stecken doch Visconti und sein Kostümbildner Piero Tosi den androgyn wirkenden Björn Andresen in immer nette körperbetonende Hüllen (enge Badeanzüge, Matrosenanzüge, Pagenuniformen usw.), um ihm alle Schattierungen seines Jugendlich-männlichen Eros

abzugewinnen. Der in mimischer wie gestischer Hinsicht nuancenreich-perfekt spielende Dirk Bogarde dagegen trägt den Körper panzernde Anzüge, die in ihrem Farbenspiel von Schwarz und Weiß von seinen Bemühungen erzählen, dem geliebten Objekt ähnlich zu werden.

Souverän löste der Regisseur die Aufgabe, die Ambiguität dieser Innenwelt "so schwebend und leicht wie nur möglich und mit einer Delikatesse zu erzählen, daß die Geschichte nie ins üble abglitt und sich gerade noch innerhalb der Grenzen eines zwielichtigen Taktes abspielte" (Visconti). Die suggestive Melancholie des Mahlerschen Adagiettos, die Kostüme sowie die Hotel- und Strandszenerie der Belle Epoque und schließlich die prüfenden, ja herausfordernden Blicke Tadzio's - das sind die Momente, wo Aschenbach aus dem Film hervorzutreten scheint und der Zuschauer an seiner Stelle im Korbessel auf dem Dampferdeck Platz nimmt und Kurs hält auf das Leben und den Tod in Venedig.

"Morte a Venezia". Hg. Lino Micciché. Bologna 1971 (Filmprotokoll, Materialien).

Jean Améry. "Venezianische Zaubereien", in: ders.: Cinema. Stuttgart 1994; Alfons Arns: "Ästhetische Analyse oder Vergleich. Literaturverfilmungen zwischen Autonomie und Abhängigkeit", in: Medien praktisch, 1991, H. 3; Thomas Bleicher: "Zur Adaption der Literatur durch den Film: Viscontis Metamorphose der Thomas Mann-Novelle 'Tod in Venedig'", in: The German Quarterly, 1980, H. 4; Serge Daney/Jean-Pierre Oudart: "Le Nom-de-l'auteur", in: Cahiers du Cinéma, 1971/72, H. 234/235; Werner und Ingeborg Faulstich: "Luchino Visconti: Tod in Venedig – ein Vergleich von Film und literarischer Vorlage", in: dies.: Modelle der Filmanalyse. München 1977; Carolyn Galerstein: "Images of Decadence in Visconti's Death in Venice", in: Literature/Film Quarterly, 1985, H. 1; Ernest W. B. Hess-Lüttich/Susan A. Liddell: "Medien-Variationen", in: Kodikas/Code, 1991, H.1/2; Alexander Hutchison: "Luchino Visconti's Death in Venice", in: Literature/Film Quarterly, 1974, H. 1; Hans Mayer: "Der Tod in Venedig. Ein Thema mit Variationen", in: ders.: Thomas Mann. Frankfurt a.M. 1980; Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): "Luchino Visconti". München 1985; Laurence Schifano: "Luchino Visconti". Gernsbach 1988; Hans Rudolf Vaget: "Film and literature. The case of Death in Venice: Luchino Visconti and Thomas Mann", in: The German Quarterly, 1980, H. 2; Annie Verdier: "De l'écrit à l'image", in: Caméra/Style, 1989, H. 7; Roger E. Wiehe: "Of Art and Death: Film and Fiction Versions of Death in Venice", in: Literature/Film Quarterly, 1988, H. 3.

Alfons Arns

NOSFERATU

Eine Symphonie des Grauens. Deutschland (Prana Film) 1921/22. 35 mm, s/w, stumm, 1.967 m. R: Friedrich Wilhelm Murnau. B: Henrik Galeen, nach dem Roman "Dracula" von Bram Stoker. K: Fritz Arno Wagner, Günther Krampf. Ba + Ko: Albin Grau. M: Hans Erdmann. D: Max Schreck (Graf Orlok/Nosferatu), Gustav von Wangenheim (Hutter), Greta Schröder (Ellen, seine Frau), Alexander Granach (Knock, Häusermakler).

Die erste Verfilmung von Bram Stokers Roman ist ein Plagiat: Der Produzent holte die Rechte nicht ein und wurde, obwohl man die Namen verändert hatte, prompt verklagt. Überdies jagte der "erste wahre Horrorfilm" (Everson) den Zeitgenossen kaum Schrecken ein. Roland Schacht erschien *Nosferatu* als schwache Kopie von *Das Cabinet des Dr. Caligari* und *Genuine* (Robert Wene, 1920); Murnaus Regie wertete er als "mäßigen Durchschnitt", und der Vampir entlockte ihm nur mokante Bemerkungen: "Dazu dann dieser Nosferatu, der egal mit einem Sarg herumschleppt, wie jemand, der kurz vor sieben, wenn die Postämter schließen, noch ein Weihnachtspaket aufgeben will und nicht recht weiß, wo er's noch probieren soll. ("Das Blaue Heft", 15.4.1922) Nur wenige Filmkritiker erkannten den innovativen Charakter. Béla Balázs verglich ebenfalls mit dem *Caligari*-Film - Dieser sei künstlerisch origineller und vollendeter, doch löse sich die Wirkung in einer "ästhetischen Harmonie der Dekorativität" auf. Murnau dagegen verlasse die Studiowelt und habe gespürt, daß "die stärkste Ahnung des Übernatürlichen gerade aus der Natur zu holen ist". Nicht der Inhalt der Fabel erzeuge die Unheimliche Spannung, sondern der Stimmungsgehalt der Bilder - "Naturbilder, in denen ein kalter Luftzug aus dem Jenseits weht". Zu Beginn sieht man Seiten aus einer alten Chronik: "Nosferatu - Tönt dies Wort Dich nicht an wie der mitternächtliche Ruf eines Totenvogels? Hüte Dich, es zu sagen, sonst verblassen die Bilder des Lebens zu Schatten ..." Schrifttitel - Buchseiten in gotischen Lettern, ein geheimnisvoller Brief mit esoterischen Zeichen, aber auch weniger mystische Texte wie Zeitungsartikel oder Eintragungen ins Logbuch - strukturieren den Film. *Nosferatu* ist, formuliert Heide Schlüpmann pointiert, keine Romanverfilmung, sondern der Versuch, die Möglichkeiten des Films zu erkunden: "Das alte Buch von Nosferatu verweist auf seinen Gegenpol: das neue Medium, dem nichts als wirklich gilt denn die "äußere Welt, die reproduzierbar ist." Das 'Unsichtbare', von dem der Film erzählt, ist nur vordergründig ein obskurer Okkultismus. "Als Hutter die Brücke überschritten hatte, kam er in das Land der Phantome": Der biedere Hanse- at, Häusermakler von Beruf, gerät in ein nächtliches Reich, in dem Blutsauger ihre spitzen Zähne in weißes Fleisch schlagen. Der Vampir ist oft als zweites Ich Hutters interpretiert worden, als Nachtseite des im hellen Tageslicht braven Bürgers. Erlösung von den Sexuellen Obsessionen kann nur das Liebesopfer der Frau bringen, die sich dem Monster hingibt.

Nosferatu teilt das Schicksal vieler Stummfilmklassiker: Der Film wurde verstümmelt und verschnitten. 1930 erschien unter dem Titel *Die zwölfte Stunde. Eine Nacht des Grauens* eine nachsynchronisierte Tonfilm-Bearbeitung, in der wesentliche Einstellungen eliminiert, ausgesondertes Material und nachgedrehte Szenen hinzugefügt wurden; der offene Schluß wurde verkehrt in ein Happy End. Werner Herzogs *Nosferatu* (1978) ist eine Hommage an Murnau und über weite Strecken, entgegen den anders lautenden Statements des Regisseurs, ein Remake. Nach jahrelanger Arbeit konnte Enno Patalas 1987 eine bis auf 57 Meter vollständige Rekonstruktion vorstellen, in der auch die ursprüngliche Viragierung wiederhergestellt wurde: Die Nachtszenen sind blau getönt, die Innenräume tagsüber braun und nachts gelb; das Morgengrauen aber, vor dem die Vampire sich fürchten, ist rosa eingefärbt.

"Nosferatu", in: Lotte H. Eisner: Murnau. Frankfurt a.M. 1979. (Drehbuch, mit Anmerkungen von Murnau).

Béla Balázs: "Nosferatu", in: ders.: Schriften zum Film. Bd. 1. Berlin (DDR)/München 1982; Ilona Brennicke/Joe Hembus: "Klassiker des deutschen Stummfilms 1920-1930". München 1983; Jonathan Lake Crane: "Terror and everyday life". Thousand Oaks 1994; William K. Everson: "Klassiker des Horrorfilm". München 1980; Sylain Exertier: "La lettre oubliée de Nosferatu", in: Positif, 1980, H. 228; Thomas Gaschler: "Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens", in: Norbert Stresau (Hg.): Enzyklopädie des phantastischen Films. Meitingen 1986, Fred Gehler/Ullrich Kästen: "Friedrich Wilhelm Murnau". Berlin (DDR)/Augsburg 1990; Fritz Göttler (Red.): "F.W. Murnau: Nosferatu". München 1987; Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): "Friedrich Wilhelm Murnau". München 1990; Ursula von Keitz: "Der Blick ins Imaginäre", in: Klaus Kreimeier (Hg.): Die Metaphysik des Dekors. Marburg, Berlin 1994; Andreas Kilb: "Der gefärbte Vampir", in: Die Zeit, 13.2.1987; Siegfried Kracauer: "Von Caligari zu Hitler". Frankfurt a.M. 1979; Richard Ira Romer: "The Cinematic Treatment of the Protagonists in Murnau's Nosferatu, Browning's Dracula, and Whale's Frankenstein". Ann Arbor 1984; Heide Schlüpmann: "Der Spiegel des Grauens", in: Frauen und Film, 1990, H. 49; Peter Schott (Red.): "Nosferatu", in: Sequenz, 1989, H. 1; Robin Wood: "Murnaus's Midnight and Sundrise", in: Film Comment, 1976, H. 3.

Michael Töteberg

ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST

Einer flog über das Kuckucksnest

USA (Fantasy Films) 1975. 35 mm, Farbe, 134 Min. R: Miloš Forman. B: Lawrence Hauben, Bo Goldman, nach dem gleichnamigen Roman von Ken Kesey. K: Haskell Wexler. M: Jack Nitzsche. D: Jack Nicholson (R.P. McMurphy), Louise Fletcher (Ratched), Vincent Schiavelli (Frederickson), Will Sampson (Bromden), William Redfield (Harding), Christopher Lloyd (Tober), Dany De Vito (Martini), Brad Dourif (Billy Bibbitt).

Miloš Forman, Mitte der sechziger Jahre einer der wichtigsten Vertreter der "Neuen Welle" des tschechischen Films, emigrierte nach dem Einmarsch sowjetischer Truppen in Prag in die USA. Mit *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, seinem zweiten Spielfilm in Amerika - *Taking Off* (1970) wertet er heute als seinen "letzten tschechischen Film" -, gelang ihm ein internationaler Erfolg, der durch die Auszeichnung mit den fünf wichtigsten Oscars bestätigt wurde: bester Film, beste Regie, beste Darstellerin (Louise Fletcher), bester Darsteller (Jack Nicholson) und bestes adaptiertes Drehbuch.



Forman und seine Drehbuchautoren nahmen entscheidende Veränderungen an der literarischen Vorlage, einer Ich-Erzählung aus der Perspektive des Indianers, vor und verwarfen auch den Drehbuch-Entwurf des Romanautors Ken Kesey. Ihr Protagonist ist ein Simulant: McMurphy, hat die Einweisung in eine psychiatrische Klinik dem Gefängnis-aufenthalt vorgezogen. In seiner Akte wird er beschrieben als gewalttätig und aufsässig; McMurphy ist nicht angepaßt und verbirgt nicht seine Gefühle. Seine Vitalität bringt

den streng reglementierten Tagesablauf in der Klinik durcheinander und führt rasch zum Konflikt mit der Stationsschwester Ratched, die um ihre Macht in der Anstalt fürchtet. Die Patienten behandelt sie wie unmündige Kinder; nach Möglichkeit werden sie ruhiggestellt, durch Musik oder Medikamente narkotisiert. Dies ändert sich mit McMurphy's Ankunft. Er macht keinen Unterschied zwischen sich und den 'Kranken', unter denen er sich weder mit Kontaktangst noch Überheblichkeit bewegt. Die Patienten tauen allmählich auf, legen ihre Angst und Apathie ab und zeigen wieder Interesse an ihrer Umwelt: McMurphy bewirkt mehr als die Gruppentherapie-Sitzungen. Für Billy Bibbitt, der an einem Mutterkomplex leidet und stark stottert, organisiert er - im Anschluß an ein nicht erlaubtes Fest auf der Station - eine Nacht mit einer Prostituierten. Am nächsten Morgen ist Billy von seinem Stottern geheilt, doch Schwester Ratched redet ihm derartige Schuldgefühle ein, daß er sich die Kehle durchschneidet. McMurphy, der die Schwester für Billys Selbstmord verantwortlich macht, wird einer Lobotomie unterzogen, die seine Persönlichkeit völlig zerstört. Sein Freund, der Indianer - ein Riese, der sich taubstumm stellt, weil er mit dem Leben 'draußen' nicht zurecht kommt-, erstickt ihn in einem Gnadenakt mit einem Kissen und bricht aus der Anstalt aus, um ein [Leben in Freiheit zu führen.

