



Reclam

Reclams Filmführer



Reclams Filmführer

Reclams Filmführer

Von Dieter Krusche
unter Mitarbeit von
Jürgen Labenski
und Josef Nagel

12., neubearbeitete Auflage
Mit 211 Abbildungen

Philipp Reclam jun. Stuttgart

Alle Rechte vorbehalten
© 1973, 2003, 2004 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart
Einband: büroecco! Augsburg
unter Verwendung von Szenenfotos aus
Die fabelhafte Welt der Amélie (Prokino),
Der Herr der Ringe. Die Gefährten (Kinowelt)
sowie *Der Schuh des Manitu* (Constantin)
RECLAM ist eine eingetragene Marke der
Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart
ISBN 978-3-15-950311-0
ISBN der Buchausgabe 3-15-010518-8

www.reclam.de

Inhalt

Vorwort	7
Hinweise für den Benutzer	10
<i>Einleitung</i>	
Zur Geschichte des Films	11
Filme von A bis Z	19
Literaturhinweise	791
Register	801
Filmtitel	803
Regisseure	819
Kameraleute	824
Bildnachweis	828

Vorwort

Dieses Buch erscheint in einer Zeit, in der der Kinofilm, von Pessimisten oftmals totgesagt, unverändert lebendig ist. Trotz aller Schwierigkeiten und mancher Rückschläge ist das Filmangebot heute sogar vielfältiger und interessanter geworden. Das Massenmedium Fernsehen zum Beispiel hat dem Spielfilm zwar speziell auf dem Sektor der Unterhaltung beträchtliches Terrain abgewonnen; es hat ihm aber auch zahlreiche Anregungen vermittelt. Andererseits sind etwa durch die technische Entwicklung auf dem Gebiet des Schmalfilms die Möglichkeiten individueller filmischer Initiative und Aktivität wesentlich erweitert worden, wobei die Experimente der »Außenseiter« wiederum nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung des »normalen« Spielfilms geblieben sind.

So ist heute eigentlich nicht mehr fraglich, ob der Spielfilm überleben wird. Ungewisß sind nur die neuen Formen, die er im Spannungsfeld zwischen den technischen und wirtschaftlichen Möglichkeiten des Fernsehens und der radikalen Individualität entwickeln wird. Dabei ist der Film unversehens stärker in den Blickpunkt derer geraten, die in ihm nicht nur ein Mittel zum Zeitvertreib sehen wollen. Auch in der Bundesrepublik läßt sich diese Entwicklung durch einige Indizien belegen: Engagierte Filmemacher bedienen sich des Films als Mittel zur kritischen Agitation. Kommunale Kinos wollen die Chancen des anspruchsvollen Films vergrößern. Ein verstärktes Angebot von Filmliteratur signalisiert ein wachsendes Interesse des Publikums an der ernsthaften Auseinandersetzung mit dem Film.

Gerade auf dem Gebiet der Filmliteratur allerdings besteht hierzulande in der Tat ein großer Nachholbedarf. Während sich zum Beispiel in Frankreich Zeitschriften, Schriftenreihen und zahlreiche Einzelpublikationen kontinuierlich mit den Problemen des Films beschäftigen, sind die entsprechenden Veröffentlichungen in der Bundesrepublik noch immer vergleichsweise selten und in ihrer Thematik oft allzu spezialisiert. Was der interessierte Filmfreund aber zunächst einmal braucht, sind grundlegende allgemeine Informationen, die gewöhnlich nur schwer auffindbar sind.

Die klassischen Werke der Filmkunst ruhen, sofern sie nicht überhaupt verschollen sind, in Archiven, wo sie nur wenigen zugänglich sind. Jede neue Generation von Filmbesuchern erlebt den Film gleichsam »geschichtslos« nur in seinen zeitgenössischen Erscheinungsformen. Ältere Filme sind schnell vergessen oder werden zum Objekt einer Legendenbildung, die in ihren positiven und negativen Akzentuierungen auch von Zufälligkeiten abhängig ist. Und von Zufällen hängt es oft ebenfalls ab, welchen Film ein Verleih nach Jahren für eine »Wiederaufführung« aus den Archiven holt. Um die Bedeutung dieser Situation für die Einstellung zum Medium Film zu ermessen, stelle man sich nur einen Theaterspielplan vor, der fast

ausschließlich von just in diesem Jahr entstandenen Stücken bestimmt wird, in dem jedes Schauspiel nach einer Saison »aus dem Verleih genommen« wird. Das heißt in der Praxis: Wer sich über einen älteren, einen »klassischen« Film orientieren will, der kann selten auf den eigenen Augenschein vertrauen und ist bestenfalls auf verstreute Spezialuntersuchungen angewiesen. Auch die Filmgeschichten sind hier kein rechter Ersatz. Sie zeichnen die großen Linien der Entwicklung nach, zeigen Zusammenhänge auf; aber sie setzen häufig die Kenntnis der behandelten Filme voraus, und sie sind nur selten eine Hilfe für den, der sich eine plastische Vorstellung von einzelnen Filmen machen möchte. (Daß natürlich jede verbale Beschreibung eines Films ein Notbehelf bleibt, ist eine Selbstverständlichkeit, die kaum erwähnt zu werden braucht!) Diese »Vorstellung« zum mindesten will das vorliegende Buch vermitteln. Es nennt die wichtigsten Mitarbeiter eines Films, beschreibt seinen Inhalt in einer Weise, die nach Möglichkeit die dramaturgische Struktur erkennen läßt, und gibt schließlich zusätzliche Fakten und eine Wertung, die den Stellenwert eines Films im gesamten Angebot aus rund 75 Jahren Filmgeschichte annähernd bestimmt. Hinzu kommen kurze Porträts von herausragenden Filmregisseuren und ein allgemeiner, nach Ländern gegliederter, historischer Überblick, der die Einordnung der einzelnen Filme erleichtern soll.

Insgesamt wird hier Auskunft über rund 1000 Filme und 100 Regisseure gegeben. Dabei soll von vornherein das Mißverständnis ausgeschlossen werden, hier seien die »besten« Filme gemeint. Im Sinne der Konzeption dieses Buches kann man eher von den »wichtigsten« Filmen sprechen. Es handelt sich nämlich überwiegend um Titel, die immer wieder in Filmgeschichten zitiert werden, auf die sich Spezialuntersuchungen beziehen, und die ein großer Teil der Filmbesucher von heute kaum noch im Kino kennenlernen kann, obwohl neben dem Fernsehen sich auch einige Filmkunstverleihe seit geraumer Zeit um eine Repertoirebildung bemühen.

So sind bewußt auch zahlreiche Beispiele aus dem schillernden und schwer zu definierenden Bereich des »Trivialfilms« angeführt worden, obwohl die Auswahl hier natürlich besonders schwierig war. Erfolgreiche Unterhaltungsfilm tauchen auf – und auch solche, die, heute fast vergessen, früher einmal lebhaft Diskussionen ausgelöst und Entwicklungen in Gang gebracht haben. Ganz gewiß durften in einer solchen Zusammenstellung schließlich auch die wichtigsten Propagandafilme aus der Zeit des »Dritten Reiches« nicht fehlen.

Daß bei der Auswahl der Titel Vorlieben und Meinungen des Autors ebenfalls eine Rolle gespielt haben, sei nicht bestritten. Sicher wird man über Einzelheiten dieser Auswahl verschiedener Meinung sein können. Unbestreitbar aber ist wohl das Prinzip, daß ein Nachschlagewerk sich in erster Linie am zu erwartenden Informationsbedürfnis orientieren muß. Es wäre wenig sinnvoll gewesen, dieses Buch mit »Entdeckungen« zu überfrachten, mit Filmen, deren Titel und Regisseure dem größten Teil des Kinopublikums und der Leser unbekannt sind.

Aus technischen und aus prinzipiellen Gründen beschränkt sich dieses Buch auf Spielfilme. Es schließt Kurz- und Dokumentarfilme aus, wobei die Abgrenzung manchmal schwierig ist und »Grenzüberschreitungen« bewußt in Kauf genommen wurden, wo sie notwendig zu sein schienen.

Der Autor möchte ausdrücklich all den Personen und Institutionen danken, die ihn mit Anregungen, Hinweisen und Informationen bei seiner Arbeit unterstützt haben. Dieser Dank gilt vor allem dem Deutschen Institut für Filmkunde in Wiesbaden-Biebrich.

Wiesbaden 1973

D. K.

Zur zwölften Auflage

Für die folgenden Auflagen wurde der *Filmführer* jeweils überarbeitet und aktualisiert. Darüber hinaus hat er Veränderungen erfahren, die allesamt bestimmt waren von dem Bemühen, die Handhabung dieses Nachschlagewerkes zu erleichtern und es den veränderten Bedingungen anzupassen.

So wurde in der fünften Auflage die Unterteilung in einen Stummfilm- und einen Tonfilmteil aufgehoben. Seit der siebten Auflage wurde auf die Länderkapitel, seit der elften Auflage auch auf die Regisseur-Porträts verzichtet. Beide Entscheidungen sind schwergefallen; sie waren jedoch notwendig, um Platz zu schaffen für die von Jahr zu Jahr steigende Zahl wichtiger und diskussionswürdiger Filme.

Selbstverständlich wurde auch die zwölfte Auflage wieder überarbeitet und durch neue Filmbeschreibungen erweitert. So wird *Reclams Filmführer* hoffentlich auch künftig einen eigenständigen Platz im Angebot der deutschsprachigen Filmliteratur behaupten.

Wiesbaden 2003

D. K.

Hinweise für den Benutzer

Die ausländischen Filmtitel erscheinen zunächst in der originalen Fassung, anschließend in der deutschen Version, in der sie offiziell vom deutschen Verleiher propagiert worden sind. Gelegentlich gibt es verschiedene Originaltitel oder auch verschiedene deutsche Versionen. Bei Coproduktionen ist der Titel in der Sprache des Landes zitiert, das offenbar den größten künstlerischen Anteil an der Entstehung des Films hatte. Wo keine offizielle deutsche Version vorliegt, ist im allgemeinen eine wörtliche Übersetzung des Originaltitels angegeben.

Werden im Text die deutschen Titel ausländischer Filme nicht angeführt, so sind die betreffenden Filme im lexikalischen Teil »Filme von A bis Z« behandelt.

Die Schreibweise der Originaltitel ist in vielen Fällen überaus uneinheitlich; sie variiert oft von Quelle zu Quelle. Der Einheitlichkeit halber ist hier konsequent die Kleinschreibung und (z. B. im Russischen) eine normierte Transkription angewendet worden. Im Vorspann werden für die einzelnen Filme ferner Produktionsland bzw. -länder (bei Coproduktionen) und das Entstehungsjahr mitgeteilt. Die Jahreszahl bezeichnet im allgemeinen die Produktionszeit; wo diese nicht feststellbar war, die Eintragung in die Copyright- bzw. nationalen Filmregister. Deutsche Filme, die nach dem Krieg in den damaligen Besatzungszonen gedreht wurden, sind der Einfachheit und Übersichtlichkeit halber durchgehend unter den Bezeichnungen BRD bzw. DDR aufgeführt worden.

Folgende Abkürzungen sind durchgängig gebraucht: Ⓢ = Stummfilm, R = Regisseur, A = Drehbuch-Autor, K = Kamera, D = Darsteller. In der alphabetischen Anordnung der Filmtitel wurden bestimmte und unbestimmte Artikel nicht berücksichtigt.

Einleitung

Zur Geschichte des Films

Das Bemühen der Menschen, den Ablauf von Bewegungen im Bild festzuhalten, ist uralte. Ein berühmtes Beispiel, das in fast allen Filmgeschichten zitiert wird, sind die in der Steinzeit entstandenen Höhlenmalereien von Altamira in Spanien: seltsame Tiere mit sechzehn und mehr Beinen – wenn man so will, übereinanderprojizierte Phasenbilder eines Bewegungsablaufes.

Dieses Bemühen und seine schrittweise Verwirklichung könnte man durch die Geschichte verfolgen und dabei eine bunte Ahnengalerie des Films zusammenstellen. Nur ein paar Beispiele: der Ägypter Ptolemäus wäre in ihr vertreten, der um 150 n. Chr. jene Trägheit der Netzhaut beobachtete, die einen Bildeindruck ungefähr $\frac{1}{16}$ Sekunde haften läßt und die es erst ermöglicht, daß uns im Kino eine schnelle Folge unbewegter Bilder als kontinuierliche Bewegung erscheint. Vertreten wäre auch der Chevalier d'Arcy, der diese in Vergessenheit geratene Erkenntnis 1765 wiederentdeckte. Dazu gehörten der Araber Ibn al Haitam, der um 1000 die Camera obscura erfand, Leonardo da Vinci, der sie rund 500 Jahre später noch einmal erfand, und der deutsche Jesuitenpater Athanasius Kircher, der die Camera obscura 1646 zur Laterna magica weiterentwickelte. Und aufzunehmen wären in diese Galerie auch die Erfinder der Fotografie – von Professor Schulze aus Halle, der 1727 die Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen entdeckte, über Daguerre, dem 1816 die erste Fixierung eines fotografischen Bildes gelang, bis zu den vielen, die die Erfindung Daguerres weiterentwickelten.

Aber wann war nun die eigentliche »Geburtsstunde« des Films? 1853 projizierte Franz von Uchatius mit Hilfe einer Kombination von Lebensrad und Laterna magica bewegte Zeichnungen auf eine Leinwand. 1857 ersetzen Dubosq und Réville die Zeichnungen durch Fotografien. Aber noch waren die einzelnen Phasenbilder mühsam Stück für Stück gestellt und mit einer Plattenkamera aufgenommen worden. Erst als Marey 1888 die ersten Aufnahmen mit einem perforierten Filmstreifen machte, war der Weg frei für den Film. Und jetzt lag diese Erfindung auch gleichsam in der Luft. Unabhängig voneinander arbeiteten Erfinder und Bastler in verschiedenen Ländern; und unabhängig voneinander kamen sie auch zum Ziel.

Bereits im Januar 1889 drehte der Engländer William Friese-Greene einen rund 100 Meter langen Film. Aber anstatt seine Erfindung auszuwerten, versuchte er, sie weiter zu vervollkommen. 1891 entstanden in Thomas Alva Edisons Atelier die ersten Stummfilme. Doch Edison verzichtete aus kommerziellen Erwägungen darauf, seine Filme zu projizieren, obwohl das mühelos möglich gewesen wäre. Er ließ

sie in einem Gerät von den Zuschauern einzeln betrachten. Am 1. November 1895 zeigten die Brüder Max und Emil Skladanowsky im Berliner Varieté »Wintergarten« ihre »lebenden Bilder«.

Aber nach allgemeiner Übereinkunft gilt als Geburtsstunde des Films erst der 28. Dezember 1895, als die Brüder Auguste und Louis Lumière im Keller des »Grand Café« am Boulevard des Capucines in Paris ihr erstes Filmprogramm vorführten. Zweifellos war der Apparat der Brüder Lumière am weitesten entwickelt. Und ihnen gelang auch der nachhaltigste Erfolg, der kontinuierlich zu dem überleitete, was wir heute als Filmkunst und Filmwirtschaft bezeichnen.

Die ersten Filme hatten nur eine Laufzeit von wenig mehr als einer Minute, und gezeigt wurden vor allem Szenen aus dem Alltag und Jahrmarkts-Attraktionen. Aber bald begann man auch, kurze Geschichten zu erzählen; und 1900 drehte Méliès bereits einen *Jeanne d'Arc*-Film von rund 15 Minuten. Diese Länge galt einige Jahre als nützliche Norm, weil der entsprechende Filmstreifen auf einer Filmrolle unterzubringen war. Doch ehrgeizige Regisseure und Produzenten wollten aufwendigere Geschichten erzählen, so näherte sich die Länge des Films mehr und mehr dem heute üblichen Maß.

Parallel zu dieser Entwicklung setzten sich um 1907 auch die Zwischentitel durch. Anfangs, als der Film noch als Jahrmarktsattraktion galt, hatte ein »Erklärer« die Vorführungen kommentiert. Jetzt wurde der Film allmählich gesellschaftsfähig; und die anspruchsvolleren Filme wollte man wohl nicht mehr der individuellen Interpretation durch einen Erklärer überantworten.

Gleichzeitig experimentierte man auch schon mit dem Ton- und dem Farbfilm. »Tonfilme« entstanden durch eine Kombination von Schallplatte und Film. Bereits 1903 stellte Oskar Meißter seine ersten »Tonbilder« vor, und innerhalb von zehn Jahren entstanden allein in Deutschland rund anderthalbtausend Filme dieser Art. Dann wurde die Produktion praktisch eingestellt, da die Nachteile zu offenkundig waren: Schwierigkeiten der Synchronität von Bild und Ton, mangelnde Lautstärke. 1922 kamen dann die deutschen Ingenieure Hans Vogt, Joseph Massolle und Joseph Engl mit dem von ihnen entwickelten »Triergon«-Verfahren heraus. Zwei Demonstrationsfilme (*Das Leben auf dem Dorf*, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*) vermochten in Deutschland weder das Publikum noch die Kritik und die Industrie zu interessieren, so daß dieses Lichtton-Verfahren erst einige Jahre später auf dem Umweg über die USA seinen Siegeszug antrat.

Auf die Farbe mochten schon die ersten Filmregisseure nicht verzichten. Da es aber noch kein technisch einwandfreies Farbverfahren gab, mußten die Streifen von Hand koloriert werden. Mit der zunehmenden »Industrialisierung« des Films (längere Filme, eine Vielzahl von Kopien) wurde diese Technik unrationell. Zahlreiche Erfinder experimentierten nun mit verschiedenartigen Farbfilm-Verfahren. Theoretisch war das Problem bald gelöst; aber diese Verfahren waren noch so kompliziert, daß der eigentliche Farbfilm sich nicht durchsetzen konnte. Allenfalls

drehte man Farbsequenzen für einige Filme. Größere Bedeutung hatte in der Stummfilmzeit das Viragieren, bei dem einzelne Szenen mit einer Farbe eingefärbt wurden. Nachtaufnahmen wurden z. B. blau, Feuersbrünste rot, Sommerlandschaften gelb oder grün gefärbt, um dramatische Wirkungen emotional zu unterstützen.

Die ersten Filmproduzenten waren häufig identisch mit den Fabrikanten von Kameras und Projektionsapparaten. Die Herstellung von Filmen war für sie eine Art Kundendienst, der den Käufern von Projektionsapparaten die Versorgung mit Filmen garantieren sollte. Basis der Geschäftsbeziehung war der Kauf. Filme wurden nicht verliehen, sondern Stück für Stück verkauft, da die »Kino-Besitzer« häufig Schausteller waren, die mit ihren Apparaten von Ort zu Ort zogen. Je größer der Erfolg der Kinos wurde, desto mehr drängten aber auch branchenfremde Außen-seiter auf den lukrativen Markt. Es entstanden mehr und mehr Gesellschaften, die sich allein auf die Produktion von Filmen spezialisierten. Gleichzeitig wuchs auch die Zahl der stationären »Kinematografen-Theater«, die auf einen häufigen Programmwechsel angewiesen waren. Und nachdem Charles Pathé 1907 den Anfang gemacht hatte, setzte sich der »Verleih« von Filmkopien allmählich durch. Daraus entwickelte sich die bis heute übliche Struktur der Filmwirtschaft: Produktion – Verleih – Lichtspieltheater.

Nach etwa zwei Jahrzehnten war der Film wirtschaftlich und technisch konsolidiert. Er hatte technisch einen Standard erreicht, der, im Rahmen des Stummfilms, nur noch Verbesserungen, aber keine entscheidenden Neuerungen mehr ermöglichte – etwa den Ersatz der Handkurbel-Kamera durch eine Kamera mit Elektromotor. Wirtschaftlich hatte man eine Organisationsform gefunden, die im wesentlichen auch heute noch Bestand hat.

Die künstlerischen Möglichkeiten des Films allerdings waren zur gleichen Zeit noch keineswegs voll erkannt, geschweige denn genutzt worden. Zwar gab es praktisch in allen großen »Filmländern« bemerkenswerte Ansätze. Es gab bereits meisterhafte Werke wie etwa *The birth of a nation* (USA 1914) von D. W. Griffith; aber das waren doch eher Ausnahmen von einer Regel, die den Film im öffentlichen Bewußtsein zu einer Kunst zweiter, wenn nicht gar dritter Klasse degradierte.

Der künstlerische Aufschwung begann auf breiter Basis ungefähr nach dem Ersten Weltkrieg. Man beschäftigte sich nun praktisch und theoretisch mit den Eigengesetzlichkeiten des Films. Filmclubs entstanden, Filmzeitschriften und Bücher über den Film erschienen. Man versuchte nicht mehr länger, den Film durch Anleihen bei der Literatur zu adeln, sondern nutzte seine eigenen Möglichkeiten – die Beweglichkeit der Kamera, das Spiel der Dinge, die Montage, den Trick usw.

Es war eine Zeit der Experimente. Filme ohne Fabel entstanden, »surrealistische« Filme, »abstrakte« Filme, Filme, in denen die Dinge lebendig und solche, in denen Menschen gleichsam verdinglicht wurden. Man machte Träume sichtbar und verschmolz die Wirklichkeit zu traumhaften Visionen. In den zwanziger Jahren wurde

eine eigene Filmsprache entwickelt, die sich von der des Dramas und der des Romans radikal unterschied. Man erkannte, daß filmische Wirklichkeit und filmische Zeit einen besonderen Stellenwert haben, daß Filme nicht vor der Kamera, sondern auf dem Schneidetisch gestaltet werden, weil die Wirkung einer Einstellung durch ihr Verhältnis zu anderen Einstellungen bestimmt wird (Lew Kuleschow). Eine Filmkunst hatte sich entwickelt, die sich mit dem Fehlen des Tons abgefunden hatte, der es sogar gelungen war, aus dieser Not eine Tugend zu machen.

Den Beginn des Tonfilmzeitalters datiert man nach allgemeiner Übereinkunft auf den 23. Oktober 1927. An diesem Tag fand die Premiere des noch überwiegend stummen Films *The jazz singer* statt, in dem der Sänger Al Jolson die filmhistorischen Worte sprach »Hey, Mom, listen to this!« (Hallo, Mama, hör dir das an!) und mehrere Lieder sang.

Aber mit dieser Datierung ist es ähnlich wie mit der der Erfindung des Films. Es hatte schon vorher »Tonfilme« gegeben, bei denen man meistens synchron laufende Schallplatten verwendete. Das Lichtton-Verfahren, das sich nun durchsetzte, war schon über fünf Jahre alt; aber jetzt erst setzte sich das neue Verfahren beim Publikum und bei den Produzenten durch. Wenig später beherrschten in den meisten Filmländern und vor allem in den USA die »all-talking-pictures« die Leinwand.

Von vielen Filmkünstlern wurde die neue Erfindung zunächst ohne sonderlichen Enthusiasmus begrüßt. Zahlreiche Schauspieler-Karrieren endeten, weil das Mikrofon unbarmherzig entlarvte, daß auch ehemals bekannte Darsteller nicht recht bei Stimme waren. René Clair nannte den Tonfilm »ein denaturiertes Monstrum, das das Kino endgültig zum Arme-Leute-Theater machen wird«. In der UdSSR veröffentlichten die Regisseure Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow ein Manifest, in dem sie vor den künstlerischen Gefahren bei der gedankenlosen Verwendung des Tonfilms warnten. Die Befürchtungen schienen sich auch zu bestätigen. Die unhandliche Tonkamera wurde unbeweglicher. Die anfangs recht primitive Aufnahmetechnik verbannte den Film wieder in die Studios. Und die meisten Regisseure waren vom Reiz der neuen Möglichkeiten so fasziniert, daß sie ihre Darsteller unentwegt reden, alles erklären ließen, ohne sich noch die Mühe zu machen, »filmische« Lösungen zu suchen. Hinzu kam, daß der Tonfilm die künstlerische Initiative in den kleinen Ländern erheblich behinderte. Schwedische Tonfilme z. B. konnten nicht mehr exportiert werden; der eigene Markt war für die teuren Tonfilme zu klein; Schwedens Filmindustrie verkümmerte. Hollywood dagegen mit seinem riesigen Markt englischsprachiger Länder festigte seine Stellung und wurde noch mehr als vorher zur Filmmetropole.

Bald allerdings lernten die Regisseure, mit dem Tonfilm nicht nur zu leben, sondern auch, seine Möglichkeiten zu nutzen. Vor allem der realistische Film profitierte von der neuen Erfindung. Dialoge führten die Alltagssprache in den Film ein und konzentrierten den Handlungsablauf; Geräusche signalisierten Wirklichkeits-

nähe. Und der Fortschritt der Technik gab dem Tonfilm auch bald wieder die Möglichkeit zu größerer Beweglichkeit. Allerdings brachte die Umstellung auf den Tonfilm für die Filmwirtschaft erhebliche finanzielle Belastungen. Viele Firmen mußten fusionieren, andere gerieten in die Abhängigkeit von Banken und filmfremden Finanzgruppen. Während »Film« im Bewußtsein der breiten Öffentlichkeit zum Synonym für eine Art Märchenland wurde, in dem die »Stars« wie Halbgötter residierten, wurde die Filmproduktion in Wirklichkeit mehr und mehr zu einem bedeutenden und lange Zeit äußerst lukrativen Industriezweig.

Zweifellos war die Suggestivkraft des Films durch den Ton noch verstärkt worden; als nächstes Wirkungs- und Ausdrucksmittel kam nun die Farbe hinzu. Auch hier das alte Lied: Experimentiert hatte man mit dem Farbfilm schon seit der Erfindung des bewegten Bildes. Man hatte kurze Filmstreifen mit der Hand koloriert, hatte einzelne Szenen monochrom eingefärbt (viragiert), um bestimmte dramaturgische Effekte zu erzielen, und man hatte in den USA schon in den zwanziger Jahren einige Spielfilme nach einem primitiven Technicolor-Verfahren gedreht. Aber diese Versuche blieben unbefriedigend, da das Verfahren technisch unzulänglich, zu kompliziert und zu teuer war.

Doch der Amerikaner Dr. Herbert T. Kalmus arbeitete unverdrossen an der Verbesserung seines Technicolor-Verfahrens. Und nachdem Walt Disney einige Folgen seiner Zeichenfilm-Serie *Silly symphonies* in Farbe herausgebracht hatte, ermutigte sein Erfolg auch die Spielfilmproduzenten. Rouben Mamoulians *Becky Sharp* (Jahrmarkt der Eitelkeiten, 1935) überzeugte auch Publikum und Kritiker von den Möglichkeiten der Farbe; und *Gone with the wind* (1939) markierte den endgültigen Durchbruch des Farbfilms. In Deutschland entstand übrigens 1941 der erste abendfüllende Spielfilm (*Frauen sind doch bessere Diplomaten*, R: Georg Jacoby) nach dem technisch einfacheren und billigeren Agfacolor-Verfahren.

Aber dann erwuchs dem Film – vor allem in den großen westlichen Filmländern – eine zunächst kaum beachtete Konkurrenz: 1945 wurde in den USA das kommerzielle Fernsehen eingeführt. Schon bald sanken die Zuschauerzahlen in den Kinos; auch große Filmfirmen gerieten in die roten Zahlen. Hilfe suchten die bedrängten Produzenten weniger bei ihren Autoren und Regisseuren als vielmehr bei den Technikern. Ihr Plan war es, den kleinen Bildschirm durch größere Leinwände mazzusetzen. Zunächst experimentierte man mit dem »plastischen Film«. 1952 drehte Arch Oboler den Abenteuerfilm *Bwana devil* (Bwana, der Teufel), ein Jahr später erschien der Gruselfilm *House of wax* (Das Kabinett des Professor Bondi) von André de Toth. Beide Filme mußte man durch eine farbige Brille betrachten, um sie plastisch zu sehen. Das mag, neben der mangelhaften künstlerischen Qualität der Filme, mit entscheidend dafür gewesen sein, daß das Publikum sich vom 3-D-Effekt wenig beeindruckt zeigte. Und auch ein von S. P. Iwanow in der UdSSR entwickeltes Verfahren, das ohne Brillen auskam, hatte keinen breiteren Erfolg. Im gleichen Jahr setzte Hollywood auf »Cinerama«. Drei Projektoren proj-

zierten das von drei Kameras aufgenommene Bild nebeneinander auf eine überdimensionale Leinwand. Aber diese Neuauflage einer Erfindung von Abel Gance (*Napoléon*) blieb Episode – u. a. wohl deshalb, weil man hier nur Quadratmeter summierte, anstatt, wie Gance, aus der dreigeteilten Leinwand dramaturgischen Nutzen zu ziehen. Nachhaltiger war der Erfolg eines anderen Versuches. Beim CinemaScope-Verfahren, das auf eine Erfindung des Franzosen Henri Chrétien zurückgeht, wird durch eine anamorphotische Linse in der Kamera das aufgenommene Bild gleichsam zusammengequetscht; eine entsprechende Optik im Projektor entzerrt das Bild wieder, das nun auf der Leinwand nahezu doppelt so breit ist wie beim Normalfilm. Erster CinemaScope-Film war die biblische Ballade *The robe* (Das Gewand, 1953) von Henry Koster. Einen gewissen Erfolg erzielte wenig später (1955) auch das Todd-AO-Verfahren, bei dem ein 70 Millimeter breiter Filmstreifen die technisch einwandfreie Projektion von übergroßen Bildern ermöglicht.

Doch trotz aller Bemühungen konnte der Kinofilm in einer durch technische Entwicklungen drastisch veränderten Medienlandschaft seine gewachsene Position nicht behaupten. Das Fernsehen ist heute – mindestens in den Industrieländern – mit einem Massenangebot schier allgegenwärtig. Über Kabel oder Satellit können rund um die Uhr einige Dutzend Programme empfangen werden. Neben den sogenannten Vollprogrammen gibt es dabei mannigfache Spartenkanäle, die auf Nachrichten, Sport, Musik o. ä. spezialisiert sind. »Pay-TV« macht es möglich, exklusive Programme gegen Sonderzahlungen zu empfangen. Und schon verheißen die Erfinder technische Entwicklungen, mit denen das Angebot abermals vervielfacht werden kann, und die es schließlich im »interaktiven Fernsehen« dem Zuschauer ermöglichen sollen, selbst in den Ablauf der Programme einzugreifen.

Die ständige Verfügbarkeit attraktiver Unterhaltungsangebote wird weiterhin gewährleistet durch den Video-Recorder, mit dem man Fernsehprogramme aufzeichnen und archivieren, mit dem man aber auch gekaufte oder geliehene Kassetten abspielen und so sein eigenes »Heimkino« veranstalten kann.

Angesichts dieser Entwicklungen überrascht es kaum, daß die Besucherzahlen in den Kinos weiter zurückgingen. Aber es liegt auch auf der Hand, daß die traditionellen drei Sparten des Mediums Film – Produktion, Verleih, Filmtheater – auf unterschiedliche Weise davon tangiert wurden. Verlierer waren eindeutig die Verleiher und die Theaterbesitzer, die den Strukturwandel unmittelbar und gleichsam ungeschützt erlebten. Den Produzenten hingegen bescherte der ungeheure Programmbedarf der Fernsehveranstalter spektakuläre Zuwachsraten. Abermals war dabei die amerikanische Filmindustrie der Wegbereiter und bald auch der marktbeherrschende Gewinner. Sehr schnell übernahmen die großen Film-Produktionsfirmen lukrative Aufträge für Fernsehanstalten. Das Produktionsvolumen wuchs in vorher ungeahnte Größenordnungen und ermöglichte es den Produzenten, die Kombination von Fernsehproduktionen und Kinofilmen für eine nahezu globale Marketing-Strategie zu nutzen.

Mit einem Massenangebot genormter Fließbandprodukte – Video-Clips, Serien, TV-Movies usw. – dominierte »Hollywood« (dieser Name steht noch immer beispielhaft für die mittlerweile weit gestreute Produktionskapazität der USA!) bald die Fernsehprogramme in aller Welt. So wurden die Lebensart der Amerikaner, ihre Schauspieler, ihre Themen, ihre Erzählstrukturen international bekannt gemacht. Und damit wurde gleichzeitig der Boden für den Erfolg der eigenen Kinofilme bereitet, in denen die vertrauten Muster variiert werden.

Diese Filme produzierte man meistens mit ungleich größerem Aufwand an Geld und Kreativität; sie gerieten häufig zu spektakulären Leinwand-Ereignissen. Die Produktionskosten für US-Filme stiegen in schwindelerregende Höhen; zusammen mit den aufwendigen Werbebudgets übertrafen sie immer öfter die magische 100-Millionen-Dollar-Grenze. Kein Wunder, daß derartige Finanzierungsrisiken in der Regel von gigantischen Mischkonzernen getragen werden; kein Wunder auch, daß die eher mittelständischen Produktionsfirmen in Europa dieser Konkurrenz nicht gewachsen waren. In Osteuropa konnte nach der politischen Wende und dem Ende der staatlichen Filmproduktion eine leistungsfähige eigenständige Filmwirtschaft gar nicht erst entstehen. Aber auch ehemals renommierte Produktionsländer aus Westeuropa wie Frankreich, Italien oder Deutschland müssen heute ihre Filmindustrie mit Subventionen unterstützen. Wer aber die übermächtige Konkurrenz beklagt, und wer bedauert, daß die deutschen Produzenten in unseren Kinos nur gerade noch um einen Marktanteil zwischen 10 und 15 Prozent kämpfen, der sollte bedenken, daß vor allem die Besucherzahlen der amerikanischen Filme die Existenz der Kinos sichern, in denen eben diese deutschen Filme gezeigt werden können.

Denn wenn der Kinofilm auch seine traditionelle Vorherrschaft im Bereich der Unterhaltungsmedien nicht behaupten konnte, so hat er doch eine neue Position errungen. Er setzt in diesem Unterhaltungsangebot die spektakulären Akzente mit Beiträgen, die häufig nicht nur durch ihren Aufwand, sondern auch durch technische Perfektion und Einfallsreichtum überzeugen. Und natürlich bietet das Medium Film nach wie vor auch denen eine Chance, die als kreative Einzelgänger – mit oder ohne staatliche Unterstützung – die künstlerischen Möglichkeiten des Films nutzen und erweitern.

Optimisten hatten sogar gehofft, die Konzentration der großen Produzenten auf große Filme – das Schlagwort »Megafilm« kam in diesen Jahren in Mode – werde mehr Freiräume und Möglichkeiten für kleinere »Zielgruppen-Filme« schaffen. Diese Hoffnung indessen hat sich nur andeutungsweise erfüllt. Sicher können zum Beispiel alljährlich respektable, oft sogar hervorragende Filme mit dem Europäischen Filmpreis, dem »Felix«, ausgezeichnet werden; doch ihr Vertrieb, ihr Weg in die Kinos ist beschwerlich und muß häufig subventioniert werden. Und auch hierzulande fehlt es nicht an Talenten. In den letzten Jahren haben junge Regisseurinnen und Regisseure wie Romuald Karmaker (*Der Totmacher*, 1995), Caroline

Link (*Jenseits der Stille*, 1995/96) oder Andreas Dresen (*Nachtgestalten*, 1998) bemerkenswerte Filme geschaffen, die das Überleben der Filmkultur in Deutschland bezeugen. Daneben entstanden gelegentlich auch einfallsreiche Komödien, die sich an der Kasse nachhaltig behaupten konnten. So lockten Helmut Dietl mit *Rossini oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief* (1996) und Tom Tykwer mit *Lola rennt* (1997) jeweils ein Millionen-Publikum in die Kinos. Aber dies blieben doch Ausnahmen; als Fundament für eine funktionierende und international konkurrenzfähige Filmindustrie reichen sie nicht aus.

