



M E T Z L E R

F I L M

L E X I K O N



HERAUSGEGEBEN VON MICHAEL TÖTEBERG
2., AKTUALISIERTE
UND ERWEITERTE AUFLAGE

J.B.METZLER



J.B.METZLER

METZLER FILM LEXIKON

Herausgegeben von Michael Töteberg

2., aktualisierte und erweiterte Auflage

mit 103 Abbildungen

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

INHALT

Vorwort	V
Filme von A–Z	1
Glossar	720
Bibliographie	727
Register	
– Regisseurinnen und Regisseure	744
– Schauspielerinnen und Schauspieler	748
Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	774
Bildquellenverzeichnis	776

Der Herausgeber

Michael Töteberg, geb. 1951; Leiter der Rowohlt Agentur für Medienrechte und freier Autor; Herausgeber der Schriften von Rainer Werner Fassbinder und Tom Tykwer; Veröffentlichungen u. a. zu Fritz Lang, Federico Fellini und zur UFA. Bei J.B. Metzler ist erschienen: »Film – an International Bibliographie«, 2002.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN-13: 978-3-476-02068-0

ISBN 978-3-476-05260-5 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-476-05260-5

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2005 Springer-Verlag GmbH Deutschland

Ursprünglich erschienen bei J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2005

www.metzlerverlag.de

info@metzlerverlag.de

Vorwort

»Der Film ist die Kunst des 20. Jahrhunderts«, postulierte einst Fritz Lang, dessen Karrierestart noch in die Stummfilmzeit fällt. Fünfzig Jahre später konstatierte Tom Tykwer mit großer Selbstverständlichkeit: »Zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist für den Film keine ernstzunehmende Konkurrenz in Sicht, er ist *das* dominante Medium der Gegenwart, die führende Kommunikationsplattform, die populärste aller Künste.«

52.000 Titel bietet das größte deutsche Filmlexikon. Wem das nicht reicht, der geht ins Netz: Auf der Website www.filmportal.de findet er Daten zu allen deutschen Kinofilmen, in der Internet Movie Data Base, www.imdb.com, die internationale Produktion. Das Metzler Film Lexikon beschränkt sich auf eine Auswahl von gut 500 Werken. Sie stammen aus verschiedenen Zeiten und Ländern, haben jedoch eines gemeinsam: Sie repräsentieren die Filmkunst in der mehr als hundertjährigen Geschichte des Mediums. René Clair, der die Pionierjahre und die Tonfilm-Revolution miterlebte, hat rückblickend bedauert, daß der Begriff »Film« sowohl das Verfahren der bildlichen Reproduktion wie das Ausdrucksmittel meint: Man nenne ja auch nicht alles, was gedruckt werde, Literatur. Die Filme, die in diesem Lexikon behandelt werden, haben allesamt, auch wenn sie für Außenseiter-Positionen stehen, Filmgeschichte gemacht. Sie zeichnen sich durch ästhetische oder technische Innovationen aus, haben Genres begründet oder verändert, bilden das Repertoire einer Kunst, die hierzulande erst spät wissenschaftliche Reputation erlangt hat.

Die getroffene Auswahl, obwohl mit Fachleuten und Freunden immer neu diskutiert, ist naturgemäß angreifbar. Umfragen nach den 100 besten Filmen sind unter Cineasten ein beliebtes Gesellschaftsspiel, doch konnte es hier nicht um eine subjektive Hitliste gehen. Es galt, die großen Regisseure mit charakteristischen Beispielen aus verschiedenen Schaffens- und Stilperioden vorzustellen, zugleich aber die kollektiven Hervorbringungen des Studiosystems nicht zu vernachlässigen. Neben künstlerischer Individualität

und ästhetischen Standards, wie sie sich in den Zentren kommerzieller Filmproduktion herausgebildet haben, sollten auch gegenläufige Tendenzen präsent sein: Etablierte und verkrustete Strukturen provozierten stets Erneuerungsbewegungen. Genres wie der Western, der Horrorfilm oder das Melodrama, aber auch politische Propagandastreifen oder monumentale Ausstattungsfilm sind ebenso vertreten wie die verschiedenen Spielarten des Autorenfilms. Die Defizite sind dem Herausgeber bewußt: Der europäische Film und das amerikanische Kino haben ein Übergewicht, während die Kinematographien von Ländern der Dritten Welt nur mit wenigen Werken aufgenommen wurden. Trotzdem hat sich der Herausgeber bemüht, nicht allein den gängigen Kanon nachzuzeichnen. Erfolg, wie er sich an der Kasse oder bei der Oscarverleihung manifestiert, bildete kein entscheidendes Kriterium: Wichtiger erschien die langfristige Wirkung eines Films, wie sie sich in den nachfolgenden Werken oder in der Veränderung von Wahrnehmungsstrukturen beim Zuschauer zeigt. Der einzelne Film wird stets im Kontext analysiert: innerhalb der Filmgeschichte, mit Bezug auf andere Werke desselben Regisseurs, auf vorhergegangene, parallel entstandene oder – ein Aspekt produktiver Rezeption – von ihm inspirierte Filme und auch im Zusammenhang mit den ökonomischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Der Film war nie reine Kunst, sondern immer auch das Produkt der Unterhaltungsindustrie seiner Zeit. Produzenten und Verleihfirmen haben aus kommerziellen Motiven, politische Instanzen mit Blick auf die Massenwirkung direkt oder indirekt Einfluß genommen. Profitdenken wie Zensurbehörden sind gleichermaßen verantwortlich dafür, daß berühmte Klassiker der Filmgeschichte nur in verstümmelter oder tendenziös veränderter Fassung in die Kinos kamen.

Das Metzler Film Lexikon versteht sich als Nachschlagewerk für Kinogänger, die sich über Thema und Stil informieren wollen, ohne mit bloßen Inhaltsangaben und fragwürdigen Wertungen zufried-

den zu sein. Produktionsgeschichte, Mise-en-scène, Darstellungsstil, Erzählstruktur und Dramaturgie, Kameraführung und Lichtgestaltung, Montage und Musik, die Rezeption, wozu auch Hinweise auf Remakes und Sequels gehören: Dies sind einige Aspekte, auf die in den Artikeln zu den Filmen Wert gelegt wurde. Ein standardisierter Aufbau der Artikel erschien dem Herausgeber nicht sinnvoll. Angeordnet ist das Lexikon nach Originaltiteln, gegebenenfalls erfolgt beim deutschen Verleittitel ein entsprechender Verweis. Im Kopf der Filmographie werden genannt: das Land, die Produktionsfirma und das Entstehungsjahr, das vom Jahr der Uraufführung abweichen kann; es folgen Längen- und Formatangaben, wobei wiederum das Original, nicht eine eventuelle spätere Bearbeitung (z. B. das spätere Aufblasen von 16 mm auf 35 mm oder nachträglich vom Produzenten vorgenommene Kürzungen) entscheidend waren. Bei den Stummfilmen erfolgt die Längenangabe in Metern. Nach den Angaben zu Regisseur (R) und Drehbuchautor (B), gegebenenfalls ergänzt um den Hinweis auf eine literarische Vorlage, folgen Kamera (K), Ausstattung (A), Bauten (Ba), Schnitt (S) und Musik (M). Bei den Darstellern war Beschränkung geboten auf die wichtigsten Hauptdarsteller, in Klammern die Rollenamen.