One Flew Over the Cuckoo's Nest, von Außenseitern in der Filmbranche produziert, beeindruckt durch die Authentizität der Darstellung. Gedreht wurde der Film in der Klinik von Oregon; andere Anstalten hatten sich geweigert, an einem psychiatriekritischen Film mitzuwirken. Forman, der bei allen seinen tschechischen Filmen mit Laiendarstellern gearbeitet hatte, besetzte die Nebenrollen mit Patienten; auch der Anstaltsleiter spielte sich selbst. Die professionellen Schauspieler lebten während der Dreharbeiten auf der Station, und Forman teilte ihnen jeweils einen Patienten zu: Sie sollten nicht dessen Krankenakte studieren, sondern ihn "nur beobachten und seine Gestik, sein Sprachverhalten, alle seine Verhaltensticks imitieren". Ein Zerwürfnis mit dem Kameramann führte dazu, daß der zweite Teil von Bill Butler, der Schluß von Bill Frakler aufgenommen wurde: Dem Film ist jedoch ein Bruch nicht anzumerken.

Gudrun Bramann: "Die Montage als ein Mittel zum Steuern der Emotionen des Zuschauers und seiner Wertung von Figuren und Vorgängern in Milos Formans Film *Einer flog über das Kuckucksnest*", in: *Aus Theorie und Praxis des Films*, Berlin 1981; Iris Bünsch: "Vom Sündenbock zum Funktionär: Ein Vergleich der Big Nurse in Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* – Roman und Film", in: Paul G. Buchloh u.a. (Hg.): *Literatur und Film*, Kiel 1984; Milos Forman/Jan Novak: "Rückblende", Hamburg 1994; Peter Hames: "Forman", in: Daniel J. Goulding (Hg.): *Five Filmmakers*. Bloomington, Indianapolis 1994; Marshy McCreadie: "One Flew Over the Cuckoo's Nest: Some Reasons for One Happy Adaptation", in: *Literature/Film Quarterly*, 1977, H. 2; Maria Ratschewa: "Einer flog über das Kuckucksnest", in: *medium*, 1976, H. 3; Elaine B. Safer: "It's the Truth Even If It Didn't Happen", in: *Literature/Film Quarterly*, 1977, H. "; Thomas J. Slater: "Milos Forman. A Bio-Bibliography". New York u.a. 1987; Steffi Werner: "Einer

flog über das Kuckucksnest. Eine Filmanalyse", in: medien + erziehung, 1976, H. 3; John Zubizarreta: "The Disparity of Point of View in One Flew Over the Cuckoo's Nest", in: Literature/Film Quarterly, 1994, H. 1.

Marcela Euler

THE PIANO

Das Piano

Australien/ Frankreich (Jan Chapman Productions/Ciby 2000) 1992. 35 mm, Farbe, 120 Min. R + B: Jane Campion. K: Stuart Drylburgh. A: Andrew McAlpine. S: Veronika Jenet. M: Michael Nyman. D: Holly Hunter (Ada), Harvey Keitel (Baines), Sam Neill (Stewart), Anna Paquin (Flora), Kerry Walker (Tante Morag).

"Die Stimme, die Sie hören, ist nicht meine wirkliche Stimme. Es ist die Stimme in meinem Innern." Es spricht eine Frau, die sich die Hände vors Gesicht hält. "Ich habe seit meinem sechsten Lebensjahr nicht mehr gesprochen. Niemand weiß, warum, nicht einmal ich selbst." Die Stimme kommt aus dem Off: Zu sehen sind schemenhaft die inneren Handflächen und Finger. "Mein Vater meint, das sei eine finstere Gabe, und der Tag, an dem ich mir in den Kopf setze, nicht mehr zu atmen, wird mein letzter sein." Der Vater hat die junge Frau verheiratet: ihren Mann hat Ada ebenso wenig zu Gesicht bekommen wie er sie, das Geschäft wurde brieflich abgewickelt. jetzt fährt Ada ins ferne Neuseeland zu dem fremden Angetrauten, der sich offenbar an ihrer Schweigsamkeit nicht stört. "Das Merkwürdige ist, ich empfinde mich gar nicht selbst als stumm. Das liegt an meinem Piano."

Von eigenwilligen Frauen, die sich verweigern, deshalb von der Gesellschaft stigmatisiert und als verrückt erklärt werden, handelten schon Jane Campions Filme *Sweetie* und *An Angel at My Table (Ein Engel an meiner Tafel, 1990)*; diesmal erzählt sie die Geschichte als Kostümfilm, angesiedelt im 19. Jahrhundert vor einer exotischen Kulisse.

Totale: ein endloser Strand, stürmische See. Ein langes Boot wird zum Ufer gerudert. Seeleute heben Ada und ihre Tochter Flora aus dem Boot und tragen sie auf den Schultern über die Brandung, schleppen riesige Kisten und fluchen über das Piano. Es bleibt, Ada ist machtlos, zunächst am Strand zurück. Steif begrüßt Stewart seine Frau, vergleicht mit dem Foto, das er von ihr hat und stellt fest: Ada wirkt "verkümmert". Sie läßt ihn nicht an sich heran. Man hat die Frau aus Schottland in die Wildnis verpflanzt: Vor

der Haustür wächst der Busch, ein sumpfiges Dickicht, wo man im Schlamm versinkt. Mit den Menschen in der Nachbarschaft kann sie sich nicht anfreunden: Neben den Maoris, den Ureinwohnern, deren Sprache und Riten Ada nicht versteht, lebt hier eine Kolonie von Pakehas, weißen Siedlern, die spießig-verschroben 'Zivilisation' verkörpern. Ein Mann, ein verschlossener Außenseiter, steht zwischen den Gruppen: Baines, ein Weißer, der die Maori-Bemalung trägt.

Extreme Gefühle in extremer Landschaft: Die 'literarische Vorlage' des Drehbuchs bildet, obwohl es sich um eine Originalstory handelt, die Romanwelt der Brontë-Schwester und D.H. Lawrences. Den melodramatischen Stoff - eine Frau zwischen zwei Männern entdeckt die Liebe - bricht Jane Campion durch eine symbolische Bildsprache: Der einfachen Geschichte ist ein kunstvoll komponierter Subtext unterlegt. Die anarchische Natur bricht durch die dünne Kruste der Zivilisation, deren Starre und 'Zugeknöpftheit' in den Kleidern, mit denen man sich panzert, deutlich wird. Mächtige Bäume, bereits in *Sweetie* ein zentrales Motiv, wucherndes Gestrüpp, Stämme, an denen sich die Kinder reiben, Wipfel, durch die das Licht bricht: eine von vielen Bildmetaphern, die in der Außenwelt die Innenwelt der Protagonistin spiegeln. Eine Frau aus viktorianischer Zeit erkundet eine fremde, faszinierende und geheimnisvolle Welt: Im Film überlagern sich reale und psychische Landschaften, changiert die Erzählung bruchlos "zwischen einem Realismus der rauhen, primitiven Lebensumstände und einem allegorischen Erzählen, dem der Schlamm und undurchdringliche Busch zu (scheinbar verschlissenen) Metaphern werden, in dem das tropisch Feuchte und Schwüle mit der Entdeckung des Sexus korrespondiert" (Peter Körte). Ihr Mann, keineswegs erfahrener, reagiert hilflos: Er weist Ada ab, als sie ihn eines Nachts begehrt, und rast vor Eifersucht, als er ihre Liebe zu Baines entdeckt: Mit dem Beil hackt er ihr einen Finger ab. Doch schließlich kapituliert er vor der sanften Gewalt Adas, die kein Wort sagt, die er aber reden hört: "Sie sagte: 'Ich habe Angst vor meinem Willen. Was er anrichten könnte, ist so eigenartig und stark.'" Da gibt er sie frei.

Am Ende steht Ada wieder mit Flora und dem Piano am Strand: Sie verläßt mit Baines Neuseeland. Doch das schwere Piano wird - jetzt auf ihren erklärten Willen hin - über Bord geworfen und zieht sie mit in die Tiefe des Meeres: Ihr Fuß hat sich im Tau verfangen. Wieder hört man Adas Stimme: "Was für ein Tod! Was für ein Glück!" Doch dies ist nicht das Ende: Ada kann sich befreien und wird gerettet.

Überrascht stellt sie fest: "Mein Wille hat sich fürs Leben entschieden?!" Am Schluß sieht man Ada mit einer Prothese, einer Fingerspitze ins Metall, Piano spielen; im Dunklen, sie hat sich ein Tuch über den Kopf gezogen, übt sie das Sprechen.

The Piano ist eine internationale Großproduktion produziert von einer australischen Gesellschaft, finanziert mit französischem Geld, besetzt mit amerikanischen Stars -, doch Jane Campion hat ihren Stil nicht dem Kommerzkino geopfert. Holly Hunter und Harvey Keitel sah man in kaum einem Hollywood-Film so überzeugend. Michael Nyman, der ehemalige Hauskomponist Peter Greenaways, der sonst immer kühl-

distanziert, minimal-repetitiv arbeitet hat hier eine gefühlsbetonte, historisierende und dem psychologischen Charakter Adas entsprechende Klaviermusik geschrieben. Die Piano-Soli spielt Holly Hunter selbst. Tante Morag, die Ada ein "eigenartiges Geschöpf" nennt, erkennt, daß die Frau nicht so spielt, "wie wir es tun": "Ihre Musik ist wie ein Sog dem man sich nicht entziehen kann."

"Das Piano". München 1994. (Filmtext, Materialien).

Françoise Audé: "Une expérience de flume", in: Positif, 1993, H. 387; Stella Bruzzi: "Bodyscape", in: Sight and Sound, 1993, H. 10; Danielle Dumas : "The Piano", in: L'Avant-Scène du Cinéma, 1993, H. 424; Andreas Furler: "Die Struktur ist etwas vom Wichtigsten", in: Filmbulletin, 1993, H. 2 (Interview); Andrea Gnam: "Die ungeschützte Kategorie des Weiblichen oder von 'der Rettung ins Sein'", in: Weimarer Beiträge, 1994, H. 4; Andreas Kilb: "Bis ans Ende der Welt", in: Die Zeit, 13.8.1993; Thomas Koebner: "Das Piano", in: film-dienst, 1993, H. 16; Peter Körte: "Auf dunklem Kontinent", in: Frankfurter Fundschau, 12.8.1993; Perre Lachat: "Kopfstand des Kinos", in: Filmbulletin, a.a.O.; Verena Lueken: "Schamlose Unschuld", in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.8.1993; Christiane Peitz: "Identifikation einer Frau", in: dies.: Marilyn's starke Schwestern. Hamburg 1995; Frédéric Strauss u.a.: "Abysses", in: Cahiers du Cinéma, 1993, H. 467/468 (Interview); Yann Tobin: "La leçon de piano. Maitresse", in: Positif, a.a.O.

Michael Töteberg

PIERROT LE FOU

Elf Uhr nachts

Frankreich/Italien (Rome-Paris-Films/Dino De Laurentiis) 1965. 35 mm, Farbe, 112 Min.
R: Jean-Luc Godard. B: Jean-Luc Godard, nach dem Roman "Obsession" von Lionel White. K: Raoul Coutard. A: Pierre Guffroy. S: Françoise Collin. M: Antoine Duhamel. D: Jean-Paul Beumond (Ferdinand Griffon), Anna Karina (Marianne Renoir), Dirk Sanders (Fred), Raymond Devos (Mann am Pier), Jimmy Karoubi (der Zwerg) Roger Dutoit, Hans Meyer (zwei Gangster), Samuel Fuller, Prinzessin Aicha Abadir.