Eine andere Hoffnung hatte darauf gezielt, daß die Entwicklung billiger und leicht zu handhabender Videokameras die Gestaltung von Filmen »demokratisieren«, gleichsam zu einer Art Volkskunst machen würde. Francis Ford Coppola z. B. hatte in einem Fernseh-Interview gesagt: »Ich hoffe, daß eines Tages ein kleines, dickes Mädchen aus Ohio der neue Mozart werden und mit der kleinen Kamera seines Vaters einen wunderschönen Film drehen wird. Dann wäre endlich der sogenannte ›Professionalismus‹ beim Film für immer zerstört, und der Film wäre eine wirkliche Kunstform.«

Diese Hoffnung hat sich bisher nicht erfüllt. Auch in einer strukturell veränderten Medienwelt beherrschen Coppola und seine Kollegen weiterhin das Feld. Und der Film – d. h. die Kunst, mit bewegten Bildern Geschichten zu erzählen – ist dabei lebendig wie eh und je.

Filme von A bis Z

A

À bout de souffle

Außer Atem

Frankreich 1959

R: Jean-Luc Godard; A: François Truffaut,
Jean-Luc Godard; K: Raoul Coutard; D: Jean
Seberg, Jean-Paul Belmondo

Michel Poiccard (J.-P. B.), ein junger Gangster, der sich offenbar auf den Diebstahl schneller Autos spezialisiert hat, wird bei der Fahrt mit einem gestohlenen Wagen von einem Polizisten erwischt und erschießt ihn. Scheinbar ungerührt kehrt er nach Paris zurück und flirtet, während man nach ihm fahndet, mit der amerikanischen Studentin und Zeitungsvendekäuferin Patricia (J. S.). Die Polizei kommt dem Paar auf die Spur und setzt Patricia unter Druck. Diese benachrichtigt die Polizei, als Michel morgens die Wohnung verläßt. Zwar warnt sie den Freund im letzten Augenblick noch, aber der hält sich lange mit einem Bekannten auf und läßt sich dann von ihm einen Revolver zuwerfen. Die Polizei schießt zuerst. Als Patricia zu dem Sterbenden eilt, sagt

Michel: »Weißt du, ich finde dich wirklich zum Kotzen!«

Der ganze Film scheint ein Destillat aus alten amerikanischen Gangsterfilmen zu sein; trotzdem spiegelt er die Wirklichkeit der Zeit, in der er spielt und entstand. Michel hat offenbar eine Menge dieser Gangsterfilme gesehen. Aus ihnen hat er die Gesten, die er bevorzugt, und den Mythos vom hartgesottenen Gangster, den er zu verwirklichen sucht. Er will sich eine eigene Wirklichkeit schaffen, da es ihm in der »realen« Wirklichkeit nicht gefällt. Godards Stil spiegelt die gleichen Vorbilder. Aber er hat dieses Schnittmuster gleichsam über die Realität gelegt. Er filmte auf den Straßen von Paris und kümmerte sich nicht darum, daß man im Bild erstaunte Passanten entdeckt, die das Filmteam beobachten. Und er hat auch aus längeren Passagen ungeniert Unwesentliches herausgeschnitten und die dadurch entstehenden Bildsprünge in Kauf genommen. Er hat die Möglichkeiten des Mediums rücksichtslos genutzt; das gibt seinem Film Spontaneität und Souveränität.

Unter dem Titel *Breathless* (Atemlos, USA 1982 – R: Jim McBride) entstand in Hollywood ein Remake des Films, das aber trotz ansehnlicher darstellerischer Leistungen (Richard Gere, Valerie Kaprisky) und trotz einiger Qualitäten in der Schilderung des Zeitgefühls der achtziger Jahre den Rang des Originals bei weitem nicht erreichte.

À bout de souffle
(Jean-Paul Belmondo,
Jean Seberg)



Abschied

DDR 1967/68

R: Egon Günther; A: Egon Günther und Günter Kunert nach dem gleichnamigen Roman von Johannes R. Becher; K: Günter Marcinkowski; D: Jan Spitzer, Andreas Kaden, Rolf Ludwig, Katharina Lind, Heidemarie Wenzel, Klaus Hecke

Hans Gastl (J. S.) erlebt seine Kindheit in München als Sohn eines reaktionär-nationalistischen Staatsanwaltes (R. L.). Als Gymnasiast (A. K.) macht Hans erste Bekanntschaft mit dem Antisemitismus; später kommt er in ein strenges Internat. Gleichzeitig wachsen bei ihm Widerspruchsgeist und kritische Distanz. Er flieht aus dem Internat. Zurück in München, verliebt er sich in die leichtlebige Fanny (H. W.). Beide träumen vom gemeinsamen Selbstmord; in einer Traumsequenz sieht Hans

Abschied von gestern (Alexandra Kluge)



sich tot. Aber Fanny wird von einem ihrer Bekannten ermordet; und Staatsanwalt Gastl hat alle Mühe, seinen Sohn und damit seinen »ehrbaren Namen« aus der Sache herauszuhalten. Hans findet neue Freunde in einem Künstler-Café. Beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs entzieht er sich der allgemeinen Begeisterung und lehnt es ab, sich freiwillig zu melden. Das bedeutet letztlich den Bruch mit dem Elternhaus und die Hinwendung zum internationalen Sozialismus, den er durch einen Mitschüler (K. H.) kennengelernt hat.

Bechers Buch trägt deutlich autobiographische Züge. Günther hat diesen Entwicklungsroman mit viel Gespür für historische Situationen und Probleme optisch ausgedeutet. Er erzählt die Handlung nicht chronologisch, sondern beginnt mit dem Abschied aus dem Elternhaus und beschwört die Vorgeschichte in raffiniert verschachtelten Erinnerungsbildern. Dabei geraten seine formalen Experimente (besonders die Traumbilder) gelegentlich in die Nähe des Kunstgewerbes; die realistischen Schilderungen aus dem Milieu eines bornierten Bürgertums dagegen sind überwiegend beklemmend echt.

Abschied von gestern

BRD 1966

R: Alexander Kluge; A: Alexander Kluge nach einer Erzählung aus seinem Buch *Lebensläufe*; K: Edgar Reitz, Thomas Mauch; D: Alexandra Kluge, Günther Mack, Hans Korte

Anita G. (A. K.) ist als Kind jüdischer Eltern in Leipzig geboren und nach dem Krieg in die Bundesrepublik gekommen. Hier gerät sie in Konflikte mit der Gesellschaft. Nach der Verurteilung wegen eines Diebstahls begehrt sie kleine Betrügereien. Sie will studieren, wird aber statt dessen die Geliebte des verheirateten Ministerialrats Pichota (G. M.). Er möchte sie bilden: Er zeigt ihr, wie man ein Kursbuch liest, und erklärt ihr Verdis *Don Carlos* und eine Erzählung von Brecht. Als Anita merkt, daß sie schwanger ist, gibt Herr Pichota ihr 100 DM und rät ihr, nach Nordrhein-Westfalen zu gehen. Kurz vor der Geburt ihres Kindes stellt

Anita, die unterdessen bereits im Fahndungsblatt gesucht wird, sich der Polizei. Man nimmt ihr das Kind fort. Sie hilft, das Material für ihren Prozeß zusammenzutragen.

Kluge schildert Anitas Schicksal aus kühler Distanz, wie in einem Protokoll; es gibt Zwischentitel, Reflexionen, Verweisungen und Kommentare. Beabsichtigt ist nicht die gefühlsmäßige Anteilnahme des Zuschauers; man soll vielmehr am Beispiel dieses Schicksals Erkenntnisse über den Zustand unserer Gesellschaft gewinnen. Kluge meint: »Anita ist wie ein Seismograph, der durch unsere Gesellschaft geht, wie eine Sonde. Ich habe versucht, deren Ausschlag zu registrieren . . .«

Er zeigt, wie Anita u. a. daran scheitert, daß alle Partner in ihr nur ein Objekt sehen – Objekt der Liebe, der Ausbeutung, der Belehrung, der Erziehung. Deutlich wird auch das Versagen der Justiz: Ein Richter (H. K.) murmelt geschäftsmäßig Paragraphen und Kommentare vor sich hin, ehe er Anita wegen einer entwendeten Wolljacke den Stempel »vorbestraft« aufdrückt. Als positives Gegenbild erscheint im letzten Drittel des Films der hessische Oberstaatsanwalt Bauer, der für eine Humanisierung der Justiz plädiert.

So formt Kluge aus zahlreichen Details und Beobachtungen nicht nur das Bild eines Menschen, den seine Schwester Alexandra beispielhaft verkörpert, sondern auch das Porträt einer Gesellschaft. Er versucht nicht, die platte Wirklichkeit einzufangen. Nach seinen eigenen Worten wollte er im Zuschauer Assoziationen auslösen, so daß der fertige Film nicht auf der Leinwand, sondern gleichsam erst im Kopf des Betrachters existiere.

Accattone

Accattone – Wer nie sein Brot mit Tränen aß

Italien 1961

R: Pier Paolo Pasolini; A: Pier Paolo Pasolini;
K: Tonino Delli Colli; D: Franco Citti, Silvana Corsini, Franca Pasut, Paola Guidi

Der Zuhälter Accattone (F. C.) gerät eines Tages in Bedrängnis. Sein Mädchen Magdalena (S. C.), das Accattones Vorgänger bei der Poli-

zei angezeigt hat, um für Accattone frei zu sein, wird von Freunden des Verhafteten brutal zusammengeschlagen. In ihrer Angst macht sie vor der Polizei falsche Angaben, belastet einen Unschuldigen und landet prompt im Gefängnis. Accattones Einnahmequelle ist versiegt. Jetzt erinnert er sich, daß er ja verheiratet ist. Aber als er seine Frau um Hilfe bittet, läßt sie ihn durch ihren Bruder aus dem Haus prügeln. Schließlich lernt Accattone Stella (F. P.) kennen, die sich in ihn verliebt und sogar für ihn auf die Straße gehen will; am Ende bringt sie es doch nicht fertig. Jetzt will Accattone für Stella und für sich arbeiten; doch er findet die Arbeit zu schwer und den Lohn zu niedrig. Schließlich versucht Accattone sein Glück als Dieb. Aber schon das erste Unternehmen mißlingt, und auf der Flucht vor der Polizei verunglückt Accattone tödlich. Er stirbt mit den Worten: »Jetzt fühle ich mich wohl!«

Es ist die erste Regie-Arbeit des sozialkritischen Schriftstellers Pasolini, der vorher mehrere Drehbücher u. a. für Mauro Bolognini geschrieben hatte. Pasolini nannte die Personen seines Films »Subproletariat«, weil sie nicht einmal fähig seien, sich selbst und ihr Elend zu begreifen. Sie werden schuldlos schuldig wie die Helden der griechischen Tragödie, weil die Gesellschaft ihnen nie eine Chance gegeben hat. Und so sind selbst ihre Gewalttaten noch Gesten verzweifelter Hilflosigkeit.

Formal bevorzugt Pasolini einen geradlinigen Realismus, der aber ganz unauffällig zufälliges Beiwerk der Wirklichkeit ausscheidet. Als musikalischen Kommentar benutzt er Musik von Johann Sebastian Bach.

Admiral Nachimow

Admiral Nachimow

UdSSR 1946/47

R: Wsewolod Pudowkin, Sergej Wassiljew;
A: Igor Lukowsky; K: Anatoli Golownja,
Tamara Lobowa; D: Alexej Diki, Rouben Simonow, Wsewolod Pudowkin

1853. Die mit den Engländern und Franzosen verbündeten Türken wollen die russische Flotte in eine Falle locken und vernichten.

Doch unter dem Kommando von Admiral Nachimow (A. D.) erringen die Russen einen glorreichen Sieg. Osman Pascha (R. S.) wird gefangengenommen. Nachimow will die Gelegenheit für die Eroberung der Dardanellen nutzen; aber sein Plan wird von dem kurzschichtigen Fürsten Schichow (W. P.) abgelehnt. So kann die Flotte der Verbündeten heimtückisch Sewastopol überfallen. Nachimow verteidigt die Stadt heldenhaft; sie fällt erst, nachdem er in vorderster Linie von einer Kugel getroffen und getötet wird. Der Film endet mit Dokumentaraufnahmen der modernen russischen Flotte, die der Tradition Nachimows verpflichtet ist.

In einer ersten Fassung hatte Pudowkin den Film stärker auf den Menschen Nachimow ausgerichtet. Er hatte Szenen aus dem Milieu der Aristokraten gezeigt und als Nebenhandlung die Geschichte eines Duells eingefügt, das Nachimow in letzter Minute vereitelt. Diese Fassung wurde jedoch vom Zentralkomitee der KPdSU streng gerügt. In einem Beschluß vom 4. September 1946, in dem auch der 2. Teil von Eisensteins *Iwan grosny* verworfen wurde, heißt es u. a.: »Es entstand ein Film nicht über Nachimow, sondern über Bälle und sonstige Tanzveranstaltungen mit Episoden aus dem Leben Nachimows. Im Ergebnis läßt der Film solch wichtige historische Tatsachen außer acht wie beispielsweise, daß die Russen in Sinop waren und daß in der Schlacht bei Sinop eine ganze Gruppe türkischer Admirale mit dem Befehlshaber an der Spitze gefangengenommen wurde.«

Pudowkin mußte nach genauen Auflagen (Marjamow: »Man machte ihm außerordentlich exakt formulierte Vorschläge für Verbesserungen an seinem Film«) eine neue Version herstellen, für die er Schlachtszenen und Szenen aus dem feindlichen Lager nachdrehte. Dem nach ZK-Richtlinien neuge drehten Film wurde 1947 der Stalin-Preis 1. Klasse verliehen.

■ Aelita ☺

Aelita

UdSSR 1924

R: Jakob Protasanow; A: Fedor Ozep, Alexej Tolstoi und Alexej Faiko nach der gleichnamigen Erzählung von Alexej Tolstoi; K: Juri Scheljabuschski, Emil Schünemann; D: Nikolai Zeretjeli, Julia Solnzewa, Nikolai Batalow, Igor Ilinski, T. N. Pol, N. Tretjakowa, Walentina Kuindshi

Die Ingenieure Loss (N. Z.) und Spiridonow von der Radiostation in Moskau glauben, eine Botschaft vom Mars aufgefangen zu haben und träumen von einem Raumschiff, mit dem man den fernen Planeten besuchen könnte. Zur gleichen Zeit kommt Spiridonows frühere Frau (N. T.) mit ihrem neuen Mann, dem Schieber Ehrlich (T. N. P.), nach Moskau. Ehrlich wird in die Wohnung von Loss eingewiesen, wo er bald dessen Frau (W. K.) nachstellt. Eines Abends glaubt Loss, im Schattenbild eines Paares Ehrlich und seine Frau zu erkennen. Er feuert mehrere Schüsse ab und läuft zum Bahnhof, wo er in einen wüsten Traum versinkt: Er sieht das fertige Raumschiff vor sich, dessen er sich zusammen mit dem Soldaten Gussew (N. B.) und dem Detektiv Krawzow (I. I.), der ihn verhaften will, bemächtigt. Sie fliegen zum Mars, der von der Königin Aelita (J. S.) beherrscht wird. Zwischen Loss und Aelita entspinnt sich eine Romanze; gleichzeitig ermuntern die drei Sowjetbürger die Marsbewohner zur Revolution. Schließlich will Loss Aelita töten. Doch jäh erwacht er und entdeckt ausgerechnet auf einem Filmplakat die Worte, die er eingangs für eine Botschaft vom Mars gehalten hatte. Er geht nach Hause, wo seine Frau ihn liebevoll empfängt.

Protasanow hatte mehrere Jahre im westlichen Ausland verbracht und verarbeitete in diesem Film Einflüsse sowohl des deutschen »Caligaris mus« als auch der französischen Avantgarde. Das Ergebnis war ein eigenwilliger Stil, der in der Filmhistorie einigermassen umstritten zu sein scheint: »konstruktivistisch« (Sadoul), »expressionistische Dekors« (Gregor/Patalas), »kubistisch« (Rotha).

Auf jeden Fall bezog der Film starke Wirkun-

gen aus dem Gegensatz zwischen den nüchtern realistischen Szenen in Moskau und den fantastischen Dekorationen und Ereignissen auf dem Mars. Für die Ausstattung hatte sich Protasanow mit Sergej Koslowski, Alexandra Exter, Isaac Rabinowitsch und Victor Simow gleich vier bekannte Künstler geholt. Sie bauten ihm eine Marsdekoration mit schiefen Winkeln und großen Treppen, auf denen er ein Massenaufgebot von Statisten geschickt bewegte.

Aerograd

Aerograd

UdSSR 1935

R: Alexander Dowschenko; A: Alexander Dowschenko; K: Eduard Tissé (Außenaufnahmen), Michail Gindin (Innenaufnahmen), Nikolai Smirnow (Luftaufnahmen); D: Semjon Schagajda, Stepan Schkurat, Boris Dobronrawow

Die Sowjetunion plant den Bau der Stadt Aerograd als Vorposten im Fernen Osten. Dort kämpft schon jetzt der Jäger Gluschak (Se. S.) gegen feindliche Eindringlinge. Einen kann er töten, aber dessen Gefährte flieht und versteckt sich in der Hütte von Gluschaks Freund Chudjakow (St. S.), der insgeheim mit den Japanern konspiriert. Zur gleichen Zeit wiegelt der Verräter Schabanow (B. D.) die Bevölkerung gegen die Bolschewiki auf. Gluschak ruft die alten Kämpfer zusammen, und gemeinsam schlagen sie den Aufstand nieder, wobei Gluschak eigenhändig seinen Freund Chudjakow tötet. Tausende von Flugzeugen bringen die Erbauer der neuen Stadt Aerograd in die Taiga.

Dowschenko war wie besessen von der Idee dieser Stadt, deren genauen Standort er auf langen Reisen durch Sibirien festlegte. Nach seinen Vorstellungen sollte sein Film den Anstoß dazu geben, daß Aerograd wirklich gebaut würde. Allerdings hat er dann nicht etwa realistische Vorschläge gemacht. Sein Film ist vielmehr eine Art mystisches Poem, in dem die Russen wie legendäre Heldengestalten erscheinen, in dem Chudjakow ohne weitere

Erklärungen gleichsam das »böse Prinzip« verkörpert, in dem Mensch und Natur von Geheimnissen unwittert sind. Am Schluß steht eine Apotheose der sowjetischen Luftflotte, die das Prinzip der Macht und des Fortschritts verkörpert.

Affaire Blum

DDR 1948

R: Erich Engel; A: R. A. Stemmler; K: Friedl Behn-Grund, Karl Plintzner; D: Hans Christian Blech, Gisela Trowe, Kurt Ehrhardt, Paul Bildt, Ernst Waldow, Alfred Schieske

Der jüdische Fabrikant Blum (K. E.) wird verdächtigt, seinen Buchhalter ermordet zu haben. Zwar weisen die Indizien schon bald auf einen Mann namens Gabler (H. C. B.), aber Kriminalkommissar Schwerdtfeger (E. W.) und der Untersuchungsrichter Konrad (P. B.) halten an ihrem Verdacht gegen Blum fest, da Gabler den gleichen reaktionären Kreisen angehört wie sie selbst. Als der Berliner Kriminalkommissar Bonte (A. S.), den der von Blums Unschuld überzeugte Regierungspräsident hat holen lassen, in Gablers Keller die Leiche des Ermordeten ausgräbt, akzeptieren Schwerdtfeger und Konrad bereitwillig Gablers Aussage, er habe sich von dem Mörder Blum überreden lassen, ihm bei der Beseitigung der Leiche zu helfen. Erst als Gablers Braut (G. T.) ein umfassendes Geständnis ablegt, müssen sie sich bequemen, an die Unschuld eines Juden und die Schuld ihres Gesinnungsgenossen zu glauben.

Die Handlung greift einen Fall auf, der sich 1926 in Magdeburg tatsächlich ereignet und damals die Öffentlichkeit erregt hat. Drehbuch und Regie haben diesen Fall sorgfältig nachgezeichnet; aber sie haben die Kriminalaffäre gleichzeitig ausgeweitet zu einem Bild der Zeit, zu einer Bilanz der Engstirnigkeit und der Vorurteile.

Afgrunden ©

Der Abgrund

Dänemark 1910

R: Urban Gad; A: Urban Gad; K: Alfred Lind;
D: Asta Nielsen, Poul Reumert, Robert Dinesen

Das Schicksal einer jungen Frau (A. N.), die in einem Pfarrhaus als Erzieherin angestellt ist. Als ein Zirkus in das Dorf kommt, erliegt sie dem Zauber dieser fremden Welt und schließt sich dem fahrenden Volk an. Aber schließlich zerbricht sie doch daran, daß sie ihren vertrauten Lebensbereich verloren hat.

Dieser Film war damals ein sensationeller Erfolg; und das verdankte er vor allem seiner Hauptdarstellerin Asta Nielsen, die hier zum ersten Mal vor einer Kamera stand. Eigentlich wollte Asta Nielsen mit diesem Film nur die Theaterrichtoren auf sich aufmerksam machen. Aber dann begriff sie instinktiv den Unterschied zwischen Bühne und Film. Sie verschmähte die übertriebenen Gesten, die damals im Film noch üblich waren, und beschränkte sich auf nuancierte Andeutungen. Béla Balázs rühmte in seinem Buch *Der sichtbare Mensch* den Reichtum ihrer Gebärdensprache und schrieb, es sei wohl ein erstrebenswertes Ziel, wenn im Film Gebärden nicht durch Zwecke, sondern durch Gründe bestimmt würden. Genau das ist – vielleicht zum ersten Mal – bei Asta Nielsen der Fall. Ihre sparsamen Gesten sind durchdacht und wirken als natürlicher Ausdruck der Personen, die sie verkörperte. In einem entscheidenden Augenblick der Filmgeschichte hat Asta Nielsen zweifellos mehr als mancher Regisseur die allgemeine Vorstellung von »Filmkunst« geprägt.

The African Queen

African Queen

USA 1951

R: John Huston; A: James Agee und John Huston nach einem Roman von C. S. Forester;
K: Jack Cardiff; D: Humphrey Bogart, Katharine Hepburn, Peter Bull

Afrika 1914. Der vagabundierende Abenteurer Charlie Allnut (H. B.) mit seinem uralten Flußdampfer »African Queen« rettet Rose (K. H.), die Schwester eines englischen Missionars, nachdem das Dorf, in dem sie gewohnt hat, von den Deutschen zerstört worden ist. Die ältliche, aber resolute Jungfer gewöhnt Charlie das Trinken und Fluchen ab und überredet ihn in patriotischem Eifer, mit seiner altersschwachen Nußschale ein deutsches Kanonenboot zu attackieren, das einen See beherrscht und den englischen Vormarsch stoppt. Doch angesichts des Gegners versinkt die »African Queen« nebst zwei selbstgebastelten Torpedos ruhmlos im Sturm. Die Schiffbrüchigen werden von den Deutschen aufgefischt und kurzerhand zum Tode verurteilt. Charlie hat den Kopf schon in der Schlinge, als er um Aufschub bittet: der deutsche Kapitän soll Rose und ihn trauen. Just dieser Aufschub bringt den Sieg. Das Wrack der »African Queen« treibt längsseits, die Torpedos explodieren, das deutsche Kanonenboot sinkt. Rose und Charlie können sich retten . . .

Foresters satirischer Roman ist von Huston vorzüglich verfilmt worden. Am besten gelang dabei der Mittelteil, die einsame Fahrt des rauheinigigen Abenteurers und der empfindsamen Lady, deren missionarischer Eifer mühe-los auf kriegerische Bereiche übergreift. Später wird der Humor etwas grobschlächtiger. Die deutsche Fassung litt unter einigen Kürzungen, mit denen man »antideutsche« Aspekte ausmerzen wollte.

L'âge d'or

Das goldene Zeitalter

Frankreich 1930

R: Luis Buñuel; A: Luis Buñuel, Salvador Dalí;
K: Albert Dubergon (Duverger);
D: Gaston Modot, Lya Lys, Caridad de Lamberdesque, Max Ernst, Pierre Prévert

Thema des Films ist »der gerade und reine Weg eines Menschen, der der Liebe durch die gemeinen humanitären, patriotischen Ideale und andere schändliche Mechanismen der Wirklichkeit hindurch folgt« (Luis Buñuel).

Das heißt: Gezeigt wird ein Liebespaar, das am Vollzug seiner Liebe durch die »etablierten Ordnungsmächte« gehindert wird.

Eine »normale« Handlung gibt es allerdings in diesem Film nicht. Die Geschichte einer »amour fou«, einer unbedingten, alle Konventionen verachtenden Liebe wird unterbrochen, kontrastiert und kommentiert durch Wochenschaubilder und durch Sequenzen eines Dokumentarfilms über Skorpione. Die »Ordnungsmächte« – Kirche, Militär, Familie – werden in berühmt gewordenen Sequenzen attackiert: Vermoderter Skelette, mit den Resten erzbischöflicher Ornate bekleidet, liegen im Sand; während einer feierlichen Grundsteinlegung wälzt sich zwischen den Ehrengästen das Liebespaar leidenschaftlich auf der Erde; der Hauptdarsteller (G. M.) tritt einen Kriegsblinden mit Füßen; eine Monstranz wird im Rinnstein abgestellt; durch die Halle eines vornehmen Hauses, in dem soeben eine Gesellschaft stattfindet, fährt ein Eselskarren mit trinkenden Bauern; der Held ohrfeigt die Gastgeberin; von einem Balkon werden eine brennende Fichte, ein kirchlicher Würdenträger, ein Pflug und eine ausgestopfte Giraffe herabgeworfen. Der Schluß des Films ist eine deutliche Anspielung auf die *120 Tage von Sodom* des Marquis de Sade: Vier Männer verlassen ein Schloß, in dem sie 120 Tage in wildesten Ausschweifungen verbracht haben; einer von ihnen sieht aus wie eine populäre Christus-Darstellung.

Dieser Film schockierte die bürgerliche Welt. Hatte man *Un chien andalou* noch vielfach als verwirrend-einfallreiches Experiment amüsiert genossen, so fühlte man sich jetzt bis ins Mark getroffen. Dazu mag beigetragen haben, daß hier das soziale Engagement Buñuels stärker in den Vordergrund trat, während die eher spielerischen Zutaten Dalís an Bedeutung verloren. Zu den Einflüssen Freuds, Lautréamonts und des Marquis de Sade gesellte sich der von Karl Marx. Eine Zeitlang plante Buñuel sogar, seinen Film »Das eiskalte Wasser egoistischer Berechnung« (ein Zitat aus dem kommunistischen Manifest!) zu nennen. »Erlebten wir im »Chien andalou« die Tragödie der Begierde eines Individuums, so steht nun der Widerstreit zwischen den Forderungen der Liebe und denjenigen des gesellschaftlichen Lebens im Vordergrund. Der verzweifelte Aufstand der Liebe, einer aufs höchste gereizten Sehnsucht und Be-

gierde verbindet sich mit einer maßlosen Anklage gegen die bestehende Gesellschaftsordnung. Aus dem verspielten »*épater le bourgeois*« wird blutiger Ernst« (Hansres Jacobi).

Die bürgerliche Welt begriff die Herausforderung. Zwar passierte der Film die Zensur, der er als »Traum eines Verrückten« präsentiert wurde; aber bei den Vorführungen im Kino gab es bald Zwischenfälle. Am 12. Dezember 1930 wurde der Film offiziell verboten; die Polizei beschlagnahmte die Kopien. Und auch der Vicomte de Noailles, der *L'âge d'or* – wie auch *Le sang d'un poète* – finanziert hatte, verbot weitere Aufführungen.

Dabei erschöpften sich aber die Qualitäten dieses Films nicht in der reinen Aggressivität. Buñuel schuf hier abermals Bildfolgen von suggestiver Konsequenz; er verband die widerstreitenden Elemente der Realität, die er einander konfrontierte, durch poetische Beziehungen.

»L'âge d'or« ist der einzige Film meiner Karriere, den ich in einem Zustand der Euphorie, voll Enthusiasmus und Zerstörungsrusch drehte, in dem ich die Vertreter der »Ordnung« angreifen und ihre »ewigen« Prinzipien lächerlich machen wollte; mit diesem Film wollte ich absichtlich einen Skandal herbeiführen« (Luis Buñuel).

■ Aimée & Jaguar

BRD 1998

R: Max Färberböck; A: Max Färberböck und Rona Munro nach dem gleichnamigen Buch von Erica Fischer; K: Tony Imi; D: Maria Schrader, Juliane Köhler, Johanna Wokalek, Heike Makatsch, Elisabeth Degen, Detlev Buck, Peter Weck, Inge Keller, Kyra Mladek

Berlin 1997. Ein Immobilienmakler besichtigt mit Kunden eine Wohnung, in der eine alte Dame, Lilly Wust (I. K.), auf ihren Umzug ins Altersheim wartet. 1943, mitten im Zweiten Weltkrieg, war hier Treffpunkt und Versteck junger Leute. Lilly Wust (J. K.) war damals Ende Zwanzig und eine gute Ehefrau – trotz einiger Liebschaften. Ihr Mann Günther (D. B.), Soldat an der Ostfront, kommt nur selten nach Hause. Bei einem Konzert begegnet Lilly einer

jungen Frau: Felice Schragenheim (M. S.), eine Freundin ihrer Hausangestellten, ist Jüdin und lebt im Untergrund. Beide Frauen sind mit dem Überleben in den Bombennächten beschäftigt: Die eine, Trägerin des Mutterkreuzes in Bronze, sorgt sich um ihre vier Kinder; die andere fürchtet die Verhaftung durch die Gestapo. Bei der zweiten Begegnung fühlt sich Lilly als das Objekt von Felices Leidenschaft abgestoßen und fasziniert zugleich. Denn jene ist das genaue Gegenteil von ihr: selbstbewusst, intelligent, voller Energie und Ausstrahlung. Als Felice sie auf den Mund küßt, gibt ihr Lilly eine Ohrfeige und wendet sich von ihr ab. Bald aber entsteht eine leidenschaftliche Beziehung, in der die beiden einander Briefe und Gedichte schreiben. Sie nennen sich Aimée und Jaguar. Und trotzdem weiß Lilly wenig von ihrer Geliebten, die ohne Erklärung oft tagelang verschwindet. Felice arbeitet unter falschem Namen bei der »Nationalzeitung«, um so als Informantin für eine Widerstandsgruppe zu dienen. Lillys Umfeld stellt deshalb eine große Gefahr dar. Endlich in alle Aktivitäten eingeweiht, entschließt sich Lilly zur Scheidung, um ihre Freundin zu schützen und bei sich aufzunehmen. Trotz ihres Liebes- und »Ehepaktes« können sie die Welt draußen nicht vollkommen ausschalten. Im August 1944, nach einem Ausflug an die Havel, wartet die Gestapo in Lillys Wohnung. Felice wird verhaftet und nach Theresienstadt deportiert. Lillys waghalsiger Besuch bei der Freundin im KZ ist deren Todesurteil.

Dem mehrfach preisgekrönten ersten Kinofilm des Fernsehregisseurs Max Färberböck liegt eine wahre Geschichte zugrunde. Die »Poesie der Wirklichkeit« spiegelt für den Regisseur Wahrheit und Authentizität wider: »Mit Felice und Lilly prallen zwei Schicksale aufeinander, die genau das wirklich gelebt haben, was in den großen klassischen Geschichten immer wieder neu erfunden wurde: Liebe, die den Tod anzieht.« Diese Geschichte eines ungewöhnlichen Paares, einer ungewöhnlichen Beziehung in einer außergewöhnlichen Zeit ist »eine Liebe größer als der Tod«. Eine gutgläubig-bequeme Mitläuferin und eine intelligente Jüdin aus gutem Hause begegnen sich in der von alliierten Bomben bedrohten Reichshauptstadt. Die Kleinbürgerin wird von der aufgeklärten Außenseiterin im Sturm der Gefühle

erobert. Aimée und Jaguar, Kose- und Decknamen zugleich, riskieren eine radikale Lebensgeschichte, getrieben aus innerer Spannung, nicht aus gesellschaftlich-modischen Erwägungen heraus. Zärtlich, sich verzehrend vor Sehnsucht und dem Verlangen nach Verständnis und Sicherheit wirkt diese aparte Liaison nie aufgesetzt, einstudiert oder erfunden. Indirekt kommt so die Ambivalenz des Krieges, der die Heimatfront erreicht, aus der Perspektive der Frauen zu Hause ins Blickfeld. Es sind die Ausnahmesituationen, die diesen frechen, kraftvollen und mutigen Liebesfilm, den Tanz auf dem Vulkan, glaubwürdig machen. Die Menschen wollen für kurze Zeit die Trauer, die Angst, die Trümmer, die Kälte, die schlechten Nachrichten von der Front vergessen und so etwas wie die Normalität des Lebens genießen. In der Konzentration auf diese Enge liegen aber auch Schwächen und Leerstellen der Produktion.

Ai no corrida / L'empire des sens

Im Reich der Sinne

Japan/Frankreich 1976

R: Nagisa Oshima; A: Nagisa Oshima;

K: Hideo Ito; D: Tatsuya Fuji, Eiko Matsuda

Kichizo (T. F.) ist Besitzer eines Geisha-Hauses. Eines Tages beginnt er ein Verhältnis mit Sada (E. M.), die in seinem Haus als Dienerin und Gelegenheitsprostituierte beschäftigt ist. Was wie eine übliche Affäre beginnt, verwandelt sich mehr und mehr in eine »amour fou«. Kichizo und Sada sind von einer alles verzehrenden sexuellen Leidenschaft erfüllt, die unaufhörlich ohne Rücksicht auf Zeit und Ort nach Verwirklichung drängt. Am Ende erdrosselt Sada in einer ekstatischen Vereinigung ihren Partner mit dessen Einverständnis und amputiert sein Geschlechtsteil. Ein Insert teilt mit, als sie Tage später von der Polizei verhaftet worden sei, habe sie es noch immer bei sich getragen – und vor Glück gestrahlt.

Oshimas Film beruft sich auf eine wahre Begebenheit, die in Japan im Jahre 1936 geschehen und offenbar noch heute weithin bekannt ist. Der Film ist aber nicht als historische Repor-

tage gedacht, sondern als »Hommage« an die beiden Liebenden. In einem Interview sagte Oshima, er habe Wert darauf gelegt, »Gesten und Worte einer einzigen Sprache zu gebrauchen: die der Liebe. Wäre dies nicht der Fall, würde ich meinen Film als einen Fehlschlag bezeichnen. Die gewählte Thematik ist die der Liebe und des Todes, für mich ist dies gleichbedeutend mit Japan.«

So wird hier die unbändige, tatsächlich nicht zu bändigende Kraft einer erotischen Leidenschaft gezeigt – in ihrer zerstörerischen, aber gleichzeitig auch in ihrer suggestiven Kraft. Viele Kritiker verglichen den Film mit den Bildern der japanischen Meister erotischer Kunst; viele Gerichte verboten ihn als Pornographie. In der Bundesrepublik Deutschland wurde er erst nach einer Verhandlung vor dem Bundesgerichtshof zur Vorführung freigegeben.

Akaler sandhane

Die Suche nach der Hungersnot

Indien 1980

R: Mrinal Sen; A: Mrinal Sen nach einer Erzählung von Amalendu Chakraborty;
K: K. K. Mahajan; D: Dhritiman Chatterjee,
Dipankar Dey, Smita Patil, Sreela Majumdar,
Gita Sen, Satya Banerjee

Im September 1980 kommt ein Filmteam in das kleine Dorf Samra Bazar. Der Regisseur (D. C.) will hier einen Film über die Hungersnot drehen, der 1943 in Bengalen rund 5 Millionen Menschen zum Opfer fielen. Aber schon bald zeigt sich, daß die Besucher aus der Stadt Fremde, ja Eindringlinge bleiben. Sie wohnen in einem verlassenem weiträumigen Palast, wo der Star (D. D.) des Ensembles das Fehlen der Elektrizität bemängelt, und bilden dort gleichsam eine städtische Enklave im dörflichen Leben. Auch die redlichen Bemühungen des sozial engagierten Regisseurs haben nur teilweise Erfolg. Er hat zwar richtig erkannt, daß die sozialen Probleme, die 1943 zu der Hungersnot geführt haben, auch heute noch nicht gelöst sind; man sieht auch, wie eine Frau aus dem Dorf in Szenen, die die Hauptdarstellerin (S. P.) spielt, ihr eigenes Schicksal wiederer-

kennt; doch früher als der Regisseur bemerkt der Zuschauer, daß das Team durch seine bloße Anwesenheit den dörflichen Frieden gefährdet, daß z. B. die Ansprüche und die Kaufkraft der Städter das Preisgefüge auf dem Markt in Unordnung bringen. Das Ende kommt, als der Regisseur eine Laiendarstellerin sucht für die Rolle einer jungen Frau, die vom Hunger zur Prostitution getrieben wird. Er versteht nicht, daß die Übernahme einer solchen Rolle noch heute jede Frau im Dorf diskreditieren würde. Es kommt zu Auseinandersetzungen, und schließlich verläßt das Filmteam das Dorf, um die Dreharbeiten in der sicheren Abgeschlossenheit eines Studios zu beenden.