Die Bibliographien am Schluß des Artikels geben Hinweise auf weiterführende Literatur. Zuerst werden Textausgaben genannt, wobei eine grobe Kategorisierung versucht wurde: Drehbücher können vom realisierten Film abweichen. Filmprotokolle sind nachträglich erstellte Beschreibungen, die wissenschaftlichen Maßstäben genügen; die in den USA üblichen Final Shooting Scripts wurden zu den Filmprotokollen gerechnet. Alle sonstigen Zwischenformen werden Filmtext genannt: In der Regel handelt es sich um die Wiedergabe von Dialogen und knappen Szenenbeschreibungen, jedoch ohne Angaben zu Einstellungen. (Den Verlagsangaben ist, da sich eine »Filmnovelle« leichter verkaufen läßt als eine erste literarische Drehbuchfassung, in den seltensten Fällen zu trauen; auf die Aufnahme von »Büchern zum Film«, d. h. in der Regel von Ghostwritern erstellten Romanfassungen, wurde verzichtet.) Ent-

hält der Band zusätzlich Exposés, Treatments, Aufsätze oder Interviews, so wird dies unter dem Oberbegriff »Materialien« notiert. Die Angaben zur Sekundärliteratur bemühen sich um Benutzerfreundlichkeit: Liegt ein vergriffenes Buch in einer Neuausgabe vor, ist eine Filmkritik in einem Sammelband leichter greifbar, wurde diesen Angaben der Vorzug gegeben. Sigel wurden grundsätzlich aufgelöst, bei der fremdsprachigen Sekundärliteratur wurde englischen und französischen Texten der Vorzug gegeben. Im Anhang des Lexikons listet eine Bibliographie die wichtigste Standardliteratur zum Thema Film auf; Monographien zu Regisseuren, die mit fünf oder mehr Werken vertreten sind, sind dort gesondert nachgewiesen.

Als Fachberater standen dem Herausgeber Günter Agde, Rolf Aurich, Hans-Michael Bock und Rüdiger Koschnitzki zur Seite. Ohne die Unterstützung von CineGraph (Hamburg), dem Deutschen Filmmuseum Berlin/Stiftung Deutsche Kinemathek sowie dem Deutschen Filminstitut und dem Deutschen Filmmuseum (beide Frankfurt a. M.) wäre die Literatur-Recherche kaum erfolgreich zu bewerkstelligen gewesen. Für die 2. Auflage wurden alle Artikel kritisch durchgesehen und gegebenenfalls ergänzt, die Bibliographien durchgängig aktualisiert.

Das Kino, oft totesagt, erneuert sich ständig – durch technische Innovationen, vor allem aber dank neuer aufregender, unsere Wahrnehmung der Welt verändernde Filme. Davon hat auch dieses Lexikon profitiert: Für die vorliegende Auflage wurde es um mehr als vierzig neue Filme erweitert. Gleichzeitig sind die Werke der Filmkunst dank exzellenter Editionen auf DVD heute leicht zugänglich und nicht länger mehr nur ein Fall fürs Filmmuseum. Ob digitale oder analoge Bildwiedergabe, Zelluloid oder elektronischer Datenträger, auf der Leinwand erleben wir, so der leidenschaftliche Cineast Tom Tykwer, eine visuelle »Imitation of Life«.

Michael Töteberg

DAS ABENTEUER ↗ *Avventura*

À BOUT DE SOUFFLE (Außer

Atem). Frankreich (Société Nouvelle de Cinéma) 1959. 35 mm, s/w, 90 Min.

R: Jean-Luc Godard. B: Jean-Luc Godard, nach einem Szenario von François Truffaut; technische Beratung: Claude Chabrol. K: Raoul Coutard. S: Cécile Decugis, Lila Herman. M: Martial Solal, Wolfgang Amadeus Mozart. D: Jean Seberg (Patricia Franchini), Jean-Paul Belmondo (Michel Poiccard), Henri-Jacques Huet (Antonio Berruti), Jean-Pierre Melville (Parvulesco).

Truffaut, ehemaliger Kritikerkollege Godards bei den »Cahiers du Cinéma« und wie dieser Mitbegründer der Nouvelle Vague, wagte nach der Premiere von *A bout de souffle* die Prophezeiung, daß das Kino niemals mehr so sein werde wie zuvor. Manche Zeitgenossen gingen soweit, Godards Revolution im Kino mit der umwälzenden Kraft des Kubismus in der Malerei zu vergleichen.

Godards Film wirkte auf die damaligen Zuschauer nicht nur irritierend, sondern geradezu schockierend, weil er gegen die bis dahin geltenden ästhetischen Regeln des Erzählkinos in eklatanter Weise verstieß: Gedreht wurde nicht im Studio, sondern auf der Straße, auf dem Lande, in den Zimmern und den Büros, um das Leben dort zu filmen, »wo es ist« (Godard). Da ohne Kunstlicht gefilmt wurde, sind bei Innenaufnahmen – trotz des verwendeten hochempfindlichen Filmmaterials – die Gesichter stellenweise nicht richtig zu erkennen. Die bewegte Kamera benutzt weder Schienen noch Stativ: Das verleiht den Filmbildern ihr nervöses Temperament, den Szenen und Sequenzen ihren lebhaften Rhythmus. Am gravierendsten jedoch waren die technischen und dramaturgischen Verstöße. So mußte der Kameramann Raoul Coutard Schwenks über die konventionellen Margen hinaus vornehmen, kleine Achsenverschiebungen und sogar Sprünge über die Achse. Falsche Anschlüsse und eine durch »jump-cuts« geprägte elliptische Erzählweise, bei der oftmals Dialoge und Bildmontage asynchron verlau-

fen, negieren die klassische Dramaturgie. »Eigentlich ist es ein Film, der am Ende der Nouvelle Vague kam«, so Godard im Rückblick, 20 Jahre nach der Premiere, »es ist ein Film ohne Regeln oder dessen einzige Regel hieß: Die Regeln sind falsch oder werden falsch angewendet.«

Die stilistischen Besonderheiten verdanken sich jedoch nicht allein dem Kunstwillen Godards, sondern auch den ökonomischen Zwängen der Produktion. So mußte er seinen mehr als zwei Stunden langen Film auf die vereinbarten 90 Minuten kürzen. Das führte z. B. dazu, daß das Gespräch zwischen Michel und Patricia während ihrer Fahrt im offenen Wagen durch Paris nicht im üblichen Schuß-Gegenschuß-Verfahren gezeigt wird. Um Einstellungen und damit Zeit zu sparen, ist während des Dialogs nur der zu sehen, der zuhört.