Angewidert und zutiefst gelangweilt von einem mondänen Empfang, auf dem die Gäste in ihren Diskussionen die Allgemeinplätze der Werbesprache wiederholen (nur Samuel Fuller bildet eine Ausnahme), verläßt Ferdinand seine Familie, nun mit Marianne, sei-

ner früheren Geliebten, auf eine Insel im Mittelmeer zu fliehen. Auf dieser abenteuerlichen Flucht von Paris quer durch Frankreich geraten beide in den Kreis von Gangstern und Waffenhändlern.

Ferdinand wird getrieben von der Sehnsucht nach dem absoluten Glück und dem Ideal der anarchischen Freiheit. Im Rückzug aus der Gesellschaft scheint die Utopie zu gelingen - vorübergehend. Wirklich eingelöst werden kann sie, so Godards pessimistische Botschaft, nur im Tod. Ferdinand erschießt Marianne, die seine kontemplativ-literarische Haltung nicht teilt ("Du hast nur Worte für mich, aber ich sehe dich mit Empfindungen an") und ihre Liebe verrät. Am Ende sprengt er sich ebenso verzweifelt wie spöttisch - selbst in die Luft. Die Kamera schwenkt langsam über das Meer, während Marianne und Ferdinand im Off einen dialogisierten Vers von Arthur Rimbaud flüstern: M: "Sie ist gefunden." F: "Was?" M: "Die Ewigkeit." F: "Es ist das verschwundene Meer." M: "Mit der Sonne."

"Ich habe Lust gehabt", erklärte Godard, "die Geschichte des letzten romantischen Liebespaars zu drehen, der letzten Nachfahren von 'La Nouvelle Héloïse', von 'Werther' und von 'Hermann und Dorothea'. Ebenfalls der Romantik entlehnt scheint das Motiv der Verdoppelung, allerdings ins Innere der Person selbst verlagert. Schon am Anfang des Films teilt Ferdinand mit, daß er das Gefühl habe, mehrere Personen gleichzeitig zu sein. Später wendet er sich direkt der Kamera zu, um festzustellen, daß der Mensch heutzutage, will er mit sich alleine sprechen, keinen Spiegel brauche, da er bereits als Double existiere. Als Pierrot verkörpert er den romantischen Träumer, den verrückten Abenteurer, als Ferdinand den vernünftigen, kultivierten Intellektuellen, der mit Hilfe der Literatur (er führt Tagebuch) Leben und Liebe zu (er-)fassen versucht. Dieser Zwiespalt ist gemeint, wenn Marianne ihn den ganzen Film über Pierrot nennt und er selbst hartnäckig immer wieder darauf hinweist, daß er Ferdinand heiße.

Die beiden unterschiedlichen, im Stil Schumanns komponierten Musikmotive unterstreichen diesen Dualismus. Dabei ist das Ferdinand-Motiv den ganzen Film über zu hören, während das aggressivere Motiv Pierrots häufig plötzlich abbricht, um erst später weitergeführt zu werden. Wie durch 'falsche' Anschlüsse und scheinbar willkürliche Schnitte eine linear-kohärente Erzählung nicht entstehen will, so wird durch ständige Unterbrechungen jegliche harmonische Komposition vereitelt. Darüber hinaus werden z.T. auch die Stimmen wie Musik eingesetzt. So wiederholen Ferdinand und Marianne mehrere Male den Beginn eines Satzes, den sie nach und nach vollenden.

In der Eingangssequenz sitzt Ferdinand Zigarre rauchend in der Badewanne und liest seiner kleinen Tochter eine Passage aus Élie Faures Kunstgeschichte vor: "Als Velasquez fünfzig Jahre alt war, malte er keine bestimmten Gegenstände mehr. Er Umkreiste die Gegenstände mit der Luft und der Dämmerung; er spürte im Schatten und in durchsichtigen Hintergründen die farbigen Regungen auf, die er zum unsichtbaren Zentrum seiner schweigenden Symphonie machte ... Der Raum regiert." In der Mitte des Films greift Ferdinand diesen Gedanken nochmals auf und einwirft eine neue Form des Ro-

mans, der "nur noch das Leben, das Leben allein; das, was zwischen den Menschen ist, den Raum, den Ton, die Farben" beschreibt.

Damit verkündet Ferdinand das ästhetische Credo Godards. Neben dem Ton (in der Sprache und der Musik) widmet er sich dem Raum (der Natur) sowie den Farben und ihrer Symbolik. Seit *Une femme est une femme (Eine Frau ist eine Frau, 1961)* dominieren in Godard-Filmen die Farben Rot und Blau, doch erst hier gewinnen sie ihre Symbolhaftigkeit: Rot steht für Gewalt und Tod, Blau für Romantik und Freiheit. Am Ende, kurz bevor er sich in die Luft jagt, malt Ferdinand sich das Gesicht blau an. Dem Auge eines Malers gleich betrachtet die Kamera die Blumen, Bäume, den Himmel, den Sand und vor allem das Meer. Godard will dem filmischen Ausdruck poetische Kraft verleihen, um die ungeliebte Gesellschaft mit einem Gegenbild zu konfrontieren.

Pierrot le fou markiert in Godards Schaffen einen Wendepunkt. So zieht er einerseits Bilanz, worauf die Selbstzitate auf nahezu alle vorangegangenen Filme verweisen. Andererseits begnügt sich der Regisseur nicht mehr damit, die Gesellschaft zu beschreiben, sondern bezieht Position gegenüber den Auseinandersetzungen seiner Zeit. Die Radiomeldung vom Krieg in Vietnam - während Ferdinands und Mariannes nächtlicher Autofahrt - bezeichnet den eigentlichen Beginn des Eindringens der aktuellen Politik in die Filme Godards.

"Pierrot le fou", in: L'Avant-Scène du Cinéma, 1976, H. 171/172. (Filmtext).

Barthélemy Amengual: "Destruction du 'Musée imaginaire': Pierrot le fou", in: Études cinématographiques, 1967, H. 57/61; Louis Aragon: "Was ist Kunst, Jean-Luc Godard?", in: Film, Velber, 1966, H. 1; Guy Braucourt. " Pierrot le fou ou les héros de Jean-Luc Godard", in: Études cinématographiques, a.a.O.: Royal S. Brown: "Overtones and Undertones". Berkeley u.a. 1994; David Ehrenstein: "Other Inquisitions: Jean-Luc Godard's Pierrot le fou", in: Toby Musman (Hg.): Jean-Luc Godard. New York 1968; Wolf Gremm u.a.: "Godards Pierrot le fou. Versuch einer Analyse", in: Film 1966. Velber 1967; Ulrich Gregor: "Elf Uhr nachts, in: Filmkritik, 1966, h. 6; Norbert Grob. " Pierrot le fou", in: epd Film, 1986, H. 8; Alfred Guzzetti: "Two or three things I know about her". Cambridge (Mass.) 1981; Helma Sanders-Brahms: "Pierrot Under Water", in: Helga Belach/Wolfgang Jacobsen(Hg.): Cinema-Scope. Berlin 1993; Bion Steinborn: " Pierrot le fou", in Filmfaust, 1986, H. 54.

Achim Haag

PSYCHO

USA (Paramount) 1960, 35 mm, s/w, 108 Min. R: Alfred Hitchcock. B: Joseph Stefano, nach dem gleichnamigen Roman von Robert Bloch. K: John L. Russell. S: George Tomasi. Ba: Joseph Hurley, Robert Clatworthy, George Milo. M: Bernard Herrmann. D: Janet Leigh (Marion Crane), Anthony Perkins (Norman Bates), Vera Miles (Lila Crane), John Gavin (John Loomis), Martin Balsam (Milton Arbogast).

Psycho markiert eine deutliche Schwelle in Hitchcocks Gesamtwerk. Der Altmeister wollte beweisen, daß er auch eine effektvolle Low-Budget-Produktion drehen konnte. Verglichen mit den opulenten Filmen der fünfziger Jahre wirkt *Psycho* ausgesprochen bescheiden: Die Produktionskosten beliefen sich auf nur 800.000 Dollar – *North by Northwest* hatte 3,3 Millionen Dollar gekostet –; gedreht wurde mit dem Team, das die unter Hitchcocks Namen firmierende Fernsehkrimireihe betreute, und auf Stars verzichtete der Regisseur. "Worauf es nur ankam, war, durch eine Anordnung von Filmstücken, Fotografie, Ton, lauter technische Sachen, das Publikum zum Schreien zu bringen", erklärte er Truffaut. "*Psycho* hat keine Botschaft, die das Publikum interessiert hatte. Auch keine besondere schauspielerische Leistung hat es bewegt. Und es gab auch keinen besonders angesehenen Roman, der das Publikum gepackt hätte. Es war der reine Film, der das Publikum gepackt hat.."



Radikal stülpte der Film die Regeln der Hollywood-Dramaturgie um. Eine dreiviertel Stunde folgt der Zuschauer einer spannenden und zuweilen irritierenden, aber doch konventionellen Kriminalhandlung, in der ihn vor allem eine Frage bewegt: Wird die Gelegenheitsdiebin entlarvt oder nicht? Dieser "red herring" - also ein gezieltes Ablenkungsmanöver - verfehlt seine Wirkung auch nicht, als Norman Bates, Besitzer des Motels, in dem Marion in verregener Nacht schließlich absteigt, ins Spiel kommt. Man hält ihn zunächst für einen harmlosen Spanner, der es letztlich auf die gestohlenen 40.000 Dollar abgesehen hat.

Wie ein Schock wirkt es deswegen, als die bisher einzige Identifikationsfigur des Films unter der Dusche bestialisch ermordet wird. Konsequenter Formwille macht die Szene, in der ein anonymer Gewalttäter sein nacktes und wehrloses Opfer mit neun Stichen hinrichtet, zu einer der berühmtesten Szenen der Filmgeschichte überhaupt. Konzipiert wurden die etwa zwei Minuten, die aus mehr als 60 Einstellungen montiert sind - die 35 Einstellungen des eigentlichen Mordes nehmen nur 2,3 Sekunden in Anspruch - von Saul Bass, der schon die Titelsequenz von *Vertigo* schuf. Bernard Herrmanns schneidende Streicher-Glissandi - in der Folge dutzende Male kopiert - und solch zeichenhaft verdichtete Einstellungen wie das im Gegenlicht zustoßende Messer oder die Überblendung des tot starrenden Auges auf das im Abfluß versickernde Blut, gaben der Gewaltdarstellung im Film eine neue Dimension. Neben der expliziten Darstellung ist auch die Motivation für die scheinbar sinnlose Aggression nett: Zwar liefert der Verlauf des Films eine Begründung für Bates' Verhalten, im Grunde ist die Triebfeder aber irrational. Bates ist ein Psychopath, dessen Defekte nicht aus seiner Vergangenheit, etwa dem Trauma des Krieges, abgeleitet werden.

Schon in seinen früheren Filmen hatte Hitchcock Verbrechen und Irrationalität ins Leben durchschnittlicher Menschen eindringen lassen. Am Anfang von *Psycho* wird gar der Eindruck einer Chronik erweckt; Zeit und Ort des Geschehens - Phoenix, Arizona, 11. Dezember, 14 Uhr 43 - werden genau festgehalten. Marions Reise führt nicht nur in die Dunkelheit, sondern in ein merkwürdiges Schattenreich jenseits der Hauptstraße. Drohend und düster überragt das Wohnhaus in kalifornischer Gotik das flach geduckte Motel; das Büro ist mit ausgestopften Vögeln dekoriert. Motive der Gothic Novel erscheinen wie böartige Fremdkörper in der modernen amerikanischen Welt. Das Unfaßbare nebenan, wie es in *Psycho* gezeigt wird, wird fortan zum Thema eines neuen Genres: des Psychothrillers. So finden sich Spuren *Psycho* nicht nur bei ausgesprochenen Hitchcock-Adepten wie Brian De Palma und John Carpenter. Visuelle Motive, die suggestive Kameraarbeit, der Umgang mit Tönen und Musik wirken auch noch in der nächsten Generation amerikanischer Filmemacher wie David Lynch und Jonathan Demme nach, die sich freilich ihren ganz eigenen Reim auf das Genre machten. Weitgehend banalisiert wurden die filmischen Errungenschaften aus *Psycho* in drei Fortsetzungen, alle mit Anthony Perkins, für den die Rollenfestschreibung ein Fluch eigener Art wurde.