Kunstvoll hat Sen hier die Handlungsstränge zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen den Leuten vom Film und denen aus dem Dorf verschlungen. Parallelen sind dabei genau so erhellend wie dramatische Konflikte. Am Ende aber steht die Erkenntnis, daß die Probleme des Jahres 1943 noch immer nicht gelöst sind und daß ein humanitäres Engagement für die Konflikte der Vergangenheit nicht genügt, wenn man dabei die der Gegenwart nicht erkennt. Sen transportiert diese Erkenntnis nicht in markigen Parolen, sondern in einer eindringlichen und poetischen Schilderung.

Akibiyori

Spätherbst

Japan 1960

R: Yasujiro Ozu; A: Kogo Noda und Yasujiro Ozu nach einem Roman von Ton Satomi;
K: Yushun Atsuta; D: Setsuko Hara, Yoko Tsukasa, Keiji Sada, Shin Saburi, Nobuo Nakamura

Die junge Ayako (Y. T.) lebt mit ihrer Mutter Akiko (S. H.) zusammen, die seit sieben Jahren Witwe ist. Jetzt wird es Zeit für Ayako, sich zu verheiraten; und die Herren Mamiya (S. S.), Taguchi (N. N.) und Hirayama, drei Freunde der Familie, wollen bei der Suche nach einem Ehemann helfen. Als Herr Mamiya merkt, daß Ayako nicht heiraten möchte, um ihre Mutter nicht allein zu lassen, entwirft er einen Plan,

nach dem zuerst die Mutter Hirayama heiraten soll, wozu dieser bereit ist. Die Mutter geht schließlich auf dieses Spiel ein, und so entschließt sich Ayako, ihrem Freund Goto (K. S.) das Jawort zu geben. Erst als die Hochzeit beschlossen ist, erklärt Akiko der Tochter, daß sie allein bleiben will.

In Thema und Gestaltung ein typischer Ozu-Film. Es geht um eine Geschichte aus dem japanischen Alltag; das Schicksal einer Familie steht im Mittelpunkt, wobei die Probleme der gegenseitigen Beziehung wichtiger sind als die des Individuums; und abermals spielt der Einbruch moderner Gedanken in die traditionelle Denkweise eine wichtige Rolle. Die Handlung fließt in ruhigem Rhythmus dahin. Die Kamera verharrt unbeweglich in Augenhöhe, ist denkbar »konventionell« und erreicht doch ein hohes Maß intensiver Wirkung.

Ein ganz ähnliches Thema hatte Ozu bereits 1949 unter dem Titel *Banshun* (Später Frühling) verfilmt. Dort will eine Tochter ihren verwitweten Vater nicht allein lassen und heiratet ebenfalls erst, nachdem sie von angeblichen Heiratsplänen des Vaters gehört hat.

Akira Kurosawa's dreams / Konna yume wo mita

Akira Kurosawas Träume

USA/Japan 1989

R: Akira Kurosawa; A: Akira Kurosawa;
K: Takao Saitô, Masaharu Ueda; D: Toshihiko Nakano, Mitsunori Isaki, Akira Terao, Martin Scorsese, Chishu Ryu, Mitsuko Baisho, Mieko Harada

Ohne Rahmenhandlung reiht Kurosawa acht Träume aneinander, in deren Mittelpunkt jeweils das »Ich« des Erzählers steht – im ersten Traum als Kind (T. N.), im zweiten als Junge (M. I.), von da an als erwachsener Mann (A. T.). 1. »Sonne, die durch den Regen scheint« Gegen das Verbot seiner Mutter (M. B.) geht ein Kind in den Wald und wird Zeuge der Hochzeit der Füchse. Das Kind muß dann zum Regenbogen gehen und die Füchse um Verzeihung bitten.

Akira Kurosawa's dreams



2. »Der Pfirsich-Garten«

Ein Junge wird von einem Mädchen in einen abgeholzten Pfirsich-Hain gelockt, wo die Hina-Puppen des Ahnenaltars ihm als lebendige Menschen entgegentreten. Als der Junge das Abholzen der Bäume bedauert, erblühen sie für ihn noch einmal.

3. »Der Schneesturm«

Vier Bergsteiger werden von einem Schneesturm überrascht. Drei schlafen ein; einer widersteht den Verlockungen der Schneefee (M. H.), die ihn in den Schlaf ziehen möchte.

4. »Der Tunnel«

Ein Offizier durchquert bei der Rückkehr aus dem Krieg einen Tunnel, aus dem die Geister gefallener Kameraden ihm folgen, die er in ein tödliches Gefecht geschickt hat. Sie verlassen ihn erst, als er ihnen den militärischen Befehl gibt. Der Offizier bricht weinend zusammen.

5. »Krähen«

Ein Student tritt bei einer van-Gogh-Ausstellung in die Bilderwelt des Künstlers (M. S.) ein und trifft dort mit ihm zusammen. Doch der Meister hat keine Zeit für ihn, und der Student befindet sich plötzlich wieder im Museum.

6. »Fujiyama in Rot«

Die Explosion eines Kernkraftwerks zerstört auch den Fujiyama. Das Ich kämpft gegen einen tödlichen Nebel.

7. »Der weinende Menschenfresser«

Die Welt scheint zerstört. Das Ich trifft auf merkwürdig deformierte, gehörnte menschliche Wesen, die nachts vor Schmerzen heulen, und die bereits wieder eine »Klassengesellschaft« eingeführt haben.

8. »Dorf der Wassermühlen«

Das Ich kommt in eine wunderschöne Landschaft mit fröhlichen Menschen. Ein uralter Mann (C. R.) spricht an der Schwelle des Todes über die Schönheit des Lebens.

Eine magische Bilderwelt, die von der Kindheit bis zum Greisenalter und von der apokalyptischen Vision bis zur bukolischen Idylle reicht. Entsprechend vielgestaltig sind auch die stilistischen Mittel dieses Films. Für die Episode »Krähen« zum Beispiel nutzte Kurosawa die brillante Tricktechnik der Firma von George Lucas, die es dem Darsteller ermöglichte, lebhaftig in die Bildwelt von Goghs einzudringen; in der letzten Episode dagegen vertraute er ganz auf die Kraft naiver, farbenfroher Bilder. Sicher wird jeder Betrachter für sich

eine eigene »Rangfolge« der Episoden einrichten. Insgesamt aber ist dieser Film ein weises Alterswerk von großer künstlerischer Kraft.

L'albero degli zoccoli

Der Holzschuhbaum / Der Baum der Holzschuhe

Italien 1977/78

R: Ermanno Olmi; A: Ermanno Olmi;

K: Ermanno Olmi; D: Laien aus der Provinz Bergamo

Der Film schildert den Ablauf eines Jahres auf einem Gutshof in der Po-Ebene kurz vor der Jahrhundertwende. In einem Gebäude wohnen hier vier Bauernfamilien. Das Land, die Gebäude und der größte Teil des Viehs gehören dem »Herrn«, dem auch zwei Drittel der Ernte abgeliefert werden müssen. Am Anfang des Films steht etwas Ungewöhnliches: Der Pfarrer überredet den Bauern Battisti, seinen kleinen Sohn Minek zur Schule zu schicken. Damit wird Minek als Arbeitskraft weitgehend ausfallen. Außerdem erwartet Battistis Frau schon wieder ein Kind – wieder einer mehr, der essen will. Und dann zerbricht Minek auch noch eines Tages auf dem Schulweg seinen Holzschuh. Battisti schleicht sich nachts aus dem Haus, fällt eine kleine Pappel und schnitzt seinem Sohn einen neuen Schuh. – Die Witwe Runk hat sechs Kinder, die sie als Wäscherin kaum ernähren kann. Der Pfarrer bietet ihr an, die beiden Jüngsten in einem Waisenhaus unterzubringen. Aber Peppino, der Älteste, will, daß die Familie zusammenbleibt. Er will lieber »Tag und Nacht arbeiten« und helfen, die Geschwister zu ernähren. – Die Familie Brena bereitet die Hochzeit ihrer Tochter Maddalena mit Stefano vor. Seine Hochzeitsreise macht das junge Paar nach Mailand, wo Maddalenas Tante Äbtissin ist und ein Waisenhaus leitet. Die fromme Tante bringt es fertig, daß das junge Paar am Morgen nach der Hochzeitsnacht ein Waisenkind adoptiert. – Die Familie Finard steht ein wenig abseits. Bei ihr gibt es oft Streit, weil der Vater so geizig ist. Eines Tages entdeckt der Gutsherr, daß jemand ohne seine Erlaubnis eine Pappel gefällt hat.



L'albero degli zoccoli

Der Schuldige ist schnell gefunden. Zur Strafe müssen die Battistis den Hof verlassen. Im Abenddunkel beladen sie einen Karren mit ihren wenigen Habseligkeiten. Erst als das Gefährt in der Dunkelheit verschwindet, kommen die Nachbarn und sehen ihm nach.

Diese Fixpunkte der Handlung sind nur ein kleiner Teil des Geschehens in diesem Film, in dem Olmi den Ablauf eines ganzen Jahres schildert – den Wechsel der Jahreszeiten, der Arbeiten, der Kinderspiele, der Erlebnisse und der Stimmungen. Er hat sich dabei ganz auf das Milieu und seine Menschen eingelassen und erzählt ihre Geschichte mit spürbarer Anteilnahme und mit Respekt. Zu diesem Respekt gehört auch, daß er sich nicht hochmütig über sie stellt, daß er ihre Handlungen und Reaktionen nicht unter moralischen oder ideologischen Aspekten zensiert, daß er Verständnis zeigt für ihre Unfähigkeit, aus ihrem armseligen Leben auszubrechen. Gerade das gibt dem Film eine große moralische und künstlerische Kraft, macht ihn zu einem leidenschaftlichen

Appell für die Menschen und für die Menschlichkeit. In der Fülle oft irritierend schöner Bilder wird eine Vergangenheit lebendig, in der Olmi Geborgenheit und menschliche Wärme genauso findet wie Not und Unterdrückung. Indem er beides ganz direkt und überzeugend zeigt und beim Namen nennt, hat er Wirklichkeit eingefangen.

Albert – warum?

BRD 1976–78

R: Josef Rödl; A: Josef Rödl; K: Karlheinz Gschwind; D: Fritz Binner, Michael Eichenseer, Georg Schießl, Elfriede Bleisteiner

Der Bauernsohn Albert (F. B.) kehrt aus der Nervenheilanstalt in sein Dorf zurück. Er kommt als Verlierer: Der Vater (M. E.) hat den Hof an den »lebenstüchtigen« Neffen Hans

(G. S.) und dessen Frau (E. B.) übergeben, und die Dorfbewohner drängen den ungeschlachten und geistig unbeweglichen Albert schnell in die Rolle des »Dorfdeppen«. Man macht sich auf seine Kosten lustig, mißachtet seine rührenden Versuche, sich im Rahmen seiner Möglichkeiten wenigstens als »normaler Arbeiter« zu bewähren, gönnt ihm keinen anderen Lebensraum als eine verfallene Kammer in der Scheune des väterlichen Hofes. Auch die Kinder und Jugendlichen, zu denen der schwerfällige Albert sich hingezogen fühlt, haben sehr schnell gelernt, daß sie auf seine Kosten ihre Aggressionen abreagieren können. In einer Mischung aus Trotz und Verzweiflung protestiert Albert gegen seine Mißachtung mit unkontrollierten Handlungen, die die Vorurteile der Umwelt wiederum bestätigen. Als eine erneute Einweisung in die Heilanstalt zur Debatte steht, gibt Albert auf. In verzweifelnem Protest läutet er die Kirchenglocken; dann hängt er sich am Glockenseil.

Josef Rödl hat diesen Film als Abschlußarbeit an der Hochschule für Film und Fernsehen in München mit einem Budget von 30 000 DM gedreht. Die Darsteller sind Laien aus seinem Heimatdorf Darshofen; der Hauptdarsteller Fritz Binner brachte eigene Erlebnisse und Erfahrungen in den Film ein, er starb zwei Monate nach Beendigung der Dreharbeiten.

Entstanden ist auf diese Weise ein erschütternder und wichtiger Film. Rödl beschreibt in einfachen Bildern Wirklichkeit, die ihm vertraut ist, in der er sich auskennt, deren Evidenz er ganz direkt vermitteln kann. Behutsam macht er den Zuschauer mit Albert vertraut, mit einem sanften, ungeschlachten Riesen, der sich heimisch fühlt in dem Dorf, bei seinen Einwohnern, und dem man die Geborgenheit in seiner Heimat verweigert. Es gibt quälende Szenen; wenn z. B. Albert sich zurückzieht, an seinem alten Fahrrad bastelt und dieses verrostete Rad ihm sichtbar als Partner-Ersatz dient. Da wird der Film dann ohne jede krampfhaft »Überhöhung« mehr als nur die mitleidsvolle Studie eines individuellen Schicksals. Am Beispiel Alberts wird die Funktion und Deformation dörflicher Gemeinschaft deutlich. Rödl versagt es sich, das Dorf und seine Bewohner als Horrorvision zu zeichnen. Er zeigt normale, alltägliche Menschen, die nur gedankenlos sind oder bequem, oder zu sehr mit sich

selbst beschäftigt. So kann es geschehen, daß ein Einzelner hilflos in den Tod treibt und die anderen dann verstört fragen: »Albert – warum?«

Alexandr Newski

Alexander Newski

UdSSR 1938

R: Sergej Eisenstein, Dmitri Wassiljew unter Mitarbeit von B. Iwanow; A: Sergej Eisenstein, Pjotr Pawlenko; K: Eduard Tissé; D: Nikolai Tscherkassow, Nikolai Ochlopkow, Andrej Abrikossow, Dmitri Orlow, W. Iwaschewa

13. Jahrhundert. Deutsche Ordensritter dringen nach Osten vor. Sie erobern russisches Land und unterdrücken die Menschen mit grausamem Terror. Die verzweifelte Bevölkerung sucht einen Anführer für ihren Abwehrkampf. Abgesandte werden zu Alexander Newski (N. T.) geschickt, der irgendwo in der weiten Einöde in einem einfachen Holzhaus lebt; und der Fürst sagt seine Hilfe zu. Er sammelt ein Heer und führt es den Ordensrittern entgegen. Auf dem zugefrorenen Peipus-See treffen Russen und Deutsche im Jahr 1242 aufeinander. Newskis Truppen, Bauern und Bürger, werfen die gepanzerten Ritter zurück. Auch die letzte Bastion um den Feldaltar wird gestürmt. Und dann besorgt die Natur den Rest: Das Eis des Sees bricht, die fliehenden Ritter versinken in den Fluten. Zur Auflockerung ist das Schicksal einiger Menschen episodenhaft in die Handlung eingefügt: Der Spaßvogel und Waffenschmied Ignat (D. O.) wird in der Schlacht von einem besiegten Gegner, der ihn um Gnade gebeten hatte, heimtückisch getötet; die Freunde Wassili (N. O.) und Gawrilo (A. A.) sind Rivalen bei der schönen Olga (W. I.) und vereinbaren, der dürfe um sie freien, der am tapfersten kämpfe usw.

Alexandr Newski ist zweifellos ein Agitationsfilm, der direkte Bezüge zu der politischen Situation seiner Entstehungszeit hat. Eisenstein schrieb während der Dreharbeiten: »Das Thema des Patriotismus und des nationalen Widerstandes gegen den Aggressor, das ist das Thema, von dem der Film erfüllt ist.« Und im

Film heißt es, mahrend und warnend an die Adresse der Deutschen gerichtet: »Mögen sie ohne Furcht als Gäste zu uns kommen. Aber wenn jemand mit dem Schwert zu uns kommt, wird er durch das Schwert umkommen!« Nach dem deutsch-sowjetischen Nichtangriffspakt 1939 wurde *Alexandr Newski* aus dem Verleih gezogen – und nach dem Einmarsch der deutschen Truppen 1941 bevorzugt wieder eingesetzt.

Eisensteins Film ist freilich mehr als nur ein bloßer »Propagandafilm« geworden. Das nationale Pathos ist mit echtem Leben erfüllt. Filmischer Höhepunkt des Werkes, das sich durch den Verzicht auf die spezifische Montage-Technik gründlich von Eisensteins Stummfilmen unterscheidet, ist die Schilderung der Schlacht, die rund 35 Minuten dauert. Besondere Bedeutung hat hier auch die Musik von Sergej Prokofieff, die nicht nur kommentiert, sondern dramaturgische Bedeutung gewinnt.

Alice in den Städten

BRD 1973

R: Wim Wenders; A: Wim Wenders, Veith von Fürstenberg; K: Robby Müller, Martin Schäfer; D: Rüdiger Vogeler, Yella Rottländer, Elisabeth Kreuzer, Edda Köchl

Der deutsche Journalist Philipp Winter (R. V.) ist quer durch die USA gefahren, um einen Bericht über die amerikanischen Landschaften zu schreiben. Aber in New York liefert er statt eines Manuskripts einen Haufen Fotos ab – Zeugnis seiner Sprachlosigkeit vor der Realität. Man verweigert ihm einen weiteren Vorschuß, und Winter kauft von seinem letzten Geld eine Flugkarte nach Deutschland. Auf dem Kennedy-Airport lernt er Lisa (E. K.) und ihre 8jährige Tochter Alice (Y. R.) kennen. Sie übernachten in einem Hotelzimmer, wobei die Frau aber von Anfang an klarmacht, daß sie keine sexuellen Kontakte wünscht, da sie sich an ihren Mann gebunden fühlt. Am nächsten Morgen ist Lisa verschwunden; sie hat einen Brief hinterlassen, in dem sie Winter ihre Tochter anvertraut und ankündigt, sie werde am

nächsten Tag nach Amsterdam nachkommen. Dort allerdings warten Winter und Alice vergeblich. Und so machen sie sich auf den Weg, um irgendwo eine Großmutter zu suchen, an die Alice sich (angeblich) erinnert, deren Namen sie zwar nicht kennt, die aber vermutlich in Wuppertal wohnt. Mit einem Bild des Hauses in der Hand, in dem die Großmutter leben soll, durchqueren sie Wuppertal und das Industriegebiet. Sie finden schließlich sogar das Haus; aber in dem wohnen fremde Menschen. Zermürbt liefert Winter Alice bei der Polizei ab. Doch das Mädchen rückt aus und kehrt zu ihm zurück. Am Ende macht die Polizei Alices Mutter in München ausfindig. Die Odyssee der beiden ist beendet.

Wie viele Filme von Wim Wenders handelt auch dieser von einer Reise. Aber diese Reise ist nicht Selbstzweck; es scheint eher, als könne Wenders die Identität seiner Personen am besten bewahren, wenn er sie ständigen Veränderungen des Milieus und der Umwelt aussetzt. In einem Interview bekannte er, es falle ihm nichts mehr ein, wenn ein paar Menschen sich längere Zeit in einem Raum aufhielten. So wird auch diese subtile Geschichte der Beziehung zweier Menschen ganz in Bewegung aufgelöst. Fahrten im Flugzeug, in der Schwebbahn, im Auto – auf der Suche nach einem Ziel, von dem man nicht weiß, ob es überhaupt existiert. Da wird Realität eingefangen und gleichzeitig in Frage gestellt. Eine neue Wirklichkeit entsteht, die nur noch die des Films ist. Wenders hat diese Wirkung mit ganz einfachen Mitteln erreicht. Er erzählt seine Geschichte chronologisch, in schwarz-weißen Bildern, mit einer faszinierenden Präzision.

Das Motiv der Reise kehrt auch in Wenders' Film *Im Lauf der Zeit* (BRD 1975) wieder, in dem zwei Männer miteinander unterwegs sind. Der eine fährt mit einem Lastwagen über Land und repariert Kino-Projektoren, der andere schließt sich ihm für ein paar Wochen an, nachdem er aus seiner bürgerlichen Existenz ausgebrochen ist. Trotz unlegbarer Qualitäten hat dieser Film jedoch nicht die gleiche Präzision und Geschlossenheit wie *Alice in den Städten*.

All about Eve

Alles über Eva

USA 1950

R: Joseph L. Mankiewicz; A: Joseph L. Mankiewicz nach der Kurzgeschichte und dem Hörspiel *The wisdom of Eve* von Mary Orr; K: Milton Krasner; D: Bette Davis, Anne Baxter, George Sanders, Celeste Holm, Hugh Marlowe, Marilyn Monroe

Bei einem festlichen Bankett wird die junge Eve Harrington (A. B.) als beste Darstellerin der Spielzeit ausgezeichnet. Karen (C. H.), die Frau des Autors Lloyd Richards (H. M.), sitzt unter den Gästen und erinnert sich der Vorgeschichte: Eines Tages taucht Eve auf – als »Fan« der berühmten Darstellerin Margo Channing (B. D.). Sie schmeichelt sich mit einer rührenden Geschichte bei Margo ein, wird von ihr aufgenommen und macht sich bald unentbehrlich. Eve verschafft sich eine Chance als »zweite Besetzung« für Margo und nutzt sie kaltblütig und rücksichtslos. Nur der Kritiker Addison de Witt (G. S.) durchschaut sie. Er weiß, daß die Geschichten über ihre Herkunft erlogen sind und daß sie bei aller Begabung eine skrupellose Abenteurerin ist. Aber er erkennt auch ihre Stärke und verbündet sich mit ihr. Seine Kritik macht sie berühmt.

Im Kontrastverfahren eine interessante psychologische Studie: der alternde Star, der seine Position mit verzweifelter Hartnäckigkeit zu behaupten sucht, die junge Abenteurerin, die geschickt intrigiert und raffiniert die Schwächen des Gegners nutzt. Mankiewicz hat das sorgfältig und intelligent inszeniert – mit treffenden Milieuschilderungen und eindringlichen darstellerischen Leistungen.

All quiet on the western front

Im Westen nichts Neues

USA 1929/30

R: Lewis Milestone; A: Del Andrews, Maxwell Anderson und George Abbott nach dem gleichnamigen Roman von Erich Maria Remarque; K: Arthur Edeson; D: Lew Ayres, Louis Wolheim, John Wray, Beryl Mercer, Raymond Griffith

Verfilmung des gleichnamigen Romans von Remarque: Die Erlebnisse des jungen Paul Bäumer (L. A.) im Ersten Weltkrieg, seine Ausbildung durch den sadistischen Unteroffizier Himmelstoß (J. W.), seine Freundschaft mit dem gutmütigen Riesen Katzinsky (L. W.) und sein Tod an einem Tag, an dem der Heeresbericht meldet: »Im Westen nichts Neues.«

Ein ehrlicher Film, der alle Beschönigung und Verniedlichung des Krieges vermied. Viele Szenen – der in einer langen Fahraufnahme gefilmte Angriff der Franzosen, das Trommelfeuer im Unterstand, Grabenkämpfe im Schlamm – machen das Grauen des Krieges fast physisch spürbar und versagen sich jedem heroischen Engagement durch die Zuschauer. Milestone, der sich eng an seine literarische Vorlage gehalten hat, unterstreicht das noch durch die Episoden in der Heimat, die den blutigen Realismus der Schlachten-Szenen mit dem hohlen Pathos der Hurra-Patrioten konfrontieren. Hier gibt es in den Szenen mit der Mutter (B. M.) auch Anflüge von Sentimentalität, die Milestone aber stets rechtzeitig auffängt. Der Film wurde in vielen Ländern zensiert, gekürzt, verstümmelt. In der Fassung, die nach dem Krieg in der Bundesrepublik Deutschland gezeigt wurde, fehlten rund 15 Minuten, darunter auch eine Sequenz, in der Paul Bäumer in einem Granatrichter den »langen Tod« eines Menschen miterlebt. In seinen Armen stirbt ein französischer Soldat (R. G.), den er selbst mit seinem Bajonett schwer verletzt hat; und Paul schwört, den Angehörigen des Toten zu helfen.

Das ZDF hat in mehrjähriger Arbeit die verschollene amerikanische Premierenfassung aus

den Beständen verschiedener Filmarchive rekonstruiert und diese Fassung im Jahr 1984 erstmals ausgestrahlt.

All the king's men

Der Mann, der herrschen wollte

USA 1949

R: Robert Rossen; A: Robert Rossen nach dem gleichnamigen Roman von Robert Penn Warren; K: Burnett Guffey; D: Broderick Crawford, Joanne Dru, John Ireland, Shepperd Strudwick, Raymond Greenleaf

Einflußreiche Politiker überreden den Farmerssohn Willie Stark (B. C.), bei einer Wahl zu kandidieren. Aber sie wollen damit nur die Stimmen der ländlichen Wähler aufsplittern und ihren eigenen Kandidaten durchbringen. Als Willie das Spiel durchschaut, macht er sich selbständig – und schafft im zweiten Anlauf tatsächlich die Wahl zum Gouverneur. Der stiernackige Weltverbesserer ist nicht wählerisch in seinen Mitteln, wenn es gilt, sein Programm zu verwirklichen. Er baut Krankenhäuser und Altersheime; aber er festigt seine Macht durch Terror und faschistische Methoden. Seinen politischen Gegner, Richter Stanton (R. G.), dessen Tochter Anne (J. D.) zu Willies Anhängern zählt, will er öffentlich bloßstellen. Stanton begeht Selbstmord, sein Neffe (S. S.) erschießt Willie Stark.

All the king's men ist ein typisches Beispiel für die gesellschaftskritischen Filme Hollywoods kurz nach dem Krieg. Es sollte, übrigens in Anlehnung an tatsächliche Geschehnisse, klargemacht werden, daß auch das amerikanische Volk anfällig für faschistoide Tendenzen sei; man wollte nach dem gewonnenen Krieg die Selbstgefälligkeit der heimischen Kleinbürger erschüttern. Die Parallelen sind nicht zu übersehen: Willie rechtfertigt geistigen Terror durch den Hinweis auf wirtschaftliche Erfolge, seine Leibwache erinnert fatal an die SS. »Publikumswirksame« Zutaten – Nebenhandlungen, private Affären Willies, eine naiv-sentimentale Liebesgeschichte zwischen Anne und einem Anhänger (J. I.) Starks u. a. – verdecken allerdings gelegentlich das Hauptthema.

Álmodozások kora

Die Zeit der Träumereien

Ungarn 1964

R: István Szabó; A: István Szabó; K: Tamás Vámos; D: András Bálint, Ilona Béres, Judit Halász, Béla Asztalos

Zusammen mit drei Freunden träumt der Ingenieurstudent Jancsi (A. B.) vom Erfolg, von der Liebe, vom Auswandern; gemeinsam bewundern sie auf dem Bildschirm die charmante Juristin Eva Halk (I. B.), die gerade interviewt wird. Doch der Start ins Leben ist enttäuschend: Ihre Bitte, als Team arbeiten zu dürfen, wird abgelehnt, die Arbeit verursacht Spannungen mit Vorgesetzten und untereinander, Jancsis Liebesaffäre mit Habgab (J. H.) bringt keine echte Erfüllung. Auf einer Party lernt Jancsi Eva Halk kennen. Gemeinsam besuchen sie ein Kino, sehen einen Dokumentarfilm über die jüngste ungarische Geschichte und vertrauen einander an, daß sie 1956 beide an eine Flucht ins Ausland gedacht haben. Einer der Freunde, Laci (B. A.), wird krank und stirbt. Jancsi und Eva, die sich ineinander verliebt hatten, leben sich wieder auseinander. Doch alles, was er erlebt hat, hat Jancsi geholfen, erwachsen zu werden.

Nur scheinbar wird hier ein ganz privates Schicksal aufbereitet; tatsächlich schafft Szabó immer wieder Querverbindungen zur gesellschaftlichen und politischen Wirklichkeit. Die jungen Studenten fürchten, vom »Establishment« unterdrückt zu werden, und träumen davon, nach Kuba auszuwandern. Das Fernweh spielt eine große Rolle: Jancsi hat eine raffinierte Radioanlage, mit der er London, Paris, Prag und Rom empfangen kann. Der Dialog angesichts der Filmbilder der Revolution von 1956 ist nüchtern und illusionslos. Eva, die offen zugibt, daß sie damals nur aus Feigheit nicht geflohen ist, bezeichnet sich als Kommunistin; auf die gleiche Frage antwortet Jancsi ausweichend: »Ich bin Ingenieur!« Es ist das Porträt einer Jugend, die zwar den Sozialismus nicht in Frage stellt, die aber Freiheit will und sich nicht etikettieren läßt. Das alles hat Szabó ohne große Worte, fast beiläufig in sein präzise gezeichnetes Porträt eingearbeitet.

Alraune ⑤

Deutschland 1927

R: Henrik Galeen; A: Henrik Galeen nach einem Roman von Hanns Heinz Ewers; K: Franz Planer; D: Paul Wegener, Brigitte Helm, Ivan Petrovich

Professor ten Brinken (P. W.) beschäftigt sich seit Jahren mit dem Problem der künstlichen Befruchtung. Eines Tages gelingen seine Experimente: Als Tochter eines am Galgen hingerichteten Verbrechers und einer Dirne entsteht ein Mädchen (B. H.). Ten Brinken nennt es Alraune – nach der Alraunenwurzel, die allem Aberglauben zufolge unter dem Galgen wächst und geheimnisvolle Kräfte hat. Alraune bringt allen Männern, die sie lieben, Unglück. Und als sie schließlich die Wahrheit über ihre Herkunft erfährt, richtet sie auch ihren Schöpfer und sich selbst zugrunde.

Galeen, als Regisseur des »Übersinnlichen« versiert, inszenierte diesen Film als Vision des Schreckens, in der Brigitte Helm in maskenhafter Starre dem unausweichlichen Untergang zutrieb.

Das Thema kam offenbar dem Publikumsgeschmack entgegen. 1930 entstand ein Remake, das Richard Oswald inszenierte, und in dem abermals Brigitte Helm, diesmal an der Seite von Albert Bassermann, spielte.

1952 inszenierte Arthur Maria Rabenalt eine neuerliche Version mit Erich von Stroheim und Hildegard Knef. Dieser Film scheiterte u. a. daran, daß man versuchte, Probleme der modernen Wissenschaft mit der alten Volkssage zu verknüpfen.

Der alte und der junge König

Deutschland 1934

R: Hans Steinhoff; A: Thea von Harbou, Rolf Lauckner; K: Karl Puth; D: Emil Jannings, Werner Hinz, Claus Clausen, Leopoldine Konstantin

Der Konflikt zwischen dem preußischen König Friedrich Wilhelm I. (E. J.) und dem Kronprin-

zen Friedrich (W. H.). Die Strenge des Vaters treibt den Prinzen, mit dem Leutnant von Katte (C. C.) seine Flucht zu planen. Nach dem Scheitern des Fluchtversuchs und der Erschießung des Leutnants beugt sich Friedrich dem väterlichen Willen und verwandelt sich im Lauf der Jahre vom Freund der Musen zum künftigen Herrscher. Aber erst in der Todesstunde des Vaters vermag er ihn ganz zu verstehen. Und erst diese Einsicht wandelt ihn endgültig zum König.

Ein typisches Beispiel dafür, wie ein historisches Thema für die Propaganda ausgenutzt wird – hier, wie die Staatsidee der Nationalsozialisten aus der Geschichte abgeleitet und gerechtfertigt werden soll. Von Friedrich Wilhelm I., der den Leutnant von Katte erschießen läßt, obwohl das Gericht ihn nur zu Festungshaft verurteilt hatte, heißt es: »Sein Wille ist Gesetz, und was sich ihm nicht beugt, muß er vernichten!« Diese Einsicht gewinnt schließlich auch der Kronprinz, der nur so zu »Friedrich dem Großen« werden konnte. Und diese Haltung, das macht der Film überdeutlich, dient letztlich auch dem Staat und damit dem Volk.

Amadeus

Amadeus

USA 1983

R: Miloš Forman; A: Peter Shaffer nach seinem gleichnamigen Bühnenstück; K: Miroslav Ondříček; D: F. Murray Abraham, Tom Hulce, Elizabeth Berridge, Simon Callow, Roy Dotrice

Im Jahre 1823 versucht der Hofkapellmeister Antonio Salieri (F. M. A.), langjähriger Rivale Mozarts, sich in Wien das Leben zu nehmen. Man liefert ihn in eine Irrenanstalt ein, wo er einem Geistlichen berichtet, er habe Mozart ermordet. In seiner Beichte erleben wir die letzten zehn Jahre Mozarts – mit Salieris Augen gesehen: 1781 begegnen sich Mozart (T. H.) und Salieri in Salzburg zum ersten Mal. Der spießig-trockene Salieri ist entsetzt über die Diskrepanz zwischen Mozarts Musik und dem oft rüpelhaften und albernen Benehmen des Jüngeren; und er ist verbittert, weil dem Kon-



Amadeus
(Tom Hulce)

kurrenten mühelos zufliegt, was für ihn ein unerreichbares Ideal bleibt. Neid und Verbitte- rung bestimmen in der Folge das Verhältnis Salieris zu Mozart, nachdem der nach Wien ge- zogen ist. Der Film berichtet von geglückten und mißglückten Intrigen Salieris, von Erfolgen und Mißerfolgen Mozarts, von dessen Heirat mit Constanze (E. B.), vom Tod seines Vaters Leopold (R. D.), der den körperlich und seelisch labilen Komponisten tief erschütterte. Schließlich suggeriert der Film, Salieri sei der geheimnisvolle Auftraggeber des »Requiem« gewesen und habe andererseits Mozart bei der Niederschrift der Partitur geholfen – ersteres um den erschöpften und überarbeiteten Moz- art in den Tod zu treiben, letzteres um die Ba- sis für die Behauptung zu schaffen, er, Salieri, sei der Komponist dieses Werkes. Am Ende seiner Beichte bereut Salieri seine Tat keines- wegs. Er triumphiert – im Wahnsinn!
Der mit Preisen (u. a. sechs »Oscars«) über-

häufte Film erhebt natürlich keinen Anspruch auf historische Zuverlässigkeit. Dem Autor Shaffer ging es um ein dialektisches Denkspiel über den Konflikt zwischen Genie (Mozart) und Begabung (Salieri) und um die bühnen- wirksame Demonstration, daß ein Genie pri- vatim durchaus enervierend sein kann: der Schöpfer unvergänglicher Werke nicht nur als Alkoholiker, sondern auch als albern- geschwätziger Schürzenjäger . . . Regisseur Miloš Forman hat diese Ambivalenz der Vorlage ge- schickt genutzt, hat aus ihr immer wieder dra- maturgisches Kapital geschlagen. So bilden die opulente Ausstattung und die Musik Mozarts den Hintergrund für eine gelegentlich brillante Auseinandersetzung zwischen dem trockenen Schleicher Salieri und einem sich hysterisch gerierenden Mozart. Die aus dieser Konstel- lation resultierende merkwürdige Spannung läßt den überlangen Film (160 Minuten) niemals langatmig erscheinen.

2001 kam ein sogenannter »Director's Cut« heraus. In dieser um etwa 20 Minuten längeren Fassung verschärft Forman vor allem die Gegensätze der Charaktere. Salieri erscheint noch hinterhältiger, Mozart – als Außenseiter der Wiener Gesellschaft – noch hilfloser.