A bout de souffle war gedacht als Hommage an den amerikanischen Film noir; gewidmet ist der Film den »Monogram Pictures«, einer Produktionsgesellschaft, der das Genre einige bedeutende Werke verdankt. Die Hommage gerät Godard allerdings eher zu einer subtilen Parodie. Jean-Paul Belmondo imitiert charakteristische Gesten seines Idols Humphrey Bogart, mit dessen Bild im Schaukasten eines Kinos er sogar kurz Zwiesprache hält. Während Bogart jedoch in seinen Rollen immer Sieger bleibt, gehört Belmondo zu den Verlierern. Was der Filmemacher hier markiert, ist die Kluft zwischen Mythos und Alltagsrealität, zwischen Film und Leben. Godard kehrt überdies das psychologische Modell der Vorbilder um, indem der verfolgte Gangster nicht flieht, sondern sich von der Polizei erschießen läßt. Wenn am Ende des Films Belmondo angeschossen auf der Straße liegt und kurz vor seinem Tod noch Grimassen schneidet, sich – sterbend – dann sogar selbst die Augen zudrückt, mutiert die Parodie zur Entmythologisierung einer ganzen Filmtradition.

Godards erster langer Spielfilm basiert auf einem Szenario von Truffaut, das dieser wiederum aus einer Zeitungsmeldung über einen Polizistenmord entwickelt hatte. Als Liebesgeschichte zwischen dem kleinen Kriminellen Michel Poiccard und der amerikanischen Studentin Patricia, die ihn am Ende bei der Polizei denunziert – womit sie sich beweisen



À bout de souffle: Jean-Paul Belmondo und Jean Seberg

will, daß sie Michel im Grunde doch nicht liebt -, ist der Plot eher banal. Und dennoch erlaubt er dem Regisseur Fragestellungen, die für die Befindlichkeit der damals 20- bis 30jährigen - zu denen Godard selbst gehörte - bezeichnend waren. So wird der berühmte Schriftsteller Parvulesco (gespielt von dem Regisseur Jean-Pierre Melville) gefragt: »Meinen Sie, daß man in unserer Zeit noch an die Liebe glauben kann?« Worauf er die Gegenfrage stellt: »Wenn nicht daran, woran denn sonst?« An anderer Stelle ist es Patricia, die sich selbst befragt: »I don't know if I'm unhappy, because I'm not free or if I'm not free, because I'm unhappy?« Eine existentialistische Bedeutung bekommen diese Fragen, wenn Patricia eine Passage aus William Faulkners Erzählung »Wild Palms« zitiert: »Vor die Wahl gestellt, zwischen dem Leiden und dem Nichts zu wählen, entscheide ich mich für das Leiden« - was Michel als einen Kompromiß betrachtet.

Es sind diese Fragen, die - neben dem formalen wie inhaltlichen anarchischen Gestus und dem locker-

witzigen Slang Belmondos - *A bout de souffle* zu einem Kultfilm gemacht haben. Einen Status, den das Hollywood-Remake *Breathless* von Jim McBride aus dem Jahre 1983 wohl nie erreichen wird.

»*A bout de souffle*«, in: L'Avant-Scène du Cinéma, 1968, H. 79. (Filmprotokoll, Szenario). - »*Breathless*«. Hg. J. Dudley Andrew. New Brunswick 1987. (Filmtext, Materialien). Charles Barr: »*A bout de souffle*«, in: Ian Cameron (Hg.): *The Films of Jean-Luc Godard*. London 1969; Gerd Bauer: »Jean-Luc Godard: *Außer Atem/A bout de souffle*«, in: Helmut Korte/Johannes Zahlten (Hg.): *Kunst und Künstler im Film*. Hameln 1990; Pamela Falkenburg: »Hollywood and the »Art Cinema« as a Bipolar Modeling System: *A bout de souffle* and *Breathless*«, in: *Wide Angle*, 1985, H. 3; Thomas Gagálick: »Kontinuität und Diskontinuität im Film«. Münster 1988; Jean-Luc Godard: »Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos« München 1981; Michel Marie: »It really makes you sick!«: Jean-Luc Godard's *A bout de souffle*«, in: Susan Hayward/Ginette Vincendeau (Hg.): *French Films*. London, New York 1990; Jürgen E. Müller: »Intermedialität«. Münster 1996.

Achim Haag

ABSCHIED VON GESTERN

Bundesrepublik Deutschland (Kairos/Independent) 1965/66. 35 mm, s/w, 88 Min.

R: Alexander Kluge. B: Alexander Kluge, nach seiner Erzählung »Anita G.«. K: Edgar Reitz, Thomas Mauch. S: Beate Mainka.

D: Alexandra Kluge (Anita G.), Edith Kuntze-Peloggio (Bewährungshelferin Treiber), Palma Falck (Frau Budek), Käthe Ebner (Frau des Chefs der Schallplattenfirma), Hans Korte (Richter), Alfred Edel (Universitätsassistent), Fritz Bauer (Generalstaatsanwalt).

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

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

wird erneut verurteilt und bekommt im Gefängnis ein Kind.

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

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

Was noch in den sechziger Jahren als rückhaltloser Bruch mit den Erzählkonventionen erschien und schwer verständlich wirkte, erweist sich heute als angemessene Gestaltung jener Zeit. Wenn die heimatlose Anita G. mit ihrem Koffer durch die modernen Großstadtlandschaften läuft, auf Brücken, vor leeren Fenstern, an Straßenkreuzungen steht, wird die Unwirtlichkeit der modernen Städte und das



Abschied von gestern: Alexandra Kluge

Ausgeliefertsein der Menschen deutlich. Kluge hat später seinen Montagestil weiterentwickelt, doch die Prinzipien seiner Ästhetik, ihr Ziel, symbolhafte Verdichtungen für die Darstellung der Gegenwart zu finden, sind in diesem Film bereits in allen Grundformen angelegt.

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

Werner Barg: »Erzählkino und Autorenfilm«. München 1996; Thomas Böhm-Christl (Hg.): »Alexander Kluge«. Frankfurt a. M. 1983; Robert Fischer/Joe Hembus: »Der Neue Deutsche Film«. München 1981; Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): »Herzog/Kluge/Straub«. München 1976; Rainer Lewandowski: »Alexander Kluge«. München 1980; ders.: »Die Filme von Alexander Kluge«. Hildesheim, New York 1980; Enno Patalas: »*Abschied von gestern*«, in: Filmkritik, 1966, H. 11; Ilona Perl: »Reflexionen über die Mittel des Kinos«, in: Film, Velber, 1966, H. 10; Guntram Vogt: »Die Stadt im Film«. Marburg 2001; Ernst Wendt: »Fluchtbeschreibung«, in: Film, Velber, 1966, H. 11.

Knut Hieckethier

ABSCHIED VON MATJORA

↗ Proščanie

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

Accattone ist Pier Paolo Pasolinis erster Film, aber er ist das Erstlingswerk eines schon als Lyriker, Essayist und Romancier anerkannten Schriftstellers. Ein reifes Werk, das aber alle Unverwechselbarkeit und radikale Neuheit großer Erstlingswerke hat. Das in Frankreich gerade ausgerufenen »cinema d'auteur«

war eine internationale Erscheinung, und *Accattone* ist ein wirklicher Autorenfilm, d.h. unbedingter Ausdruck des Künstlers.