"Psycho". Hg. Richard J. Anobile. New York 1974. (Filmprotokoll). – Hg. Frank Schnelle. Stuttgart 1993. (Filmtext).

Raymond Bellour: "Psychose, névrose, perversion", in: ders.: *L'analyse du film*. Paris 1979; Leo Brady: "Hitchcock, Truffaut, and the Irresponsible Audience", in: *Literature/Film Quarterly*, 1968, H. 4; Michel Chion: "La voix au cinéma". Paris 1993; Jean Douchet. "Hitch et son public", in: *Cahiers du Cinéma*, 1960, H. 113; Raymond Durnat: "Mammies Mumie", in: ders.: *Sexus, Eros, Kino*. Bremen 1964; Herwig Fischer: "Der Duschmord in Alfred Hitchcocks Psycho". *Moo-sinning* 1990; Anette Kaufmann: "Angst. Wahn Mord". Münster 1990; Barbara Klinger: "Psycho:

The Institutionalization of Female Sexuality", in: Wide Angle, 1982, H. 1; Michael Narmore: "Filmguide to Psycho". Bloomington, London 1973; R. Barton Palmer: "Metafictional Hitchcock: The Experience of Viewing and the Viewing of Experience in Rear Window and Psycho", in: G-nema Journal, 1985/86, H. 2; Enno Patalas: "Psycho", in Filmkritik, 1960, H. 11; Lars Penning: "Die Universalität des Bösen", in: Frank Schnelle, a.a.O.; Stephen Rebello: "Alfred Hitchcock and the Making of Psycho". London, New York 1990; Edward Recchia: "Through a Shower Curtain Darkly: Reflexivity as a Dramatic Component of Psycho", in: Literature/Film Quarterly, 1991, H. 4; Barbara Stelzner-Large: "Zur Bedeutung der Bilder in Alfred Hitchcocks Psycho", in Helmut Korte/Johannes Zahlten (Hg.): Kunst und Künstler im Film. Hameln 1990; David Sterritt: "The Films of Alfred Hitchcock". Cambridge 1993; Jean-Pierre Telotte: "Faith and Idolatry in the Horror Film", in: Literature/Film Quarterly, 1980, H. 3; Julie Tharp: "The Transvestite as Monster: Gender Horror in The Silence of the Lambs an Psycho", in: Journal of Popular Film and Television, 1991, H. 3; François Truffaut: "Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?". München 1973; Linda Williams: "Learning To Scream", in: Sight and Sound, 1994, H. 12; Robin Wood: "Psychanalyse de Psycho", in: Cahiers du Cinéma, 1960, H. 116.

Ingo Fließ

LES QUATRE CENTS COUPS

Sie küßten und sie schlugen ihn

Frankreich (Les Films du Carrosse/SEDIF) 1959. 35 mm, s/w, 93 Min. (Fassung 1967: 101 Min.). R: François Truffaut. B: François Truffaut, Marcel Moussy. K: Henri Decaë. A: Bernard Evein. S: Marie-Joséphe Yoyotte. M: Jean Constantin. D: Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Albert Rémy (Julien Doinel), Claire Maurier (Gilberte Doinel), Patrick Auffay (Rene Bigey), Guy Decomble ("Petite Feuille", Klassenlehrer).

Im Januar 1954 veröffentlichte Truffaut als Mitarbeiter der "Cahiers du Cinéma" seinen berühmt gewordenen Artikel "Une certaine tendance du cinéma français". Mit dieser Polemik, die sich sowohl gegen den verlogenen "psychologischen Realismus" als auch die zu theatralische Form des französischen Kinos der Gegenwart wandte, entwarf Truffaut sein ästhetisches Konzept vom 'Autorenfilm'. Entstanden aus den Diskussionen mit Freunden im Umkreis der "Cahiers du cinéma" und der Cinématèque Française". (Astruc, Chabrol, Godard, Resnais, Rivette, Rohmer), entwickelte sich dieses Konzept zum ideologischen Manifest der Nouvelle Vague.

Mit Truffauts Debütfilm *Les quatre cents coups* (davor hatte er nur drei Kurzfilme gedreht) feierte die Nouvelle Vague ihren ersten, geradezu triumphalen Erfolg: Der Film wurde 1959 auf dem Filmfestival von Cannes mit dem Großen Preis für die beste Regie ausgezeichnet und war auch kommerziell durchaus erfolgreich. Für den damaligen Filmkritiker Jean-Luc Godard handelte es sich um das beste Aushängeschild für das "moderne Kino". Indem er Truffauts Namen buchstabiert, verweist Godard auf die besonderen Qualitäten dieses Films: Franchise Rapidité Art Nouveauté Cinématographe Originalité Impertinence Sérieux Tragique Rafrâichissement Ubu Roi Fantastique Férocité Amitié Universalité Tendresse (Offenheit, Schnelligkeit, Kunst, Neuheit, Kino, Originalität, Unverschämtheit, Ernsthaftigkeit, Tragik, Frische, Ubu Roi, Ungewöhnlichkeit, Wildheit, Freundschaft, Universalität, Zärtlichkeit).

Mit der Geschichte des 13jährigen Antoine Doinel, der aufgrund fehlender familiärer, vor allem mütterlicher Zuneigung zum jugendlichen Delinquenten wird, reflektiert Truffaut seine eigene, schwierige Kindheit. Die Erwachsenen haben zu dieser Welt keinen Zugang, deshalb gibt der Film ihnen nicht den gleichen Raum wie den Kindern. Darin liegt, so Truffaut rückblickend, "das einzig wirklich Revolutionäre" seines Erstlingsfilms. Nur in Jean Vigos Film *Zéro de conduite*, aus dem er eine Szene zitiert (der Lehrer, dem beim Gang durch die Stadt nach und nach die Schüler weglaufen), findet sich eine ähnlich liebevolle Haltung gegenüber Kindern. Auch in seinem sozialen Anliegen, der Kritik am rigiden Schulsystem, sind beide Filme verwandt.

Les quatre cents coups trägt dokumentarische Züge: in der Beschreibung der beengten Wohnverhältnisse, der kriminaldienstlichen Erfassung Antoines auf dem Kommissariat oder bei der Befragung durch die Psychologin. Dieser Dokumentarismus wird verstärkt durch die Spontaneität der meist improvisierten Dialoge zwischen Antoine und seinem Freund René sowie der anderen Kinder. Das Cinemascope-Format mindert nicht diese dokumentaristische Qualität. Durch das stilisierende Moment dieses Formats entgeht der Regisseur vielmehr der Gefahr - trotz eines grauen Dekors -, einen häßlichen, vielleicht sogar abstoßenden Film zu drehen. So wirkt nach Truffauts Auffassung z.B. die Szene, in der Antoine den Mülleimer entleert, weniger schmutzig, als dies bei normaler Kadrierung der Fall wäre - ohne jedoch ihren Realismus zu verlieren. Ohne das besondere Filmformat würde auch die Schlußsequenz viel von ihrer Wirkung und Aussagekraft einbüßen. Am Ende des Films flieht Antoine aus der Erziehungsanstalt und läuft zum Meer - Symbol für die von der Gesellschaft verweigerte Freiheit.

Mit den Filmen *Antoine et Colette* (*Antoine und Colette*, 1962), *Baisers volés* (*Geraubte Küsse*, 1968), *Domicile conjugal* (*Tisch und Bett*, 1970) und *L'amour en fuite* (*Liebe auf der Flucht*, 1979), sie zählen allesamt zu dem sogenannten Doinel-Zyklus, verfolgte Truffaut die Biographie seines filmischen Doubles weiter - ein in der Filmgeschichte wohl einzigartiges Unternehmen.

"Les quatre cents coups", in: François Truffaut: Les aventures d'Antoine Doinel. Paris 1970. (Filmtext).

Jean-Luc Godard: "La photo du mois", in: Cahiers du Cinéma, 1959, H. 92; Anne Gillain: "The script of delinquency: François Truffaut's Les 400 coups", in: Susan Hayward/Ginette Vincendeao (Hg.): French Films. London, New York 1990; Edward Murray: "Ten Film Classics". New York 1978; Joachim Paech: "Gesellschaftskritik und Provokation – Nouvelle Vague: Sie küßten und sie schlugen ihn (1959)", in: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Frankfurt a.M. 1990; Jacques Rivette: "In Antoinnes Welt", in: ders.: Schriften fürs Kino. München 1989; Allen Thiher: "The Existential Play in Truffaut's Early Film", in: Literature/Film Quarterly, 1977, H. 3; Dennis Turner. "Made in U.S.A.: The American Child in Truffauts 400 Blows", in: Literature/Film Quarterly, 1984, H. 2.

Achim Haag

REAR WINDOW

Das Fenster zum Hof

USA (Paramount) 1953/54. 35 mm, Farbe, 112 Min. R: Alfred Hitchcock. B: John Michael Hayes, nach einer Kurzgeschichte von Cornell Woolrich. K: Robert Burks. A: Sam Comer, Ray Moyer, Edith Head. S: George Tomasini. Ba: Joseph McMillan Johnson, Hal Pereira, M: Franz Waxman. D: James Stewart (L.B. Jeffries), Grace Kelly (Lisa Fremont), Thelma Ritter (Stella), Raymond Burr (Lars Thorwald), Wendel Corey (Tom Doyle), Judith Evelyn (Miss Lonelyhearts).

Vordergründig handelt *Rear Window* von der Entdeckung eines Mordes, sein eigentliches Thema ist jedoch die Beziehung der Geschlechter. Der abgezirkelte Bereich eines Hinterhofgevierts in Greenwich Village, den die Kamera nie verläßt, wird zur Bühne, auf der sich verschiedene Facetten des Zusammenlebens von Mann und Frau beobachten lassen.

Das Beobachten der Menschen in den Nachbarwohnungen, deren Fenster in der sommerlichen Hitze offenstehen, ist dem Pressefotografen Jeffries zum Zeitvertrieb geworden, seit er wegen eines Gipsbeins an den Rollstuhl gefesselt ist. Sein späherer Blick aus dem Fenster ist die Perspektive, die den gesamten Film beherrscht. Mit voyeuristischer Neugier verfolgt er die kleinen Dramen seiner Mitbewohner: Da ist zum Beispiel Miss Lonelyhearts, die sich nach Liebe sehnt, aber vor dem Ungestüm ihres Verehrers

zurückschreckt. oder die kokette Tänzerin, die, von Männern umschwärmt, sich nur für deren finanzielle Potenz zu interessieren scheint. Und schließlich der Handlungsreisende Thorwald, der von seiner bettlägerigen Frau so lange gegängelt wird, bis er sie tötet.

Damit entledigt sich Thorwald - vermeintlich eines Problems, das auch Jeffries zu schaffen macht: Sein Leben nicht nach seinen eigenen Vorstellungen führen zu können, weil eine Frau ihn daran hindert. Denn Jeffries wird von seiner Verlobten Lisa bedrängt, sie endlich zu heiraten, was er mit dem Argument abzuwehren versucht, sie könne sein unstabiles und gefährliches Berufsleben niemals teilen. Wie schon in früheren Filmen Hitchcocks herrscht zwischen dem positiven (Jeffries) und dem negativen Helden (Thorwald) große Ähnlichkeit. Beide sind von Berufs wegen Reisende und unfreiwillig sexuell abstinente, beide hantieren mit Gegenständen von starker phallischer Symbolik, beide wollen ihre Partnerin loswerden. Sie sind einander Spiegelbild, und schuldig werden sie beide, denn der Mörder Thorwald verwirklicht nur das, was sich sein alter ego Jeffries insgeheim wünscht.

Rear Window besitzt eine kreisförmige Handlungsstruktur - das Charakteristikum einer Komödie: Der Film endet, wie er begonnen hat, mit der Aufnahme des an den Rollstuhl gefesselten Helden. Diese Kreisstruktur korrespondiert mit der fast ausschließlich horizontalen Perspektive der Kamera, die nicht das Oben und Unten, sondern das Gegenüber betont. Hitchcock verwendete das Format 3x4, um den Eindruck, aus einem Fenster zu blicken, zu verstärken. Der Film beschränkt sich auf einen einzigen Schauplatz. Um jeglichen Zufall bei den Aufnahmen auszuschließen, ließ Hitchcock in den Paramount-Studios das gesamte Hinterhofareal aufbauen, ein Set von insgesamt 31 Wohnungen, davon zwölf komplett eingerichtete. Zugleich war *Rear Window* Hitchcocks letzte Kinoproduktion, die gänzlich im Studio entstand.