Les amants

Die Liebenden

Frankreich 1958

R: Louis Malle; A: Louis Malle und Louise de Vilmorin nach einem Roman von Vivant Denon; K: Henri Decae; D: Jeanne Moreau, Alain Cuny, José-Luis de Villalonga, Jean-Marc Bory

Jeanne (J. M.) lebt als Frau des wesentlich älteren Verlegers Henri Tournier (A. C.) in der Provinz. Bei ihren Besuchen in Paris verliebt sie sich in Raoul Florés (J.-L. d. V.) und wird seine Geliebte. Henri ahnt die Wahrheit und drängt sie, Raoul und ihre Freundin Maggy für ein Wochenende einzuladen. Am Tag dieses Besuchs hat Jeanne eine Autopanne und wird von dem jungen Studenten Bernard (J.-M. B.) nach Haus gebracht. Tournier findet Gefallen an Bernard und lädt ihn ebenfalls ein. Beim Abendessen erkennt Jeanne die Alternative: ein zynischer Ehemann oder ein unbedeutender Liebhaber. Als sie in der Nacht ruhelos durch den Park geht, begegnet sie Bernard. Beide finden zueinander, und Jeanne verläßt am nächsten Tag mit Bernard das Haus.

Die gepflegte Modernisierung eines Romans aus dem 18. Jahrhundert, eine Studie über die Selbsterkenntnis und Selbstverwirklichung einer Frau. Der Film erregte damals Aufsehen durch einige erotische Szenen, die allerdings mit Geschmack und Delikatesse in Szene gesetzt worden waren. In der Bundesrepublik kam eine verfälschte Fassung in die Kinos: Einige Szenen waren geschnitten, außerdem unterschlug man u. a. die Existenz eines Kindes, um Jeannes Flucht nicht gar so unmoralisch erscheinen zu lassen.

Les amants du Pont-Neuf

Die Liebenden von Pont-Neuf

Frankreich 1988–91

R: Leos Carax; A: Leos Carax; K: Jean-Yves Escoffier; D: Juliette Binoche, Denis Lavant, Klaus-Michael Grüber

Der Prolog: Eine Fahrt mit der Handkamera durch das nächtliche Paris stellt die Protagonisten vor. Ein junger Mann, Alex (D. L.), wird von einem Auto angefahren; eine junge Frau mit einer Augenklappe, Michèle (J. B.), geht vorüber. – Der Hauptteil: Mit einem Gipsbein kommt Alex zurück auf den Pont-Neuf, die älteste Brücke von Paris, die wegen Reparaturarbeiten für den öffentlichen Verkehr gesperrt ist. Hier lebt der ehemalige Artist als Clochard, und hierher verschlägt es auch Michèle, die Malerin, die langsam erblindet. Hinzu kommt noch Hans (K.-M. G.), der Macht über Alex hat, weil er über die Ampullen verfügt, die allein Alex in der Nacht Schlaf bringen. Alex verliebt sich in Michèle, und sie erfahren diese Liebe in gemeinsamen Streifzügen an der Seine, durch die Stadt und im gemeinsamen Erlebnis des großen Feuerwerks zur 200-Jahr-Feier der Revolution. Dann holt die Vergangenheit, die Alex eifersüchtig aussperren wollte, Michèle ein. Mit einer Plakataktion wird sie gesucht, weil ihre Augenkrankheit vielleicht geheilt werden kann. Bei dem Versuch, die Plakate zu verbrennen, tötet Alex versehentlich einen Menschen. Michèle verschwindet; er wird verhaftet. – Der Epilog: Zwei Jahre später, nach Alex' Entlassung, sehen sie sich wieder – auf dem Pont-Neuf, im Schnee. Verschlüsselt lassen sie einander wissen, daß sie sich noch immer lieben. Jetzt wagen sie gemeinsam den Sprung ins kalte Wasser – buchstäblich. Sie schweben durch das Wasser wie durch die Unendlichkeit. Ein Schiff, auf dem ein altes Paar seine »letzte Fahrt« macht, nimmt sie auf. Sie fahren mit.

Carax verläßt sich ganz auf die ureigenen Mittel und Möglichkeiten der Kinematographie. Er erzählt in Bildern, in einem Rhythmus, der die Sequenzen wie in einem Sog aneinanderreihet. Der Zuschauer wird eingebunden in das

Abenteuer dieser Liebe, die sich für die Liebenden in jeder Nuance ihres gemeinsamen Lebens manifestiert. Es ist die Liebe schlechthin, die man hier miterlebt. Und wenn Michèle und Alex am Ende wie Gallionsfiguren am Bug des Schiffes stehen, dann stellt man sich unwillkürlich vor, daß sie so immer weiter fahren werden bis an das Ende der Zeit.

Die lange Drehzeit des Films erklärt sich aus einer Folge von Mißhelligkeiten (Krankheit, Finanzierungsschwierigkeiten, Unwetter etc.), die u. a. auch dazu führten, daß die Brückenszenen nicht am Originalschauplatz, sondern in einer nachgebauten Kulisse gedreht wurden.

Amarcord

Amarcord

Italien/Frankreich 1973

R: Federico Fellini; A: Federico Fellini, Tonino Guerra; K: Giuseppe Rotunno; D: Bruno Zanin, Magali Noël, Pupella Maggio, Armando Brancia, Peppino Janigro, Antonietta Beluzzi, Gennaro Ombra, Ciccio Ingrassia

Episodische Schilderung der Erlebnisse des Jungen Titta (B. Z.) in den dreißiger Jahren in Rimini. Bei einem Volksfest wird der Winter verbrannt. Eine Galerie karikaturistisch überzeichneter Lehrer passiert Revue. Häusliche Szenen: Die temperamentvolle Mutter (P. M.) und der jähzornig redliche Vater (A. B.) liefern sich erbitterte Wortgefechte, während der senile Großvater (P. J.) nach dem Hausmädchen grapscht. Dann ein faschistisches Fest, das jäh gestört wird, als ein Grammophon vom Kirchturm die »Internationale« spielt. Zu denen, die verhaftet werden und – eine verbreitete Methode der Faschisten! – eine Portion Rizinus eingefloßt bekommen, gehört auch Tittas Vater. Doch die Mutter wäscht ihrem Mann liebevoll den Kot und damit die Demütigung vom Leib. Die Bewohner Riminis rudern aufs Meer hinaus, um den Ozeanriesen »Rex« zu begrüßen. Im nächtlichen Dunkel zieht das hell erleuchtete Schiff wie eine märchenhafte Erscheinung vorbei. Sexuelle Obsessionen: Die unerfüllte Liebe des Jungen zu der willfähigen Friseurin

Gradisca (M. N.), die Begegnung mit der voluminösen Tabakhändlerin (A. B.), deren riesige Brüste der Knabe küssen darf, ehe sie ihn – enttäuscht und unbefriedigt – von sich stößt. Und eine Variation: Der geistesranke Onkel Teo (C. I.) wird zu einem Ausflug aus der Anstalt abgeholt. Auf dem Land klettert er auf einen Baum und schreit stundenlang klagend: »Ich will eine Frau!« Ein Bild: Es schneit, und der Pfau des Grafen schlägt im Schnee auf dem Brunnenrand ein Rad. Am Ende heiratet die Gradisca einen Gendarmen. Auf freiem Feld findet die Hochzeitsfeier statt. Es regnet, die Brautleute fahren ab, die Gäste verlieren sich, einer nach dem anderen. Melancholischer Ausklang eines Blicks zurück . . .

Der Titel *Amarcord* ist entstanden aus dem in der Mundart der Romagna zusammengezogenen Satz »Io mi ricordo« (Ich erinnere mich). Der Junge Titta steht bei diesen Erinnerungen wohl für den jungen Fellini. Aber »nur« eine Autobiographie ist daraus doch nicht geworden. Vielmehr bekennt sich Fellini hier abermals zu einer Subjektivität, die selbst die eigene Vergangenheit aus dem Blickwinkel der Gegenwart zu verändern vermag. Diese Betrachtungsweise bestimmt auch die Erzählstruktur des Films, die aufgelöst wird in Anekdoten, Erlebnisse, Erfahrungen, Träume. »Fellini erzählt längst keine Geschichten mehr. Er schafft Welt – aus Anekdoten, aus Gefühlen. So wie vor ihm einzig Chaplin es getan hat« (Martin Schlappper).

Es fehlen zwar die gewalttätig großartigen Kabinettstückchen aus seinem Film *Fellini: Roma* (Fellinis Roma, Frankreich/Italien 1971), der den Weg eines jungen Mannes (Titta? Fellini?) nach Rom und seine Erfahrungen in der großen Stadt schildert. Aber dafür wurde hier eine Konsequenz und Kongruenz der Handlungsführung erreicht, die den Film einheitlicher und geschlossener erscheinen läßt. Zu seinem Stil gehört dabei auch das Prinzip, blasse Farben zu verwenden, Szenen in den Dämmer Schatten der Nacht oder des Nebels zu tauchen.

American beauty

American Beauty

USA 1998

R: Sam Mendes; A: Alan Ball; K: Conrad L. Hall; D: Kevin Spacey, Annette Bening, Thora Birch, Mena Suvari, Wes Bentley, Chris Cooper, Peter Gallagher

Aus den Wolken senkt sich die Kamera auf eine idyllische Vorstadtstraße mit schmucken Häusern, in denen – so meint man – glückliche Menschen wohnen müssen. Doch dann gerät Lester Burnham (K. S.), ein frustrierter Vierziger, in ihr Blickfeld. Beruflich ist er ins Abseits geraten, seine Ehe mit der hysterischen Carolyn (A. B.), der ihre Rosen (»American Beauty«) wichtiger sind als ihr Ehemann, ist kaputt, Tochter Jane (T. B.) erträgt die Eltern nur noch mühsam. Plötzlich jedoch erfährt Lester einen Motivationsschub: Er verliebt sich Hals über Kopf in Angela (M. S.), die überaus blonde High-School-Freundin seiner Tochter. Alsbald erträumt er sich exquisite erotische Abenteuer mit Angela, absolviert ein privates Fitneß-Programm, schmeißt seinen Job hin, erpreßt eine satte Abfindung und haut zu Hause endlich auf den Putz. Daß Carolyn, die als Immobilienmaklerin dilettiert, sich derweil dem erfolgreichen Konkurrenten Buddy Kane (P. G.) an den Hals geworfen hat, stört ihn wenig. – Ins Nachbarhaus ist währenddessen der pensionierte Colonel Fitts (C. C.) eingezogen, ein sturer Kommißkopf, der seinen Sohn Ricky (W. B.) vor Jahren beim Kiffen erwischt und ihn seither gleichsam in die häusliche Strafkompagnie versetzt hat. Doch Ricky ist schlau. Mit scheinbar totaler Unterwerfung schafft er sich einen Freiraum, den er nutzt, um als Dealer sein Hobby zu finanzieren: Er zeichnet seine Umwelt nahezu ständig mit der Videokamera auf und archiviert die Kassetten. Durch diese »Video-Spiele« lernt er Jane kennen, und beide verlieben sich ineinander, während Lester sein Kunde im Rauschgift-Geschäft wird. Als der Colonel einen Deal zwischen beiden beobachtet, unterläuft ihm ein fatales Mißverständnis. Er hält Lester für schwul, für den Verführer seines Sohnes. In äußerster Verzweiflung enthüllt Fitts dem Nachbarn seine eigene homosexuelle Veranlagung;

dann erschießt er den einzigen Mitwisser seiner »Schande«. Mit dieser Tat kommt er Carolyn, die die gleiche Absicht hatte, um einige Minuten zuvor. Lester erlebt vor seinem Tod noch eine Sekunde absoluten Glücks. Dann kehrt die Kamera zurück in die Wolken.

Der Autor legt gleich zu Beginn seine Karten auf den Tisch. Aus dem Off (und aus dem Jenseits!) beginnt Lester zu erzählen: »Ich bin 42 Jahre alt. In weniger als einem Jahr werde ich tot sein. Natürlich weiß ich das jetzt noch nicht. Aber irgendwie bin ich jetzt schon tot.« Damit ist die Pointe verraten und die Diagnose gestellt. Nun kann der Film darangehen, die schöne heile Welt des amerikanischen Traums Stück für Stück zu demontieren. Und hinter den freundlichen Fassaden der Häuser entdeckt er Frust, Verzweiflung, Haß. Aber den Menschen, die da zum Vorschein kommen, begegnet er gleichwohl mit Respekt und nicht ohne Sympathie. Er gibt uns zu verstehen, daß Lester im Lauf seines Lebens einfach seine Träume abhanden gekommen sind, daß Carolyn mit dem Leistungsdruck der Gesellschaft nicht zurechtgekommen ist, daß Angela sich mit erfundenen Sex-Abenteuern brüstet, um »eine Rolle spielen« zu können, daß Ricky die Schönheit der Welt heimlich einfangen muß, weil er so perfekt geduckt worden ist, und daß Colonel Fitts in die Rolle des bramarbasierenden Militaristen schlüpfen mußte, um seine als »unmännlich« empfundene Neigung vor der Umwelt und vor sich selbst zu verbergen. Die Frage allerdings, warum die Idylle am Ende zum blutigen Albtraum wird, die gibt der Film weiter an den Zuschauer.

Der renommierte englische Theaterregisseur Sam Mendes zeichnet mit seinem Spielfilmdebüt ein unterhaltsames und gleichzeitig verstörendes Bild der amerikanischen Gesellschaft. Er wählt dafür eine originelle Perspektive, entwickelt einen eigenwilligen Stil und nutzt geschickt das kreative Potential seiner Mitarbeiter. Autor Alan Ball stellt die Welt der amerikanischen Fernsehserien (die er selbst jahrelang geschrieben hat) listig auf den Prüfstand. Der Kamera-Veteran Conrad L. Hall filmt diese Welt »in Hochglanz« ab und demontiert sie gleichzeitig durch die grobkörnigen Video-Bilder aus Rickys Kamera. Die Darsteller (allen voran Kevin Spacey) vereinen Virtuosität mit präzisiertem Ensemblespiel.

An American in Paris
(Gene Kelly,
Leslie Caron)



American graffiti

American Graffiti

USA 1973

R: George Lucas; A: George Lucas, Gloria Katz, Willard Huyck; K: Ron Eveslage, Jan D'Alquen; D: Richard Dreyfuss, Charlie Martin Smith, Ronny Howard, Paul Le Mat, Candy Clark, Mackenzie Phillips, Cindy Williams

Zeit: eine Nacht im Jahr 1962; Ort: eine Kleinstadt in Kalifornien; Personen: eine Clique, vier Jungen zwischen 18 und 22, die Abschied feiern, weil zwei von ihnen auf ein College an der Ostküste gehen wollen.

Steve (R. H.) bekommt Streit mit seiner Freundin Laurie (C. W.); Terry (C. M. S.) leiht sich Steves schickes Auto und gabelt mit Hilfe dieses Statussymbols die attraktive Debbie (C. C.) auf. Auch Big John (P. L. M.) sucht Anschluss. Auf einem Parkplatz steigt die hübsche Carol (M. P.) zu ihm ins Auto; aber sie ist erst dreizehn, und John versucht verzweifelt, sie wieder loszuwerden. Curt (R. D.) gerät an eine Bande, mit der er einen kleinen Diebstahl ausführt. Am Ende wird Curt allein aufs College gehen, weil Steve bei Laurie bleibt. Terry hat sich in Debbie verliebt, und Big John merkt,

daß er zu alt geworden ist für kleine Mädchen und frisierte Autos.

Ein ironisch-sentimentaler Blick zurück, der das Bild und die Stimmung jener Jahre überzeugend einfängt. Lucas beschwört gleich am Anfang den zeittypischen »Autokult«, wenn er die gesamte Exposition (rund eine Viertelstunde!) in das Innere von Autos verlegt; und zeittypische Atmosphäre liefern die lokalen Radiostationen mit den Hits von damals und der fast mythischen Figur des Discjockeys »Wolfman«. Aber anders als Bogdanovich in seinem thematisch vergleichbaren Film *The last picture show* begnügt sich Lucas (Jahrgang 1945) in seinem autobiographisch gefärbten Film mit einem nostalgischen Abbild, ohne die Zeit und seine Helden zu analysieren oder gar kritisch in Frage zu stellen. Eine gewisse Distanzierung leistet allein der Nachspann, der mitteilt, daß John später bei einem Autounfall getötet wurde und Terry in Vietnam verschollen ist. Als stimmungsvolle und stimmige Skizze aber und als Probe eines originellen Regie-Talents hat dieser Film seine Meriten.

An American in Paris

Ein Amerikaner in Paris

USA 1951

R: Vincente Minnelli; A: Alan Jay Lerner, Alan Lin, Ira Gershwin (Liedertexte); K: Alfred Gilks, John Alton; D: Gene Kelly, Leslie Caron, Oscar Levant, Georges Guétary, Nina Foch

Der amerikanische Maler Jerry Mulligan (G. K.) und der Komponist Adam Cook (O. L.) leben arm, aber glücklich in Paris. Jerry wird von einer attraktiven Millionärin (N. F.) umworben, verliebt sich aber Hals über Kopf in das Mädchen Lisa (L. C.). Doch Lisa fühlt sich an den Sänger Henri (G. G.) gebunden, der sie im Krieg vor den Deutschen gerettet hat. Auf einem Kostümfest nehmen Lisa und Jerry Abschied voneinander. Aber Henri hat ihr Gespräch belauscht und gibt Lisa frei. Glücklich eilt sie in Jerrys Arme.

An American in Paris gilt als eines der besten Film-Musicals. Der Film verdankt seinen Erfolg gleichermaßen der Musik George Gershwins, dessen gleichnamige Komposition ihm auch den Titel gab, der Regie Minnellis und der Choreographie Gene Kellys. Handlung und Tanz sind hier raffiniert miteinander verschmolzen. Typisch sind gleich die ersten Bilder des Films, wenn Jerrys Morgentouillette choreographisch gestaltet wird; und das wiederholt sich immer wieder, z. B. bei den Liebeszenen, in denen Dialog und Handlung sich im Tanz auflösen und fortsetzen. Minnelli hat dieses Stilprinzip geschickt in die filmische Dramaturgie integriert und dabei auch der Farbe eine besondere Bedeutung gegeben. Höhepunkte der Inszenierung u. a.: Ein Wunschtraum Adams, in dem er sich als gefeierter Konzertpianist sieht und in dem auch der Dirigent, sämtliche Musiker und das Publikum sein Gesicht tragen; das Kostümfest (Ausstattung: Cedric Gibbons, Preston Ames), bei dem alle Bauten und Kostüme schwarz-weiß sind, was der Szene eine melancholische Grundstimmung gibt; das abschließende Ballett, bei dem die einzelnen Sequenzen sich an der Farbgebung berühmter Maler orientieren.

Der Film wurde mit Auszeichnungen überhäuft und erhielt u. a. acht »Oscars«.

An American tragedy

Eine amerikanische Tragödie

USA 1931

R: Josef von Sternberg; A: Samuel Hoffenstein und Josef von Sternberg nach dem gleichnamigen Roman von Theodore Dreiser; K: Lee Garmes; D: Phillips Holmes, Sylvia Sidney, Frances Dee

Verfilmung des Romans von Dreiser: Clyde Griffiths (P. H.) hat die Chance zur Heirat mit der reichen Sondra Finchley (F. D.) und zum sozialen Aufstieg. Dabei steht ihm eine junge Arbeiterin (S. S.) im Weg, die ein Kind von ihm erwartet. Er will sie töten. Ein Unfall kommt ihm zuvor; seine Tatvorbereitungen jedoch belasten ihn so stark, daß er als Mörder verurteilt wird.

Ursprünglich sollte Eisenstein, der sich damals in den USA aufhielt, diesen Film drehen. Sein Drehbuch aber war dem Produzenten wohl zu aggressiv sozialkritisch. Da man die Rechte jedoch schon erworben hatte, verpflichtete man Josef von Sternberg. Sternberg schrieb später: »Ich ließ alle soziologischen Elemente weg. Sie hatten meiner Meinung nach nichts mit dem dramatischen Unfall zu tun, der Dreiser beschäftigt hatte.« Dreiser war anderer Meinung. Er klagte gegen die Filmgesellschaft und wollte die öffentliche Vorführung des Films mit dem Argument verhindern, er verfälsche sein Buch. Ein Gericht entschied jedoch gegen ihn. Eisenstein urteilte später: »Der Film ist so schlecht, daß ich ihn mir nicht bis zum Ende ansehen konnte.«

Tatsächlich hat Sternberg hier ein solides Drama privater Konflikte abgeliefert, das die Handlungsfülle des Romans auf die entscheidenden Szenen konzentriert und diese dann breit und wirkungsvoll ausspielt. Neben dem Dialog gab es noch zahlreiche Zwischentitel, die nach Stummfilm-Manier etwa verkündeten: »Zurück in den Alltag nach zwei zauberhaften Tagen!«

Zwanzig Jahre später wurde Dreisers Buch unter dem Titel *A place in the sun* (Ein Platz an der Sonne, USA 1951) von George Stevens neu verfilmt.

Le amiche

Die Freundinnen

Italien 1955

R: Michelangelo Antonioni; A: Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi d'Amico und Alba de Cespedes nach dem Roman *Einsame Frauen* von Cesare Pavese; K: Gianni Di Venanzo; D: Eleonora Rossi-Drago, Gabriele Ferzetti, Franco Fabrizi, Valentina Cortese, Yvonne Furneaux, Ettore Manni, Madeleine Fischer, Annamaria Pancani

Clelia (E. R.-D.) ist Managerin eines Modedesigners in Rom. Als sie von der Direktion nach Turin geschickt wird, um dort eine Filiale aufzubauen, gerät sie in einen Kreis von »Freundinnen«, verwöhnten Damen aus dem gehobenen Bürgertum, die ihre innere Leere durch Flirts und Partys zu betäuben suchen: Momina (Y. F.), Nene (V. C.), Mariella (A. P.) und die junge Rosetta (M. F.), die sich am Schluß aus enttäuschter Liebe zu Lorenzo (G. F.) das Leben nimmt. Auch Clelia erlebt eine kurze Liebesgeschichte mit dem Dekorateur Carlo (E. M.). Aber ihre Welten sind so verschieden, daß Clelia diese Liaison bald, fast hastig beendet.

Schon in der literarischen Vorlage ist die Monotonie unausgefüllten Lebens bedrückend gegenwärtig. Und Antonioni hat nicht versucht, diese Vorlage etwa effektiv aufzubereiten. Er attackiert die »Freundinnen«, die ein Leben ohne Ziel führen, nicht durch große Worte oder dramatische Situationen, sondern durch die genaue Schilderung bezeichnender Details aus ihrem Alltag. Er zeigt, daß die berufstätige Clelia in diesem Kreis eine Ausnahme ist; aber er nennt auch den Preis, den sie dafür zahlen muß: Ihr beruflicher Erfolg trennt sie von Carlo, von dem Mann, den sie liebt. Kernpunkt des Films ist dabei nicht die Psychologie einiger Menschen, sondern die Malaise der Frau in unserer Gesellschaft.

L'amore

Amore

Italien 1947/48

I. Teil: *Una voce umana* (Eine menschliche Stimme)

R: Roberto Rossellini; A: Roberto Rossellini nach dem Monodrama *Die menschliche Stimme* von Jean Cocteau; K: Robert Juillard; D: Anna Magnani

II. Teil: *Il miracolo* (Das Wunder)

R: Roberto Rossellini; A: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Roberto Rossellini; K: Aldo Tonti; D: Anna Magnani, Federico Fellini

I. Eine mondäne Frau (A. M.) telefoniert verzweifelt mit dem Geliebten, der sie verlassen hat. Am Ende erdrosselt sie sich mit der Schnur des Telefons.

II. Eine geistesschwache Landarbeiterin (A. M.) begegnet einem bärtigen Hirten (F. F.), den sie für den hl. Josef hält. Sie sitzt neben ihm, trinkt von seinem Wein und schläft daraufhin ein. Als sie später merkt, daß sie schwanger ist, glaubt sie sich auserwählt, das Kind eines »Heiligen« zu gebären. Die Dorfbewohner verspotten sie und treiben sie schließlich aus dem Dorf. Sie flieht in die Berge und bringt in einer leeren Kirche ihr Kind zur Welt.

Zwei sehr unterschiedliche Episoden, die im weitesten Sinn nur das Thema (Die Liebe) und die großartige Leistung der Hauptdarstellerin Anna Magnani vereint. Im ersten Teil bietet sie eine schauspielerische »tour de force«, die den Zuschauer fast dazu bringt, sich als Voyeur zu fühlen: Liebe als unheilbare, tödliche Krankheit. Im zweiten Teil erscheint Liebe ganz anders: als Gnade, als unbeirrbarer Richtschnur, als Licht in der Finsternis eines armseligen Lebens.

Der Film war damals heftig umstritten. Einigen galt er als »gotteslästerlich« und »blasphemisch«, es gab Boykottaufrufe und auch Verbote.

L'amour en fuite

Liebe auf der Flucht

Frankreich 1978

R: François Truffaut; A: François Truffaut, Marie-France Pisier, Jean Aurel, Suzanne Schiffman; K: Nestor Almendros; D: Jean-Pierre Léaud, Marie-France Pisier, Claude Jade, Daniel Mesguich, Dani, Dorothée, Julien Beethau

Der fünfte und letzte Film aus dem Leben von Antoine Doinel. Nach schwerer Kindheit (*Les quatre cents coups*), ersten Liebesenttäuschungen (in der Episode *Antoine et Colette* des Films *L'amour à vingt ans* – Liebe mit zwanzig, 1961), dem Schwanken zwischen einer verheirateten Frau und seiner Jugendliebe Christine (*Baisers volés*) und der Ehe mit Christine (*Domicile conjugal* – Tisch und Bett, Frankreich/Italien 1970) läßt er sich jetzt von Christine (C. J.) scheiden. Vor dem Gerichtsgebäude trifft er Colette (M.-F. P.), seine einstige »platonische« Liebe, die inzwischen Anwältin geworden ist. Das Gespräch mit ihr macht ihn nachdenklich, genauso wie die Begegnung mit dem ehemaligen Liebhaber seiner Mutter, Monsieur Lucien (J. B.). Antoine, der seinen Lebensunterhalt als Korrektor verdient, einen nicht übermäßig erfolgreichen Roman mit dem Titel »Liebes-Salat« geschrieben hat und unverdrossen an einem neuen Roman arbeitet, bringt es sogar über sich, seiner neuen Freundin Sabine (Do.) zu gestehen, daß er sie wirklich liebt. Ihre Bekanntschaft übrigens hatte er – typisch für ihn! – auf abenteuerliche Weise gemacht, indem er ein zerrissenes Foto von ihr, das er zufällig in einer Telefonzelle gefunden hatte, sorgfältig zusammensetzte und die Spur von dem Foto zu ihr mit kriminalistischem Spürsinn verfolgte. Ein Happy-End für Doinel?

»Ich glaube, daß ich hier einen Vorteil hatte, wie fast kein anderer Filmemacher. Wenn man einen Film dreht, der in die Vergangenheit einer Geschichte zurückgeht, hat man immer das Problem, einen jungen Schauspieler finden zu müssen, der dem erwachsenen Protagonisten ähnlich sieht . . . Ich dagegen habe denselben Schauspieler für dieselbe Rolle über die verschiedenen Lebensalter gefilmt, und jetzt

kann ich eine neue Geschichte erzählen, in der er als Erwachsener, als Kind und als Heranwachsender auftauchen kann . . .«

Truffaut hat von dieser Möglichkeit reichlich Gebrauch gemacht. Immer wieder beschwören und belegen Rückblenden, Zitate aus den früheren Filmen, Antoines Vergangenheit. Das gibt dem Film über weite Strecken eine verblüffende Dimension, gibt ihm fast den Anschein des Dokumentarischen. Andererseits drängt sich streckenweise die Vergangenheit so sehr vor die Gegenwart, daß die Konturen der »neuen« Geschichte verschwimmen. Vor allem aber scheint es, daß der Schauspieler Léaud sich doch anders entwickelt hat als Truffauts Doinel. Hier entsteht gelegentlich eine Kluft, die auch die Inszenierungskunst Truffauts nicht ganz überbrücken konnte.

Amphitryon – Aus den Wolken kommt das Glück

Deutschland 1935

R: Reinhold Schünzel; A: Reinhold Schünzel frei nach dem gleichnamigen Schauspiel von Heinrich von Kleist; K: Fritz Arno Wagner, Werner Bohne; D: Willy Fritsch, Käthe Gold, Paul Kemp, Fita Benkhoff, Adele Sandrock

Der Kern der Handlung entspricht der klassischen Vorlage: Jupiter (W. F.) nimmt die Gestalt des Amphitryon an, um die Liebe von Amphitryons Gattin Alkmene (K. G.) zu genießen. Sein Begleiter Merkur (P. K.) nähert sich unterdessen Alkmenes Dienerin Andria (F. B.) in der Gestalt ihres Mannes Sosias.

Das Thema wird hier mit den Mitteln des Kabarets behandelt. Jupiter erscheint als rechte Jammergestalt, die ganz unter dem Pantoffel der Göttermutter Juno (A. S.) steht. Juno putzt sich für einen Besuch »bei Plutos«. Seinen Ausflug zur Erde erschwandelt sich Jupiter unter dem Vorwand, eine Badereise machen zu wollen. Als Gefährt dient den beiden reisenden Göttern ein riesiger Regenschirm, mit dem sie vom Olymp herabschweben, während der Götterbote Merkur sich ansonsten der Rollschuhe bedient usw. Dieses in vielen Pennälerscherzen bewährte Rezept

wurde hier aber konsequent und einfallsreich angewandt, so daß der Film ein großer Erfolg wurde.

Ana y los lobos

Anna und die Wölfe

Spanien 1972

R: Carlos Saura; A: Rafael Azcona, Carlos Saura; K: Luis Cuadrado; D: Geraldine Chaplin, Fernando Fernan Gómez, José María Prada, José Vivó, Rafaela Aparicio, Charo Soriano

Das englische Kindermädchen Anna (G. C.) kommt in ein einsam gelegenes, schloßartiges Bürgerhaus, in dem eine halbgelähmte Patronin (R. A.) mit ihren drei erwachsenen Söhnen, der Schwiegertochter Luchy (C. S.) und drei Enkelkindern lebt. Schon bald erkennt Anna, daß sie »unter die Wölfe gefallen« ist; sie durchschaut und entlarvt die Schwächen und Obsessionen der Hausbewohner. José (J. M. P.) gibt sich als starker Mann, der Anweisungen erteilt und Annas Papiere prüft. In Wahrheit ist er ein Feigling, der seine Schwäche mit einer abstrusen Uniform-Sammlung kompensiert. Fernando (F. F. G.) spielt den Heiligen und lebt und kasteit sich in einer dunklen Höhle. Die vorgetäuschte Heiligkeit ist jedoch nur Tarnung für seinen Masochismus. Und Juan (J. V.), der Verheiratete, dessen Kinder Anna erziehen soll, ist ein verklemmter Lüstling, der ihr unter fremdem Namen obszöne Briefe schreibt und sich Ersatzbefriedigung verschafft, indem er heimlich Annas Zahnbürste benutzt und sich in ihr Bett legt. In den Erzählungen der Patronin werden dann auch die fatalen Erziehungsmethoden deutlich, die diese Menschen so deformiert haben; die gleichen Methoden werden jetzt wieder für die Enkelkinder angewandt. Die Hausbewohner erkennen schließlich, daß Anna sie durchschaut hat. Sie wird aus dem Haus gewiesen und läuft entsetzt davon. Die drei Brüder lauern ihr auf. José und Fernando halten sie fest, damit Juan sie vergewaltigen kann. Fernando schneidet ihr die Haare ab. José erschießt sie. Alle drei haben sich »bewährt«, und die alte Ordnung ist wiederhergestellt.

Eine alptraumhafte Vision, die noch stärker als andere Filme Sauras an Buñuel erinnert und doch in den stilistischen Mitteln ganz eigenständig ist. Die Ordnungsmächte Spaniens – Militär, Kirche, Bürgertum – werden hier symbolisch denunziert. Die spanische Gesellschaft erscheint als ein Horror-Kabinett, in dem die lauthals behaupteten Tugenden nur Tarnung für perverse Mutationen sind. Und mit dem Hinweis auf die Erziehungsmethoden wird dieser Zustand auch noch in die Zukunft fortgeschrieben.

Der Andere Ⓢ

Deutschland 1913

R: Max Mack; A: Max Mack nach einem Bühnenstück von Paul Lindau; K: Hermann Böttger; D: Albert Bassermann, Hanni Weisse, Otto Colott, Leon Resemann

Dr. Hallers (A. B.), ein prominenter Berliner Anwalt, leidet als Folge eines Sturzes vom Pferd an einer Persönlichkeitsspaltung. In seiner zweiten Existenz ist er ein Gauner, der zusammen mit einem Einbrecher (L. R.) in seine eigene Wohnung eindringt. Die Polizei, rechtzeitig gewarnt, ist jedoch zur Stelle und verhaftet Hallers und seinen Komplizen auf frischer Tat. Hallers verwandelt sich, offenbar unter dem Eindruck des Schocks, wieder in den ehrbaren Anwalt. Er hat keine Erinnerung an sein Verbrechen, muß aber seine Mitschuld erkennen und bricht zusammen. Später wird er geheilt. Motive des Films – die gesplante Persönlichkeit, die Schuld, die das andere Ich auf sich läßt – ähneln denen in *Der Student von Prag*. Hier allerdings, in einer »realistischen« Handlung, ersetzt man den tragischen Schluß durch einen zuversichtlichen Hinweis auf die Kraft der Liebe und der Seelenheilkunde. Albert Bassermann, der bisher als besonders engagierter Gegner des neuen Mediums gegolten hatte, stand hier erstmals vor einer Filmkamera. Diese Tatsache lockte zahlreiche Rezensenten zur Uraufführung des Films, die damit für Deutschland so etwas wie die Geburtsstunde der Filmkritik war.

Andrej Rubljow

Andrej Rubljow

UdSSR 1966–69

R: Andrej Tarkowski; A: Andrej Michalkow-Kontschalowski, Andrej Tarkowski; K: Wadim Jussow; D: Anatoli Solonizin, Nikolai Sergejew, Nikolai Burlajew

Um 1400. Der Mönch Andrej Rubljow (A. S.) wird Schüler und Gehilfe des berühmten Ikonmalers Theophan (N. S.). Theophan wird von düsteren Ahnungen heimgesucht; außerdem erfährt man, daß der Großfürst mehrere Künstler hat blenden lassen, damit sie für seinen jüngeren Bruder keine vergleichbaren Kunstschatze schaffen können. Andrej glaubt an die Welt und die Schönheit. Aber als er in einer Kirche das Jüngste Gericht malen soll, beginnt er zu zweifeln. Denn für den aufklärerischen Andrej ist das Jüngste Gericht das, was die Menschen aus ihrem Leben machen. Er legt die Arbeit nieder. Der jüngere Bruder des Großfürsten fällt an der Spitze einer Armee in das Land ein. In dem Gemetzel, das seine Soldaten anrichten, erschlägt Andrej einen Menschen, um eine Frau vor einer Vergewaltigung zu bewahren. Damit sind seine Ideale nachhaltig erschüttert. Theophan erscheint ihm als Geist. Und jetzt gibt Andrej seinem Pessimismus recht. Er legt ein Schweigegebet ab und hört auf zu malen. Doch dann begegnet er Boriska (N. B.), dem Sohn eines verhungerten Glockengießers. Boriska hat sich verpflichtet, im Auftrag des Großfürsten eine riesige Glocke zu gießen. Fasziniert beobachtet Rubljow, wie Boriska, obwohl fast noch ein Kind, den Auftrag ausführt. Andrej bricht sein Schweigen und bittet Boriska, mit ihm zu kommen. In einem Kloster will er die Kirche ausmalen, Boriska soll die Glocken gießen . . . Der rund dreistündige CinemaScope-Film war in der UdSSR bis zum Dezember 1971 verboten. Offiziell hieß es, der Film gebe ein verzerrtes und negatives Bild vom Leben im damaligen Rußland. Wahrscheinlich sah man aber in Rubljows Hoffnungen und Träumen allzu viele religiöse Aspekte und in seiner skeptischen Suche nach neuen Formen und Inhalten ein Plädoyer für die Freiheit des Künstlers.