Die Lektüre des Drehbuchs vermittelt den Eindruck eines in sich geschlossenen Werkes, das der Verfilmung gar nicht mehr bedürfte. Doch besteht zwischen dem literarisch ausformulierten Entwurf und der filmischen Realisierung ein wesentlicher Unterschied: Überwiegt im Drehbuch die Komik – der Dialoge, der mimetischen Sprache –, wird der Film bestimmt von einer Atmosphäre der Tragik, der existentiellen Ausweglosigkeit. Blickt man in Accattones Gesicht, folgt man seinem schweren Gang durch die elenden Vorstädte Roms, ist gegenüber dem Drehbuch jede folkloristische Lustigkeit und Volksmythologie gewichen, allerdings auch viele Details seiner anthropologisch motivierten Dialektforschung. Die Handlung ist noch durchaus neorealistic: Accattone versucht, mit seiner Clique von Vorstadt-Typen und auch gegen sie, ein paar Lire zu machen und sein zielloses Leben in den Griff zu bekommen. Das Ergebnis ist selten ein voller Magen, aber immer werden Menschlichkeit und Würde zerstört. Als er für einen Teller Spaghetti seine besten Freunde hintergehen, seinem kleinen Sohn die Halskette stehlen und das hilflose Mädchen, das ihn liebt, auf den Strich schicken muß, ist es für ihn fast eine Erlösung, als er bei einem kleinen Diebstahl auf der Flucht verunglückt und am Straßenrand langsam stirbt: »Jetzt geht's mir besser«.

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

tone Gewicht und Bedeutung. Diese »sakrale« Technik der Bildgestaltung wird unterstrichen durch die Musik: Passionen von Bach.

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

»*Accattone*«. München 1984. (Drehbuch).

Randall Conrad: »*Accattone*«, in: Film Quarterly, 1966/67, H. 2; Franca Faldini/Goffredo Fofi: »Pier Paolo Pasolini. Lichter der Vorstädte«. Hofheim 1986; Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): »Pier Paolo Pasolini«. München 1977; Christoph Klimke: »Der erotische Blick«, in: ders. (Hg.): Kraft der Vergangenheit. Frankfurt a.M. 1988; Joël Magny: »*Accattone, Mamma Roma*: une écriture mythique en voie de développement«, in: Etudes cinématographiques, 1976, H. 109-111; Otto Schweitzer: »Pier Paolo Pasolini«. Reinbek 1986; Judith Stallmann-Steuer: »Roms Architektur im Spielfilm«. Weimar 2001.

Otto Schweitzer

ACHTEINHALB ↗ Otto e mezzo

ADEL VERPFLICHTET ↗ Kind Hearts and Coronets

AFFAIRE BLUM Deutschland (Defa)
1948. 35 mm, s/w, 110 Min.

R: Erich Engel. B: Robert Adolf Stemmler.

K: Friedl Behn-Grund, Karl Plintzner. A: Emil Hasler, Walter Kutz. Ba: Emil Hasler. S: Lilian Seng. M: Herbert Trantow.

D: Hans-Christian Blech (Karlheinz Gabler), Paul Bildt (Untersuchungsrichter Konrad), Arno Paulsen (Wilhelm Platzer), Gisela

Trowe (Christina Burmann), Ernst Waldow (Kriminalkommissar Schwerdtfeger), Maly Delschaft (Anna Platzer), Blandine Ebinger (Lucie Schmerschneider), Gerhard Bienert (Karl Bremer), Kurt Ehrhardt (Doktor Jakob Blum), Karin Evans (Sabine Blum), Werner Peters (Egon Konrad), Herbert Hübner (Landgerichtsdirektor Hecht).

»Gesucht wird per sofort Kassierer für Spar- und Darlehnskasse auf dem Lande. Selbständiger Posten. Referenzen. 1000.- RM Kaution. Angebote unter »Vertrauensstellung« an die Geschäftsstelle des Mittel-D.G.« Diese Annonce im »Mitteldeutschen Generalanzeiger«, die erste Einstellung des Films, ist keine wirkliche Stellenanzeige, sondern ein Lockmittel. Der gelernte und jetzt arbeitslose Drogist Karlheinz Gabler hat den bei der Firma Blum entlassenen Bürovorsteher Wilhelm Platzer umgebracht. So wie Gabler nicht wirklich einen Kassierer sucht, sondern ein Opfer, so sucht die Polizei später nicht den wirklichen Mörder, sondern gleichfalls ein Opfer, das sich politisch ausbeuten läßt. *Affaire Blum* greift einen Justizskandal aus den Jahren 1925/26 in Magdeburg auf, der seinerzeit großes Aufsehen erregte, später jedoch totgeschwiegen wurde. Nach 1933 wurden sämtliche Aktenstücke und Dokumente über diesen Prozeß vernichtet. Der Autor Stemmler, gebürtiger Magdeburger, hatte diesen Fall noch miterlebt.

Affaire Blum bezieht seine Spannung nicht aus der Frage »Whodunit?«. Weil der Zuschauer von Beginn an um die wahren Zusammenhänge weiß, registriert er um so erstaunter die weitere Entwicklung des Geschehens. Gablers Verhaftung müßte eigentlich die übliche polizeiliche Routinearbeit in Gang setzen; stattdessen verfolgen die Behörden eine abwegige Spur: Der Industrielle Jakob Blum und sein Chauffeur Karl Bremer werden des gemeinschaftlich begangenen Mordes am Bürovorsteher Wilhelm Platzer verdächtigt. Belastet werden sie durch zwei Zeugen: Laut Aussage seiner Schwester wollte der entlassene und zunächst nur verschwundene Platzer Blum wegen Steuerhinterziehung anzeigen. Gabler

hat eine unglaubliche Geschichte frei erfunden, die aber nur allzu gern geglaubt wird: weil Blum Jude ist.

Nach dem Prozeß, in der SchlußEinstellung entgegnet Blum seiner erleichterten Frau: »Das ist noch nicht vorbei, das fängt erst an! Als ich heute vor den Richtern stand als Zeuge, da hatte ich das Gefühl, alle, die da hinter mir saßen, denen wäre es lieber gewesen, ich säße auf der Anklagebank, und nicht dieser Gabler.« Autor und Regisseur, die beide, durchaus erfolgreich, während des Faschismus an unpolitischen Unterhaltungsfilmern arbeiteten, geht es in diesem Nachkriegsfilm nicht um eine Rekonstruktion des historischen Exempels: Die *Affaire Blum* wird nicht individuellen Schwächen oder Auswüchsen zugeschrieben, sondern in ihr spiegelt sich ein gesellschaftliches Klima, das den Faschismus vorbereitet hat. Das Thema Antisemitismus, so die These des Films, hat sich nicht erledigt. Der Faschismus, dies zeigt der Fall aus der Weimarer Republik, hatte zur Voraussetzung weit verbreitete Vorurteile und Ressentiments, die von den braunen Machthabern mobilisiert werden konnten und auch nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches noch lebendig sind. Diese politisch-aufklärerische Intention bestimmt auch die Zeichnung der Figuren, die als typische Charaktere herausgearbeitet werden. Der Antisemitismus Gablers ist weniger politische Überzeugung als zweckgebundenes Verhalten, das ihm die Sympathie von Justiz und Polizei sichert und damit Rettung vor Verfolgung verspricht. Bei den Repräsentanten der staatlichen Ordnungsorgane geht der Antisemitismus einher mit Militarismus, Nationalismus und Korpsstudententum. Dies gilt besonders für die Justizvertreter Konrad und Hecht in ihrer uniformen Ähnlichkeit mit Zwicker, Stehkragen und dem gewichsten Schnurrbart. Sie bewegen sich stets in dem »Widerspruch zwischen dem militärisch knappen, zackigen und krächzenden Ton, den sie an sich haben, und ihrem Bedürfnis, sich bei dem verhafteten Gabler geradezu einzuschmeicheln, um ihn als Zeugen gegen Blum zu gewinnen, damit – nach der unangenehmen Rathenau-»Sache« – der Beweis erbracht werden kann, »daß« auch ein Jude killen kann.