Bei Produktionskosten von zwei Millionen Dollar spielte der Film schon bei der Erstaufführung in Nordamerika einen Reingewinn von über fünf Millionen Dollar ein, was sicherlich auch der Popularität von James Stewart und Grace Kelly zu verdanken war. Die Fachwelt erkannte auch die hohe technische Qualität des Films an und nominierte ihn in den Kategorien Ton, Kamera, Drehbuch und Regie für den Oscar. *Rear Window* bildete den Auftakt zur künstlerisch kreativsten und erfolgreichsten Periode im Werk von Alfred Hitchcock, das mit *Vertigo*, *Psycho* und *The Birds* seinen Höhepunkt erreichte.

David Atkinson: "Hitchcock's Techniques Tell Rear Window Story", in: American Cinematographer, 1990, H. 1; Miran Bozovic: "Der Mann hinter seiner eigenen Netzhaut", in: Slavoj Žižek (Hg.): Ein Triumph des Blicks über das Auge. Wien 1992; Joel W. Finler: "Alfred Hitchcock. The Hollywood Years". London 1992; Norbert Grob: "Das Fenster zum Hof", in: epd Film, 1984, H. 2; Thomas Harris: "Rear Window and Blow-Up: Hitchcock's Straight Forwardness vs. Antonioni's Ambiguity", in: Literature/Film Quarterly, 1987, H. 1; Martine Lerude-Fiécher: "Schauspiel des

Blicks", in: August Ruhs u.a. (Hg.): Das unbewußte Sehen. Wien 19989; Carol Mason: "Rear Window's Lisa Freemont: Masochistic Female Spectator or Post-War Socioeconomic Threat?", in: Richard L Chapple (Hg.): Social and Political Change in Literature and Film. Gainesville 1993; R. Barton Palmer: "The Metafictional Hitchcock: The Experience of Viewing and the Viewing of Experience in Rear Window and Psycho", in: Cinema Journal, 1985/86, H. 2; R. Stam/R. Pearson: "Hitchcock's Rear Window: Reflexivity and the Critique of Voyeurism", in: Enclitic, 1983, H. 3; François Truffaut: "Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?". München 1973.

Bernd Jendricke

SCENER UR ETT ÄKTENSKAP

Szenen einer Ehe

Schweden (Cinematograph) 1972. 35 mm, Farbe, 294 Min. (Fernsehfassung) bzw. 168 Min. (Kinofassung). R + B: Ingmar Bergman. K: Sven Nykvist. Ba: Bjoern Thulin. S: Siv Kanaelv-Lundgren. D: Liv Ullmann (Marianne), Erland Josephson (Johan; ihr Mann), Bibi Andersson (Katarina), Jan Malmsjö (Peter, ihr Mann), Anita Wall (Frau Palm).

Der populärste Film Ingmar Bergmans, sieht man einmal von dem Skandalerfolg *Tystnaden* ab, beruht auf einem sechsteiligen Fernsehfilm, dessen Erstaussstrahlung von mehr als der Hälfte der schwedischen Bevölkerung verfolgt wurde und auch in der Bundesrepublik Deutschland, auf eine Sendelänge von 235 Minuten gekürzt, hohe Einschaltquoten erzielte. Die im Kino gezeigte Version, die durch Aussparung an Spannung gewinnt, war ebenfalls ein Publikumserfolg. Offenbar hatte Bergman zur richtigen Zeit - Anfang der siebzigerjahre, als die bürgerliche Institution Ehe in Frage gestellt wurde das richtige Thema gewählt und in einer identifikationsstiftenden Weise umgesetzt.

Der Film demontiert ein scheinbar ideales Ehepaar. Bergman über seine Protagonisten: "Johan und Marianne sind Kinder fester Normen und glauben an die Ideologie der materiellen Sicherheit. Sie haben ihre bürgerliche Lebensführung nie als bedrückend oder unaufrichtig empfunden." Im ersten Teil werden sie konfrontiert mit einer zerrütteten Ehe: Peter und Katarina, ein befreundetes Paar, liefert bei einem Besuch eine häßliche Szene; die beiden verbindet offenbar nur noch der Haß. Nachdem die Gäste gegangen sind, formuliert Johan die These, eine harmonische Beziehung sei einfacher in geeigneten Rahmenbedingungen. Sie selbst bilden dafür das beste Beispiel: Seit zehn Jahren verheiratet, sind beide erfolgreich in ihren Berufen. Johan im Wissenschaftsbetrieb und Marianne in einer Anwaltskanzlei, spezialisiert auf Scheidungsfälle. Johan und Marian-

ne haben zwei Töchter, ihr Familienleben ist in Ordnung, und was die doch einmal auftretenden Mißstimmungen betrifft, so beherrschen beide "die Kunst, unter den Teppich zu kehren". Doch dann teilt Johan eines Tages Marianne mit, daß er sie wegen einer 23jährigen Studentin verlassen wird. Er will ein neues Leben beginnen: offensichtlich ist der geordnete Rahmen doch kein Garant für die Sicherheit und Stabilität einer Ehe, sondern kann im Gegenteil den Wunsch nach Veränderung provozieren. Eine jahrelang sich hinziehende und quälende Trennungsphase schließt sich an, in der die Eheleute sich gegenseitig terrorisieren. Nach vielen seelischen Grausamkeiten und einem brutalen Gewaltausbruch Johans geschieden, finden beide neue Ehepartner. Viele Jahre später fahren sie gemeinsam wieder in ihr einstiges Haus: Eine irritierende Nähe existiert immer noch zwischen ihnen. "Alles ist noch immer Verwirrung, und nichts ist besser geworden", kommentiert Bergman, aber doch haben sich Johan und Marianne emanzipiert und sind jetzt "Bürger in der Welt der Realität".

Scener ur ett äktenskap ist einer Fernseh-dramaturgie verpflichtet, die hier dem Thema entgegenkommt. Es dominieren Großaufnahmen der Gesichter, Aufnahmen von Innenräumen und lange Dialog-Szenen, wo mittels einer elaborierten Sprache und mimischer Ausdrucksvariabilität das Innenleben der Ehepartner psychologisch durchleuchtet wird. Der Film behandelt die Beziehungsprobleme eines Paares aus dem gehobenen Mittelstand. In der bemerkenswert unkritischen Rezeption wies lediglich Martin Walser darauf hin, daß *Scener ur ett äktenskap* ein "maskulines Konzept" zugrundeliegt. Dies gelte sogar für jene Szene, in der Johan Marianne schlägt: "Aber natürlich so, daß wir mit ihm wieder bedeutend mehr Mitleid empfinden müssen als mit ihr."

"Szenen einer Ehe". Hamburg 1975. (Filmtext).

Claudia Alemann: "Szenen einer Ehe", in: *medium*, 1975, H. 4; Jean Améry: "Das heillose Experiment", in: *Merkur*, 1975, H. 6; Jörg Becker/O.F. Gmelin: "Die Unklarheit aus dem Norden", in: ebd., 1975, H. 6; Stig Björkman u.a.: "Bergman über Bergman". München 1976 (Interviews); Wolfgang Gersch: "Die konstruierte Wirklichkeit oder Bergmans Königsdrama", in: *Film und Fernsehen*, 1976, H. 11; Marsha Kinder: "Scenes From a Marriage", in: *Literature/Film Quarterly*, 1974/75, H. 2; Hauke Lange-Fuchs: "Ingmar Bergman". München 1988; Martin Walser: "Abwehr eines Meisterwerks", in: *Der Spiegel*, 17.3.1975; Eckhard Weise: "Ingmar Bergman". Reinbek 1987.

Uwe Müller

SCHINDLER'S LIST

Schindlers Liste

USA (Universal) 1993. 35 mm, s/w + Farbe, 195 Min. R: Steven Spielberg. B: Steven Zaillian, nach dem Roman "Schindler's Ark" von Thomas Keneally. K: Janusz Kaminski. A: Allan Starski. S: Michael Kahn. M: John Williams. D: Liam Neeson (Oskar Schindler), Ben Kingsley (Itzhak Stern), Ralph Fiennes (Amon Goeth), Caroline Goodall (Emilie Schindler), Jonathan Sagalle (Poldek Pfefferberg), Embeth Davidtz (Helen Hirsch).

Vorbehalte löste bereits die Ankündigung aus, daß Steven Spielberg in Auschwitz drehen wolle: Der Schöpfer von ebenso kassenträchtigen wie infantilen Kinomarchen wie *E.T - The Extra-Terrestrial (E.T. Der Außerirdische, 1982)* und *Jurassic Park (1993)*, so mußte man befürchten, würde aus dem Holocaust eine Hollywood-Schnulze machen. Nach der Premiere attestierten selbst Kritiker, die prinzipiell die Darstellbarkeit des Massenmordes in Zweifel zogen, Spielberg, er habe sein Sujet nicht verraten.

Erzählt wird die authentische Geschichte des deutschen Fabrikanten Oskar Schindler, der während des Krieges in Krakati mehr als tausend Juden vor dem KZ rettete, indem er sie in seiner Fabrik beschäftigte. Es ist der Stoff für ein Melodrama, Spielberg schöpft es aus, verletzt aber bewußt bestimmte Konventionen des Kommerzkinos. Er hat der Versuchung widerstanden, seinen Protagonisten zu heroisieren: Schindler ist eine Spielernatur, ein Lebemann und Kriegsgewinnler, der zunächst aus reinem Geschäftsinteresse handelt. Erst am Schluß fordert Hollywood seinen Tribut: In einer sentimentalischen Szene umarmen sich der zum Humanisten geläuterte Kapitalist und 'seine' Juden.

Die Entscheidung, den Film in schwarzweiß, mit z.T. unruhiger Handkamera und an Originalschauplätzen zu drehen, hebt Schindler's List von der bunten Technicolor-Welt der Traumfabrik ab. Die Suggestivkraft der Bilder beruht auf ihrer eigentümlichen Nähe zu historischen Dokumentarfilmaufnahmen, wobei Spielberg an zentralen Stellen - sehr dezent, kaum wahrnehmbar - Farbe einsetzt: Ein kleines Mädchen im roten Mantel geistert durch das Ghetto, in dem die Juden zum Abtransport zusammengetrieben werden. Der dritte Punkt: Spielberg hat gewagt, im Spielfilm zu inszenieren, wovon es keine historisch verbürgten Bilder gibt: das Leben im KZ, die Selektion. Aber er zeigt nicht den Tod in der Gaskammer: In der entscheidenden Szene, die dem Zuschauer den Atem stocken läßt, werden die Frauen in die Duschräume getrieben, aber es kommt Wasser aus der Brause. Mit sicherem Gespür lenkt Spielberg die Emotionen: Er wagt sich weiter vor als jeder andere Regisseur, doch er überschreitet nicht das letzte Tabu.

Die perfekte Machart verleitete selbst Regisseurskollegen zu Überschätzungen. *Schindler's List* wurde ein Stellenwert zugeschrieben, den kein Spielfilm, höchstens ein histori-

sches Dokument einlösen kann. "Die wichtigste Funktion dieses Films ist: Er hält für alle Zeiten fest, daß diese unfaßbaren Greuel wirklich geschehen sind", notierte Billy Wilder. "Spielbergs Film hat den Opfern Gesichter gegeben, menschliche Gestalt, und hat die Dimension der Humanität im Deutschland der Nazijahre benannt", lobte Egon Günther. Die überwältigende Rezeption erklärt sich auch aus der Tatsache, daß ein halbes Jahrhundert nach den Ereignissen die letzten Zeitzeugen aussterben: Erlebte Geschichte wird abgelöst durch fiktive Darstellungen, deren Glaubwürdigkeit anzweifelbar ist. Spielberg, der frei war von der Befangenheit europäischer Regisseure, hat doch gespürt, daß er seine Geschichte beglaubigen lassen muß: Am Ende wechselt der Film von Schwarzweiß zu Farbe, und in einem langen Zug ziehen die realen 'Schindlerjuden', geführt von ihren Darstellern im Film, an das Grab von Oskar Schindler und legen kleine Kieselsteine nieder.