Der schwarzweiße Film, der lediglich in seinen Schlüsselszenen, in denen er Ikonen Rubljows zeigt, farbig wird, ist meisterhaft gestaltet. Szenen von visionärer Kraft und Vitalität werden unterbrochen von philosophischen Exkursen; formale Akzente wie Zwischentitel, Zeitlupenaufnahmen und Standbilder sind raffiniert gesetzt. Der episch breite Bericht aus einer Zeit voller Gewalttaten und Haß kreist immer wieder um das Problem des Künstlers, der ein Werkzeug in der Hand der Mächtigen und ihrer Ideologien ist. Eine Schlüsselszene des Films, gleichzeitig ironisch und von einer verzweifeltten Hoffnung erfüllt, ist der Glockenguß, den Boriska angeblich nach einem ererbten Geheimrezept seines Vaters durchführt. In Wirklichkeit, so vertraut der Junge Rubljow an, gibt es überhaupt kein Geheimrezept; er hat den Mythos des Vaters nur benutzt, um seine eigenen Fähigkeiten beweisen zu können.

El ángel exterminador

Der Würgeengel

Mexiko 1962

R: Luis Buñuel; A: Luis Buñuel nach dem Manuskript *Les naufrages de la rue de la Providence*, das er zusammen mit Luis Alcoriza nach einem unveröffentlichten Schauspiel von José Bergamin geschrieben hatte; K: Gabriel Figueroa; D: Enrique Rambal, Lucy Gallardo, Silvia Pinal

Eine Party in der Villa des angesehenen Bürgers Nobile (E. R.) in der »Straße der Vorsehung«. Das Personal des Hauses verläßt ohne einleuchtenden Grund hastig die Arbeitsstätte; am späten Abend verwehrt ein seltsamer Zwang den Gästen, das Zimmer zu verlassen. Der Bann hält tagelang an; auch die alarmierte Polizei vermag andererseits nicht in das Haus einzudringen. In dieser Ausnahmesituation verändern sich die Gäste. Sie werden kindisch oder aggressiv, suchen Trost in der Religion oder Rettung in kabbalistischen Übungen. Ein junges Liebespaar begeht gemeinsam Selbstmord. Schafe und ein Bär trotten durch die Vorhalle. Schließlich kommt eine Frau (S. P.) auf die Idee, genau die Situation zu rekonstru-



El ángel exterminador

ieren, in der der Zwang zum ersten Mal spürbar wurde; und plötzlich ist der Bann gebrochen. Erleichtert beschließen die Geretteten, einen Dankgottesdienst zu feiern; aber am Schluß der Messe wiederholt sich das seltsame Phänomen. Am Ende sieht man eine Schafherde in der Kirche verschwinden.

»Wenn der Film, den Sie jetzt sehen werden, Ihnen rätselhaft oder anstößig erscheint, so deshalb, weil auch das Leben es ist. Wie das Leben, so ist der Film voller Wiederholungen und vielfach interpretierbar. Der Autor erklärt, daß er keine Symbole geben wollte, zumindest nicht bewußt. Die beste Deutung von *El ángel exterminador* ist vielleicht die, daß es von der Vernunft her keine Deutung gibt« (Luis Buñuel im Vorspann des Films).

Der Film lädt dennoch zu Interpretationen ein. Der Wendepunkt zum Beispiel könnte die Freiheit des Menschen signalisieren, Entscheidungen zu revidieren, Fehler zu korrigieren. Man könnte jedoch auch christlicher interpretieren; denn unmittelbar vorher hatte der Hausherr, der

von einigen Gästen für die Katastrophe verantwortlich gemacht wird, sich freiwillig als »Opfer« angeboten. Seine eigentliche Wirkung verdankt dieser Film jedoch neben der Meisterschaft der formalen Gestaltung wohl gerade der Tatsache, daß er rational nicht faßbare »Urangst« formuliert: der Mensch als Gefangener seiner eigenen Gedanken, Vorstellungen und Vorurteile.

Angels with dirty faces

Chikago

USA 1938

R: Michael Curtiz; A: John Wexley und Warren Duff nach einer Erzählung von Rowland Brown; K: Sol Polito; D: James Cagney, Pat O'Brien, Humphrey Bogart

Rocky Sullivan (J. C.) ist schon als Junge in den Slums zum Gesetzesbrecher geworden. Nach

15 Jahren kommt er als arrivierter Gangster in die Stadt zurück, wo sich seither wenig geändert hat. Sein Jugendfreund Jerry Connolly (P. O'B.) ist Priester geworden. Aber die Jungen in seinem Kirchenchor sind auch schon von der Gewalt fasziniert; Rocky wird ihr Idol. Rocky glaubt sich von seinem Anwalt James Frazier (H. B.) betrogen und versucht, sein Geld einzutreiben. Als Fraziers Versuch, ihn zu beseitigen, mißlingt, bekommt er das Geld und will Jerry Connolly 10 000 Dollar für ein Freizeitzentrum stiften. Der lehnt ab und beginnt statt dessen einen publizistischen Kampf gegen das Gangstertum. Rocky erschießt Frazier, wird verhaftet, verurteilt und hingerichtet. Aber vorher erfüllt er Jerry Connolly einen letzten Wunsch und gibt damit seinem Tod einen Sinn. Er spielt den angstschlotternden Feigling, wimmert vor den versammelten Reportern um Gnade und demontiert damit bewußt sein Image als hartgesottener Held. Die Jungen, die ihn bisher verehrt haben, sind tief enttäuscht und suchen Rat und Hilfe bei ihrem Pfarrer. Der Schluß ist sentimental und inkonsequent. So unterlief man damals drohende Zensurschwierigkeiten, indem man die positive Nutzanwendung gleich mitlieferte. Vorher aber ist dies ein vorzügliches Beispiel für die große Tradition des amerikanischen Gangsterfilms. Konsequenter werden die sozialen Bedingungen des Gangsterwesens gezeigt, überzeugend wird der Weg eines Jungen über kleine Gaunereien zum »echten« Gangster geschildert. Entsprechend nehmen Milieuschilderungen hier einen breiten Raum ein, sie überlagern aber niemals die Spannung des Geschehens.

Les anges du péché

Engel der Sünde / Das Hohelied der Liebe

Frankreich 1943

R: Robert Bresson; A: Jean Giraudoux, Robert Bresson, Pater Bruckberger OP; K: Philippe Agostini; D: Renée Faure, Jany Holt, Sylvie

Ein reiches, leidenschaftlich gläubiges Mädchen (R. F.) tritt in ein Kloster der Dominikanerinnen ein, die sich besonders der Fürsorge für weibliche Strafgefängene widmen. Als No-

vizin mit dem Klostersnamen Anne-Marie kämpft sie verzweifelt um die Seele von Thérèse (J. H.), die wenige Stunden nach ihrer Entlassung aus dem Gefängnis im Kloster Schutz sucht. Weder Anne-Marie noch die Oberin (S.) wissen, daß Thérèse in diesen Stunden den Mann getötet hat, für den sie unschuldig ins Gefängnis gegangen war und der sie dann betrogen hatte. In ihrem Eifer, die verbitterte junge Frau zu bekehren, verstößt Anne-Marie sogar gegen die Klosterregeln und wird von der Oberin aus dem Kloster entlassen. Aber sie kehrt heimlich zurück, um Nacht für Nacht im Klostergarten für Thérèse zu beten. Dort findet man sie eines Morgens im Regen – schwer krank. Sterbend betet sie weiter für Thérèse, die an ihrem Totenbett verhaftet wird. Aber Anne-Maries Opfer hat Thérèse erschüttert und bekehrt. Nach Verbüßung der Strafe wird sie in das Kloster zurückkehren . . .

Der erste abendfüllende Spielfilm Bressons zeigt noch nicht den asketischen Bildstil seiner späteren und reiferen Werke; seine Entwicklung scheint hier jedoch schon deutlich vorgezeichnet. Die schmucklose dramaturgische Struktur verweist auf das Wesentliche des Geschehens, das sich hier – wie auch später bei Bresson – im Menschen selbst vollzieht.

Angst essen Seele auf

BRD 1973

R: Rainer Werner Fassbinder; A: Rainer Werner Fassbinder; K: Jürgen Jürges; D: Brigitte Mira, El Hedi ben Salem, Barbara Valentin, Irm Herrmann, Marquard Bohm

Die etwa 60jährige verwitwete Putzfrau Emmi (B. M.) lernt in einer Gastwirtschaft einen rund 20 Jahre jüngeren marokkanischen Gastarbeiter (E. H. b. S.) kennen, den sie der Einfachheit halber »Ali« nennt. Er bringt sie, absichtslos, nach Haus; sie lädt ihn »auf ein Glas« in ihre Wohnung und bietet ihm ein Zimmer für die Nacht, da das »Ausländer-Wohnheim« unterdessen geschlossen ist. Aus der flüchtigen Begegnung wird Liebe – gegen den Widerstand der Umwelt: Emmis Kinder, die sich bisher kaum um sie gekümmert haben, machen ihr

bittere Vorwürfe wegen ihrer Unmoral, der Kaufmann an der Ecke weigert sich, Ali zu bedienen, Nachbarn und Arbeitskolleginnen Emmi machen giftige Bemerkungen. Die beiden ungleichen Liebenden ficht das alles nicht an; sie heiraten. Und nach einer Urlaubsreise scheint die Welt wunderbar verändert, weil die Gegner von gestern erkannt haben, daß Emmi und Ali ihnen nützlich sein können. Der Kaufmann bangt um seinen Umsatz, die Nachbarin bittet Ali um Hilfe bei schweren Arbeiten, die Kinder beuten Emmi als Baby-Sitterin aus, die Arbeitskolleginnen haben ein anderes »schwarzes Schaf« gefunden. Doch nun, da der äußere Druck gewichen ist, beginnt erst die innere Krise dieser Ehe. Ali fühlt sich von Emmi bevormundet; er möchte vor seinen Kollegen beweisen, daß er der Herr im Haus ist. Und häufiger zieht es ihn jetzt auch zu einer drallen Kellnerin (B. V.), was für Emmi den Altersunterschied drückend deutlich macht. Bei einer Auseinandersetzung bricht Ali zusammen und wird in ein Krankenhaus eingeliefert. Der Arzt diagnostiziert ein Magengeschwür, betont, das sei häufig bei Gastarbeitern, und prophezeit einen baldigen Rückfall. Aber Emmi will nicht aufgeben . . .

Die Grundidee dieses Films hat Fassbinder bereits – wie eine »Nummern-Einlage« – in seinem Film *Der amerikanische Soldat* von einer Kellnerin erzählen lassen. Er hat sie hier fast so lapidar verfilmt wie dort erzählt. Diese bewußte Naivität der Erzählweise wirkt sehr überzeugend und eindringlich; und die genaue Beobachtung alltäglicher Details verhindert, daß der Film wie ein bloßes Lehrstück erscheint.

Anna Boleyn ©

Deutschland 1920

R: Ernst Lubitsch; A: Fred Orbing, Hanns Kräly; K: Theodor Sparkuhl; D: Emil Jannings, Henny Porten, Ludwig Hartau, Aud Egede Nissen, Hedwig Pauly

Die Geschichte von Anna Boleyn (H. Po.), der zuliebe Heinrich VIII. von England (E. J.) sich von seiner Frau Katharina (H. Pa.) scheiden ließ, sich gegen den Papst wandte und sich

zum Oberhaupt der Anglikanischen Kirche ernannte. Nachdem Anna, nunmehr Königin, ihm nicht den erhofften Thronerben schenkt, wendet der König seine Gunst Johanna Seymour (A. E. N.) zu. Anna wird der Prozeß gemacht. Ein Gericht unter dem Vorsitz des Herzogs von Norfolk (L. H.), ihres eigenen Onkels, verurteilt sie wegen Ehebruchs zum Tode. Die Kritiker zogen überwiegend die ein Jahr zuvor entstandene *Madame Dubarry* diesem Film vor. Tatsächlich ist *Madame Dubarry* einfallsreicher, ironischer und rhythmischer als *Anna Boleyn*. Pola Negri ist als Dubarry zudem überzeugender als Henny Porten in der Rolle der Anna Boleyn, während Emil Jannings sich offenbar am englischen Hof wohler fühlte als am französischen. Zu den Vorzügen von *Anna Boleyn* zählen prunk- und geschmackvolle Kostüme (Ali Hubert) und eine raffinierte Bildkomposition.

Anna Karenina

Anna Karenina

UdSSR 1967

R: Alexander Sarchi; A: Wassili Katanjan und Alexander Sarchi nach dem gleichnamigen Roman von Leo Tolstoi; K: Leonid Kalaschnikow; D: Tatjana Samoilowa, Nikolai Grizenko, Wassili Lanowoi

Verfilmung des gleichnamigen Romans von Tolstoi: Anna Karenina (T. S.), Karenin (N. G.), Wronski (W. L.).

Sarchi verwandte viel Sorgfalt auf die detaillierte Milieuschilderung. Aber er hielt sich nicht sklavisch an einen oberflächlichen Realismus und abstrahierte etwa die Ballszenen und die Szene beim Pferderennen zu raffinierten Form- und Farbspielen.

Interessant ist auch die Darstellung Karenins, der hier nicht als »Bösewicht«, sondern als unscheinbarer Mann erscheint, der ganz in den Konventionen der Gesellschaft lebt. Nikolai Grizenko übernahm die Rolle übrigens erst kurz vor Schluß der Dreharbeiten von dem erkrankten Innokenti Smoktunowski; zahlreiche Szenen mußten neu gedreht werden.

Tolstois Roman war vorher bereits mehrfach

verfilmt worden, wobei Greta Garbo sogar in zwei Versionen die Titelrolle spielte: *Love* (Liebe, USA 1927) von Edmund Goulding unter Mitarbeit von Dimitri Buchowetzki, *Anna Karenina* (Anna Karenina, USA 1935) von Clarence Brown. Sehr erfolgreich war auch der Film *Anna Karenina* (Anna Karenina, England 1947), den Julien Duvivier mit Vivien Leigh in der Hauptrolle drehte.

■ **L'année dernière à Marienbad**

Letztes Jahr in Marienbad

Frankreich/Italien 1960

R: Alain Resnais; A: Alain Robbe-Grillet;
K: Sacha Vierny; D: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff

Ein Mann (G. A.), den das Drehbuch »X« nennt, geht durch die Säle und Korridore eines prunkvollen Schlosses, das einem unbestimmbaren Zweck dient. Höchstwahrscheinlich ist es ein Luxus-Hotel. Der Mann sieht eine junge Frau, »A« (D. S.). X glaubt sich zu erinnern, daß er vor einem Jahr hier mit dieser Frau ein Liebeserlebnis gehabt und daß sie damals versprochen hat, nach einem Jahr endgültig bei ihm zu bleiben. Die Frau widerspricht, erinnert sich nicht. X insistiert. Aber da ist noch ein zweiter Mann, »M« (S. P.), der die Frau für sich behalten möchte. Am Ende verläßt die Frau mit X das Schloß und geht mit ihm in eine ungewisse Zukunft.

Nichts ist eindeutig in diesem Film. Man weiß nicht, ob X sich richtig erinnert, ob er sich überhaupt erinnert oder vielleicht nur ein Betrüger ist. Unklar ist auch die Rolle der Frau. Erinnert sie sich wirklich nicht, oder will sie sich nicht zu ihrer Erinnerung bekennen? Und schließlich wird auch niemals deutlich, in welchem Verhältnis M zu der Frau steht.

Genauso haben sich die Kritiker gestritten, ob der Inhalt des Films ein reales Geschehen oder vielleicht nur eine Traumvision der Frau ist. Resnais und Robbe-Grillet haben ausdrücklich alle Deutungsversuche als möglich und gleichrangig bezeichnet; sie meinten, jeder Besucher solle sich aus ihrem Film den Film machen, den er zu sehen wünsche.

Diese Vieldeutigkeit ist Vor- und Nachteil des Films zugleich. Sie verführt den Zuschauer gelegentlich zu Spekulationen, die seine Aufmerksamkeit eher auf oberflächliche Details als auf das Wesentliche lenken. Andererseits ist das Spiel mit Traum und Wirklichkeit, die Einheit von Gegenwart und Vergangenheit, die stark an *Hiroshima – mon amour* erinnert, von hohem ästhetischem Reiz. Resnais hat seinem Film unter Verzicht auf einschlägige Symbole eine Aura des Unwirklichen gegeben. Er zeigt nicht verschwimmende Visionen; er stimuliert die Ungewißheit des Zuschauers durch eine Folge von streng stilisierten Bildern. Nicht das bemerkenswerteste, wohl aber das bekannteste Beispiel für diese Stilisierung ist eine Szene im Park, in der die Menschen seltsam arrangiert sind, wobei ihre Schatten auf den weißen Boden aufgemalt wurden.

■ **Annie Hall**

Der Stadtneurotiker

USA 1976/77

R: Woody Allen; A: Woody Allen, Marshall Brickman; K: Gordon Willis; D: Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts, Carol Kane, Paul Simon, Shelley Duvall, Janet Margolin, Donald Symington

Eingangs vertraut Alvy Singer (W. A.) den Zuschauern im Plauderton und »ganz privat« seine Probleme an: Er hat – vor allem – kein Glück bei Frauen; gerade jetzt ist ihm wieder eine davongelaufen. Der verunsicherte Alvy zieht Bilanz und überdenkt sein Leben: Sein Vater (D. S.) hatte eine Bude auf dem Rummelplatz und eine Wohnung neben der Achterbahn. Die Schulzeit war arm an Erfolgserlebnissen. Dennoch hat Alvy es zu etwas gebracht; jetzt, vierzigjährig, ist er ein erfolgreicher Komiker. Im Privatleben und vor allem in der Liebe allerdings hat er weniger Glück gehabt. Es gab Enttäuschungen, und es gab dann die Begegnung mit Annie Hall (D. K.). Man verliebte sich, zog zusammen und stellte ernüchtert fest, daß die beiderseitigen Auffassungen vom Sex nicht recht harmonierten. Annie verließ Alvy, der sich mit der Reporterin

Pam (S. D.) tröstete. Annie kommt für kurze Zeit zurück. Aber sie lernt bald den Pop-Star Tony Lacey (P. S.) kennen, der ihre Ambitionen als Sängerin fördert und dem sie nach Kalifornien folgt. Alvy versucht vergeblich, sie zurückzugewinnen. Seinen privaten Mißerfolg verarbeitet er zu seinem ersten Theaterstück. Diese »romantische Komödie« (Woody Allen) wurde mit vier »Oscars« ausgezeichnet und von der Kritik nahezu einhellig als Allens bis dahin bester Film gerühmt. Der Kritiker der New Yorker »Saturday Review« schrieb anlässlich dieses Films über Allen: »Er hat sich vom Komiker zum Humoristen, vom einfallsreichen Filmemacher zum schöpferischen Künstler entwickelt.« Allen zeichnet hier mit sarkastischem Witz das Milieu intellektueller Schickleria; er schildert mit knapper Präzision Menschen, die ihre Unfähigkeit, wirklich zu leben, mit Bonmots überspielen, die ihre Unsicherheit und Traurigkeit hinter leeren Phrasen und Witzen verbergen. Vor diesem Hintergrund spielt sich Alvys Tragödie ab, die eines verwundbaren Menschen, eines ewigen Verlierers, der sich zu seinen Niederlagen nicht bekennen mag und der darum auch nicht aus ihnen lernen kann. Alvy gelingt es nicht, die Realität und seine Phantasie in Einklang zu bringen, und genausowenig, seinen Intellekt und seine Gefühle auszubalancieren. Am Ende glaubt er, im Leben eine ebensolche Rolle spielen zu müssen wie auf der Bühne, und ist höchst überrascht und beunruhigt, daß die Wirklichkeit nicht nach den Regeln der klassischen Dramaturgie abläuft. Ein Kernsatz im Film lautet: »Eins merke ich immer wieder: Man kann als Intellektueller absolut brillant sein, ohne auch nur zu wissen, was los ist.« Damit hat sich Alvy präzise selbst charakterisiert. Aber vermutlich hält er diese Formulierung nur für ein Bonmot . . .

À nous la liberté

Es lebe die Freiheit

Frankreich 1932

R: René Clair; A: René Clair; K: Georges Périnal; D: Henri Marchand, Raymond Cordy, Rolla France, Germaine Aussey

Zwei kleine Gauner, Louis (R. C.) und Émile (H. M.), wollen gemeinsam aus dem Gefängnis fliehen. Doch nur Louis hat Erfolg. Und der bleibt ihm treu: In einer wahren Blitz-Karriere avanciert er zum Besitzer einer Grammophon-Fabrik. Alte Erfahrungen kommen ihm zugute: Disziplin und Arbeitsmethoden am Fließband erinnern fatal an seine »Lehrjahre« im Gefängnis. Émile verbüßt unterdessen seine Strafe, gerät wegen Landstreicherei erneut hinter Gitter und landet schließlich in der Fabrik seines Freundes, wo auch Jeanne (R. F.) beschäftigt ist, die er ebenso intensiv wie unglücklich liebt. Als Louis seinen alten Freund erkennt und sich von ihm erkannt sieht, möchte er ihn zunächst durch eine großzügige Abfindung loswerden. Doch die alte Freundschaft ist stärker. Louis brüskiert die gute Gesellschaft, grault seine Frau (G. A.) aus dem Haus; und als schließlich ehemalige Mithäftlinge ihn erpressen wollen, fällt die Entscheidung. Da er sieht, daß er seine Vergangenheit nicht länger verbergen kann, schenkt er seine Fabrik den Arbeitern und zieht mit Louis wieder über die Landstraße. Zum Schluß sieht man die vollautomatisierte Fabrik Grammophone produzieren, während die Arbeiter angeln und die beiden Freunde als Straßensänger ihr Lied »À nous la liberté« vortragen.

Clair wollte hier den Charme seiner früheren Komödien mit handfester Sozialkritik verbinden. Das gelang aber nur teilweise. Die Fließband-Szenen in der Fabrik sind zwar entlarvend genug; entlarvender noch ist das Bild einer Schulklasse, in der die Kinder singen »Arbeit ist Pflicht, Arbeit ist Freiheit«; der Schluß ist jedoch allzu utopisch und naiv geraten. Immerhin erkannte das Publikum die Absicht; und ein Teil der Presse warf Clair damals vor, er betreibe das Geschäft der Kommunisten. Chaplin hat sich von diesem Film möglicherweise bei der Gestaltung einiger Szenen seines Films *Modern times* inspirieren lassen; die Produktionsgesellschaft wollte damals sogar einen Plagiatsprozeß gegen Chaplin anstrengen. Aber Clair hat das verhindert.

Ansikte mot ansikte

Von Angesicht zu Angesicht

Schweden 1975

R: Ingmar Bergman; A: Ingmar Bergman;
K: Sven Nykvist; D: Liv Ullmann, Erland
Josephson, Aino Taube-Henrikson, Gunnar
Björnstrand, Tore Segelcke, Kari Sylwan, Sven
Lindberg

Während ihr Mann (S. L.) eine dreimonatige Vortragsreise in den USA absolviert, zieht die Nervenärztin Dr. Jenny Isaksson (L. U.) in das Haus ihrer Großeltern (A. T.-H., G. B.). Sie registriert den körperlichen und geistigen Verfall ihres Großvaters; die vertraute Umgebung ruft die Erinnerung an kindliche Ängste wach, die durch den Unfalltod ihrer Eltern provoziert wurden; nachts erscheint ihr eine alte Frau ohne Augen (T. S.). Auf einer Party lernt sie Dr. Jacobi (E. J.) kennen, dessen Ehe vor fünf Jahren geschieden wurde und dessen homoerotische Bindung an einen Schauspieler kürzlich zerbrochen ist. Jacobi sucht ihre Nähe, sucht Kontakte, sucht offenbar auch ihre Hilfe. Als Jenny auf der Suche nach ihrer Patientin Maria (K. S.), einer Halbschwester Jacobis, die aus der Klinik fortgelaufen ist, von zwei Männern angefallen wird, entladen sich ihre Nervenanspannung und ihre Depressionen in einem Selbstmordversuch. Jacobi findet sie und bringt sie in die Klinik. Noch einmal durchlebt sie in makabren Traumvorstellungen ihre Erinnerungen und Obsessionen. Dann hat sie die Krise überwunden und ist – nach landläufiger Vorstellung – körperlich und seelisch geheilt. Ihre Tochter besucht sie im Krankenhaus. Man spürt die grenzenlose Fremdheit zwischen ihr und dem Kind, das sich ungeliebt glaubt. Und man ahnt, daß Jenny in der Erziehung genauso versagt hat wie ihre Eltern und Großeltern.

Der Film analysiert die Ängste eines Menschen, den nicht nur quälende Kindheitserinnerungen heimsuchen, den nicht nur berufliche oder private Probleme überfordern, sondern der plötzlich von Zweifeln am Sinn seiner Existenz überfallen wird. Bergman realisiert das virtuos in einer Mischung aus penibler Beobachtung alltäglicher Details und düsteren

Traumvisionen. Und er hat in Liv Ullmann eine Interpretin, die diese existentielle Gefährdung überzeugend vermittelt. So gelingt es ihm, den Zuschauer ganz in den Bann eines fremden Lebens zu ziehen. Und es gelang ihm sicherlich auch, eigene Ängste und Probleme durch ihre Visualisierung zu überwinden.

Ansiktet

Das Gesicht

Schweden 1958

R: Ingmar Bergman; A: Ingmar Bergman;
K: Gunnar Fischer; D: Max von Sydow, Ingrid
Thulin, Gunnar Björnstrand, Naima Wifstrand,
Toivo Pawlo, Erland Josephson, Gertrud
Fridh, Bengt Ekerot

»Doktor« Vogler (M. v. S.), Leiter eines »magnetischen Heiltheaters«, zieht im Jahr 1846 in Stockholm ein, wo er sich im Haus des Konsuls Egerman (E. J.) einem peinlichen Verhör durch den Arzt Vergerus (G. B.) und den Polizeichef Starbeck (T. P.) unterziehen muß. Der Arzt hat mit dem Konsul gewettet, daß es keine übersinnlichen Phänomene gebe. Und wenigstens am Beispiel Voglers gelingt dem materialistisch-diesseitiggläubigen Wissenschaftler der Beweis. Voglers Kunststücke erweisen sich als plumpe Taschenspielertricks. Doch der fahrende Gaukler rächt sich. Er stellt Starbeck bloß, indem er dessen Frau hypnotisiert. Frau Egerman (G. F.) erliegt seiner Faszination, und dem Arzt spielt er in einer grausigen Szene die Auferstehung eines Toten vor: Nachdem ein hypnotisierter Knecht ihn attackiert hatte, hat sein Assistent Manda (I. T.), der in Wirklichkeit seine Frau ist, die Leiche des in der Nacht gestorbenen Schauspielers Spiegel (B. E.) als den vermeintlich toten Vogler präsentiert. Während der Arzt die Leiche sezziert, tritt Vogler auf. Als auch dieses Spiel aufgeklärt ist, als Vogler sich seiner dämonischen Maske entledigt, seine angebliche Stummheit durchbrochen hat, als die Truppe aus der Stadt gejagt werden soll und auseinanderzubrechen droht, kommt ein Bote des Königs und lädt Vogler zu einem Gastspiel auf das Schloß. Vogler scheint rehabilitiert.

Ein faszinierendes Spiel zwischen Realität und Illusion, in dem nicht einmal die Akteure eindeutig fixiert sind: Der knabenhafte Assistent entpuppt sich als verkleidete Frau, die »Hexe« (N. W.) kann zwar scheinbar Tote beschwören, setzt sich dann aber mit ihren Ersparnissen ganz bürgerlich zur Ruhe, der Scharlatan Vogler hat tatsächlich Macht über Menschen. Vogler ist wohl Sinnbild des Künstlers, dem seine Maske Macht verleiht; aber unter der dämonischen Maske verbirgt sich – nicht weniger eindrucksvoll – das Gesicht eines gequälten Menschen. Gleichermaßen »demaskiert« Bergman auch die Vertreter der bürgerlichen Welt. Die Gesichter hinter ihren Masken aber sind weit weniger eindrucksvoll.

Antonia / Antonia's line

Antonias Welt

Niederlande/Belgien/England 1994/95

R: Marleen Gorris; A: Marleen Gorris; K: Willy Stassen; D: Willeke van Ammelrooy, Els Dottermans, Veerle van Overloop, Thyrsa Ravesteijn, Jan Declair, Mil Seghers

Eines Tages erwacht die 90jährige Antonia (W. v. A.) mit der Gewißheit, daß dies ihr letzter Tag sein wird. Noch einmal ziehen die letzten 50 Jahre ihres Lebens an ihr vorüber: Nach dem Zweiten Weltkrieg kommt sie mit ihrer Tochter Danielle (E. D.) in ihr Heimatdorf in Flandern zurück – zum Tod und zum Begräbnis ihrer Mutter. Antonia übernimmt den kleinen Bauernhof und bewirtschaftet ihn unter den kritischen Augen der Dorfbewohner, die einige Zeit brauchen, um sich an ihre unkonventionelle Lebensart zu gewöhnen. Auf ihrem Hof nämlich sammeln sich die Außenseiter, die Benachteiligten und die Behinderten zu einer lebensfrohen Gemeinschaft. Der Nachbar Bas (J. D.), ein Witwer mit fünf Söhnen, macht ihr einen Heiratsantrag, doch sie bescheidet ihn kurz: »Meine Hand kriegen Sie nicht, aber den Rest!« So geschieht es. Eines Tages wünscht auch Danielle sich ein Kind; und auch sie will keinen Ehemann. Antonia arrangiert das, und so wird ihre Enkelin Therese (V. v. O.) geboren, die zu einem mathematischen und

musikalischen Genie heranwächst. Sie wird zur idealen Gesprächspartnerin des introvertierten Grüblers Krummer Finger (M. S.), kann jedoch den Freitod des verzweifelnden Pessimisten nicht verhindern. Dann entscheidet auch Therese sich für ein Kind und gegen einen Ehemann: Antonias Urenkelin Sarah (T. R.) kommt zur Welt. Und ihr, die auch die Off-Erzählerin ist, sagt Antonia, als die Handlung wieder in der Gegenwart angekommen ist, daß die Familienmitglieder und die Freunde zu ihr kommen sollen. Dann stirbt sie friedlich im Kreis der Menschen, mit denen sie in Liebe verbunden war.

Marleen Gorris hat eine feministische Utopie geschaffen, aus der die Männer zwar nicht vertrieben sind, in der die Frauen aber über ihr Leben und ihre Sexualität frei und selbstbewußt entscheiden. Doch diese Utopie wird nicht zum trockenen Lehrstück, sondern – im Stil der großen flämischen Erzähler – zu einem vitalen Reigen voller Lebenslust und Sinnenfreude. Am roten Faden der Handlung sind noch viele andere Episoden und Schicksale aufgereiht. Da ist der Kaplan, der den Talar ablegt und mit der gebärfreudigen Letta zwölf Kinder großzieht; es gibt die Frau, die aus Angst vor dem Mond in Vollmondnächten wie ein Wolf heult; und es gibt auch Inzest und Brudermord. All dies wird mit einer lakonischen Schlichtheit erzählt, die deutlich macht, daß Geburt und Tod, Liebe und Haß, Barmherzigkeit und Verbrechen selbstverständliche Bestandteile des menschlichen Lebens sind. Gelegentlich erlaubt der Film sich auch verwirrende Akzente, wenn er augenzwinkernd die Realität aus den Angeln hebt. Eine Fülle von erzählerischen und optischen Einfällen wird hier geboten, die u. a. 1996 mit dem »Oscar« für den besten fremdsprachigen Film belohnt wurde.

Apá Vater

Ungarn 1966

R: István Szabó; A: István Szabó; K: Sándor Sára; D: András Bálint, Klári Tolnay, Miklós Gábor, Dani Erdélyi



Apá (Dani Erdélyi, Miklós Gábor)

Kurz nach dem Krieg verliert der kleine Takó (D. E.) seinen Vater. Das Kind macht den Toten in seinen Träumen zum kühnen Partisan und verschafft sich mit entsprechenden Erzählungen Respekt bei seinen Spielgefährten. 1956 beginnt Takó (A. B.) sein Studium. Er fängt an, seine Situation kritischer zu reflektieren, und es fällt ihm immer schwerer, das Idealbild des Vaters (M. G.) zu bewahren. Schließlich sucht er Freunde und Mitarbeiter des Vaters auf, um von ihnen die Wahrheit über den Toten zu erfahren. Er hört, daß der Vater ein guter, aber durchschnittlicher Mensch war – ein Mensch eben und kein heroisches Standbild. Takó sieht ein, daß er aus eigener Kraft leben muß. Er setzt sich eine Aufgabe, mit der er sich bestätigen will: Er will die Donau durchschwimmen. Sein Kopf tanzt im Wasser, die Kamera fährt zurück, und man sieht viele junge Männer, die hinter ihm herschwimmen – Schicksalsgenossen. Ähnlich wie in seinem Erstlingswerk *Álmodozások kora* weitet Szabó auch hier ein privates

Schicksal zum Modell. Zunächst ist dieser Film die subtile Studie eines Jungen, der den Verlust des Vaters in seiner Phantasie durch ein überlebensgroßes Vaterbild kompensiert. Aber schon früh kommt gesellschaftliche Realität ins Spiel, etwa in dem Gespräch mit einem Schulkameraden, der als Sohn eines Grafen heute unterprivilegiert ist. Und dann gibt es zwei besonders deutliche Schlüsselszenen. Erstens: Takó gerät in die Revolution von 1956; ihr Erlebnis leitet bei ihm den »Abschied von den Vätern« ein. Zweitens: Takó verdient sich Taschengeld als Statist in einem Film über die Besatzungszeit. Mit anderen Deportierten wird er von faschistischer Miliz über eine Brücke getrieben. Dann eine kurze Regieanweisung – man nimmt ihm den gelben Judenstern ab, gibt ihm eine Armbinde und funktioniert den Unterdrückten durch einen Handgriff zum Unterdrücker um. Takós Weg ins Leben ist nicht nur ein privater, sondern auch ein politischer Lernprozeß.

Apache

Massai / Der große Apache

USA 1954

R: Robert Aldrich; A: James R. Webb nach dem Roman *Bronco Apache* von Paul J. Wellman; K: Ernest Laszlo; D: Burt Lancaster, Jean Peters, John McIntire

Empört schießt der junge Krieger Massai (B. L.) auf die weiße Fahne des Häuptlings Geronimo, als der sich den Weißen ergeben will; später wird er zusammen mit Geronimo deportiert. Er flieht, schlägt sich Hunderte von Meilen durch feindliches Land und findet sein Heimatdorf verändert: Fast alle Krieger sind deportiert worden, ein anderer Mann umwirbt die von ihm geliebte Nalinle (J. P.). Massai möchte jetzt auch in Frieden leben. Aber nachdem Nalinles Vater ihn an die Weißen verraten hat, beginnt er einen erbarmungslosen Einmann-Krieg. Er entführt Nalinle, weil er glaubt, sie sei am Verrat ihres Vaters beteiligt gewesen. Als er einsieht, daß er sie zu Unrecht verdächtigt hatte, geht er mit ihr in die Berge, wo Nalinle ihn dazu bringt, den Acker zu bestellen. Die beiden werden entdeckt und umzingelt. Aber just vor dem letzten Gefecht bringt Nalinle ein Kind zur Welt. Massai ist Familienvater und Bauer geworden; die weißen Soldaten respektieren dies und ziehen ab.