Aber nicht wegen Politik, sondern wegen Geld.« (Peter Nau)

«*Affaire Blum*», in: Peter Pleyer: Deutscher Nachkriegsfilm 1946–49. Münster 1965. (Filmprotokoll).

Christa Bandmann/Joe Hembus: «Klassiker des deutschen Tonfilms». München 1980; Herbert Holba u.a.: «Erich Engel. Filme 1923–1940». Wien 1977; Peter Nau: «*Affaire Blum*», in: Filmkritik, 1976, H. 1; Lutz Potschka (Red.): «*Affaire Blum*», in: Christiane Mückenberger (Hg.): Zur Geschichte des DEFA-Spielfilms 1946–1949. Berlin (DDR) 1976.

Rolf Aurich

THE AFRICAN QUEEN

USA (Horizon/Romulos/United Artists) 1952. 35 mm, Farbe, 103 Min.

R: John Huston. B: John Huston, James Agee, Peter Viertel, nach dem gleichnamigen Roman von C.S. Forester. K: Jack Cardiff. Ba: John Hoesli. S: Ralph Kemplen. M: Allan Gray. D: Humphrey Bogart (Charlie Allnut), Katharine Hepburn (Rose), Robert Morley (Reverend Samuel Sayer), Peter Bull (Kapitän der Louisa), Theodore Bikel (1. Offizier), Walter Cotell (2. Offizier).

In seiner Liste derjenigen amerikanischen Regisseure, denen er das Prädikat eines Autorenfilmers zuerkannte, hat der Kritiker Andrew Sarris John Huston nicht aufgenommen: Er ließ ihn bestenfalls als »interessanten Stilisten« gelten. Die beiden aufeinanderfolgenden Filme *The Red Badge of Courage* (Die rote Tapferkeitsmedaille, 1951) und *The African Queen* machen klar, welche Grenzen einem individuellen Schöpfer vom System – und das ist mehr als die rigide Administration eines »Studios« – gesetzt waren und an die sich dieser, wollte er denn erfolgreich sein, zu halten hatte.

The Red Badge of Courage ist selbst in seiner verstümmelten Fassung von 66 Minuten noch ein beeindruckender Antikriegs-Film. Er ist aber auch die Nr. 1512 in der Gesamtproduktion der Gesellschaft MGM – in Arbeit just zu dem Zeitpunkt, als der langjährige Mogul der Gesellschaft, L.B. Mayer,

durch Dore Schary vom Stuhl des Firmenchefs verdrängt wurde. In einem informativen Bericht hat die Journalistin Lillian Ross die Herstellung dieses Films von Anfang an aufgezeichnet und dabei die Mechanismen des alten Hollywood-Apparates exemplifiziert. Doch der ambitionierte Regisseur, der in Gottfried Reinhardt einen ihm wohlgesonnenen Executive Producer hatte, scheiterte am Widerstand der Geldgeber. Beim Film sind das immer zwei: der Produzent und das Publikum. Das Telegramm eines MGM-Offiziellen an Huston: »Du machst einen Kriegsfilm. Also schieß, schieß, schieß!«

The African Queen profitiert sichtlich von der Erfahrung des vorhergehenden Films. Ausgestattet mit Stars, geschrieben von Huston und James Agee, dem vorzüglichen Kritiker, zum größten Teil an Originalschauplätzen gedreht, wurde der erste Farbfilm Hustons ein bis heute andauernder Publikumserfolg.

Deutsch Ostafrika, 1914. Der Kolonialkrieg zwischen Deutschen und Engländern zwingt eine gouvrenantenhafte Ex-Missionarin und einen rustikalen Flußschiffer auf eine gemeinsame Reise: Auf einer schäbigen Barkasse versuchen sie, die englischen Linien zu erreichen, kentern, werden von den Deutschen aufgegriffen und zum Tode verurteilt, können sich jedoch nach einer Explosion ans Ufer retten. Es ist eine Reise mit eindeutigen filmischen Koordinaten: In einer überschaubaren Binnenstruktur bewegen sich die Helden durch einen geographischen Raum über einen linear verlaufenden Zeitraum hinweg, der auf die komischen oder dramatischen Höhepunkte verkürzt wird. Dem Zuschauer bleibt das Vergnügen, sein Bild von Hepburn und Bogart um die – freilich brillanten – Nuancen zu bereichern, die den Images der beiden Stars durch diese dankbaren Rollen zugetragen wurden. Bogart, der 1943 für *Casablanca* zwar nominiert war, aber bei der Verleihung leer ausging, erhielt für die Darstellung des rauhbeinigen Individualisten den einzigen Oscar seiner Karriere. Der Schluß weicht von der literarischen Vorlage ab: Huston inszenierte effektsicher ein pompöses Finale. Daß auch der Hauptteil des Films – der doch weitgehend auf den Dialog zweier Personen beschränkt ist – kaum lang-

weilig wird, liegt neben dem Skript an der originellen Visualisierung, die den Entwicklungen des Plots in Kostümen, Ausstattung, »dokumentarischen« Einschüben und auch der Kadrierung Rechnung trägt. Dennoch: Eigentlich hätte es der eigens für den Film gegründeten Produktionsfirma Horizon Pictures kaum bedurft, *The African Queen* ist ein konventioneller Hollywood-Film. Das enge Korsett der Marktzwänge förderte eine Haltung, die Sarris' eingangs zitiertes Verdikt zu einem Lob macht.

»*The African Queen*«, in: James Agee: Agee on Film 2. New York 1960. (Drehbuch).

Rudy Behlmer: »America's Favorite Movies: Behind the Scenes«. New York 1982; James R. Fultz: »A Classic Case of Collaboration . . .«, in: Literature/Film Quarterly, 1982, H. 1; Britta Hartmann: »*African Queen*«, in: Bodo Traber/Hans J. Wulff (Hg.): Filmgenres: Abenteuerfilm. Stuttgart 2004; Katharine Hepburn: »*African Queen* oder Wie ich mit Bogart, Bacall und Huston nach Afrika fuhr und beinahe den Verstand verlor«. München 1987; Lillian Ross: »Film. Eine Geschichte aus Hollywood«. Nördlingen 1987; Andrew Sarris: »Notes on the auteur theory in 1962«, in: ders.: The Primal Screen. New York 1973; Lucrèce de Selva: »Analyse du film«, in: La Revue du Cinéma, 1978, H. 331 bis.

Thomas Meder

L'ÂGE D'OR (Das goldene Zeitalter).

Frankreich (Charles de Noailles) 1930.