Claude Lanzmann, dessen asketischer Dokumentarfilm *Shoah* wie ein vorweggenommener Gegenentwurf zu *Schindler's List* wirkt, lehnte rigoros die Trivialisierung des Massenmordes durch filmische Fiktion ab: Spielbergs Film rühre zu Tränen, doch das Thema erlaube keine Katharsis. Lanzmanns Argumentation, mit kategorischer Konsequenz vorgetragen, mündete in einer Art Bilderverbot. Er kritisierte, daß Spielberg ins Zentrum einer Holocaust-Geschichte einen 'guten Deutschen' gerückt habe; dies rief auch in Deutschland Widerspruch hervor. Die Linke argwöhnte, daß der Film jenen reaktionären Kräften zuarbeite, die das Bild der Geschichte 'revidieren' wollen, "Spielbergs Regie setzt das ideologische Unbewußtsein in Szene", heißt es in der Einleitung zu einem 190 Seiten starken Pamphlet der Initiative Sozialistisches Forum. Doch auch von rechts, von dem Historiker Ernst Nolte und dem Filmpublizisten Will Tremper, wurde Spielberg angegriffen. Überwogen in den Korrespondentenberichten von den Dreharbeiten noch die skeptischen Töne, so wurde *Schindler's List* rasch zu einem massenmedialen Ereignis, das auf breiter Basis zur pädagogischen Volksaufklärung genutzt wurde.

Spielberg ähnelt in gewisser Weise, darauf hat Georg Seeßlen aufmerksam gemacht, seinem Helden: Wie Schindler setzt er "seine Geschicklichkeit im Umgang mit Geld und Macht in der Traumfabrik für einen guten Zweck ein, und wie seinen Protagonisten macht es auch ihn dabei nur glaubhafter, daß er dabei nicht zum Heiligen wird, daß Widersprüche und Retardierungen bleiben". Es gelang ihm, die anfänglichen Vorbehalte zu entkräften und die Option leader auf seine Seite zu ziehen. Die Uraufführung fand im Simon-Wiesenthal-Zentrum statt, der Regisseur stellte eine Stiftung für ein Holocaust Museum in Aussicht: Ein besonderer Film verlangt eine besondere Marketingstrategie. Der Präsident der Vereinigten Staaten rief die Bürger zum Kinobesuch auf: "Go, see it!" In Deutschland und Israel glichen die Premieren Staatsakten: Bundespräsident von-Weizsäcker war in Frankfurt anwesend, Premierminister Rabin in Jerusalem. *Schindler's List* wurde zu einem persönlichen Triumph für den Regisseur, der Hollywood die größten Kassenerfolge aller Zeiten bescherte, dem die Academy of Motion Picture Arts and Sciences aber stets die Anerkennung verweigert hatte: Bei jeder Oscar-Verleihung

war Spielberg bisher leer ausgegangen; nun erhielt er gleich sieben mal die begehrte Trophäe.

Artur Brauner: "Schindlers Liste", in: tip-Filmjahrbuch Bd. 10. Berlin 1994; Peter Buchka: "Der Schwarzmarkt des Todes", in: Süddeutsche Zeitung, 3.3.1994; Egon Günther: "Spielbergs Juden", in: Neues Deutschland, 23.3.1994; Sabine Horst: "Schindlers Liste", in: epd Film, 1994, H. 3; Initiative Sozialistisches Forum (Hg.): "Schindlersdeutsche". Freiburg i. Br. 1994; Hellmuth Karasek: "Die ganze Wahrheit schwarz auf weiß", in: Der Spiegel 1994, H. 8 (Interview); ders.: "Schindler's List", in: Zoom, 1994, H. 3; Verena Lueken: "Ein Gerechter", in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3.3.1994; Wolfram Schütte: "Wie Schindler unter deutsche List kam", in: Rowohlt Literaturmagazin, 1994, H. 34; Georg Seeßlen: "Shoah, oder die Erzählung des Nichterzählbaren", in: Freitag, 4.3.1994; David Thomson: "Presenting Enamelware", in: Film Comment, 1993, H. 2; Armond White: "Toward a Theory of Spielberg History", in: ebd.; Billy Wilder: "Man sah überall nur Taschentücher", in: Süddeutsche Zeitung, 18.12.1994.

Michael Töteberg

SOME LIKE IT HOT

(Manche mögen's heiß). USA (Ashton Pictures) 1958/59. 35 mm, s/w, 121 Min. R: Billy Wilder. B: Billy Wilder, IAL. Diamond, nach einer Story von Robert Thoeren und Michael Logan. K: Charles B. Lang Jr. A: Edward G. Boyle. Ba: Ted Haworth. M: Adolf Deutsch. D: Maryhn Monroe (Sugar Kane), Tony Curtis (Joe), Jack Lemmon (Jerry), George Raft (Spats Colombo), Pat O'Brien (Mulligan), Joe E. Brown (Osgood Fielding III.).

Ein untrüglicher Sinn für erzählerische Strukturen, eine bisweilen absurde Phantasie, Situationskomik und Dialogwitz, Distanz und Nähe, Drastik und Romantizismus: Billy Wilder verfügt über zahlreiche Talente. Vieles besteht nebeneinander, einiges steht im engen Bezug zueinander, alles zusammen hat Wilder einen seiner größte und nachhaltigsten Erfolge beschert. Zudem ist er ein Schauspieler-Regisseur: Die Präsenz seiner Darsteller weiß er für erstaunliche Wandlungen und Verwandlungen zu nutzen. *Some Like It Hot* lebt von der Travestie, sinkt aber nie auf das Niveau einer Klamotte à la *Charleys Tante*.

Tony Curtis, der als Joe zu Anfang ein draufgängerischer, sicherer Mann zu sein scheint, hat, kaum ist er in Frauenkleider geschlüpft und zu Josephine geworden, Ver-

ständnis und Mitgefühl für die Rolle der Frauen. Als Daphne alias Jerry im Lift gekniffen wird, wird er von ihm mit vollem Ernst belehrt: "Jetzt weißt du, wie die andere Hälfte lebt." Sugar Kane, die nach einer erneuten Enttäuschung traurig "I'm through with love" singt, vermag er beizustehen mit Worten ("Kein Kerl ist das wert") und vor allem mit Taten: Als 'gute Freundin' gibt er ihr einen - wohlkalkulierten - Kuß.

Marilyn Monroe hat die undankbarste Rolle des Films. In *The Seven Year Itch* (*Das verflixte 7. Jahr*, 1955) inszenierte Wilder die Monroe als Männertraum: Sie verspricht Tom Ewell alles und hat am Ende sein Leben für kurze Zeit verschönert, ohne ein einziges Versprechen eingelöst zu haben. Wilder hat mit einer einzigen Einstellung - das Mädchen mit wehendem Kleid über einem Luftschacht der New Yorker Underground-Bahn - Marilyn Monroe ein schönes Denkmal gesetzt. Ganz anders ihre Erscheinung in *Some Like It Hot*. Marilyn Monroe spielt eine einsame, traurige Gesangssolistin mit immer den gleichen Männergeschichten. Das Saxophon ist ihre große Schwäche. Daran ändert sich nichts im Laufe des Films. Für einen Augenblick darf sie hoffen, endlich ihren Millionär gefunden zu haben, aber der ist auch nur eine Fälschung. Getäuscht wird sie nicht nur von ihren beiden 'Freundinnen', täuschen läßt sie sich vor allein durch ihre eigenen Illusionen. Zutiefst romantisch und außerordentlich verletzlich wirkt sie, wobei Wilder unverkennbar der Figur Charakterzüge der realen Person Marilyn Monroe verlieh. Er hat ihr, die von den meisten Regisseuren nur als Schauwert ausgebeutet wurde, eine ebenso anrührende wie komische Rolle geschrieben.

Jerry ist einer, der sich keine Illusionen macht und eigentlich nur seine Haut retten will. Mit Jack Lemmon als gedemütigtem Angestellten C.C. Baxter schuf Wilder in *The Apartment* der gelungensten Darstellungen einer gebrochenen Figur. In *Some Like It Hot* durchlebt Lemmon die erstaunlichste Wandlung. Jerry ist ein Hypochonder und Misanthrop mit Identitätsproblemen. Kein Wunder, daß er mit seiner weiblichen Rolle am besten klarkommt, verschafft sie ihm doch den Zugang zu einer ihm bis dahin verschlossenen Welt. Mehr als einmal muß ihn Joe daran erinnern, daß er doch eigentlich ein Mann sei. Am Ende - eines der berühmtesten Finales der Filmgeschichte - macht sein Verehrer Osgood 'Josephine' einen Heiratsantrag.

Als alle seine zuerst schüchternen, dann bestimmter vorgetragenen Einwände von Osgood schlicht ignoriert werden, reißt er sich schließlich die Perücke vom Kopf und gesteht: "Ich bin ein Mann!" Worauf Osgood antwortet: "Nobody is perfect." Im Drehbuch folgt noch eine Pointe für den Leser: Wie es mit den beiden Männern weitergehe, sei "eine andere Geschichte ... und wir sind uns nicht sicher, ob das Publikum dafür schon reif ist".

Some Like It Hot ist der am brilliantesten konstruierte Film Wilders. Ohne Bruch verschränkt er die turbulente Verkleidungskomödie mit einer rasanten Gangsterstory. Es beginnt wie ein Film aus der Schwarzen Serie. Chicago 1929. Jerry und Joe, die unfreiwillig Zeugen des blutigen Bandenkriegs am Valentinstag geworden sind, fliehen vor den Ganoven und landen in einer Damenkapelle. Wilder bestand darauf *Some Like It*

Hot in Schwarzweiß zu drehen, weil er die Atmosphäre des klassischen Gangsterfilms herstellen wollte. Er betreibt ein amüsanter Spiel mit der Filmmythologie. George Rafts Auftritt als Gamaschen-Colombo z.B. ist eine Reverenz an Rafts Rolle in *Scarface*. Auch einen private joke erlaubte sich Wilder: Tony Curtis, der andere Schauspieler überzeugend imitieren konnte, persifliert Cary Grant, wenn er sich gegenüber Sugar als Millionenerbe ausgibt. Nie war es Wilder im Laufe seiner Karriere gelungen, Grant für eine Rolle zu verpflichten.

"Some Like It Hot". Hg. Cornelius Schnauber. Wien u.a. 1986 (Drehbuch, dt.)

Jacques Doniol-Valcroze: "Faut-il brûler Wilder?", in: Cahiers du Cinéma, 1959, H. 101; Ulrich Gregor: "Manche mögen's heiß", in: Filmkritik, 1959, H. 8; Penelope Houston: "Some Like It Hot", in: Monthly Film Bulletin, 1959, H. 305; Hellmuth Karasek: "Billy Wilder. Eine Nahaufnahme". Hamburg 1992; ders.: "Mein Kino". Hamburg 1994; Stanley Kauffmann: "Landmarks of Film History: Some Like It Hot", in: Horizon, 1973/74, H. 1; Claudius Seidl: "Billy Wilder". München 1988; Neil Sinyard/Adrian Turner: "Billy Wilders Filme". Berlin 1980.

Theo Matthies

LA STRADA

La Strada - Das Lied der Straße

Italien (Dino De Laurentiis/Carlo Ponti) 1954. 35 mm, sw, 94 Min. R: Federico Fellini. B: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Mitarbeit Ennio Flaiano. K: Otello Martelli. Ba: E. Cervelli. S: Leo Catozzo. M: Nino Rota. D: Anthony Quinn (Zampanò), Giuletta Masina (Gelsomina), Richard Basehart (Matto), Marcella Rovere (Witwe), Livia Venturini (Nonne).

Der Schausteller Zampanò zieht übers Land und läßt seine Kräfte bewundern: Mit bloßem Brustkasten kann er Eisenketten sprengen. Das Mädchen Gelsomina, das er für ein paar tausend Lire ihrer Mutter abgekauft hat, begleitet ihn auf seinen Fahrten mit dem umgebauten Dreirad und assistiert ihm bei seinen Auftritten auf den Marktplätzen. Gelsomina ist linkisch und leicht zurückgeblieben; der ungehobelte Zampanò brüllt sie an und betrachtet das Mädchen als sein Eigentum. Der Seiltänzer Matto dagegen ist freundlich und sanftmütig, er gewinnt ihre schüchterne Liebe. Es kommt zum Streit zwischen Matto und Zampanò; der brutale Gewaltmensch, der mit seinen Kräften nicht

umgehen kann, erschlägt den Seiltänzer. Zampanò überläßt die tief verstörte Gelsomina ihrem Schicksal und reist allein weiter. Viele Jahre später erfährt er, daß sie an ihrem Leid gestorben ist: Zum erstenmal rührt sich bei dem dumpfen Kraftprotz ein Gefühl, er wütet und betrinkt sich, sucht den einsamen Strand auf - und weint.