Aldrich zeigt viel Verständnis für die schwierige politische und psychologische Situation der Indianer. Wichtiger als Massais Kleinkrieg ist diesem Film seine allmählich wachsende Erkenntnis, daß die Reste seines Volkes nur als Bauern und nicht als Jäger überleben können. Der Schluß ist leider allzu sentimental und pathetisch geraten.

Aparajito

Apus Weg ins Leben: Der Unbesiegbare / Der Unbesiegbare

Indien 1956

R: Satyajit Ray; A: Satyajit Ray nach einem Roman von Bibhuti Bhushan Bandopadhaya; K: Subrata Mitra; D: Pinaki Sen Gupta, Smaran Ghosal, Karuna Bandopadhaya, Kanu Bandopadhaya

In Benares verdient Apus Vater (Kan. B.) den Lebensunterhalt für die Familie, indem er öffentlich aus den heiligen Schriften vorliest. Aber in der Nacht des Lichterfestes erkrankt er und stirbt. Die Mutter (Kar. B.) nimmt zunächst eine Stellung als Köchin an, kehrt dann aber aufs Land zurück. Apu (P. S. G.) soll Priester werden; schließlich kann er jedoch seine Mutter dazu überreden, daß er eine normale Schule besuchen darf. Er besteht sein Examen glänzend und fährt in die Stadt zum Studium. Während Apu (S. G.) sich dort auf seine erste akademische Prüfung vorbereitet, erkrankt seine Mutter. Apu fährt sofort nach Haus. Doch er kommt zu spät; die Mutter ist tot.

Zweiter Teil einer Trilogie, zu der noch die Filme *Pather panchali* und *Apur sansar* gehören.

Dieser zweite Teil bringt interessante Milieuschilderungen aus der Großstadt, vom Leben am Ufer des Ganges, von den sozialen Unterschieden. Aber trotzdem treten jetzt die individuellen Probleme stärker in den Vordergrund; aus der Zustandsschilderung wird eine Entwicklungsstudie. Besondere Bedeutung gewinnt Apus Begegnung mit der Wissenschaft, mit neuen Freunden und neuen Ideen, die ihn dem Land und seiner Mutter entfremden. Der Stil des Films ist ein wenig europäischer geworden; aber nicht so sehr, daß darunter die stilistische Einheit und die stilistischen Eigenarten des Regisseurs Ray gelitten hätten.

In verschiedenen Unterlagen taucht der bengalische Name Bandopadhaya auch in seiner modernen, anglierten Schreibweise Banerjee auf.

Apocalypse now

Apocalypse Now

USA 1976–79

R: Francis Ford Coppola; A: John Milius, Francis Ford Coppola nach Motiven der Novelle *Das Herz der Finsternis* von Joseph Conrad; K: Vittorio Storaro, Spezialeffekte: Joseph Lombardi, A. D. Flowers; D: Martin Sheen, Robert Duvall, Marlon Brando, Frederic Forrest, Dennis Hopper

Vietnam 1969. Hauptmann Willard (M. S.) erhält im Hauptquartier des CIA einen Spezialauftrag: Er soll den hochdekorierten und einst allseits geachteten Oberst Kurtz (M. B.) im Dschungel ausfindig machen, seines Postens entheben und notfalls liquidieren. Denn Kurtz hat sich nach Kambodscha abgesetzt und führt dort, als grausamer und gottähnlicher Herrscher über einen primitiven Eingeborenens Stamm, eine Art Privatkrieg. Willard macht sich mit ein paar Mann und einem Patrouillenboot auf den Weg; die Fahrt durch den Dschungel wird für ihn zu einer Konfrontation mit einer makaberer Wirklichkeit – und mit sich selbst. Er trifft auf Oberst Kilgore (R. D.), der zu den Klängen des »Walkürenritts« mit seiner Hubschrauber-Staffel ein vietnamesisches Dorf »ausradiert« und das Gebiet mit Napalm »säubert«, damit einer aus Willards Truppe ungestört seine Künste als Surfer vorführen kann. Er findet mitten im Dschungel ein gigantisches Versorgungslager, in das mit Hubschraubern Playgirls zur »Truppenbetreuung« eingeflogen werden. Er trifft auf eine harmlose vietnamesische Dschunke, bei deren Kontrolle zwei seiner Männer die Nerven verlieren und eine ganze Familie mit ihren Maschinenpistolen durchsieben. Nur den »Feind« sieht er nicht; der steckt irgendwo im Dschungel. Und er gelangt schließlich in das »Reich« von Oberst Kurtz, wo ihm ein geschwätziger Journalist (D. H.) den Ruhm des »Herrschers« preist. Im Gespräch mit Kurtz droht Willard der Faszination des Gegenspielers zu erliegen. So ist es fast ein Akt der Notwehr, daß er Kurtz tötet. Willard macht sich auf die Heimfahrt durch den Dschungel; das »Reich« verbrennt im Feuersturm eines Bombenangriffs.

Eine erste Fassung des Drehbuchs entstand schon Ende der sechziger Jahre. Damals sollte eigentlich George Lucas die Regie übernehmen. Aber der konnte sich mit dem Stoff nicht befreunden, und so griff Coppola das Projekt fast zehn Jahre später selbst auf. Der kalkulierte Aufwand und zahlreiche Mißgeschicke machten *Apocalypse now* mit einem Etat von über 30 Millionen Dollar zum bis dahin teuersten Werk der Filmgeschichte.

Das Ergebnis war nicht unumstritten. Aber es überwog doch die Anerkennung für einen Film, der den Wahnsinn des Krieges in bildstarken Sequenzen einfängt und der das Grauen gleichzeitig mehr und mehr zu Metaphern verdichtet. Dabei ist dieses aufwendige Anti-Kriegs-Drama gleichzeitig auch ein psychologisches Kammerstück. Willards Fahrt auf dem Fluß wird auch zur Expedition in sein eigenes Bewußtsein und Unterbewußtsein, die ihn schließlich in der Begegnung mit Kurtz zu einer Konfrontation mit den dunklen Seiten seiner eigenen Seele führt. So ist die Tötung von Kurtz auch eine Abrechnung Willards mit sich selbst.

Allerdings kann man darüber streiten, ob die Verbindung der symbolträchtig-geheimnisvollen Novelle Conrads und anderer literarischer Einflüsse (u. a. T. S. Eliot) mit der Realität des Vietnam-Krieges nicht dazu beiträgt, den Krieg zu mystifizieren und ihn den rationalen Kategorien, die zu seiner Verhinderung nötig sind, zu entziehen.

Die 2001 unter dem Titel *Apocalypse now redux* in die Kinos gelangte Langfassung enthält atmosphärisch dichte Szenen von der Begegnung des Helden mit französischen Plantagenbesitzern, eine weitere Playgirl-Episode und zusätzliche Charakterisierungen der Hauptfigur. Die Reise ins Herz der Finsternis betont nun das Psychodrama stärker als den Kriegsfilm, gibt dem Werk eine neue, historische Dimension. Von der restaurierten Version sagte Coppola: »Nichts ist grundsätzlich anders, nur besser, eindringlicher und in einer viel komplexeren Art und Weise.«

Apur sansar

Apus Weg ins Leben: Apus Welt /
Apus Welt

Indien 1959

R: Satyajit Ray; A: Satyajit Ray nach einem Roman von Bibhuti Bhushan Bandopadhaya; K: Subrata Mitra; D: Saumitra Chattopadhaya, Sharmila Tagore, Shapan Mukhopadhaya, Sreeman Aloke Chakraverty

Apu (S. C.) hat sein Zwischenexamen bestanden. Er sucht Arbeit und schreibt gleichzeitig an einem autobiographischen Roman, der ihn als Schriftsteller bekannt machen soll. Auf Einladung seines Freundes Pulu (S. M.) fährt er zur Hochzeit von Pulus Kusine Aparna (S. T.) mit in ein kleines Dorf, in dem man noch ganz nach den alten Traditionen lebt. Kurz vor der Hochzeitszeremonie stellt sich heraus, daß der Bräutigam an Wahnsinnsanfällen leidet. Aber die Tradition will es, daß bis zum festgesetzten Termin der Trauung ein neuer Bräutigam gefunden wird. Pulu bittet Apu, sich zur Verfügung zu stellen; der willigt nach langem Sträuben ein. Trotz dieser überstürzten Hochzeit verbindet Apu und Aparna bald eine innige Liebe. Als Aparna bei der Geburt eines Sohnes stirbt, gibt Apu Beruf und Wohnung auf und macht sich auf eine lange Wanderschaft, ohne sich um sein Kind zu kümmern. Erst fünf Jahre später findet Pulu ihn und überredet ihn, seinen Sohn zu besuchen. Zunächst finden Apu und sein Sohn, der bei seinem Großvater aufgewachsen ist, keinen Kontakt. Doch dann erkennt Apu, daß dieses Kind seinem Leben einen neuen Sinn geben kann.

Apur sansar ist der letzte Teil einer Trilogie, zu der noch die Filme *Pather panchali* und *Aparajito* gehören.

Man erlebt die weitere Entwicklung Apus, in der sich hier offensichtlich auch der Aufbruch Indiens in die Neuzeit spiegelt. Der Gegensatz zwischen Traditionen und neuen Erkenntnissen und Lebensweisen ist ein wichtiges Thema des Films. Ray steht auf der Seite des »neuen« Menschen; er erkennt die Notwendigkeit einer Veränderung. Aber er hat auch viel Verständnis für die, denen der Aufbruch in eine neue Zeit nicht oder nur unter Schwierigkeiten ge-

lingt. So ist Apus Liebe zu Aparna sicherlich auch eine Sympathieerklärung Rays für manche alten Traditionen seines Landes. Dieses Thema – der Kampf zwischen dem Fortschritt und den Traditionen, der Respekt vor denen, die dabei auf der Strecke bleiben – kehrt in mehreren Filmen Rays, am deutlichsten vielleicht in *Jalsaghar*, wieder. Die bengalischen Namen der Stabliste tauchen in manchen Unterlagen auch in ihrer modernen, anglierten Schreibweise auf: Bandopadhaya = Banerjee, Chattopadhaya = Chatterjee, Mukhopadhaya = Mukherjee.

L'argent

Das Geld

Frankreich/Schweiz/BRD 1982/83

R: Robert Bresson; A: Robert Bresson nach der Novelle *Der gefälschte Coupon* von Leo Tolstoj; K: Emmanuel Machuel, Pasqualino De Santis; D: Christian Patey, Didier Baussy, Caroline Lang, Vincent Risterucci, Marc Ernest Fourneau

Ein Gymnasiast (M. E. F.) bringt leichtfertig einen falschen 500-Francis-Schein in Umlauf, indem er mit diesem Schein in einem Fotogeschäft bezahlt. Als der Inhaber (D. B.) die Fälschung entdeckt, dreht er den Schein dem jungen Yvon (C. P.) an, der ihm das Heizöl geliefert hat. Bei Yvon wird der Schein gefunden; und da der Fotohändler und sein Angestellter (V. R.) falsch aussagen, verliert der junge Familienvater seine Stellung. Aus finanzieller Not läßt er sich überreden, als »Fahrer« bei einem Bankraub mitzumachen, wird gefaßt und zu drei Jahren Zuchthaus verurteilt. Während der Haftzeit stirbt sein Kind und läßt seine Frau (C. L.) sich scheiden. Verzweifelt macht Yvon einen Selbstmordversuch. Nach seiner Entlassung tötet er, innerlich vollkommen verhärtet, wegen einer geringen Geldsumme einen Hotelbesitzer und dessen Frau. Dann flieht er aufs Land, wo eine Familie ihn aus Barmherzigkeit aufnimmt. Eines Nachts erschlägt er alle Hausbewohner mit einer Axt und stellt sich dann der Polizei.

Die strenge Kausalität der Handlung zielt na-

türlich nicht auf eine banale kriminalistische Folgerichtigkeit. Geplant und entstanden sind hier vielmehr eine Parabel von unerbittlicher Konsequenz, in der die Fabel und die Form aller Zufälligkeiten entkleidet und auf das Wesentliche reduziert worden sind. Das heißt: Die Kraft des Götzen Geld wird hier gezeigt und auch ganz allgemein die Kraft des Bösen, das – einmal in die Welt gelangt – immer weitere Kreise zieht, so als habe man einen Stein ins Wasser geworfen. In letzter Konsequenz bewirkt eben doch die unbedachte Handlung des Gymnasiasten den furchtbaren Massenmord am Schluß. Allerdings geschieht das bei Bresson nicht mit fatalistischer Unentrinnbarkeit. Der Film zeigt auch den verzweifelten Kampf Yvons gegen den Untergang, der erst besiegelt wird durch stets neue Enttäuschungen, die seine Mitmenschen und die Gesellschaft ihm bereiten. So entstand ein Bild der Verzweiflung in einer Welt, in der Gott schweigt, die Chronik eines unausweichlichen Untergangs und – ein Meisterwerk von eindrucksvoller künstlerischer Geschlossenheit.

Arkadaş

Der Freund

Türkei 1974

R: Yılmaz Güney; A: Yılmaz Güney; K: Çetin Tunca; D: Yılmaz Güney, Kerim Afşar, Azra Balkan, Melike Demirağ, Ahu Tugbay, Nizam Ergüden

Zwei Freunde, Azem (Y. G.) und Djemil (K. A.), treffen sich nach vielen Jahren wieder. Djemil ist reich geworden, während Azem den gemeinsamen Idealen der Vergangenheit treu geblieben ist und es nur bis zum einfachen Straßenbau-Ingenieur gebracht hat. Zwar lädt Djemil den Freund spontan in sein elegantes Sommerhaus am Bosphorus ein; aber schon bald erweist sich, daß Azem allein durch seine Gegenwart den Gastgeber und dessen Freunde irritiert. Allzu deutlich wird der reichen Schickleria, daß Azem ihre schalen Vergnügungen mißbilligt. Nur Djemils Schwägerin Melike (M. D.) versucht, den Gast und seine Ideen zu verstehen. Azem wiederum be-

müht sich um den jungen Ahu (A. T.), den er beobachtet hat, als er die Autos der Reichen demolierte, und dessen Initiative er gern in vernünftigeren Bahnen lenken möchte. Als die beiden Freunde Djemils Heimatdorf besuchen, wo dessen Bruder Muhittin (N. E.) dank eines mit Azems Hilfe gebohrten Brunnens zufrieden als Kleinbauer lebt, kommt auch Djemil die Sinnlosigkeit seines Lebens zu Bewußtsein. Verzweifelt schwört er, sich zu ändern. Azem jedoch bleibt skeptisch. Nach der Rückkehr in das feudale Sommerhaus packt Azem seinen Koffer. Djemils Frau (A. B.) verabschiedet den gefährlichen Gast mit einer Ohrfeige, während Djemil selbst zu keiner Reaktion fähig zu sein scheint. Als Azem auf die Straße tritt, tönt aus Djemils Haus ein Schuß. Azem stockt kurz und geht dann lächelnd weiter, Ahu entgegen, der ihm, ebenfalls lächelnd, entgegenkommt.

Obwohl der Film gleichsam Prototypen der modernen türkischen Gesellschaft einander gegenüberstellt, ist er alles andere als ein Pamphlet. Güney predigt nicht, und er formuliert seine Kritik auch nicht in aufgesetzten dramatischen Effekten. Er sammelt vielmehr Beobachtungen und Fakten, die er im ruhigen Fluß seiner Erzählung vor den Zuschauern ausbreitet – Momentaufnahmen aus einem Land, das nach Güneys Meinung in heilloser Unordnung geraten ist. Basis der notwendigen Erneuerung aber sind für Güney offensichtlich nicht politische Rezepte, sondern eine Neubesinnung des Menschen. Für ihn gilt die Initiative des Bauern, der ein Stück Land bewässert, genau so viel wie die richtige Entscheidung eines Technikers oder eines Funktionärs oder die Einsicht eines aufbegehrenden Jugendlichen. Daß es ihm gelingt, diese banal klingende Weisheit durchaus nuanciert darzustellen, spricht für diesen Film.

L'arrivée du train ☺

Die Ankunft des Zuges

Frankreich 1895

Ein Film der Gebrüder Lumière

Der Film zeigt, wie ein Zug auf dem Bahnhof von La Ciotat einfährt. Die Kamera steht so,

daß der Zug auf sie zu und dann knapp an ihr vorbeifährt.

Bei Vorführungen des Films sprangen nicht selten Zuschauer entsetzt von ihren Stühlen, weil sie Angst hatten, von der Lokomotive überrollt zu werden. Die Faszination des neuen Mediums wurde hier besonders deutlich. Übrigens enthält der Film – allerdings durch die Bewegung der Objekte – bereits alle filmischen Einstellungen von der Totalen bis zur Großaufnahme.

L'arroseur arrosé (S)

Der begossene Begießter

Frankreich 1895

Ein Film der Gebrüder Lumière

Ein Gärtner sprengt mit einem Schlauch den Garten. Heimlich stellt sich ein Junge auf den Schlauch, worauf der Strahl versiegt. Als der verdutzte Gärtner die Düse prüfend vor sein Gesicht hält, geht der Junge vom Schlauch herunter, und ein Wasserstrahl schießt dem Gärtner ins Gesicht.

Dieser Film dürfte das erste Filmlustspiel sein. Seine Pointe zieht sich in Variationen durch die Filmgeschichte. Der Film wird häufig auch mit dem Titel *Le jardinière* (Der Gärtner) zitiert.

Arsenal (S)

Arsenal

UdSSR 1928

R: Alexander Dowschenko; A: Alexander Dowschenko; K: Daniel Demuzki; D: Semjon Swaschenko, Ambrosi Butschma, Nikolai Nademski

Der Film schildert den Aufstand der Arbeiter der Munitionsfabrik »Arsenal« (1917 in Kiew) gegen die separatistisch-nationalistische Regierung. Aber er handelt in einem ausgedehnten Prolog auch vom Elend der russischen Bauern im Zarenreich und von den Schrecknissen des Krieges. Wie ein roter Faden zieht sich die Ge-

stalt des Arbeiters Timosch Stojan (S. S.) durch den Film. Er tritt einem Offizier entgegen, der heimkehrende Soldaten als »Fahnenflüchtige« beschimpft; er bereitet den Aufstand in Kiew vor; und er steht nach dem Scheitern des Aufstandes vor den Gewehren eines Exekutionskommandos. Sie schießen und brüllen ihn an: »Falle! Fall doch schon!« Aber Timosch fällt nicht. Er ist unsterblich wie die revolutionäre Arbeiterklasse.

Dowschenkos Film verzichtet auf die übliche Handlung. Er gleicht eher einem dramatischen Gedicht, und er nimmt sich entsprechend auch dichterische Freiheiten. Da prügelt etwa ein halbverhungertes Bauer grundlos und in ohnmächtiger Verzweiflung sein Pferd. Das Tier fällt schließlich entkräftet zu Boden – und spricht seinen Peiniger kopfschüttelnd an: »Du schlägst den Falschen, Iwan!«

Gelegentlich verfiel Dowschenko aber auch pathetischer Übersteigerung – so in der Schlussszene mit dem »unbesiegbaren« Revolutionär, so auch schon vorher, als ein Arbeiter einem nationalistischen Offizier, der ihn erschießen will, gelassen die entsicherte Pistole aus der zitternden Hand nimmt und ihn seinerseits erschießt. Insgesamt ist dies jedoch ein Film von poetischem Reiz und ursprünglicher Kraft. Es ist ein Film, der vor allem an das Gefühl appelliert und in dem selbst die Zwischentitel weniger eine informative als vielmehr eine emotionelle Funktion haben.

Arsenic and old lace

Arsen und Spitzenhäubchen

USA 1941

R: Frank Capra; A: Julius J. und Philip G. Epstein nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Joseph Kesselring; K: Sol Polito; D: Cary Grant, Priscilla Lane, Josephine Hull, Jean Adair, Raymond Massey, Peter Lorre, John Alexander

Kurz nach seiner Heirat mit der reizenden Elaine (P. L.) entdeckt der Schriftsteller Mortimer Brewster (C. G.), daß seine lieben alten Tanten Abby (J. H.) und Martha (J. A.) Mordmörderinnen sind, die aus lauter Gutmü-

tigkeit am laufenden Band alleinstehende ältere Herren mit vergiftetem Holunderbeerwein von ihrer Einsamkeit erlösen. Die Leichen hat Mortimers spleeniger Bruder Teddy (J. Al.), der sich für Theodore Roosevelt hält, im Keller verscharrt, wo er die Gräber jeweils als neue Schleusen für den Panama-Kanal deklariert. Die Situation kompliziert sich, als auch noch Bruder Jonathan (R. M.) mit seinem Freund Dr. Einstein (P. L.) auftaucht. Jonathan ist ein steckbrieflich gesuchter Verbrecher; ihn verzehrt alsbald der Neid, daß die braven Tanten genauso viele Morde aufzuweisen haben wie er. Mit Mortimer als Opfer könnte er sie überflügeln. Das turbulente Durcheinander löst sich schließlich in ein Happy-End auf: Jonathan wird verhaftet, Dr. Einstein flieht, die Tanten und Teddy kommen in eine gemütliche Nervenklinik, und Mortimer erfährt, daß er ein angenommenes Kind und mit der mörderischen Brewster-Sippe nicht verwandt ist. Capra hat seine literarische Vorlage getreu verfilmt. Das Ergebnis ist gleichwohl nicht einfach abgefilmtes Theater, sondern eine auch filmisch wirkungsvolle Gruselkomödie, die besonders aus der Betonung der Details Wirkungen bezieht. Das Absurde wird hier mit solcher Selbstverständlichkeit vorgeführt, daß schließlich Mortimer und Elaine, die beiden »Normalen«, wie Fremdkörper wirken. Der Film wurde bereits 1941 fertiggestellt, aus firmenpolitischen Gründen aber erst 1944 uraufgeführt.

Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos

BRD 1968

R: Alexander Kluge; A: Alexander Kluge;
K: Günter Hörmann, Thomas Mauch;
D: Hannelore Hoger, Siegfried Graue, Alfred Edel, Eva Oertel

Der Artist Manfred Peickert (S. G.) möchte den Zirkus verändern und schlägt seinem Direktor vor, Elefanten in die Zirkuskuppel zu hieven. Nachdem Manfred Peickert vom Trapez gestürzt ist, will seine Tochter Leni (H. H.) seine Ideen weiterentwickeln und einen »Reformzirkus« gründen. Sie spricht mit Experten und

diskutiert mit ihrem Freund Dr. Busch (A. E.) über die Zielgruppen, die angesprochen werden sollen. Aus Geldmangel scheitert das Unternehmen zunächst. Doch dann stirbt Lenis Freundin Gitti Bornemann (E. O.) und vererbt Leni ihr Vermögen. Leni Peickert mietet das Gebäude eines ehemaligen Winterzirkus und bereitet mit einigen Mitarbeitern ihr Programm vor. U. a. sollen Clowns die Erschießung des Kaisers Maximilian von Mexiko darstellen. Aber Leni Peickert ist sich über ihr Konzept im unklaren. Noch vor der Premiere liquidiert sie das Unternehmen; sie geht mit ihren Mitarbeitern zum Fernsehen und schreibt nach Dienstschluß Romanserien. Sie sagt: »Mit großen Schritten macht man sich nur lächerlich. Aber mit lauter kleinen Schritten könnte ich Staatssekretärin im Auswärtigen Amt werden.«

Im Schicksal Leni Peickerts reflektiert Kluge die Situation des Künstlers, des Filmemachers, seine eigene. Und er ist ehrlich genug, sich im Spannungsfeld von Leistungsprinzip, Anspruch, Erwartung und Absicht zur Ratlosigkeit zu bekennen. Wichtiger als der nackte Handlungsfaden ist dabei das Verhältnis der einzelnen Szenen, die sich kommentieren, ergänzen, in Frage stellen. Da werden Dokumente zitiert – wie etwa ein Bildbericht vom »Tag der deutschen Kunst« im Jahr 1939; andere Dokumente werden ironisch verfremdet, so wenn Kluge eine Tagung der »Gruppe 47« als Konferenz der Zirkusbesitzer aus gibt.

Eine raffinierte Montage, die zunächst verwirrende Verwendung des Tons, der von Szene zu Szene überlappt oder plötzlich asynchron wird, der Wechsel von Schwarzweißaufnahmen und Farbbildern schaffen eine vibrierende Spannung, die den Zuschauer niemals in eine passive Konsumhaltung entläßt. Stets muß er das Geschehen kontrollieren, sich mit den Problemen einer Utopie auseinandersetzen, die zwar an den Umständen scheitert, deren Scheitern aber in erster Linie gegen die Verhältnisse spricht.

L'ascenseur pour l'échafaud

Fahrstuhl zum Schafott

Frankreich 1957

R: Louis Malle; A: Roger Nimier und Louis Malle nach einem Roman von Noël Calef; K: Henri Decae; D: Maurice Ronet, Jeanne Moreau, Georges Poujouly, Ivan Petrovich, Jean Wall, Elga Andersen

Florence Carala (J. M.) ist mit einem reichen, sehr viel älteren Mann (J. W.) verheiratet. Ihr Geliebter, Julien Tavernier (M. R.), soll ihn beseitigen. Julien plant einen perfekten Mord; aber nach der Tat bleibt er im Lift des großen Bürohauses stecken, weil ausgerechnet jetzt der Strom abgeschaltet wird. Er muß das ganze Wochenende im Aufzug verbringen. Unterdessen sucht Florence ihn verzweifelt; zur gleichen Zeit stiehlt ein junger Bursche (G. P.) seinen Wagen und ermordet dann in einem Motel ein deutsches Ehepaar (I. P., E. A.). Die Indizien weisen auf Julien. Doch dann entwickelt die Polizei einen Film aus dem Fotoapparat, den Julien im Wagen liegengelassen hatte. Ein Bild, das der Autodieb gemacht hatte, beweist zwar Juliens Unschuld an dem Mord im Motel; ein anderes Bild aber enthüllt seine Beziehungen zu Florence Carala ... So mißlingt sein »perfektes Verbrechen« letzten Endes durch einen Mord, den er nicht begangen hat.

Das Erstlingswerk Louis Malles erzählt seine Geschichte in genau kalkulierten Bildern. Florence, die über nächtliche Boulevards hastet und verzweifelt nach dem Geliebten sucht, der kühle Jazz von Miles Davis, die bedrückende Enge des Fahrstuhls, in dem Julien gefangen ist – das alles ist ganz unaufdringlich, nur einfach nützlich für den angestrebten Effekt.

Asphalt ⑤

Deutschland 1928/29

R: Joe May; A: Fred Majo, Hans Szekey, Rolf E. Vanloo nach einer Filmnovelle von Rolf E. Vanloo; K: Günther Rittau; D: Albert Steinrück,

Else Heller, Gustav Fröhlich, Betty Amann, Hans Adalbert Schlettow, Paul Hörbiger, Hans Albers

Der junge Polizeiwachmeister Holk (G. F.) erliegt den Verführungskünsten einer Juweliendiebin (B. A.), die er – statt zur Wache – in ihre Wohnung geleitet. Bei einem erneuten Besuch trifft er dort einen zwielichtigen Freund (H. A. S.) der Dame. Es kommt zum Streit, und Holk erschlägt den Mann. Er beichtet die Tat seinem Vater (A. S.), der – selbst ein alter Polizist – ihn persönlich auf der Wache abliefern. Während der Vernehmung Holks taucht die Diebin auf, gesteht ihre Tat und enthüllt, daß der Tote ein gesuchter Verbrecher war und daß Holk in Notwehr gehandelt hat.

Besser als das etwas klobige »bürgerliche Trauerspiel« mit Happy-End gelangen dem Film Beobachtungen am Rande, Straßenszenen und die Zeichnung skurriler Typen. Auch die Kamera verdient Beachtung: Eindrucksvoll etwa, wie beim ersten Besuch Holks in der Wohnung der Dame die Räume abgetastet werden.

The asphalt jungle

Asphalt-Dschungel

USA 1950

R: John Huston; A: John Huston und Ben Maddow nach dem gleichnamigen Roman von W. R. Burnett; K: Harold Rosson; D: Sterling Hayden, Sam Jaffe, Louis Calhern, Jean Hagen, James Whitmore

Nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis plant Doc Esterhazy (S. J.) einen großen Juweliendiebstahl. Er stellt eine Truppe von Experten zusammen, zu der u. a. der »Killer« Dix Handley (S. H.) und Gus Minissi (J. W.) gehören; finanziert wird das Unternehmen durch den Rechtsanwalt Emmerich (L. C.), der auch als Hehler fungiert. Doch nach dem geglückten Coup will Emmerich seine Komplizen übers Ohr hauen und mit seiner Geliebten fliehen. Er wird seinerseits von einem Privatdetektiv hereingelegt, den er ins Vertrauen gezogen hat. Es kommt zu einer Auseinandersetzung.

zung mit allen Beteiligten, bei der der Detektiv von Dix erschossen wird. Aber auch Dix wird schwer verletzt. Im Fieberwahn läßt er sich von seiner Freundin (J. H.) in seine Heimat fahren, dorthin, wo sein Vater einmal eine Farm hatte und wo er glücklich war. Hier stirbt er auf einer Wiese zwischen grasenden Pferden. Auch die übrigen Gangster werden unschädlich gemacht – unter ihnen Emmerich und ein korrupter Polizei-Inspektor.

Einer jener Gangsterfilme, die das Schicksal ihrer Helden mit düsterem Pessimismus zeichnen, in denen das Scheitern nicht die Devise belegen soll, daß das Verbrechen sich nicht lohnt, sondern die Fruchtlosigkeit menschlichen Bemühens unter bestimmten sozialen Voraussetzungen. Entsprechend sind die Ganoven betont bürgerlich gezeichnet: Dix träumt von der heilen Welt seiner Kindheit, der Tresorknacker Ciavelli sorgt sich um die Krankheit seines Kindes, Doc betreibt sein Gewerbe mit der Pedanterie eines Buchhalters. Und Emmerich erkennt: »Die sind gar nicht so sehr verschieden von uns. Verbrechen ist nur eine besondere Form des Lebenskampfes.«

Im amerikanischen Original trug Doc Esterhazy den deutschen Namen Riedenschneider. Auf eine deutsche Abstammung zielt neben der Pedanterie wohl auch sein Sinn für Disziplin, Gehorsam und zeremonielle Höflichkeit.

L'assassin habite au 21

Der Mörder wohnt Nr. 21

Frankreich 1942

R: Henri-Georges Clouzot; A: Henri-Georges Clouzot und Stanislaw André Steeman nach einem Roman von Stanislaw André Steeman; K: Armand Thirard; D: Pierre Fresnay, Jean Tissier, Noël Roquevert, Suzy Delair, Pierre Larquay

Ein geheimnisvoller Mörder beunruhigt Paris. Stets findet man bei seinen Opfern eine Visitenkarte mit dem Namen Durand. Inspektor Wens (P. F.) schöpft Hoffnung, als ihm eines Tages ein kleiner Gauner einige dieser Visitenkarten präsentiert, die im Haus Nr. 21 auf dem

Montmartre gefunden worden sind. In dem Haus befindet sich eine Pension; und Wens folgert messerscharf, daß sich der Mörder unter den Gästen der Pension befinden muß. Als Dorfgeistlicher verkleidet, mietet er sich ebenfalls dort ein. Mehrere Gäste scheinen ihm verdächtig. Aber wenn er gegen einen von ihnen genügend Beweise zu haben glaubt und ihn verhaftet, schlägt »Durand« wieder zu. Des Rätsels Lösung: Hinter dem Namen Durand verbirgt sich eine Art Mördersyndikat, ein Trio, das dann auch stets dem jeweils Verhafteten durch einen neuen Mord ein Alibi besorgt.

Clouzots erster Spielfilm erzählt diese Mordaffäre mit Einfallsreichtum und Humor. Besonders die skurrilen Pensionsgäste werden sorgfältig beobachtet; in der Zeichnung der Freundin (S. D.) des Inspektors überschreitet der Film allerdings gelegentlich auch die Grenze zum Klamauk.

Verschiedene Kritiker haben den Film politisch interpretiert: »Durand« steht nach ihrer Meinung für Hitler, der ebenfalls als Aushängeschild für ein Mördersyndikat gedient habe.

Assunta Spina

Assunta Spina

Italien 1915

R: Gustavo Serena; A: Gustavo Serena nach einer Novelle und einem Bühnenstück von Salvatore Di Giacomo; K: Alberto Casta; D: Francesca Bertini, Gustavo Serena, Carlo Benetti, Luciano Albertini

Assunta (F. B.) ist mit dem heißblütigen Michele (G. S.) verlobt. Als Raffaele (L. A.), ein früherer Verehrer Assuntas, durch einen anonymen Brief und durch sein provozierendes Verhalten auf ihrer Geburtstagsfeier Michele Eifersucht erregt, verunstaltet dieser in einem Wutanfall das Gesicht der Geliebten. Dennoch hört Assunta nicht auf, Michele zu lieben. Sie sagt für ihn aus, und sie gibt sich dem Gerichtsschreiber Federico (S. B.) hin, um ihm zu helfen. Doch dann wird die Affäre mit Federico ihr zur Gewohnheit; und als der ihr einen Heiratsantrag macht, erwägt sie, mit ihm fortzugehen.

Als Michele überraschend aus dem Gefängnis entlassen wird, eilt er sofort zu Assunta, die zur gleichen Zeit Federico erwartet. Michele merkt, daß er betrogen worden ist, und tötet Federico. Voller Schuldbewußtsein und Reue bezichtigt Assunta sich der Tat, um Michele erneut zu retten.

Ein Film der großen Gefühle, der Leidenschaften, der eine dankbare Rolle für die als Bühnenschauspielerin bekannte Francesca Bertini bot. Sie ist es auch, die diesen Film in erster Linie bemerkenswert macht; denn die Regie Serenas erhebt sich nicht über das normale Maß des damals in »anspruchsvollen« Filmen Üblichen.

L'Atalante

Atalante

Frankreich 1934

R: Jean Vigo; A: Jean Vigo und Albert Riéra nach einem Entwurf von Jean Guinée (Pseudonym für R. de Guichen); K: Boris Kaufman; D: Jean Dasté, Dita Parlo, Michel Simon, Gilles Margarithis

In einem kleinen Dorf am Fluß heiratet Jean (J. D.), der Schiffsführer der »Atalante«, seine Juliette (D. P.). Die junge Frau folgt ihrem Mann auf das Schiff, wo außerdem noch ein Schiffsjunge und der schrullige »Vater Jules« (M. S.) leben. Juliette leidet bald unter der Eintönigkeit ihres Lebens. Und als das Schiff in der Nähe von Paris ankert, fährt sie heimlich in die Großstadt, deren Schönheit ihr ein fliegender Händler (G. M.) in leuchtenden Farben geschildert hat. Als Jean ihre Abwesenheit entdeckt, befiehlt er tief gekränkt die sofortige Abfahrt. Aber beide sind unglücklich: Juliette fühlt sich in der Fremde verloren, Jean wird schwermütig und läuft sogar Gefahr, seinen Posten zu verlieren. Da macht sich Vater Jules auf, sucht Juliette und holt sie heim.

Obwohl Vigos erster Spielfilm (*Zéro de conduite*, 1933) von der Zensur verboten wurde und nicht ausgewertet werden konnte, gab sein Produzent Nounes Vigo eine weitere Chance. Allerdings mußte er diesmal ein kommerzielles Drehbuch akzeptieren, das er aber

entscheidend veränderte. Während der Dreharbeiten erkrankte Vigo. Zwar drehte er noch fast alle Einstellungen; aber die Montage konnte er nicht mehr selbst vornehmen. Da kein Verleiher den Film übernehmen wollte, wurde er gründlich verstümmelt. Viele der besten Szenen wurden herausgeschnitten; statt dessen wollte man von der Beliebtheit eines populären Chansons profitieren und fügte es in den Film ein. Sein Titel (*Le chalande, qui passe* – Ein Schiff fährt vorbei) wurde auch zum Titel des Films erhoben. Doch auch diese Version hatte beim Publikum keinen Erfolg. Vigo starb kurz nach ihrer Premiere, neunundzwanzigjährig, an einem Lungenleiden.