35 mm, s/w, 60 Min.

R: Luis Buñuel. B: Luis Buñuel, Salvador Dalí.

K: Albert Duverger. A: Pierre Schilzneck.

M: Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Debussy, Wagner, Georges van Parys.

D: Lya Lys (die Frau), Gaston Modot (der Mann), Max Ernst (Räuberhauptmann), Pierre Prévert (Péman, ein Räuber), Lionel Salem (Duc de Blangis).

Bei der ersten öffentlichen Aufführung verwüsteten erboste Zuschauer das Pariser Kino »Studio 28«: Sie beschmierten die Leinwand, zerstörten das Mobiliar und zerschnitten die Bilder an den Wänden, darunter Originale von Man Ray, Miró, Max Ernst und Dalí. Eine Liga der Patrioten machte gegen das angeblich bolschewistische Machwerk mobil, die

rechte Presse startete eine Kampagne. Mit Waffengewalt verteidigten die Surrealisten die nächsten Vorstellungen und ließen ein von André Breton konzipiertes Manifest kursieren. Im Interesse von Ruhe und Sicherheit verbot ein paar Tage später die Polizei den Film und zog alle Kopien ein. *L'âge d'or* blieb auch nach 1945 im Giftschränk; der Film konnte nur in der Cinémathèque Française besichtigt werden. Erst 1981, gut 50 Jahre nach der Premiere, wurde das Verbot aufgehoben. Die Erben Buñuels schenken den umkämpften Film dem französischen Staat, der ihn vom Centre Georges Pompidou restaurieren ließ.

Der Skandal, bei *Un chien andalou* ausgeblieben, war erwünscht: Buñuel wollte provozieren. In einem »Zustand von Euphorie, Enthusiasmus und Zerstörungsrausch« drehte er den Film, um die Vertreter der Ordnung anzugreifen und lächerlich zu machen. Fast jede Szene mündet in einer Tabuverletzung: Blasphemische Scherze, Perversionen, schockierende Brutalitäten und Mord. »Nieder mit der Verfassung!« lautete der Arbeitstitel des Projekts, das pikanterweise von einem reichen Adligen, dem Vicomte de Noailles, finanziert wurde. Das Hauptwerk des surrealistischen Kinos ist jedoch keine reine Umsetzung surrealistischer Prinzipien: Es werden nicht Bilder aus dem Unbewußten aneinandergereiht, sondern die irritierenden Einfälle und Metaphern verbinden sich ansatzweise zu einer Geschichte und sind unmißverständliche Attacken auf den Staat und die Kirche. Die politische Radikalität und Aggressivität weist Buñuel als Aufklärer aus, der die repressiven Gewaltverhältnisse, vornehmlich die Unterdrückung der Sexualität durch religiöse und soziale Instanzen, bewußt machen will. *L'âge d'or* ist ein anarchistischer Hymnus auf die Freiheit.

Buñuel, der eine Zeitlang Filmkritiker war, parodiert nebenbei eine Reihe von damals gängigen Kino-Genres: Liebesfilm, Melodram, Städteporträt. Der Prolog ist ein Kulturfilm über den Skorpion: Der sechsgliedrige Schwanz des Spinnentieres diene als Kampf- und Sinnesorgan; gelobt wird seine blitzartige Schnelligkeit, die Virtuosität im Angriff. Es folgen ein zweiter und dritter Prolog: Eine Räuber-

bande – ausgemergelte Gestalten, die sich kaum auf den Beinen halten können – zieht gegen die Malorquiner in den Kampf. In der nächsten Episode sind die Bischöfe zu Skeletten geworden, nur noch zusammengehalten durch ihr prächtiges Ornat. Eine illustre Honoratioren-Gesellschaft legt den Grundstein für die Ewige Stadt; die Zeremonie wird gestört durch ein heftig kopulierendes Paar, das sich im Schmutz wälzt. Dokumentaraufnahmen von Rom und dem Vatikan leiten über in die Gegenwart. Die längste Sequenz spielt im Haus des Marquis von K. Während der Feier passieren allerlei seltsame Dinge: Eine Kutsche fährt mitten durch den Raum, ein Wärter erschießt vor der Tür ein spielendes Kind, aus der Küche schlagen Flammen, und ein Hausmädchen sinkt tot zu Boden. Die Herrschaften nehmen dies ungerührt zur Kenntnis; erst als der Mann die Gastgeberin ohrfeigt, entsteht Aufruhr. Für seine verschiedenen aggressiven Ausbrüche gibt es einen Grund: Der Mann und die Frau können nicht zusammenkommen, ihr Liebesspiel wird ständig gestört. Wütend zerreißt er sein Kopfkissen und wirft die Federn, einen Pflug, eine Holzgiraffe und einen Bischof aus dem Fenster. Die Schluß-Apotheose: Die Überlebenden der verbrecherischen Orgie im Schloß Selliny verlassen die Festung; Buñuel zitiert den Roman »Die 120 Tage von Sodom« des Marquis de Sade. Die »Ungeheuer« – »ruchlose ohne Gott«, wie es im Zwischentitel heißt – sind drei schwarzgekleidete Lustgreise sowie, der schlimmste von allen, der Graf von Blangis, in Maske, Kostüm und Gestus unverkennbar eine Christus-Darstellung. Er kehrt noch einmal zurück, um ein Mädchen zu töten. Das Schlußbild, unterlegt von fröhlichen Klängen: ein Kreuzifix.

Während der Arbeit am Drehbuch zerstritten sich Buñuel und Salvador Dalí; von den Ideen des Malers blieben lediglich einige Bildchiffren: Das Liebespaar küßt sich und beknabbert die Finger, so daß nur noch der verstümmelte Handrumpf übrig bleibt. Vor allem aber ist es ein Film von Buñuel: Viele der hier erstmals gezeigten Metaphern und »Gags«, wie er seine absurden Einfälle nannte, finden sich in seinen späteren Spielfilmen wieder. Zudem ist *L'âge d'or* einer der ersten französischen Tonfilme: mit

Zwischentiteln, wenigen Dialogen und einer raffinierten Collage klassischer Musikstücke, in die sich z.B. das Rauschen der Meeresbrandung mischt. Am Ende weicht die Musik dem bedrohlichen Rhythmus der Trommeln von Calanda.

»*L'âge d'or*«, in: *L'Avant-Scène du Cinéma*, 1963, H. 27/28. (Filmtext).

Jean-Michel Bouhours/Nathalie Schoeller (Hg.): »*L'âge d'or*. Correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles«. Paris 1993; André Breton: »Die Manifeste des Surrealismus«. Reinbek 1986; Louis Chavance: »Les influences de *L'âge d'or*«, in: *La Revue du Cinéma*, 1931, H. 19; Salvador Dalí: »Comments on the Making of *L'âge d'or*«, in: *Cine-mages*, 1955, H. 1; Paul Hammond: »*L'âge d'or*«. London 1997; Charles Jameux: »Aux frontières de l'art et de la vie: *L'âge d'or*«, in: *Etudes cinématographiques*, 1963, H. 22/23; Petr Kral: »*L'âge d'or* aujourd'hui«, in: *Positif*, 1981, H. 247; Lucien Logette: »Un Film irrécupérable: *L'âge d'or*«, in: *Jeune Cinéma*, 1981, H. 137; J.H. Matthews: »Surrealism and Film«. Ann Arbor 1972; Henry Miller: »*The Golden Age*«, in: Daniel Talbot (Hg.): *Film: An Anthology*. New York 1959; Peter Nau: »Das goldene Zeitalter des Tonfilms«, in: *Filmkritik*, 1971, H. 6; Ekkehard Pluta: »Die anarchistische Liebe«, in: *Fernsehen und Film*, Velber, 1971, H. 3; Peter Weiss: »Luis Buñuel«, in: *Filmkritik*, 1981, H. 6; Linda Williams: »Figures of Desire«. Berkeley u.a. 1981.