La strada ist ein poetisches Märchen, angesiedelt in der Wirklichkeit der italienischen Landstraßen. Anthony Quinn machte aus der Figur Zampanò keinen bloßen Widerling: Unrasiert, im grobgestrickten Pullover, die Wollmütze auf dem Kopf, stolz auf sein seltsames Gefährt wirkt er eher wie ein kaum zivilisierter Wilder, der sich nimmt, was er braucht. Reine Emotionen bestimmen auch die Darstellung der Gelsomina: Was sie denkt und fühlt, läßt sich unmittelbar an ihren Augen ablesen. Giulietta Masinas sinnliche Präsenz, die ausdrucksstarke Mimik und Gestik, das weiß geschminkte Gesicht, auf dem sich Trauer und Schalk und manchmal beides zugleich spiegeln, ist ein schauspielerisches Bravourstück und trug wesentlich zum internationalen Erfolg von *La strada* bei, der mit einem Oscar gekrönt wurde. Zuvor war der Film bei der Biennale in Venedig mit einem Silbernen Löwen ausgezeichnet worden, während *Senso* von Luchino Visconti leer ausging. Während der Preisverleihung kam es zu Protesten, die beinahe zu einer Saalschlacht führten: *La strada* später Höhepunkt und zugleich Überwindung des italienischen Neorealismus. ließ die Positionskämpfe der Filmemacher zum Ausbruch kommen.

Der Konflikt begann als ästhetische Debatte und wurde zu einer politischen Auseinandersetzung. Cesare Zavattini, der theoretische Kopf der Neorealisten, warf Fellini Flucht aus der Wirklichkeit vor. Visconti ergänzte: Von den tatsächlichen Problemen der Armut im Lande werde im Film nichts sichtbar. Der marxistische Kritiker Guido Aristarco meinte, der Film beschwöre lediglich private Stimmungen und Erinnerungen; *La strada* verweise nicht auf die Realität, sondern verwandte sie in ein symbolisches Diagramm, in eine Legende. Der angegriffene Fellini, als Mitarbeiter Rossellinis an den frühen Meisterwerken des Neorealismus beteiligt, warf seinen Kritikern Eindimensionalität vor: "Der Mensch ist nicht nur ein soziales Wesen, sondern auch ein göttliches." Seine gleich-

nishafte Fabel läßt religiöse Deutungen zu: Gelsominas Weg ist eine Passionsgeschichte, Zampanòs späte Selbsterkenntnis ein Prozeß der Läuterung. Ist Matto (wörtlich übersetzt bedeutet der Name: verrückt) ein Narr Gottes? Der Seiltänzer tritt hoch über der Erde mit Engelsflügeln auf; der erschlagene Artist wird mit ausgebreiteten Armen vom Zampanò über den Boden ins Gebüsch geschleift: ein Gekreuzigter. Doch bleibt die Inszenierung immer konkret, präsentiert Figuren und Handlung "als quasi dokumentarische Offenbarung (André Bazin): in der Ästhetik (und nicht in der Ideologie) liegt der neorealistic Gestus von *La strada*. Zu einer christlichen Interpretation seines Films schwieg sich Fellini aus: Er versteht sich als "Streifensänger", nicht als Wanderprediger.

Federico Fellini: "La Strada". Hg. Christian Strich. Zürich 1977. (Drehbuch, Materialien).

Guido Aristardo: "Italian Cinema", in: Peter Bondanella/Manuela Gieri (Hg.): *La Strada*. New Brunswick und London 1987; Dominique Aubier: "Mythologie de La Strada", in: *Cahiers du Cinéma*, 1955, H. 7; André Bazin: "Filmkritiken als Filmgeschichte". München 1981; Gordon Gow: "La Strada", in: *Films and Fiming*, 1969/70, H. 1; Edward Murray: "La Strada", in: Peter Bondanella (Hg.): *Federico Fellini*. Oxford u.a. 1978; Martin Schlappner: "Von Rossellini zu Fellini. Das Menschenbild im italienischen Neo-Realismus". Zürich 1958; Harvey Swados: "La strada: Realism and the Comedy of Poverty", in: *Yale French Studies*, 1956, Summer.

Michael Töteberg

TAXI DRIVER

USA (Italo-Judeo Production/Columbia) 1975/76. 35 mm, Farbe, 114 Min. R: Martin Scorsese. B: Paul Schrader. K: Michael Chapman. S: Tom Rolf, Melvin Shapiro. M: Bernhard Herrmann. D: Robert De Niro (Travis Bickle), Cybill Shepard (Betsy), Jodie Foster (Iris), Peter Boyle (Wizard), Harvey Keitel (Sport), Martin Scorsese (Fahrgast).

Travis Bickle fährt in New York Taxi. Der ehemalige Vietnam-Soldat - 26 Jahre alt, Einzelgänger - verliebt sich in Betsy, eine Mitarbeiterin des Präsidentschaftskandidaten Palantine. Nach anfänglichem Interesse wendet sie sich von ihm ab: Er hat sie mit seiner Einladung in ein Pornokino brüskiert. Durch Zufall begegnet er dem Mädchen Iris, die auf der Flucht vor ihrem Zuhälter in sein Taxi steigt. Travis macht es sich zur Aufgabe, die minderjährige Prostituierte zu 'retten'. Er besorgt sich Waffen und trainiert seinen Körper. Unbewußt richtet sich sein Haß jedoch gegen alle Männer, die zwischen

ihm und der von ihm 'erwählten' Betsy stehen. Sein Attentat auf Palantine mißlingt; daraufhin fährt er zu Iris, wo er unter den Zuhältern ein Blutbad, anrichtet. Der Versuch, sich am Ende seines Amoklaufs selbst umzubringen, scheitert. Er wird von der Presse als Held gefeiert und bekommt von Iris' Eltern Dankesbriefe.

Wohl in keinem anderen Film von Scorsese, von *Raging Bull* (Wie ein wilder Stier, 1979) abgesehen, wird die Affinität von Sex und Gewalt so deutlich wie hier. Waffen werden mit Kosenamen, die sonst nur eine Frau von Männern bekommt, von einem Händler angeboten. Für Travis sind Frauen Engel oder Huren. Nachdem er von Betsy abgelehnt wurde, versucht er, durch ihre Abwertung seine Abfuhr zu verarbeiten. Ironischerweise ist die nächste Frau, der er sich zuwendet, tatsächlich eine Hure, aber in seinen Augen ein gefallener Engel. *Taxi Driver* verherrlicht nicht, wie von einigen Kritikern Scorsese unterstellt wurde, die Gewalt, sondern kritisiert die Doppelmoral der Gesellschaft, deren politische Repräsentanten wie Palantine Friedensparolen verbreiten, die sich angesichts des von Travis angerichteten Massakers aber, so wie Betsy, auf die Seite des praktizierten Faustrechts schlagen.



In einer Szene tritt der Regisseur selbst auf: Er spielt einen Fahrgast, der seine Ehefrau umbringen will, weil sie ihn betrügt. Es gibt keinen Zweifel: Der Mann wird seine Ankündigung nicht wahr machen und legt vor dem Taxifahrer die Beichte für eine Tat ab, die er nie begehen wird. Travis ist die Möglichkeit einer solchen Erlösung durch Beichte verwehrt: Er ist vereinsamt und unfähig, sich mitzuteilen. Beim Training zieht er die Pistole und zielt auf sein Spiegelbild: "You talkin' to me?" Er glaubt daran, eine Mission zu haben: die Stadt vom Abschaum zu reinigen. Die Geschichte wird größtenteils aus der Sicht von Travis, der Tagebuch schreibt, geschildert. Nur das Blutbad, am Schluß zeigt Scorsese von oben herab, sozusagen aus göttlicher Sicht, was eine Katharsis nahelegt. Diese tritt jedoch nicht ein: Travis wird durch das Blut, das er vergessen hat, nicht 'gereinigt'. Auch wenn er am Ende in der Öffentlichkeit als Held dasteht, hat sich seine Situation und seine Haltung nicht geändert.

Der Drehbuchautor Paul Schrader hat bekannt, daß er sich von dem Fall des Wallace-Attentäters Bremer, aber auch von den Schriften Jean-Paul Sartres und den Filmen Robert Bressons inspirieren ließ. *Taxi Driver* sei ein Versuch, den Helden des europäischen Existentialismus in das amerikanische Milieu zu transformieren: Der zerstörerische Impuls richte sich hier nicht gegen sich selbst, sondern gegen die Umwelt. Den asketischen Stil Bressons – *Le Journal d'un curé de campagne* und *Pickpocket* (1959) haben unverkennbar Spuren hinterlassen hat Scorsese verbunden mit der vibrierenden Atmosphäre des New Yorker Straßenlebens. Mit den Worten Schraders: Aus einem "protestantischen Drehbuch" machte der Regisseur einen "sehr katholischen Film". Als dritter Beteiligter hat Robert De Niro *Taxi Driver* entscheidend geprägt. Mit großer Hartnäckigkeit und Kompromißlosigkeit verfolgen Autor, Regisseur und Darsteller über drei Jahre das Projekt, das schließlich mit dem minimalen Budget von 1,9 Millionen Dollar realisiert werden konnte. Der Film wurde von der Kritik - Goldene Palme in Cannes 1976 - ebenso begeistert aufgenommen wie vom Publikum, wo er rasch Kultfilm-Status erlangte.

"Taxi Driver". London, Boston 1990. (Filmtext).

Georg Alexander: "Inferno in New York", in: Die Zeit, 8.10.1976; Carmie Amate: "Scorsese on Taxi Driver and Herrmann", in: Focus on Film, 1976, H. 25 (Interview); David Boyd: "Prisoner of the Night", in: Film Heritage, 1976/77, H. 2; David Ehrenstein: "The Scorsese Picture". New York 1992; Max Färberböck: "Paul Schraders Taxi Driver", in: Filmkritik, 1977, H. 1; Norbert Grob/Norbert Jochum: "Die Hölle: Das Paradies: Die Stadt", in: Filme, Berlin, 1981, H. 10; Pauline Kael: "Taxi Driver", in: dies.: For Keeps. New York u.a. 1994; Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): "Martin Scorsese". München 1986; Les Keyser: "Martin Scorsese". New York u.a. 1992, James Nomaco: "American Film Now". München 1985; Julian C. Rice: "Transcendental Pornography and Taxi Driver", in: Journal of Popular Film, 1976; Christopher Sharrett: "The American Apocalypse: Scorsese's Taxi Driver", in: Persistence of Vision, 1984/85, H. 1; Richard Thompson: "Screenwriter Taxi Driver's Paul Schrader", in: Filmkritik, 1976, H. 10 (Interview); ders./Ian Christie (Hg.): "Scorsese on Scorses". London, Boston 1989; Colin L. Westerbeck jr.: "Beaties and the Beast", in: Sight and Sound, 1976, H. 2; Robin Wood: "The Incoherent Text: Narrative in the '70s", in: Movie, 1980/81, H. 27/28.

Stefan Krauss

LA VIE DE BOHÈME

Das Leben der Bohème

Finnland/Frankreich (Sputnik/Pyramide Production) 1992. 35 mm, s/w, 100 Min. R: Aki Kaurismäki. B: Aki Kaurismäki, nach dem Roman "Scènes de la vie de Bohème" von Henri Murger. K: Timo Salminen. A :John Ebden, Paula Oinonen, Simon Murray. M: Little Willie John, Moulodji, Peter Tschaikowski, Toshitake Shinohora. D: Matti Pellonpää (Rodolfo), Evelyne Didi (Mimi), André Wilms (Marcel), Kari Väänänen (Chaunard), Christine Munillo (Musette), Jean-Pierre Léaud (Blancheron), Louis Malle (Gentleman), Samuel Fuller (Gassot).

Man kann im Filmschaffen Aki Kaurismäkis zwei Richtungen unterscheiden: Einerseits Filme, deren Erzählungen aus vorgefundener Realität gewonnen wurden, andererseits die Filme, deren Ausgangspunkt reine Fiktion ist. Zu den ersteren können die Arbeiten der "Proletarischen Trilogie" gezählt werden: *Varjoja Paratiissa (Schatten im Paradies, 1986)* *Ariel* und *Tulitikkutehtaan Tyttö (Das Mädchen aus der Streichholzfabrik, 1989)*, zu den letzteren *Hamlet Lidemaalimassa (Hamlet goes business, 1987)*, *Leningrad Cowboys Go America (1989)* und *La vie de bohème*.