Als Freunde die originale Fassung rekonstruieren wollten, waren Teile des Materials bereits vernichtet, andere zerstreut und verloren. Aber auch das Fragment ist kraftvoll und schön. Es zeigt Vigo als einen Regisseur, der Realität und Traum überzeugend zu vereinen wußte. Einerseits sind die Charaktere und Situationen sozial genau definiert. Andererseits ist der Film von einer seltsamen Atmosphäre des Unwirklichen bestimmt – wie eine Vision zieht die Landschaft an der »Atalante« vorbei, schemenhaft tauchen Menschen auf, eine Frau, die sich bekreuzigt, ein Kind; und auch in den Alltag an Bord bricht das Phantastische ein durch die Gestalt des »Vater Jules«, dessen Kajüte einem surrealistischen Raritätenkabinett gleicht, der mechanische Puppen und abgeschnittene Hände in Spiritus als Souvenir hütet.

Atlantic City, U.S.A.

Atlantic City, USA

Kanada/Frankreich 1979

R: Louis Malle; A: John Guare; K: Richard Ciupka (Videosequenz: Patrick Burns); D: Burt Lancaster, Susan Sarandon, Kate Reid, Robert Joy, Michel Piccoli

Atlantic City, einst vornehmes Seebad, dann Treffpunkt der Halbwelt und der Gangster und schließlich ein Glücksspiel-Paradies von schäbiger Eleganz, spielt eine der Hauptrollen in diesem Film. Die anderen Protagonisten sind Sally (S. S.), die sich nach einer gescheiter-

ten Ehe zum Croupier ausbilden läßt und von den feudalen Spielbanken Europas träumt, der alternde Gangster Lou (B. L.), der sich eine große Vergangenheit zusammenträumt, obwohl er in Wirklichkeit stets nur ein kleiner Ganove war, und seine Freundin Grace (K. R.), die verelkte Witwe eines Mafioso. Eines Tages erscheint Sallys Ex-Ehemann (R. J.), um in der Stadt ein Heroin-Geschäft abzuwickeln. Er wird von der Konkurrenz ermordet; und der »Stoff«, den seine Verfolger bei Sally vermuten, landet bei Lou, der nun endlich seine großen Träume Wirklichkeit werden sieht. Doch bald schon entdeckt Sally, mit der er eine kurze Liebesaffäre hat, woher Lous plötzlicher Reichtum stammt, und sie nimmt ihm den unverhofften Gewinn wieder ab. Lou trägt es mit Fassung. Immerhin hat er im Verlauf der turbulenten Geschehnisse zwei Gangster »erledigt« und sich damit bestätigt, daß er ein toller Kerl ist.

Malles Film ist sowohl Gangsterballade als auch eine Studie über Träume und Illusionen; er bietet eine atmosphärische Milieuschilderung und ein Stück Zeitkritik. Denn es wird auch deutlich, daß eine auf Erfolg fixierte Gesellschaft wenig nach den Mitteln und Methoden fragt, mit denen der Erfolg erzielt wird. Nicht zuletzt aber ist dies eine nostalgische Auseinandersetzung mit den Kino-Mythen Hollywoods, denen Malle seine Reverenz erweist.

Attack!

Ardenen 1944

USA 1956

R: Robert Aldrich; A: James Poe nach dem Bühnenstück *The fragile fox* von Norman Brooks; K: Joseph Biroc; D: Jack Palance, Eddie Albert, Lee Marvin, William Smithers

Durch die Feigheit und Unfähigkeit von Captain Cooney (E. A.) wird ein Zug seiner Kompanie aufgerieben. Seither haßt Leutnant Costa (J. P.) seinen Vorgesetzten. Leutnant Woodruff (W. S.) versucht, Cooneys Versetzung zu erreichen; aber Colonel Bartlett (L. M.) erklärt ihm freimütig, er werde nichts dergleichen veran-

lassen, weil er für seine Karriere im Zivilleben auf die Gunst von Cooneys einflußreichem Vater angewiesen sei. Bei einem erneuten deutschen Angriff verliert Cooney wieder die Nerven. Mit vorgehaltener Pistole will er seine Soldaten in den sicheren Tod schicken. Costa will Cooney erschießen, stirbt aber vorher an einer schweren Verwundung. Da hebt Woodruff die Waffe und schießt. Alle Augenzeugen wollen zwar bekunden, Cooney sei als Held im Kampf gefallen, aber Woodruff will zu seiner Tat stehen und sich dem Kriegsgesicht stellen.

Der Film beeindruckt vor allem durch seine realistischen und oft schockierenden Bilder vom Krieg und vom Sterben. Dagegen ist die Figur des Captains Cooney ein wenig überzeichnet. Aldrich hat das offenbar selbst gesehen. In einem Interview erklärte er, er habe Cooney selbst auf die Gefahr einer Überzeichnung hin als verabscheuungswürdigen Sadisten darstellen wollen.

Attack on a China mission ☉

Überfall auf ein Missionshaus in China

England 1900

R: James Williamson; A: James Williamson; K: James Williamson; D: Vermutlich die Familie Williamsons

Die Handlung spielt zur Zeit des Boxeraufstandes. Aufständische überfallen ein Missionshaus und töten den Missionar. Seine Frau schwenkt vom Balkon ein Taschentuch und alarmiert damit englische Matrosen, die unter Führung eines Offiziers zu Hilfe eilen. Der Offizier rettet die Tochter des Missionars, während die Matrosen die Chinesen vertreiben und die Frau des Missionars aus dem brennenden Haus in Sicherheit bringen.

Der Film dauert nur etwa fünf Minuten. Seine Bedeutung gewinnt er dadurch, daß er Ansätze zu einer wirklich filmischen Erzählweise zeigt. Zwar spielt sich die Handlung noch in der Totalen ab; aber die vier Szenen sind geschickt miteinander verbunden, und es gibt hier bereits einen durchaus filmischen Wechsel in der Erzählperspektive.

At' žije republika

Es lebe die Republik

ČSSR 1964/65

R: Karel Kachýňa; A: Jan Procházka, Karel Kachýňa; K: Jaromír Šofr; D: Zdeněk Lstibůrek, Vlado Müller, Naděžda Gajerová, Gustav Valach

Kriegsende in einem mährischen Dorf. Noch hängt über dem Marktplatz ein großes Schild: »Dieses Dorf hat immer alle seine Pflichten gegenüber dem Reich erfüllt!« Aber die Russen sind bereits im Anmarsch. Diesen historischen Wendepunkt schildert der Film aus dem Blickwinkel des zwölfjährigen Oldrich (Z. L.), der

fassungslos zusieht, wie die Erwachsenen lügen, plündern und rauben, um das Beste aus dem Zusammenbruch zu machen. Oldrich soll sich, wie die anderen Kinder auch, im Wald verstecken und das einzige Pferd seines Vaters (V.M.) verbergen. Er verliert es an drei deutsche Soldaten, traut sich nicht nach Haus, findet ein verlassenes Wehrmachtsmotorrad, versucht einen Handel mit den anrückenden Russen und sieht, wie sein russischer »Freund« bei einem deutschen Gegenangriff getötet wird. Oldrich will heim zu seinem Freund Cyril (G. V.), einem Sonderling, der den Jungen aber weit besser versteht als sein Vater. Er erlebt gerade noch, wie die Dorfbewohner Cyril zum kollektiven Sündenbock stempeln und als angeblichen Saboteur in den Tod treiben. Auf dem Marktplatz hängt ein neues Schild »Es lebe die

At' žije republika (Zdeněk Lstibůrek)



Republik!« Ein Kinderchor preist Stalin; Vater und Mutter sortieren die Beutestücke der letzten Tage; auch zwei Pferde sind dabei.

Der Film unterbricht diese Handlung ständig durch Rückblenden, Tagträume, Angstvorstellungen, Erinnerungen Oldrichs. Er ist ein sensibler Junge, der z. B. in der Aufregung dieser Tage seine kleinen kindlichen Sünden grotesk vergrößert und verzerrt sieht. Und als angesehene Bürger aus einem verlassenen deutschen Gehöft einen Generator abschleppen, da assoziiert er das Bild der gleichen Männer, wie sie in der Prozession den Baldachin getragen haben. Er sieht sich selbst tot und flüchtet sich in Wunschträumen zu der zärtlich geliebten Mutter (N. G.). So entsteht hier das subtile Porträt eines Kindes, seiner Leiden in einer unmenschlichen Zeit.

Vor diesem Hintergrund verliert die Geburtsstunde der Republik jede heroische Feierlichkeit; Melancholie und Bitterkeit herrschen, und eigentlich vermittelt nur das Gesicht des Jungen einen Schimmer von Hoffnung. Daß dieser Film als Auftragsarbeit der Partei zum 20. »Geburtstag« der Republik entstehen konnte, ehrt auch die Auftraggeber.

L'auberge rouge

Die unheimliche Herberge

Frankreich 1951

R: Claude Autant-Lara; A: Jean Aurenche, Pierre Bost, Claude Autant-Lara; K: André Bac; D: Fernandel, Françoise Rosay, Carette, Marie-Claire Olivia, Didier d'Yd

Im Winter 1833 suchen eine Reisegesellschaft und ein Mönch (F.) mit einem Novizen (D. d'Y.) Unterkunft in einer Herberge im Gebirge. Wirt (C.) und Wirtin (F. R.) pflegen seit Jahren ihre Gäste zu töten und auszurauben. Doch einen Geistlichen sähe die Wirtin ungern unter den Opfern. Also beichtet sie dem Mönch ihre Sünden und bindet ihn auf diese Weise listig durch das Beichtgeheimnis, damit die Reisegesellschaft in Ruhe umgebracht werden kann. Verzweifelt sinnt der Mönch auf Rettung und muß dabei noch zusehen, wie sich der Novize in das Wirtstochterlein Mat-

hilde (M.-C. O.) verliebt. Am anderen Morgen führt der Affe eines reisenden Schaustellers, den die Wirtsleute am Vorabend umgebracht haben, zwei Gendarmen in die Herberge. Nur der Mönch weiß, daß die Leiche des Schaustellers noch provisorisch in einem Schneemann verborgen ist. Er provoziert eine Schneeballschlacht, in deren Verlauf der Schneemann sein makabres Geheimnis enthüllt. Die Wirtsleute werden verhaftet. Aufatmend empfiehlt der gute Mönch den dankbaren Reisenden eine Abkürzung. Sie führt über eine Holzbrücke, die die Wirtsleute vorsichtshalber in der Nacht haben ansägen lassen. Mit Mann und Maus verschwindet die Kutsche im Abgrund. Der Pater rennt, wie von Furien gehetzt, davon.

Eine böse Satire, die mit komödiantischer Leichtigkeit inszeniert wurde. Vordergründig herrscht die Komik: die Beichtszene, die skurrilen Versuche des Mönchs, die Reisenden zu retten, die improvisierte Trauung zwischen dem Novizen und Mathilde. Aber stets ist auch der Aberwitz spürbar: Die Beichte soll den Mord absichern, ein Affe holt die Rettung, der gute Rat bedeutet den Untergang.

Auch Zwerge haben klein angefangen

BRD 1969

R: Werner Herzog; A: Werner Herzog; K: Thomas Mauch; D: Helmut Döring, Gerd Gickel, Paul Glauer, Erna Gschwendtner

Revolte in einem Erziehungsheim. Während der Abwesenheit des Direktors empören sich die Zöglinge gegen seinen Stellvertreter, der sich mit einem Insassen als »Geisel« in seinem Zimmer verbarrikadiert. Die Rebellen verbrennen Blumen, quälen zwei blinde Leidensgenossen, töten ein Schwein. Sie lassen ein Auto endlos im Kreis auf dem Hof umherfahren und stürzen es schließlich in einen Abgrund. Dann bombardieren sie den Verbarrikadierten mit Steinen und lebenden Hühnern, arrangieren ein Gelage, bei dem sie sich mit den Speisen bewerfen, formieren sich zu einer seltsamen Prozession, der ein an ein Kreuz gefesseltes Äffchen vorangetragen wird. Am Schluß flieht der Erzieher, anscheinend vom Wahn-



*Auch Zwerge haben
klein angefangen*

sinn überwältigt, während der Kleinste der Rebellen schrill lachend vor einem knienden Kamel steht, das sich vergeblich aufzurichten sucht, weil ihm offenbar die Sehnen der Vorderbeine durchschnitten sind . . .

Man hat dem Film vorgeworfen, er sei reaktionär und wolle zeigen, daß Revolution notwendigerweise im Chaos ende. Eine solche Interpretation greift zweifellos zu tief. Thema ist hier eher das Urbild der Aggression. Die Zöglinge, geformt und verformt durch die strenge Ordnung der Anstalt, sind zu sinnvoller Reaktion unfähig geworden; ihr Gegenterror ist anarchisch. Und es wird gezeigt, wie unreflektierte Reaktion die Aggression stets gegen den Schwächeren richtet. Herzog kommentiert das mit dem wiederkehrenden Bildmotiv eines einbeinigen Huhns, das von den anderen Hühnern gejagt und beinahe aufgefressen wird. Möglichkeiten des Menschen werden mit böser Konsequenz und quälender Deutlichkeit gezeigt. Brutalität wird hier zum bedrückenden Problem. Und sie verliert jede Faszination durch den Kunstgriff, als Darsteller ausschließlich Liliputaner einzusetzen. Ihre greisenhaft kind-

lichen Gesichter, ihre unbeholfenen Bewegungen, ihre ganze Existenz zwingen dazu, Identifizierung durch einen Denkprozeß zu erreichen. Die Masken des griechischen Theaters finden hier eine packende Entsprechung. Und seltsamerweise bringt dieser Kunstgriff auch Resignation und einen Rest von Barmherzigkeit in diesen Film: Dadurch, daß die ganze Umwelt normales Maß hat, daß Autos, Betten, Stühle, Tische von normaler Größe sind, entsteht hier der Eindruck von Menschen, die ohne eigene Schuld »zu klein« für diese Welt sind.

Au cœur du mensonge

Die Farbe der Lüge

Frankreich 1998

R: Claude Chabrol; A: Odile Barski, Claude Chabrol; K: Eduardo Serra; D: Sandrine Bonnaire, Jacques Gamblin, Valeria Bruni-Tedeschi, Antoine de Caunes, Bernard Verley, Bulle Ogier, Pierre Martot

St. Malo, an der bretonischen Küste. René (J. G.), ein gehbehinderter, erfolgloser Maler, und seine Frau Viviane (S. B.), eine Krankenpflegerin, sind neu zugezogen. Eines Tages finden Kinder im Wald die Leiche der zehnjährigen Eloïse. Das Mädchen hatte bei René Zeichenunterricht und wurde auf dem Heimweg mißbraucht und anschließend erwürgt. Für die engagierte junge Kommissarin Frédérique Lesage (V. B.-T.) zählt der Künstler folgerichtig zum Kreis der Tatverdächtigen. Dieser verliert durch die Gerüchte nach und nach alle Schüler. Viviane kämpft entschlossen gegen die offensichtliche Kampagne an, da ihr höchst sensibler Mann immer mehr von Selbstzweifeln geplagt wird. Sie selbst genießt die Schmeicheleien des arroganten wie eitlen TV-Stars und Bestsellerautors Desmot (A. d. C.) und beendet die Affäre erst im letzten Moment. Als man Desmot nach einem Diner bei René und Viviane in Strandnähe tot auffindet, droht sich die Schlinge um den Verdächtigen immer enger zu ziehen. Schließlich wird Desmots Tod von der Polizei doch als Unfall eingestuft. Und auch der Mord an dem Mädchen wird aufgeklärt, denn ein biederer Bürger von St. Malo hat sich in Widersprüche verstrickt. So bleiben am Ende dem Ehepaar am Meer nur es selbst und das vage Prinzip Hoffnung.

Überall regieren Mißtrauen, Verrat, Täuschung – und Lüge. Im Leben wie in der Kunst. Der Verdacht der Polizei, die Blicke der Nachbarn reißen Wunden, selbst zwischen René und seiner Frau. *Au cœur du mensonge* ist ein süffisantes Kabinettstück von Chabrolscher Eleganz, dabei zutiefst moralisch, zynisch und abgeklärt. Denn was wie ein konventioneller, leicht unterkühlter Krimi beginnt, mündet rasch in eine Gesellschaftsstudie um Heuchelei und Doppelmoral. Für den Regisseur sind das Verbrechen, der Verdacht nur ein willkommener Vorwand, um seinen alten Obsessionen zu frönen: der Exposition menschlicher Gefühle in Extremsituationen, dem sexuellen Verlangen, der Eifersucht und der geistigen Verwirrung. Der Film ist aber auch eine Absage an die Eindeutigkeit der Gefühle und Wahrnehmungen. Die Ambivalenz der geschliffenen, präzisen Dialoge verstrickt Opportunisten wie Außen-seiter, Schuldige wie Unschuldige in ein Netz aus Intrigen und (Selbst-)Zweifeln. Die Kommissarin, eine Großstädterin in der Provinz,

bleibt ein Fremdkörper, voll unstillbarer Unruhe, in einem Meer aus Schweigen und Finsternis. Mit einem kalten, unfreundlichen Blau – des Meeres, des Himmels, von Vivianes Kleid und Renés an Munch erinnernden Bildern, deren Wahnsinn, Melancholie und Erkenntnisdrang zu wahren Seelenlandschaften gerinnen. Ihre Suche nach Wahrheit konfrontiert die Figuren unausweichlich mit der Farbe der Lüge. Ein subtiles Meisterwerk voll philosophischer, psychologischer und filmhistorischer Anspielungen.

Die Augen der Mumie Ma ⑤

Deutschland 1918

R: Ernst Lubitsch; A: Hanns Kräly, Emil Rameau; K: Alfred Hansen; D: Pola Negri, Emil Jannings, Harry Liedtke, Max Laurence

Der deutsche Maler Albert Wendland (H. L.) verliebt sich in Ägypten in ein Arabermädchen (P. N.), das sich in der Gewalt des Arabers Radu (E. J.) befindet. Radu täuscht mit ihrer Hilfe erlebnishungrigen Touristen vor, die Augen im Gesicht der Mumie Ma seien lebendig. Wendland befreit das Mädchen, nennt es Ma und nimmt es mit nach Europa. Der rachedurstige Radu folgt der Ungetreuen als Diener des Fürsten Hohenfels (M. L.). In Europa heiratet Wendland Ma, die später als umjubelte Tänzerin in Varietés auftritt. Radu macht sie ausfindig; und als er mit gezücktem Dolch vor ihr steht, stirbt sie vor Schrecken. Radu erdolcht sich an ihrer Leiche.

Der reißerische Abenteuerfilm wurde mit geringem Aufwand in der Nähe von Berlin gedreht. Trotzdem muß der »exotische Zauber« der dürftigen Wüsten-Szenerie damals gewirkt haben. Für den Regisseur, der bisher nur Lustspiele gedreht hatte, und seine Hauptdarsteller wurde der Film Ausgangspunkt einer großen Karriere.



*Die Augen der Mumie Ma
(Emil Jannings, Pola Negri)*

Au hasard, Balthazar

Zum Beispiel Balthazar

Frankreich/Schweden 1966

R: Robert Bresson; A: Robert Bresson;
K: Ghislain Cloquet; D: Anne Wiazemsky,
François Lafarge, Philippe Asselin

Balthazar, der Held des Films, ist ein Esel. Als er klein ist, umgibt ihn Zärtlichkeit; Kinder spielen mit ihm und »taufen« ihn auf den Namen Balthazar. Aber das Tier, das im Film niemals einen Artgenossen trifft, geht in andere Hände über. Balthazar arbeitet auf einem Bauernhof, tritt – dressiert – in einem Zirkus auf, trägt bei einer Prozession die Reliquien und stirbt schließlich, als Tragtier eines Schmugglers, von einer Kugel getroffen auf einer Bergwiese inmitten einer Schafherde. Mit seinem

Leben verbunden ist das Schicksal der Familie, bei der er groß geworden ist: der Bankrott des hochmütigen Vaters, die Demütigung der Tochter (A. W.), die sich in den gewissenlosen Rowdy Gérard (F. L.) verliebt.

»Der Esel durchlebt die gleichen Phasen wie ein Mensch – in seiner Kindheit die Liebkosungen, im reifen Alter die Arbeit, das Talent inmitten des Lebens und dann die letzte Mystik, die knapp dem Tod vorangeht. Der Esel trägt die Reliquien und stirbt dann, weil er die Sünden der Menschen trägt. Damit vermischt habe ich einen zweiten Gedanken: Der Esel begegnet verschiedenen Menschen, die jeder für sich ein menschliches Laster verkörpern – den Hochmut, die Trunksucht, die Faulheit usw. Diese beiden Gedanken bilden, wenn Sie so wollen, den Stoff meines Films« (Bresson).

Bresson hat sich in der optischen Gestaltung abermals um Kargheit und Klarheit bemüht. Er hat wieder Laien als Darsteller verpflichtet und sie zu jener eigentümlichen Sprechweise angehalten, von der er gesagt hat: »Ich bringe meinen Darstellern bei, den Text rein mechanisch zu sagen, so wie ein Pianist eine Klavierübung macht. Dann wird dieser Text, sobald sie vor der Kamera stehen, auch mechanisch empfunden und erzielt den Effekt, der auf der Leinwand sichtbar werden soll ... Es geschieht nämlich genau das, was mit einem großen Pianisten geschieht. Alle Gefühle kommen aus der Mechanik, aus der Zurückhaltung und nicht aus einer künstlichen Erregung, wie sie die Theaterschauspieler ihren Texten geben.«

Au revoir, les enfants

Auf Wiedersehen, Kinder

Frankreich/BRD 1987

R: Louis Malle; A: Louis Malle; K: Renato Berta; D: Gaspard Manesse, Raphael Fejtö, Philippe Morier-Genoud, François Negret, Peter Fitz

Frankreich im Jahr 1944. Widerstrebend kehrt der elfjährige Julien (G. M.) aus den Weihnachtsferien in ein katholisches Internat bei

Paris zurück. Dort trifft er auf drei neue Mitschüler, von denen besonders einer, Bonnet (R. F.), seine Aufmerksamkeit erregt. Und obwohl Bonnet Julien als Klassenprimus ablöst, werden die beiden Jungen Freunde. Schließlich entdeckt Julien auch das Geheimnis Bonnets: Er ist Jude und wird mit zwei Schicksalsgefährten von Pater Jean (P. M.-G.), dem Leiter des Internats, unter falschem Namen vor den Deutschen versteckt. Dieses Wissen verbindet die beiden Jungen um so mehr. Doch die trügerische Idylle zerbricht schon bald. Der Küchenjunge Joseph (F. N.) wird beim Diebstahl erwischt und entlassen. Aus Rache wird er zum Denunzianten. Der Gestapo-Beamte Müller (P. F.) erscheint in der Schule, und wenig später werden Pater Jean und die drei jüdischen Kinder verhaftet. Julien bleibt zurück – verfolgt von der Vorstellung, er habe den Freund durch einen unbedachten Blick verraten.

Louis Malle hat in diesem Film eigene Erlebnisse und Erinnerungen verarbeitet. Man glaubt das zu spüren an seinem Engagement, an der Behutsamkeit der psychologischen Zeichnung, an der Genauigkeit der Beobachtung. Dazu Malle: »Ich versuche in diesem Film, sehr präzise zu sein, viel präziser, als ich es vielleicht jemals vorher war; denn bei diesem Thema weiß ich ganz genau, was ich will und wie ich es erreiche. Ich versuche also, mich nicht zu verstecken; ich lege keinen Wert auf häufig wechselnde und komplizierte Kameraeinstellungen.«

Entstanden ist ein ganz und gar unspektakulärer Film. Er vermeidet gleichermaßen formale Spielereien, inhaltliche Klischees und sentimentale Effekte und gewinnt dadurch eine ruhige Selbstverständlichkeit, erstaunliche Intensität und zeitlose Gültigkeit. Louis Malle: »1944 ist fern. Doch ich weiß, daß ein Jugendlicher von heute meine Gefühle teilen kann. Denn Ungerechtigkeit und Rassismus sind nicht verschwunden.«

In der Filmographie Malles ist dies ein neuerlicher Beitrag zu dem Thema, das er bereits mit *Lacombe Lucien* aufgegriffen hatte.



Au revoir, les enfants (Gaspard Manesse)

Aus einem deutschen Leben

BRD 1976

R: Theodor Kotulla; A: Theodor Kotulla nach dem Roman *Der Tod ist mein Beruf* von Robert Merle; K: Dieter Naujeck; D: Götz George, Elisabeth Schwarz, Hans Korte, Kurt Hübner, Kai Taschner

Der Film folgt im wesentlichen der Biographie von Rudolf Höß, dem Kommandanten des Konzentrationslagers Auschwitz, der nach dem Krieg unter dem Decknamen Franz Lang untertauchte, 1946 von den Engländern verhaftet und 1947 in Polen zum Tode verurteilt und hingerichtet wurde.

Franz Lang wird als Sechzehnjähriger (K. T.) im Ersten Weltkrieg Soldat. Nach dem Krieg

schließt er (G. G.) sich, da er nichts anderes gelernt hat, als Soldat zu sein, den Freikorps an. Er wird zum Fememörder und verbringt fünf Jahre im Zuchthaus. Er heiratet, wird Landwirt und scheint endlich in ein bürgerliches Leben gefunden zu haben. Da gerät er in Kontakte zur NSDAP und tritt in die SS ein. Zufällig wird der Reichsführer SS, Heinrich Himmler (H. K.), auf ihn aufmerksam und gibt ihm 1934 seinen ersten Posten in einem Konzentrationslager. Ab 1940 ist Lang Kommandant des größten Vernichtungslagers.

Der Titel, den Kotulla gewählt hat, verweist auf seine Absichten. Er will seinen Protagonisten nicht als sadistischen Massenmörder denunzieren, er will vielmehr dem Exemplarischen in diesem Leben nachspüren und damit den Zuschauer zum Denken anregen. Und das gelingt ihm in diesem sorgfältig recherchierten und gestalteten Film tatsächlich. Er zeigt einen Menschen, der im Dunstkreis eines blindromantischen und aggressiven Nationalismus aufwächst und dem der Gehorsam als oberste sittliche Wertvorstellung so nachhaltig eingebleut wird, daß es ihm später »physisch unmöglich« sein wird, einem Befehl nicht zu gehorchen. In einer Schlüsselszene mit seiner Frau (E. S.), die erst 1942 erfährt, was im Lager Auschwitz wirklich geschieht, beteuert er völlig glaubwürdig, daß er auf Befehl des »Reichsführers« auch seine Kinder töten würde. Es wird in diesem Film deutlich, daß Höß alias Franz Lang keineswegs ein pervertierter Mörder ohne Gefühl und Gewissen war, vielmehr ein »idealer« Untertan, dem der Gehorsam über alles ging und dessen moralische Wertvorstellungen in der »Pflichterfüllung« gipfelten. Damit zeigt er auch, daß Franz Lang nicht in eine historische Abnormitätenschau gehört, die man aus sicherer Distanz betrachten kann; vielmehr ist er ein Teil der Realität, die uns alle angeht. Daß der Film diese Einsicht vermittelt, ist eine bemerkenswerte Leistung des Drehbuchs; daß das Grauen der »Endlösung« in den eher kühlen und distanzierten Bildern stets gegenwärtig ist, eine nicht minder beachtliche Leistung der Regie.

Die Auslieferung

Schweiz 1974

R: Peter von Gunten; A: Peter von Gunten;
K: Fritz E. Maeder; D: Roger Jendly, Anne Wiazemsky, Silvia Jost, Bernard Arczynski, William Jacques

Sergej Njetschajew (R. J.), ein russischer Anarchist, beteiligt sich in seiner Heimat an der Ermordung eines Verräters in den eigenen Reihen. Seine Tat ist eindeutig politisch motiviert. Vor der polizeilichen Verfolgung flieht er in die Schweiz und bittet um politisches Asyl. Er hofft, von hier aus seinen Kampf für den Sturz des Zaren und die Revolution fortführen zu können. In der Schweiz trifft er zahlreiche Gensinnungsgenossen, darunter sein Vorbild, den berühmten Bakunin (W. J.). Und er begegnet dort auch einer Frau, in die er sich verliebt – Nathalie Herzen (A. W.). Aber die Beziehung zu Nathalie hat keinen Bestand, die Begegnung mit den anderen Emigranten bringt auch Enttäuschungen, und vor allem muß er erkennen, daß es mit der von ihm erhofften Sicherheit nicht weit her ist. Die Russen sind offenbar gewillt, an seinem Beispiel ein Exempel zu statuieren. Sie bestreiten die politischen Motive seiner Tat, stellen einen Auslieferungsantrag und offerieren mehr oder weniger deutlich einen großzügigen Handelsvertrag gegen Njetschajews Kopf. Auf die Dauer mögen sich die Schweizer Politiker diesen Argumenten nicht verschließen. Am 26. Oktober 1872 wird Njetschajew ausgeliefert und schon sechs Wochen später zu lebenslänglicher Haft verurteilt.

Von Gunten kommt vom Dokumentarfilm, und dokumentarisch ist auch das Thema seines ersten Spielfilms. Er erzählt seine Geschichte sachlich, fast kühl. Nicht das Heldenlied eines makellosen Revolutionärs wird hier gesungen. Im Gegenteil: Widersprüche im Charakter und der Handlungsweise des Protagonisten werden nicht verschwiegen und sorgen erst dafür, daß hier kein Lehrstück, sondern ein menschlich angreifender und dadurch um so leichter begreifbarer Film entstanden ist. Natürlich ist die Zielrichtung unverkennbar: Hinter dem russischen Anarchisten sieht man die deutschen Juden der

Hitler-Zeit, die Chile-Flüchtlinge der Gegenwart. Aber dieser Film lebt nicht nur aus seiner guten Gesinnung, sondern ebenso aus einer abgewogenen Dramaturgie und der überzeugenden filmischen Gestaltung.

Die Austernprinzessin

Deutschland 1919

R: Ernst Lubitsch; A: Hanns Kräly, Ernst Lubitsch; K: Theodor Sparkuhl; D: Ossi Oswalda, Victor Janson, Harry Liedtke, Julius Falkenstein, Curt Bois

Die Tochter (O. O.) des reichen »Austernkönigs« Mr. Quaker (V. J.) hat wieder einen Tobsuchtsanfall – sie will einen Adligen heiraten. Der vom Vater eilig herbeizitierte Heiratsvermittler empfiehlt den völlig verschuldeten Prinzen Nucki (H. L.). Doch Nucki schickt – teils aus Faulheit, teils aus Vorsicht – zunächst seinen Diener Josef (J. F.) zur Erkundung des Terrains vor. Bei Quakers hält man Josef für den Prinzen und arrangiert sofort eine Hochzeit. Doch als Nucki am anderen Tag auftaucht und sich Hals über Kopf in die »Austernprinzessin« verliebt, überläßt Josef ihm seinen Platz an der Seite der nunmehr restlos glücklichen Braut.

Der Film wurde für Lubitsch und Ossi Oswalda ein großer Erfolg. Er war zülig inszeniert, voller Einfälle, Tempo und Turbulenz. Einer der Höhepunkte ist ein »Jazzkonzert«, das auch ohne Musik hektischen Rhythmus vermittelt. Daneben gibt es amüsante, nuancierte Beobachtungen. Als Josef zum Beispiel in Quakers Haus warten muß, beginnt er, den verschlungenen Mustern des Fußbodens nachzugehen. Dabei ergeben sich für ihn (und die Kamera) so komplizierte Abläufe, daß es Josef (und den Zuschauern) beinahe schwindlig wird.

Las aventuras de Juan Quin Quin

Die Abenteuer des Juan Quin Quin

Kuba 1967

R: Julio García Espinosa; A: Julio García Espinosa nach der Erzählung *Juan Quin Quin en el pueblo Mocho* von Samuel Feijo; K: Jorge Haydu; D: Julio Martínez, Erdwin Fernández, Adelaida Raymat, Enrique Santiesteban

Juan Quin Quin (J. M.) lebt vor der Revolution ein friedliches Leben als Küster und Meßdiener. Doch der Pfarrer mißbilligt seinen Umgang mit Zirkusartisten und ähnlichen Personen; und als sein Freund Jachero (E. F.) beim Hahnenkampf betrogen wird, zieht er mit ihm los, um das Geld zu verdienen, mit dem Jachero seine Wettschulden bezahlen kann. Er versucht sich vergeblich als Stierkämpfer, Artist, Kaffeeplanter und Arbeiter im Zuckerrohrfeld. Immer wieder treten ihm Vertreter des Staates, der Armee oder des Kapitalismus (in allen Rollen: E. S.) entgegen und bringen ihn um die Früchte seiner Bemühungen. Angesichts dieser Erfahrungen erkennt auch Juan Quin Quin die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes.

In der Tradition der spanischen Schelmenromane wird hier ein ernsthaftes Thema auf unterhaltsame Weise vorgetragen. Espinosa schildert die Kämpfe der Revolutionäre im Stil turbulenter Western, zieht für die »Ausbeuter-Szenen« die amerikanischen »slapstick comedies« zu Rate und benutzt immer wieder gängige Klischees, um sie gleich darauf einfallreich zu parodieren. Seine Personen äußern sich gelegentlich durch »Sprechblasen«, und eingestreute Zwischentitel ironisieren den Fortgang der Handlung. Statt des feierlichen Ernstes üblicher Revolutionsfilme verbreitet dieser bare Vergnüglichkeit, ohne dabei sein Anliegen in Frage zu stellen.

L'avventura

Die mit der Liebe spielen / Das Abenteuer

Italien/Frankreich 1959

R: Michelangelo Antonioni; A: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra und Elio Bartolini nach einer Idee von Michelangelo Antonioni; K: Aldo Scavarda; D: Gabriele Ferzetti, Lea Massari, Monica Vitti, Dominique Blanchard

Anna (L. M.) wird von ihrem Geliebten Sandro (G. F.) zu einer Kreuzfahrt auf der Yacht der Prinzessin Patricia eingeladen. Sie bittet Sandro, diese Einladung auch auf ihre Freundin Claudia (M. V.) auszudehnen. Auf dieser Fahrt spürt Anna mehr und mehr, daß es zwischen ihr und Sandro keine echte Gemeinschaft gibt. Als die Yacht, auf der sich noch andere Bekannte befinden, an einer einsamen Insel anlegt, verschwindet Anna spurlos. Trotz aller Nachforschungen bleibt ihr Verschwinden rätselhaft; sie kann ertrunken, geflohen, aber auch entführt worden sein. Bei der gemeinsamen Suche nach Anna verliebt sich Sandro in Claudia. Sie gibt ihm nach, aber schon wenig später läßt sich Sandro von einem

Flittchen verführen. Der Film endet mit einer mehrdeutigen Geste: Claudia streicht dem weinenden Sandro über das Haar. Verzeihen oder Resignation?

Der Film erregte bei seiner Uraufführung Ratlosigkeit und fast einen Skandal, weil er gegen alle Gesetze der üblichen Kinodramaturgie gemacht war. Antonioni war weniger an einer »Story« als vielmehr an Beobachtungen, Stimmungen, Analysen, Beziehungen interessiert. Seine pessimistische Bilanz: Der Mensch bleibt einsam, auch die Liebe ist stets in Gefahr, an ihren Voraussetzungen zu sterben. Dabei wird diese Malaise der Frau wenigstens bewußt, während der Mann unfähig scheint, seine eigene Gefährdung zu erkennen.

Der Film hat das in Szenen von großer Intensität, in stets neuen Variationen demonstriert. Antonioni will die Zuschauer durch eine Fülle von Detail-Beobachtungen überzeugen und die Existenz seiner Darsteller gleichsam transparent machen. Dieses Stilprinzip wurde in der deutschen Fassung weitgehend zerstört: Der Verleiher schnitt rund 45 Minuten heraus und brachte den Film damit auf eine gängige Kinolänge von rund 100 Minuten. Erst das deutsche Fernsehen hat eine vollständige Synchron-Fassung des Films vorgestellt.