Michael Töteberg

AGONIJA (Agonie). UdSSR (Mos'film)

1975. 35 mm, s/w + Farbe, 154 Min.

R: Elem Klimov. D: Semjon Lungin, Ilja Nusinov.

K: Leonid Kalašnikov. Ba: Sergej Voronkov,

S: Abdusalomov. S: Valeria Belova.

M: Alfred Schnittke.

D: Aleksej Petrenko (Rasputin), Anatolij

Romašin (Nikolai II.), Alisa Frejndlich

(Vyrubova).

»*Agonija* sehe ich als einen Wendepunkt in meiner Biographie als Filmemacher«, bekannte Elem Klimov. Die Idee stammte von Ivan Pyr'ev, der in den sechziger Jahren Dostoevskijs »Brüder Karamasov« verfilmt hatte. Diese Mischung aus Kitsch und hoher Kunst zog Klimov an, der seinen Filmstil radikal änderte: Statt Komödien galt sein Interesse jetzt apokalyptischen Visionen als großangelegte Ausstat-

tungsfilme in Farbe und Cinemascope, mit Horror-effekten und hypnotischer Wirkung. Der Rasputin-Stoff, die Geschichte der letzten Tage der Romanov-Dynastie erschien ihm dafür bestens geeignet. Die Vorbereitungen für das Projekt und die Produktion zogen sich über 15 Jahre hin – mit vielen Unterbrechungen und von den Filmbehörden immer wieder aufgenötigten Änderungen. 1975 endlich fertiggestellt, wurde die Freigabe des Films wieder aufgeschoben bis 1982. Die Bilder von alten Männern an der Macht, die sich mit Hilfe eines Mediums verjüngen lassen, wurden als aktuelle Anspielung verstanden – mit Blick auf Gerüchte über die wunder-same Heilung von Breznev's Kehlkopfkrebs durch das Medium Dzuna. Klimov war unbeabsichtigt auf den wundesten Punkt verkrusteter Denkstrukturen gestoßen.

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

Die Historie entfaltet sich als theatralische Massenaktion: Paraden, Umzüge, Massenhinrichtungen, Fronttheater. Das Volk erscheint als ein kollektiver Körper, gegen den der einzelne zwangsläufig macht- und bedeutungslos ist – selbst wenn er der Herrscher über diese Massen ist oder gar jener, der über den Herrscher die Macht hat. Beide Individuen – der

intellektuelle, willenlose Herrscher Nikolai und das parapsychologische Medium Rasputin – sind zum Untergang verurteilt.

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

Fred Gehler: »*Agonie*«, in: Film und Fernsehen, Berlin, 1983, H. 6; Jeanine Meerapfel u. a.: »Man muß durch verschlossene Türen gehen«, in: Süddeutsche Zeitung, 8.12.1983 (Interview); Jean-Louis Olive: »Raspoutine, l'agonie d'un voyeur de l'histoire«, in: Les Cahiers de la Cinéma-thèque, 1986, H. 45; Bion Steinborn: »Verlieren wir durch den Fortschritt nicht das wesentliche von uns, nämlich unsere Seele?«, in: Filmfaust, 1983, H. 34/35.

Oksana Bulgakowa

AGUIRRE, DER ZORN GOTTES

Bundesrepublik Deutschland (Werner Herzog/HR) 1972. 35 mm, Farbe, 93 Min.
R+B: Werner Herzog. K: Thomas Mauch.
S: Beate Mainka-Jellinghaus. M: Popol Vuh.
D: Klaus Kinski (Lope de Aguirre), Helena Rojo (Inez de Atienza), Del Negro (Carvajal), Ruy Guerra (Ursúa), Peter Berling (Guzman), Cecilia Rivera (Flores, Aguirres Tochter).

Aguirre, der Zorn Gottes erzählt, wie viele andere Filme Herzogs auch, die Geschichte eines großen Scheiterns. Schon Stroszek, die Hauptfigur aus *Le-*



Aguirre, der Zorn Gottes: Klaus Kinski und Helena Roja

benszeichen (1968) beseelt ein »titanisches« Aufbegehren, das in einer Niederlage endet. *Auch Zwerge haben klein angefangen* (1970) macht mit der Ironie seines Titels schon deutlich, daß mit dem kleinwüchsigen Ausgangspunkt ein Endpunkt der Revolte inbegriffen ist. Es ist eine Bewegung, die am Ende wieder an den Anfang zurückführt; das Symbol des Kreises ist in vielen Herzog-Filmen präsent. In *Lebenszeichen* findet man es im kreiselnden Fischschwarm wie im zentralen Bild der Windmühlen, in *Auch Zwerge haben klein angefangen* als Kreisgang der Prozession, in *Aguirre, der Zorn Gottes* als abschließende Kamerafahrt um das ramponierte Expeditionsfloß; später in *Stroszek* (1977) wird der Abschleppwagen in einer Kreisfahrt Feuer fangen, derweil sein Fahrer in der Endlosschleife eines Sesselliftes sein Leben beendet.

Was Herzog an Aguirre, dem Anführer der Abtrünnigen, die Pizarros Anden-Heer verließen und sich eigenmächtig auf die Suche nach dem Goldland El Dorado machten, begeistert haben dürfte, ist des-

sen Omnipotenzanspruch. »Wenn ich, Aguirre, will, daß die Vögel tot von den Bäumen fallen, dann fallen die Vögel tot von den Bäumen herunter!« postuliert Aguirre und dies zu einem Zeitpunkt, als sein dezimiertes Expeditions-corps schon in Lethargie versinkt. Ein Pferd, das er anschreit, weil es ihm im Wege steht, bricht augenblicklich zusammen. Trotz aller Willenskraft muß Aguirre, im Drehbuch als »fanatisch, besessen und schrankenlos ehrgeizig« beschrieben, zwangsläufig scheitern: Er begehrt blindwütig gegen Naturzusammenhänge auf; seine fast kindlich zu nennenden Allmachtsphantasien lassen sich unmöglich in die Wirklichkeit überführen. Der weite Horizont, an dem sich auch die Grandiosität eines Aguirre totläuft, bleibt schließlich als Korrektiv aller Höhenflüge übrig.