Der Stoff und der zugrunde liegende Roman ist vor allem durch Giacomo Puccinis Oper "La Bohème" bekannt geworden. Es ist die Geschichte dreier idealistisch gesonnener Künstler, die ihr Leben bedingungslos ihren "weltfremden" künstlerischen Ambitionen widmen. Erzählt wird von ihrem täglichen Kampf ums Überleben, von ihrer Solidarität und ihren Beziehungen zu den Frauen. Das Ende ist melodramatisch-tragisch: Mimi, die Freundin des albanischen Malers und Flüchtlings Rodolfo, stirbt.

Kaurismäki hat in diese Geschichte aus dem 19. Jahrhundert Elemente des modernen Lebens eingearbeitet, ohne ihren Charakter zu verändern. Zentrale Motive sind die schöpferische Tätigkeit, die Liebe und als beherrschende Kraft im Hintergrund das Geld. Die drei männlichen Hauptfiguren, der Maler Rodolfo, der Schriftsteller Marcel und der Komponist Chaunard sind die für Kaurismäki typischen Verlierer, sie sind jedoch keine einsamen Gestalten mehr, sondern finden in der Gruppe Halt. Ihre Sprache und Gesten drücken einfache Gefühle aus, die gelegentlich auf andere keine Rücksicht nehmen und mit der Realität nicht zu vereinbaren sind, die aber immer (moralische) Klarheit besitzen. Die Unbedingtheit des Gefühls findet immer wieder ihren Ausdruck in pathetischen Sprachformen. Diese Sprache, mit der die Künstler gegen den Alltag opponieren, dient ihnen dazu, sich Fluchtwelten jenseits der Realität zu konstruieren. Sie sind keineswegs "auf den Mund gefallen", verstehen es durchaus, andere zu beeindrucken und zu beeinflussen: Improvisation und Kreativität zeichnen die drei Bohémiens aus. Sie gehen fast spielerisch mit der Wirklichkeit um, deren Schwierigkeiten sie stoisch akzeptieren.

In der abstrahierenden Zuspitzung der Situationen und Dialoge wird die Lebendigkeit und die produktive (ästhetische) Phantasie der Figuren deutlich. Zugleich legt sie die bürgerlichen Wurzeln des Lebensentwurfs der Bohème und seine Grenzen offen. Schöpferisches Leben und große Gefühle sind nur in der letztlich ohnmächtigen Abwendung von der Wirklichkeit, die durch den Geldkreislauf regiert wird, und der Selbstisolierung möglich. Und erst die Macht des Geldes ruft den unversöhnlichen Zwiespalt zwischen Kunst und Liebe auf der einen und der Wirklichkeit auf der anderen Seite hervor. Nur deshalb begegnen sich Menschen nicht als konkrete Individuen, wie einzelne Szenen als Knotenpunkte der Ereignisse kommentierend nahelegen.

Immer wieder werden im Film Szenen zu Genre-Tableaus verdichtet, die durch gezielte minimale Abweichungen von den Genrekonventionen ironisch gebrochen werden. Dazu gehört auch die Diskrepanz zwischen dem literarischen Stoff aus dem 19. Jahrhundert und dem heutigen Setting des Films. Dem Genrefundus entstammt auch die Synchronisierung der Abfolge der Jahreszeiten mit dem Fortschreiten der Handlung; die historische Konventionalität der Form wird deutlich, ohne die ebenfalls darin enthaltenen Sehnsüchte zu denunzieren.

Die Künstlichkeit des Bohème-Milieus wird erzeugt durch eine fast graphische Stilisierung der Schwarzweiß-Bilder. Die meisten Einstellungen sind erkennbar Ausschnitte aus einer anders garteten Wirklichkeit, die erst durch den Film zur Lebenswelt der Personen zusammengesetzt wurden. Gedreht wurde in einem Vorort von Paris, da die ursprünglichen Künstlerviertel inzwischen ihren Charakter verändert haben. Wenige Totalen und Schwenks setzen sowohl den Zusammenhang wie die Differenz zwischen den Drehorten und dem modernen Paris ins bild. *La vie de bohème* verweist immer wieder auf die französischen Melodramen im Künstler- und Kleine-Leute-Milieu der dreißiger Jahre. In der für Aki Kaurismäki typischen Art der lakonischen Verknappung und Zuspitzung ist der Film auch ein Kommentar auf dieses Genre. Nicht zuletzt ist er – auch in den Gemälden von Paula Oinonen, der Frau des Regisseurs – eine Reflexion über Kunst und Künstler.

"Das Leben der Bohème". Zürich 1992. (Drehbuch).

Andreas Kilb: "Der kurze Frühling der Anarchie", in: die Zeit, 13.2.1992; Christiane Peitz: "Ich pflanze gern Bäume", in: die tageszeitung, 14.3.1992 (Interview); Wolfgang Sandner: "Paris mit der finnischen Seele suchend", in: Franfurter Allgemeine Zeitung, 19.3.1992; Wolfram Schütte: "Arme Schlucker", in: Frankfurter Rundschau, 19.3.1992; Elke Wendt-Kummer: "Das Leben der Bohème", in: epd Film, 1992, H. 3.

Bodo Schönfelder

YOL

(Yol-DerWeg).Türkei/Schweiz (Güney Film/Cactus Film) 1981. 35 mm, Farbe, 108 Min.
R: Serif Gören. B: Yilmaz Güney. K: Erdogan Engin. S: Yilmaz Güney, Elisabeth Waelchli. M: Sebastian Argol, Kendal. D: Tarik Akan (Seyit Ali), Serif Sezer (Ziné), Halil Ergün (Mehmet Salih), Meral Orhonsoy (Emine), Necmettin Çobanoğlu (Ömer), Semra Uçar (Gülbahar), Hikmet (Çelik (Mevlüt).

Die türkische Insel Imrali ist für Touristen gesperrt: Es handelt sich um eine Strafkolonie. In diesem Gefängnis hat Yilmaz Güney das Drehbuch zu *Yol* geschrieben und sein Filmprojekt vorbereitet, das von Serif Gören als Stellvertreter für den inhaftierten Regisseur realisiert wurde. Für Güney war dies keine neue Situation: Der in seiner Heimat als Volksheld verehrte Schauspieler und Filmemacher, als Kommunist immer wieder angeklagt und verurteilt, hatte schon einmal mit der gleichen Methode, damals mit Hilfe von Zeki Okten, aus dem Gefängnis heraus einen Film gedreht: *Sürü (Die Herde, 1978/79)*. Die Aufnahmen für *Yol* waren für alle Beteiligten ein persönliches Risiko. Das noch nicht entwickelte Filmmaterial wurde ins Ausland gebracht; Güney nutzte einen Hafturlaub zur Flucht, um in der Schweiz den Film zu schneiden.

Im Gefängnis von Imrah spielen auch die ersten Szenen von *Yol*. Wer mindestens ein Drittel seiner Strafe verbüßt hat, ohne Aufbegehren alle Schikanen und Mißhandlungen über sich ergehen ließ, der kann sich Hoffnung auf Hafturlaub machen. Für fünf Gefangene erfüllt sich der Traum: Sie dürfen die Insel verlassen und zu ihren Familien, zu Freunden und Geliebten in die Heimat reisen.

Yusuf kommt nicht weit: Er hat seine Papiere verloren, wird bei der ersten Kontrolle verhaftet. Mevlüt besucht seine Braut, doch die Begegnung verläuft frustrierend: Nie ist das Paar unbeobachtet, immer paßt die Familie auf. Seiner zukünftigen Frau gibt Mevlüt Verhaltensregeln - sie dürfe nur noch schwarz tragen und mit keinem anderen Mann mehr sprechen -, anschließend verschwindet er im Bordell, Mehmet wird zu Hause mit schweren Vorwürfen konfrontiert: Weil er nach einem mißglückten Überfall seinen Schwager in Stich gelassen hat, macht die Familie ihn für dessen Tod mitverantwortlich. Nur seine Frau steht zu ihm. Gemeinsam fliehen sie, doch im Zug vollzieht ein Bruder des Toten die Rache: Mehmet wird erschossen. Ömer ist Kurde, in seiner Heimat sind blutige Auseinandersetzungen an der Tagesordnung: Sein Bruder, ein Schmuggler, stirbt im Kugelhagel der Zöllner. Die Tradition verlangt, daß Ömer nun die Frau seines Bruders heiratet und für die Kinder sorgt: Er muß auf das Mädchen, das er eigentlich liebt, verzichten und entschließt sich, nicht ins Gefängnis zurückzukehren, sondern sich in den Bergen zu verstecken.

Die eindrucksvollste der parallel erzählten Geschichten handelt von Seyit Ali und seiner Frau Ziné, die nicht auf ihn warten konnte und sich mit anderen Männern, auch gegen Bezahlung, eingelassen hat. Die Brüder haben sie deshalb in die Berge Kurdistans verschleppt, in einen Stall gesperrt und angekettet man erwartet von Seyit, daß er zur Rettung der Familienehre seine Frau eigenhändig tötet. Er bricht im Schneesturm zur Hütte auf, unterwegs verreckt ihm sein Pferd; er holt die verdreckte, halb verhungerte Frau aus dem Verschlag und zerrt sie raus in die eisige Kälte: Er hat kein Mitleid mit der Hure, sie soll sich den Tod holen. Nach stundenlangem Marsch bricht sie zusammen. Seyit stapft unbeirrt weiter, kehrt aber dann doch um und schleppt Ziné auf seinem Rücken weiter. Verzweifelt prügelt er die erfrorene Frau, doch ihr Körper bleibt kalt: Es ist zu spät. Das Schlußbild: Seyit, auf der Fahrt zurück nach Imrali, sitzt im Zug, das Gesicht in den Händen vergraben.

"Gewalttätige Balladen, archaische Melodramen in verkarsteten Mondlandschaften: Yilmaz Güney ist der Pasolini des türkischen Films, ein bildmächtiger Poet", notierte Hans-Christoph Blumenberg. Bei den Filmfestspielen in Cannes 1982 erhielt *Yol*, in der Türkei verboten, zusammen mit *Missing (Vermißt, 1981)* von Costa-Gavras die Goldene Palme. Größer könnten die Gegensätze nicht sein: hier ein perfekter Polit-Thriller, dessen Dramaturgie sich die amerikanische Familienideologie zunutze macht und über Identifikation den Zuschauer mobilisieren will; dort ein politisch radikaler Film, der schroff und fremd die Widersprüche herausstellt und die Dramatik der sozialen Realität entwickelt, ohne wohlfeile Lösungen anzubieten. Stärker noch als die manifeste Gewalt des Regimes sind die ungeschriebenen Gesetze der Tradition. Die Familie in der patriarchalischen Gesellschaft ist ein Instrument der Unterdrückung: Die Männer, die man eine Woche in die Freiheit entlassen hat, bewegen sich in einem Gefängnis, dessen Aufseher sie selbst sind.

Alain Bergala: "Les absences du cinéaste", in: Cahiers du Cinéma, 1982, H. 340; Hans-Christoph Blumenberg: "Ein König im Exil", in: ders.: Gegenschuß. Frankfurt a.M. 1984; Christel Brunn: "Yol", in: medium, 1982, H. 12; Peter Buchka: "Hundert Jahre Traurigkeit", in: Süddeutsche Zeitung, 3.12.1982; Jill Forbes: "Besmirched Honour", in: Sight and Sound, 1983, H. 2; G. Gervais: "Étouffement: la Turquie vue par Güney", in: Jeune Cinéma, 1982, H. 144; Andrea Grunert: "Yol", in: Filmfaust, 1982/83, H. 31; Jan Heijs (Hg.): "Yilmaz Güney". Hamburg 1983; Secuk Iskender/Dietrich Klitzke: "Der türkische Film. III. Yilmaz Güney und das revolutionäre Kino", in: medium, 1982, H. 1; Reinhard Kleber: "Yol – Der Weg", in: Günter Engelhard u.a. (Hg.): 111 Meisterwerke des Films. Frankfurt a.M. 1989, Marcel Martin: "La voie", in: La Revue du Cinéma, 1982, H. 374; P.A. Paranagua: "Yol", in: Positif, 1982, H. 259; N. Roddick: "The Trek of Life", in: Stills, 1983, H. 6; Peter Schneider: "Zurückhaltung und Takt", in: Cinema, Zürich, 1982, H. 3.

Michael Töteberg

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Photokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Rechteinhabers reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme weiterverarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.