B

Babettes gaestebud

Babettes Fest

Dänemark 1986/87

R: Gabriel Axel; A: Gabriel Axel nach der gleichnamigen Novelle von Tania Blixen; K: Henning Kristiansen; D: Stéphane Audran, Hanne Stensgaard, Vibeke Hastrup, Bodil Kjer, Brigitte Federspiel, Jean-Philippe Lafont, Jarl Kulle

Als hübsche junge Mädchen haben Philippa (H. S.) und Martina (V. H.) auf Geheiß ihres Vaters, eines pietistischen Pfarrers in der dänischen Provinz, ihre Freier abgewiesen. Mittlerweile sind sie (B. K., B. F.) in vorbildlicher Nächstenliebe alt geworden und bemühen sich, das geistliche Erbe ihres Vaters lebendig zu erhalten. Nächstenliebe üben sie auch, als im Jahre 1871, mit einem Empfehlungsschreiben von Philippas verflorenem Verehrer (J.-P. L.), die Französin Babette (S. A.) vor ihrer Tür steht. Babette hat Mann und Kind bei der Niederschlagung der Pariser Kommune verloren, und die Schwestern nehmen sie, die »Papistin«, nach kurzem Zögern auf. Die fromme Tat trägt reichen Lohn, denn Babette ist eine exzellente Köchin, die das karge tägliche Brot wohlgeschmeckend anzurichten versteht. So hört man eines Tages mit Bedauern, daß sie in der französischen Lotterie 10 000 Francs gewonnen hat, was ihr die Rückkehr in die Heimat ermöglicht. Zuvor jedoch läßt Babette alle Gemeindemitglieder, die sich über Fragen des Glaubens und der Moral tief zerstritten haben, zu einem Festessen ein, zu dem unerwartet auch Martinas früherer Verehrer (J. K.), mittlerweile ein weltgewandter General, erscheint. Köstliche Delikatessen und exotische Speereien werden angeliefert, aus denen Babette gleichsam einen kulinarischen Choral komponiert. Vergeblich versuchen die asketischen Gemeindemitglieder, diesem Blendwerk des Teufels zu widerstehen. Zwar kommt, wie vereinbart, kein Wort des Lobes über ihre Lippen,

aber der Wohlgeschmack ebnet Gräben zwischen den Fraktionen und versöhnt hartgesotene Feinde. Voller Erleichterung hören alle, daß Babette bei ihnen bleiben wird. Sie fühlt sich mittlerweile wohl in Jütland; und den Lotteriegewinn hat sie ohnehin bis auf den letzten Sou in dieses Essen investiert.

Ein liebevoll und sorgfältig gezeichnetes Genrebild, ein Film der schönen Bilder und der unaufdringlichen Menschlichkeit. Die Gemeinde der starrköpfig frommen Christen gerät ihm weder zur Karikatur noch zur Idylle; die gealterten Liebhaber wirken anrührend und niemals komisch. Zur Tristesse des Alltags und des Verzichts ist Babettes kulinarische Selbstbestätigung, die den zwischen erzwungener Armut und freiwilliger Askese lebenden Dorfbewohnern einen ganz neuen Horizont der Lebensfreude eröffnet, ein überaus sympathisches Gegenbild. Der Film macht dieses Ritual des vollkommenen Genusses zum Höhe- und zum Mittelpunkt seiner Handlung; und es gelingt ihm dabei, dieses Festmahl zu einer ungemein spannenden und vergnüglichen Episode auszuspinnen. Eine sehr schöne und sehr werkgetreue Literaturverfilmung.

Back to the future

Zurück in die Zukunft

USA 1985

R: Robert Zemeckis; A: Robert Zemeckis, Bob Gale; K: Dean Cundey; D: Michael J. Fox, Christopher Lloyd, Lea Thompson, Crispin Glover, Thomas F. Wilson

Dr. Emmett Brown (C. L.), einem reichlich überspannten Erfinder, ist es gelungen, einen exzentrischen Sportwagen mit Plutonium-Antrieb und einer Zeitmaschine auszustatten; und dem Schüler Marty McFly (M. J. F.) widerfährt es, daß er diese Zeitmaschine in Betrieb setzt und schnurstracks in das Jahr 1955 gerät, wo sein Gefährt mit leeren Plutonium-Behältern stehenbleibt. Voller Staunen beobachtet Marty, wie seine Heimatstadt und ihre Bewohner vor drei Jahrzehnten ausgesehen haben. Und mit beträchtlicher Irritation begegnet er dem lebenslustigen Teenager Lorraine Baines



Back to the future (Crispin Glover, Lea Thompson, Michael J. Fox)

(L. T.), der später einmal seine, Marty's, Mutter werden soll. Zunächst stehen die Chancen dafür eher schlecht, denn Lorraine kümmert sich keinen Deut um ihren schüchternen Mitschüler George McFly (C. G.). Und aus berechtigter Sorge um seine eigene spätere Existenz bringt Marty zunächst einmal Lorraine, die sich ganz offensichtlich in ihren künftigen Sohn verliebt hat, mit George zusammen. Auch sonst kann Marty einige Weichen für die Zukunft stellen, aber dann möchte er doch lieber in seine Gegenwart zurückkehren. Es trifft sich gut, daß auch Dr. Brown aus dieser kleinen Stadt stammt. Marty sucht den jungen Mann auf, der sich bereits als Bastler und Tüftler einen Namen gemacht hat, und mit dessen Hilfe gelingt dann auch die Reise zurück in die Zukunft.

Abgesehen von der etwas künstlich aufgeputzten Rahmenhandlung, in der gestohlenen Plutonium und mordlustige Terroristen für eigentlich überflüssigen Nervenkitzel sorgen,

ist dies ein auf liebenswürdige und einfallsreiche Weise unterhaltsames Spiel geworden. Sicherlich ist hier der Einfluß Steven Spielbergs zu spüren, der diesen Film mitproduziert hat. Aber Regisseur Robert Zemeckis, dem bereits mit *Romancing the stone* (Auf der Jagd nach dem grünen Diamanten, USA 1984) ein Stück guter Kino-Unterhaltung gelungen war, hat auch im Detail Geschick bewiesen. Zu einer Zeit, da gerade im Genre des Science-fiction-Films mit immer drastischeren Effekten um die Gunst des Publikums gebuhlt wird, zeigt dieser Film, daß die Kunst des Erzählens unter dem Strich doch noch wichtiger ist als die technische Perfektion der Trick-Spezialisten.

The bad and the beautiful

Stadt der Illusionen

USA 1952

R: Vincente Minnelli; A: Charles Schnee nach einer Story von George Bradshaw; K: Robert Surtees; D: Kirk Douglas, Lana Turner, Barry Sullivan, Walter Pidgeon, Gloria Grahame, Ivan Triesault, Dick Powell

Der bankrotte Filmproduzent Jonathan Shields (K. D.) will an seinen Schreibtisch und zu seiner Arbeit zurückkehren. Der Star Georgia Lorrison (L. T.), der Regisseur Fred Amiel (B. S.), der Autor James Lee Bartlow (D. P.) und der Produktionsleiter Harry Pebbel (W. P.) sitzen zusammen und diskutieren über diese Nachricht. Sie beratschlagen, wie sie sich verhalten sollen, und sie erinnern sich. Jeder von ihnen hat schlechte Erfahrungen mit Shields gemacht. Fred ist zwar in der Zusammenarbeit mit ihm bekannt geworden; aber er hat sich von ihm getrennt, als Shields Freds Lieblingsprojekt von dem Regisseur von Ellstein (I. T.) drehen ließ. Gloria ist durch Shields zum Star geworden; aber er hat sie betrogen, hat ihr Liebe vorgespielt, um sie zu größeren Leistungen anzuspornen. Bartlow ist von Shields entdeckt worden; doch auch er haßt diesen Mann. Denn der glaubte, Bartlow würde durch seine vergnügungssüchtige Frau (G. G.) von der Arbeit abgelenkt. Er hat eine Intrige gesponnen, die zu einem unvorhergesehenen Unglücksfall und zum Tod der Frau führte. Alle sind sich einig, daß sie nie mehr mit Shields zusammenarbeiten wollen. Aber als er anruft, als sie seine Stimme hören, da nicken sie trotzdem.

Das Porträt eines eigenwilligen, dynamischen Hollywood-Produzenten ist geschickt in Szene gesetzt. Der Film gilt als eines der markantesten Beispiele hollywoodscher Selbstkritik. Letzten Endes sucht er seine Probleme und Konflikte jedoch zu sehr im privaten Bereich und verspielt damit die Möglichkeit, in diesem Einzelfall wirklich die *Stadt der Illusionen* zu treffen.

Bad day at Black Rock

Stadt in Angst

USA 1954

R: John Sturges; A: Millard Kaufman und Don McGuire nach einer Erzählung von Howard Breslin; K: William C. Mellor; D: Spencer Tracy, Robert Ryan, Anne Francis, Dean Jagger, Walter Brennan, Ernest Borgnine, Lee Marvin, John Ericson

Erstmals seit vier Jahren hält im Sommer 1945 der Expresß in der kleinen Wüstensiedlung Black Rock. Ein einarmiger Fremder (S. T.) namens MacReedy steigt aus. Er wird mißtrauisch beobachtet, und das Mißtrauen steigert sich, als MacReedy sich nach dem Farmer Kumako, einem japanischen Einwanderer, erkundigt. Reno Smith (R. R.), der »Boß« von Black Rock, erzählt dem Fremden, Kumako sei in ein Internierungslager gebracht worden. Aber MacReedy glaubt ihm nicht. Er borgt sich von Liz (A. F.), der Schwester des Hotelbesitzers (J. E.), einen Jeep und sucht Kumakos Farm. Er findet die Trümmer eines verbrannten Hauses und ein verstecktes Grab. Jetzt bricht Panik in der Stadt aus. Doc Velie (W. B.) möchte den Fremden in Sicherheit bringen, im Auftrag Smiths jedoch macht Hector David (L. M.) den Wagen Doc Velies unbrauchbar. Der Hotelbesitzer erzählt MacReedy endlich die Wahrheit: Kumako ist am Abend des Angriffs auf Pearl Harbor mit Billigung aller Einwohner von Smith und seinen Freunden gelyncht worden. Liz bringt MacReedy mit einem Wagen aus der Stadt; aber aus Liebe zu Reno Smith führt sie ihn in einen Hinterhalt. Liz wird von Reno niedergeschossen und dieser von MacReedy unschädlich gemacht. Ehe er die Stadt verläßt, schenkt er den Einwohnern die Tapferkeitsmedaille für Kumakos gefallenen Sohn, der ihm in Italien das Leben gerettet hat. Er hatte Kumako gesucht, um ihm dieses Erinnerungsstück zu übergeben.

Ein interessanter Western, der ein beliebtes Handlungsschema mühelos und einleuchtend in die Gegenwart überträgt. Der Film denunziert den Rassenhaß u. a. auch dadurch, daß er die Neidgefühle aufzeigt, die dabei oft eine Rolle spielen: Kumako hatte das scheinbar

wertlose Land für seine Farm billig von Smith gekauft und dann in mühevoller Arbeit auf seinem Grund erfolgreich nach Wasser gebohrt.

Bad Lieutenant

Bad Lieutenant

USA 1992

R: Abel Ferrara; A: Zoe Lund, Abel Ferrara;
K: Ken Kelsch; D: Harvey Keitel, Frankie
Thorn, Victor Argo, Paul Hipp, Zoe Lund

Der »Bad Lieutenant« (H. K.) ist Polizist, drogenabhängig und durch seine Wettleidenschaft hoch verschuldet – ein »kaputter Typ«, der seine Arbeit mit zynischer Gelassenheit erledigt. Eines Tages untersucht er ein scheußliches Gewaltverbrechen: Eine junge Nonne (F. T.) ist in der Kirche von zwei Männern vergewaltigt worden. Die Besuche am Tatort und die Gespräche mit dem Opfer wecken in dem getauften Katholiken verschüttete Erinnerungen; sie werden deutlicher, als er unabsichtlich mithört, wie die Nonne in der Beichte gesteht, ihre Peiniger zu kennen. Sie will aber ihre Namen nicht nennen, weil sie ihnen verziehen habe und sich selbst vorwerfe, diesen verzweifelten Sündern nicht genug christliche Liebe entgegengebracht zu haben. Als der Polizist später betrunken in die Kirche gerät, erscheint ihm in einer Halluzination der vom Kreuzifix der Kirche herabsteigende Christus (P. H.). Verzweifelt fällt er auf die Knie und findet sich – erwachend – zu Füßen einer alten Negerin, durch die er den beiden Tätern auf die Spur kommt. Doch anstatt sie zu verhaften, sieht er mit ihnen im Fernsehen das Baseball-Spiel an, von dessen Ausgang es abhängt, ob er dem Syndikat seine Wettschulden bezahlen kann. Wieder verliert er seine Wette. Er bringt die beiden Verbrecher zum Busbahnhof und ermöglicht ihnen so die Flucht; dann wird er aus einem vorbeifahrenden Auto erschossen.

Ein greller Film, der aber nicht auf billige Effekte aus ist. In gewalttätigen Bildern zeichnet er eine heillos verwirrte Welt, in der nur das Gesetz des Stärkeren herrscht, in der Genuß zum Drogen-

konsum, Liebe zum schnellen Sex verkommen ist. Aber er zeigt auch, nicht minder grell, eine Gegenwelt, verkörpert durch die junge Nonne, die ihren Vergewaltigern vergibt, die Schuld nicht bei den anderen, sondern zuerst bei sich selbst sucht. Zwischen diesen beiden Extremen verliert der Polizist vollends den Boden unter den Füßen. So scheint sein Tod unvermeidlich, weil sein Leben unerträglich geworden ist. Dieses komplexe Gespinnst aus naturalistischen Straßenszenen und Spiritualität hat Abel Ferrara mit einer schockierenden Direktheit geschildert, die den Film zu einer quälend-eindringlichen Erfahrung für den Zuschauer macht.

Bād mārā khwāhad bord / Le vent nous emportera

Der Wind wird uns tragen

Iran/Frankreich 1999

R: Abbas Kiarostami; A: Abbas Kiarostami;
K: Mahmoud Kalari; D: Behzad Dourani

Ein Fotograf (B. D.) fährt mit zwei Kollegen nach Siah Dareh, einem kurdischen Bergdorf im Norden Irans, 700 km von der Hauptstadt Teheran entfernt, um ein altes Bestattungsritual zu dokumentieren. Man hat ihm nämlich gesagt, eine alte Frau läge im Sterben. Die Fremden warten im Dorf auf ihr Ableben, verbreiten jedoch das Gerücht, sie seien auf der Suche nach einem Schatz. Die einzige Verbindung zu den Einwohnern ist der junge Farzad, der ständig mit den Vorbereitungen für seine Schulprüfungen beschäftigt ist und als Führer fungiert. Der Fotograf hat ein Mobiltelefon bei sich. Die Verbindung ist aber so schlecht, daß er mit dem Auto ständig zu einem Hügel in der Nähe des Friedhofs fährt, um zu telefonieren. Dort hebt ein alter Mann ein Loch aus, damit eine »Kommunikationsstation« entstehen kann. Auf der Suche nach Milch schickt man den Fremden in den Keller zu einem jungen Mädchen, das beim Licht einer Öllampe eine Kuh melkt. Er rezitiert ein Gedicht der jung verstorbenen Autorin Forūgh Farrokhzād. Als es der alten Frau wider Erwarten besser geht, wollen seine Kollegen zurückkehren. Eines Tages wird der Totengrä-

ber verschüttet. Der Fotograf holt Hilfe und bringt ihn ins Krankenhaus. Als die alte Frau schließlich doch stirbt, ist das Interesse des Besuchers bereits erlahmt. Er fotografiert den Trauerzug der Dorffrauen, wirft einen Knochen aus dem Grab in den Fluß und fährt in die Stadt zurück.

Abbas Kiarostami, 1997 in Cannes Gewinner der »Goldenen Palme« mit *T'am-e gīlās* (Der Geschmack der Kirsche, Frankreich/Iran 1997), gelingt in diesem Werk erneut eine exzellente Alltagsbeschreibung des Lebens im Iran. Die Menschen in der abgelegenen Provinz sind bestimmt von den weiten Landschaften und Horizonten. Der Regisseur setzt die gewachsene ländliche Kultur der fernen städtischen Struktur entgegen. Die Gespräche vor den Häusern, das sichtbare Arbeiten erzählen von einer traditionellen Harmonie. Die Hauptfigur sieht und hört, wie der Zuschauer, Vorgänge, die sie nicht versteht, die sie nicht betreffen; und doch gehören auch sie zur Geschichte. Im Warten auf das Ableben der alten Frau wird der Städter mit dem anderen Zeitbegriff auf dem Lande konfrontiert. Kiarostami führt seinen Protagonisten als opportunistischen Intellektuellen ein, der nur an der Durchführung seines Projektes interessiert ist. Erst in der Begegnung mit dem Jungen und anderen Dorfbewohnern lernt er die tiefe Schönheit, die Poesie und Liebe dieser anderen Welt kennen. Im Labyrinth der Straßen und Häuser enthüllt sich auch das Dilemma der Führungsschicht, die die Verbindung zur einfachen Bevölkerung verloren hat. *Bād mārā khwāhad bord* ist ein Porträt der sozialen und psychologischen Situation im Iran, wo die Kommunikation in allen Bereichen nicht funktioniert. Und gleichzeitig singt der Film ein Loblied auf die Kraft und Stärke der Frauen, auf die Begeisterung und Hoffnung der jungen Generation sowie auf die kurdische Minderheit.

■ Baisers volés

Geraubte Küsse

Frankreich 1968

R: François Truffaut; A: François Truffaut, Claude de Givray, Bernard Revon; K: Denys Clerval; D: Jean-Pierre Léaud, Delphine Seyrig, Michael Lonsdale, Claude Jade

Antoine Doinel (J.-P. L.) schafft es, als untauglich vom Militär entlassen zu werden, und eilt froh in die Arme seiner Braut Christine (C. J.). Aber es gibt Schwierigkeiten. Einen Job als Nachtportier verliert er sehr schnell wieder, weil er auf den Trick eines Privatdetektivs hereinfällt, der sich Zugang zu einem Zimmer verschaffen will. Antoine wird jetzt selbst Angestellter eines Detektivbüros und soll im Auftrag von Madame Tabard (D. S.) herausfinden, warum alle Welt ihren Mann (M. L.) haßt. Antoine verliebt sich in Madame, wird wegen dieser Pflichtvergessenheit abermals entlassen und repariert nun Fernseher. Jetzt kann Christine ihn telefonisch in ihre Wohnung bestellen. Beide versöhnen sich, und Antoine steckt seiner alten und wieder neuen Liebe das ringähnliche Ende eines Flaschenöffners als Verlobungsring an den Finger.

Der Film erzählt gleichsam die weiteren Abenteuer des Helden aus *Les quatre cents coups*. Truffaut strebt hier jedoch keinen psychologischen Realismus an, er läßt seinen Helden vielmehr »Situationen spielen«. Dabei gelingt es ihm, verschiedenartige Stilmittel, von der Groteske bis zur Romanze, zu einer Einheit zu fügen.

■ Le bal

Le Bal – Der Tanzpalast

Frankreich/Italien/Algerien 1982

R: Ettore Scola; A: Ruggero Maccari, Jean-Claude Penchenat, Furio Scarpelli und Ettore Scola nach einer Bühnenproduktion des »Théâtre du Campagnol«; K: Ricardo Aronovich; D: Christophe Allwright, Aziz Arbia, Marc Berman, Régis Bouquet, Chantal Capron, Jean-Claude Penchenat

Kein Stummfilm ist dies, aber ein »Film ohne Worte«, der sich durch Bilder, durch Musik und Tanz artikuliert, der keine Geschichte erzählt, aber den Lauf der Geschichte widerspiegelt. Am Anfang sieht man, wie nach und nach Angestellte und Gäste eines französischen »Tanzpalastes« eintreffen. Die Kapelle beginnt zu spielen, die Tanzfläche belebt sich, und der Zuschauer sieht (und hört!) sich um ein rundes halbes Jahrhundert zurückversetzt: Ein fröhlicher Tanz beschwört den Optimismus der »Volksfront« des Jahres 1936. Dann verändern sich die Musik, der Tanzstil, die Kleidung, die Gesten. Frauen tanzen sehnsuchtsvoll miteinander, nachdem die Männer in den Krieg gezogen sind; Besatzungssoldaten und Kollaborateure treten auf; nach dem Krieg demonstriert ein einbeiniger »Heimkehrer« trotzige Zuversicht. In den fünfziger Jahren überlagern amerikanische Rhythmen die vertrauten Weisen; anschließend klingt die Musik der sechziger Jahre, der Studentenbewegung, fast wie ein Echo der »Volksfront«-Zeit. Am Ende mutiert der »Tanzpalast« zur Disco. Und irgendwann ist Feierabend, hat sich der Kreis geschlossen. Die Angestellten, die Tänzerinnen und Tänzer gehen nach Hause, das Licht verlöscht.

Scola, der ein Jahr zuvor in dem Film *La nuit de Varennes* (Flucht nach Varennes, Frankreich/Italien 1981) Historie – nämlich die mißlungene Flucht Ludwigs XVI. vor den Revolutionären – als Haupt- und Staatsaktion inszeniert hatte, beobachtet hier den Ablauf der Geschichte im Spiegel des Alltags. Ein paar Synkopen markieren die Veränderung globaler Machtverhältnisse, Blicke und Gesten belegen Resignation oder auch ein neues Selbstbewußtsein der Menschen. Die einfallsreiche Verfilmung einer faszinierenden Bühnen-Inszenierung geriet so zu einem suggestiven Bilderreigen, der aus scheinbar beiläufigen Beobachtungen und Eindrücken ein nachdenklich stimmendes Bild der Wirklichkeit fügt. Daß dieses Bild der eigenen Erinnerung standhält, verdankt der Film nicht zuletzt auch seinem vorzüglichen Soundtrack mit Tanzmusik, Chansons und Schlagern der jeweiligen Epoche; denn die sind – in den Originalaufnahmen – natürlich noch authentischer als das Bild.

Ballada o soldate

Ballade vom Soldaten

UdSSR 1959

R: Grigori Tschuchrai; A: Walentin Jeschow, Grigori Tschuchrai; K: Wladimir Nikolajew, Era Saweljewa; D: Wladimir Iwaschow, Schanna Prochorenko, Jewgeni Urbanski

Die UdSSR im Zweiten Weltkrieg. Der junge Soldat Aljoscha (W. I.) hat mehr aus Angst denn aus Heldenmut zwei deutsche Panzer zerstört. Zur Belohnung erbittet er sich statt des verdienten Ordens ein paar Tage Heimaturlaub. Unterwegs wird er immer wieder aufgehalten – durch die Wirren des kriegerischen Alltags und durch private Erlebnisse. Er richtet Bestellungen für seine Kameraden aus; er trifft einen Beinamputierten (J. U.), der sich nicht nach Haus zu seiner Frau traut; und er begegnet dem Mädchen Schura (S. P.), in das er sich verliebt. Als er schließlich zu Hause ist, kann er seine Mutter gerade einmal in die Arme schließen, dann ist es Zeit, die Rückfahrt zur Front anzutreten. – Bereits im Vorspann hat man erfahren, daß Aljoscha den Krieg nicht überleben wird.

Der Film ist nicht frei von Sentimentalität und Klischees; doch er ist weit entfernt von den üblichen Formen des sozialistischen Realismus. Seine Helden sind allesamt Leidende – wenig geeignet für heroische Standbilder; und er verschweigt bei den Begegnungen Aljoschas mit den Angehörigen seiner Kameraden nicht, daß viele von ihnen versagt haben.

»Ich wollte in diesem Film sagen, was ich über den Krieg denke, und nicht, wie es im Krieg war. Ich wollte sagen, was ich über die Soldaten denke, und nicht, wie sie gekämpft haben . . . Ich wollte mit meinem Film sagen, daß es ein sehr, sehr großer Verlust ist, wenn die Welt auch nur einen einzigen Menschen verliert« (Grigori Tschuchrai).

Bande à part

Die Außenseiterbande

Frankreich 1964

R: Jean-Luc Godard; A: Jean-Luc Godard nach dem Roman *Fool's gold* von Dolores und B. Hitchens; K: Raoul Coutard; D: Anna Karina, Claude Brasseur, Sami Frey

Odile (A. K.), dänisches Au-pair-Mädchen in Paris, entdeckt im Schrank ihrer undurchsichtigen Arbeitgeberin, die in der albanischen Botschaft ein und aus geht, ein dickes Bündel Banknoten. Sie weilt ihren Freund Franz (S. F.) in das Geheimnis ein; und Franz beschließt, zusammen mit seinem Kumpanen Arthur (C. B.) das Geld zu rauben. Unglücklicherweise bringen sie bei ihrem Unternehmen Madame um. Franz und Odile fliehen, aber Arthur gibt nicht auf. Er kommt dabei seinem Onkel, einem echten Gangster, in die Quere, und beide erschießen sich gegenseitig. Am Schluß verheißt ein Insert ironisch eine Fortsetzung des Films in Farbe und Breitwand.

Das ist kein üblicher Gangsterfilm und ganz bestimmt kein Beitrag zum Thema »Jugendkriminalität«. Godard spielt ironisch mit Verweisen und Zitaten. Zitate sind in gewissem Sinn auch seine Figuren: Odile, das romantische junge Mädchen; Franz, der davon träumt, ein Rennen in Indianapolis zu gewinnen; Arthur, der seinem Vorbild Billy the Kid nacheifert. Franz und Arthur versuchen, amerikanische Kriminalfilme und Western nachzuleben; und Godard benutzt die Bruchstücke ihrer Träume als Material für seinen Film.

Banditi a Orgosolo

Die Banditen von Orgosolo

Italien 1960

R: Vittorio De Seta; A: Vittorio De Seta, Vera Gherarducci; K: Vittorio De Seta, Luciano Tovoli, Marcello Gallinelli; D: Michele Cossu, Peppeddu Cuccu

Michele Cossu (M. C.) hat sich auf Kredit eine kleine Schafherde gekauft, um endlich unabhängig zu werden. Er hütet die Tiere zusammen mit seinem kleinen Bruder Peppeddu (P. C.). Eines Tages tauchen Banditen mit ein paar gestohlenen Schweinen in seinem Unterschlupf auf. Sie lassen sich nicht abweisen – und so gerät Michele bei den Carabinieri in den Verdacht, mit ihnen gemeinsame Sache gemacht zu haben. Untersuchungshaft und gar einen Prozeß kann er sich aber nicht leisten; denn Peppeddu ist noch zu klein, als daß er allein für die Herde sorgen könnte. Also zieht Michele mit seinen Tieren in die Berge – für die Beamten ein weiterer Beweis seiner Schuld. In der kargen Einöde verenden seine Schafe. Heimlich kehrt er ins Dorf zurück und erfährt von seinem Bruder Gonario, daß man der Mutter das Haus wegnehmen will, wenn Michele den Kredit nicht zurückzahlt. Michele weiß nur einen Ausweg: Mit einer Maschinenpistole bewaffnet überfällt er einen anderen Schafhirten und raubt ihm die Tiere. Und der Beraubte schreit verzweifelt hinter ihm her, daß er ihn verfolgen und töten wird . . .

Vittorio De Seta hat die Tradition des Neorealismus aufgegriffen und neu belebt. Die einfache Geschichte verzichtet ganz auf aufgesetzte Effekte, vermittelt dafür aber eine Fülle von Informationen: Man erfährt vom ärmlichen Vegetieren der Menschen in Süditalien, von ihrer Hoffnungslosigkeit und Rechtlosigkeit, vom Mechanismus der Gewalt, der auch die Unschuldigen in den fatalen Kreislauf des Terrors zwingt. De Seta hat – mit sardischen Hirten als Darstellern – das beinahe so gefilmt, als sei seine Kamera zufälliger Zeuge der Ereignisse gewesen; und es erweist sich, daß dieser Stil nach wie vor von großer Wirkung sein kann.

The bank dick

Der Bankdetektiv

USA 1940

R: Edward Cline; A: Mahatma Kane Jeeves (Pseudonym für: W. C. Fields); K: Milton Krasner; D: W. C. Fields, Cora Witherspoon, Una Merkel, Evelyn Del Rio, Jessie Ralph, Franklin Pangborn, Grady Sutton

Egbert Sousé (W. C. F.) ist ein wackerer Tagesdieb und Trinker, dem sein zänkisches Weib Agatha (C. W.) und die mürrische Schwiegermutter (J. R.) ein willkommener Anlaß sind, seine Tage im »Black Pussy Cat«-Café zu verbringen. Doch eines Tages wird er von einem flüchtenden Bankräuber buchstäblich umgerannt. Egbert stolpert, und als die Polizei erscheint, sitzt er verwirrt auf dem japsenden Gesetzesbrecher und wird so zum Helden. Als bald macht man den mutigen Mann zum Bankdetektiv. Hier ist es allerdings seine erste Tat, den Kassierer, seinen zukünftigen Schwiegersohn Og Oggilvy (G. S.), zur illegalen Entnahme von 700 Dollar aus der Kasse zu bewegen, die Egbert in ein Geschäft investieren will, das ihn schnell reich machen und ihm die Mühsal geregelter Arbeit ersparen soll. Unglücklicherweise erscheint am nächsten Tag der Bankrevisor J. Pinkerton Snoopington (F. P.), der aber durch den Verzehr einiger Souséscher Spezial-Drinks für geraume Zeit außer Gefecht gesetzt wird. Mittlerweile gibt das Schicksal Egbert eine zweite Chance. Wieder schickt der Himmel einen Bankräuber. Der Verbrecher benutzt nach seiner Tat ausgerechnet den Bankdetektiv als Schutzschild und zwingt ihn auch noch, das Fluchtauto zu fahren. Dies allerdings tut Egbert auf eine Weise, die den hartgesottenen Ganoven am Ende und nach einem spektakulären Unfall gleichsam aufatmend in die Arme der Polizei sinken läßt. Egbert erhält 5000 Dollar Belohnung, verkauft sein Heldenepos für weitere 10 000 Dollar an eine Filmgesellschaft und kehrt als Rentier zufrieden ins »Black Pussy Cat« zurück.

Eine Paraderolle für den Misanthropen Fields, dem der Satz zugeschrieben wird: »Wer Hunde und Kinder haßt, der kann kein ganz schlechter Mensch sein!« In über dreißig Filmen spielte er die Hauptrolle, vorwiegend nörgelnde Tagesdiebe, die ihr selbstgewährtes Recht auf schrankenlosen Egoismus zäh, listig und meistens erfolgreich verteidigen. Fields schrieb einige seiner Drehbücher unter abenteuerlich klingenden Pseudonymen selbst; fremde Vorlagen garnierte er mit schlagfertig extemporierten Boshheiten. Wie die meisten seiner Filme ist auch dieser ein turbulenter und herrlich verrückter Spaß, ein maßgefertigtes Vehikel für den Hauptdarsteller, der gewichtig, gestenreich und mit maliziös blinzelnden Augen hin-

ter der charakteristischen Knollennase die Logik des Alltags und gelegentlich auch die Gesetze der Moral ad absurdum führt. Filme von Fields sind allemal ein subversives Vergnügen.

Barry Lyndon

Barry Lyndon

England 1973–75

R: Stanley Kubrick; A: Stanley Kubrick nach dem Roman *Die Memoiren des Junkers Barry Lyndon* von William Makepeace Thackeray; K: John Alcott; D: Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Patrick Magee, Hardy Krüger, Gay Hamilton, Frank Middlemass, Leon Vitali

Redmond Barry (R. O'N.) glaubt, in einem Duell, das er wegen seiner skrupellosen Cousine Nora (G. H.) ausgetragen hat, einen englischen Offizier getötet zu haben. Der arme Ire mit den großen Ambitionen sucht Unterschlupf in der Armee, aus der er aber nach der Erfahrung der ersten Schlacht schleunigst desertiert. Doch als bald fällt er den Preußen in die Hände, die ihm kurzerhand ihre Uniform anpassen. Er erkaufte sich seine Freiheit durch Spitzeldienste und flieht ins Ausland, wo er beim Glücksspiel die schöne Lady Lyndon (M. B.) kennen- und lieben lernt. Nach dem Tod ihres betagten Mannes (F. M.) heiratet sie den schmucken Abenteurer, und aus Redmond Barry wird Barry Lyndon. Der Emporkömmling, den sein Leben nur gelehrt hat, skrupellos auf den eigenen Vorteil bedacht zu sein, richtet seine Frau zugrunde, verschleudert ihr Vermögen, brüskiert seine neuen Standesgenossen und provoziert die Feindschaft seines Stiefsohnes (L. V.), der ihn schließlich zum Duell fordert. Zwar versucht Barry Lyndon bei diesem Duell, erstmals vielleicht, fair und ritterlich zu sein. Aber sein Abstieg ist vorprogrammiert: Arm, körperlich und seelisch gebrochen kehrt er nach Irland zurück. Eine kleine Rente und die Gesellschaft seiner geldgierigen Mutter sind alles, was ihm von seinem bewegten Leben geblieben ist.

Kubrick hat sich mit besessener Akribie bemüht, ein authentisches Bild der Zeit, der Regierungszeit Georgs III. (1760–1820), zu rekon-



Barton Fink (Isabelle Townsend, John Turturro)

struieren. Kostüme, Bauten, selbst die Landschaften und die Gesichter der Darsteller sind diesem strengen Stilwillen unterworfen. Das Arrangement der Szenen erinnert an zeitgenössische Malerei. Spezielllinsen, die für die NASA entwickelt wurden, ermöglichten Dreharbeiten bei Kerzenschein, was den Bildern eine schwebende Atmosphäre der Vergangenheit und der Vergänglichkeit gibt. Mit immensen Aufwand wurde die totale Perfektion angestrebt. Merkwürdigerweise bereitet dieses Übermaß an »schönen Bildern« den Zuschauern zunächst eher Unbehagen; man fühlt sich in die Rolle des distanzierten Betrachters und Bewunderers versetzt, spürt den kühlen Hauch des Artifiziiellen von der Leinwand wehen. Es dauert eine Weile, ehe man merkt, daß diese Künstlichkeit und Kälte auch ein signifikantes Merkmal der Welt ist, in der Barry Lyndon lebt, die ihn formt und verformt. Mehr und mehr verschmelzen so Form und Inhalt, wird der Zuschauer in das Geschehen einbezogen. Und wenn der Film nach gut drei Stunden zu Ende ist, dann hat man das Gefühl, nicht nur ein fremdes Leben mitgelebt, sondern auch ein ganzes Zeitalter erlebt zu haben.

Barton Fink Barton Fink

USA 1991

R: Joel Coen; A: Joel Coen, Ethan Coen;
K: Roger Deakins; D: John Turturro, John Goodman, Judy Davis, Michael Lerner, John Mahoney

Der Broadway-Erfolg seines anspruchsvollen Bühnen-Erstlings bringt dem Autor Barton Fink (J. T.) 1941 einen Hollywood-Vertrag. Leider, möchte man sagen. Denn der Studio-Boß Jack Lipnick (M. L.) bekundet ihm zwar aufdringlich sein Wohlwollen, beauftragt ihn dann aber ausgerechnet, ein Ringer-Drama für den Schauspieler Wallace Beery zu schreiben. Im Studio begegnet man Barton mit mißmutiger Gleichgültigkeit. Und der verehrte Schriftsteller-Kollege W. P. Mayhew (J. M.), den er durch Zufall kennenlernt, entpuppt sich als entschlossener Säufer, der dazu übergegangen ist, seine Werke von seiner Sekretärin (und Geliebten) Audrey (J. D.) schreiben zu lassen. Unter all diesen Larven ist Charlie Meadows