Aguirre, der Zorn Gottes hat in erheblichem Maß zum Renommee des Neuen deutschen Films im Ausland beigetragen. Was den Film so faszinierend macht, ist einmal die schauspielerische Leistung Klaus Kinskis: seine Blicke, sein mühsam

verhaltener Zorn, das Timing seiner Sätze, sein schleifender Gang. Unter Herzogs Regie wurde Kinski, bis dato mehr als Schurke aus Edgar-Wallace-Verfilmungen oder Italo-Western bekannt, als Schauspieler neu entdeckt. In vier weiteren Filmen arbeitete Herzog mit Kinski zusammen: *Nosferatu* (1978), *Woyzeck* (1979); †*Fitzcarraldo*; *Cobra Verde* (1987).

Ein weiteres Faszinosum ergibt sich aus der Drehsituation vor Ort. Kein Studio, keine Rückprojektionstechnik, statt dessen das Wagnis des Ausgesetzt-Seins in einer Urwaldlandschaft – der Film ist mit einer Dschungel-Atmosphäre geradezu vollgesogen und ›schwitzt‹ sie in jeder seiner Einstellungen wieder aus. Selten schön ist das dösig-treibende auf dem Floß in der Sonnenglut, nachdem aller Eroberungsdrang von der Mannschaft gewichen ist: Da essen zwei Männer das Moos von den Baumstämmen, eine Maus bettet ihre Jungen um, da treibt traumhaft unwirklich die rosa Blütenpracht eines Baumes vorüber, ein tropischer Schmetterling hebt vom Finger eines Spaniers ab, um wieder auf dessen Schulter zu landen, Flores schaut, einen Grashalm zwischen den Fingern, ihre Beine entblößt, beiläufig herüber, und ein Indio läßt die Panflöte sinken, deren Töne diese Bilder getragen haben, und schaut lange in die Kamera.

Schließlich zur farblichen Opulenz dieses Films: Das sinnentleerte Ritual zeichenhafter Kleidung, die Farbenpracht des ›Kaisers von El Dorado‹, der kein Reich regiert, die vornehmen langen Kleider aus dunkelblauem und weinrotem Samt der Frauen, die keinen Hof halten, der Lüsterfarbeneffekt der metallischen Rüstungen, die vor den Pfeilen der Indianer keinen Schutz bieten – all diese Dinge haben die funktionellen Aspekte abgestreift, sind aus dem Reich sinnvoller Handlungen nach Maßgabe europäischen Denkens, das heißt der Gründung eines Kolonialreiches, in die Sphäre einer ›zweckfreien Schönheit‹, die nach Kant die Blumen auszeichnet, hinübergewechselt. Dieser Film, der aufgrund seines Handlungsgerüsts ein Action-Film hätte werden und damit die Verlängerung europäischer Mobilmachung in den Wahrnehmungsgewohnheiten der Zuschauer hätte betreiben können, mutiert unter Her-

zogs Regie zu einer ›geistlichen Übung‹ in Sachen Gelassenheit und Anschaulichkeit.

–*Aguirre, der Zorn Gottes*–, in: Werner Herzog: Drehbücher II. München 1977.

Emmanuel Carrère: ›Werner Herzog. Paris 1982; Timothy Corrigan (Hg.): ›The Films of Werner Herzog. Between Mirage & History‹. New York 1986; Alain Garel: ›*Aguirre, la colère de Dieu*–, in: La Revue du Cinéma, 1976/77, H. 308; R. Fritze: ›Werner Herzog's Adaption of History in *Aguirre, The Wrath of God*–, in: Film and History, 1985, H. 4; Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): ›Herzog/Kluge/Straub–. München 1976; dies. (Hg.): ›Werner Herzog–. München 1979; Jean-Pierre Oudart: ›Un pouvoir qui ne pense, ne calcule, ni ne juge?–, in: Cahiers du Cinéma, 1975, H. 258/259; Andreas Rost (Hg.): ›Werner Herzog in Bamberg. Protokoll einer Diskussion–. Bamberg 1986; Victoria M. Stiles: ›Fact and Fiction: Nature's Endgame in Werner Herzog's *Aguirre, The Wrath of God*–, in: Literature/Film Quarterly, 1989, H. 3.

Andreas Rost

AI NO CORRIDA (Im Reich der Sinne). Japan/Frankreich (Oshima Productions/Argos) 1976. 35 mm, Farbe, 108 Min.

R: Nagisa Oshima. B: Nagisa Oshima.

K: Hideo Ito. A: Jusho Toda. S: Keiichi Uraoka.

M: Minoru Miki.

D: Eiko Matsuda (Sada), Tatsuya Fuji (Kichi).

Eine Geisha wird von der Polizei aufgegriffen, nachdem sie vier Tage lang mit dem abgeschnittenen Penis ihres Geliebten durch die Straßen Tokios geirrt ist. Eine Zeitungsnotiz aus dem Jahre 1936 liegt Nagisa Oshimas Film zugrunde. Die Meldung wird aus dem Off nachgereicht, während die letzten Bilder zu sehen sind: Die Prostituierte Sada hat ihren Geliebten Kichi erwürgt und ihm die Geschlechtsteile vom Leib getrennt. In japanischen Schriftzeichen hat sie mit seinem Blut auf seinen Oberschenkel gemalt: ›Sada kichi futari‹, ›Sada und Kichizo, nur wir‹. Dieses Schlußbild ist wie ein Emblem in japanischer Farbholzschnittechnik. Es erinnert an Darstellungsformen, in denen nebeneinander auf verschiedene Weise Gleiches zum Ausdruck gebracht wird. Jedes



Ai no corrida: Eiko Matsuda

Zeichen ist so stark, daß es auch autonom existieren könnte, doch erst im Zusammenklang entfaltet es seine ganze Kraft. Sada hat sich eng an den Leib Kichis geschmiegt. Die Kamera nimmt die beiden von oben auf und tilgt so die letzte Räumlichkeit aus den Bildern eines fast raumlosen, zweidimensionalen Films. *Ai no corrida* spielt auf der Oberfläche der Haut zweier Liebenden. Die gesprochene Nachricht verleiht dem Gezeigten einen zusätzlichen Ton, wie die letzte Zeile eines Haikus.

Im Februar 1936 initiierten ein paar junge Offiziere einen Militärputsch. Aus diesem für die japanische Geschichte bedeutsamen Ereignis übernimmt Oshima die Jahreszeit: Der Film beginnt im Schnee. Wenn am Ende die Jahreszahl genannt wird und das Bild einfriert, wird die Geschichte von *Ai no corrida*, die ganz außerhalb der Zeit existierte, der chronologischen Zeit zurückgegeben. Wieder entlassen in die reale Zeit, wird die Klausur des radikalen Liebespaares erst recht anachronistisch. »Eine gestrenge Lektion der Lust« nannte Botho

Strauß den Film: »In der Isolationshaft der Lust gibt es keine Verworfenheit, keine Reibung an äußeren Widerständen, nicht den Schmutz irgendeiner Ablenkung, keine Biologie und schließlich kein Essen, keine Träume, keine Arbeit; der Purismus des sexuellen Tauschs ist total.« Eingeschlossen mit dem Paar, das zum gemeinsamen Tod im Liebesakt bereit ist, bleibt dem Zuschauer nichts verborgen: Er wird Zeuge einer sich konsequent steigernden Prozedur.

Ai no corrida läuft im Westen unter dem Titel *Im Reich der Sinne*, als handle es sich um einen Ausflug nach Osten zur Betrachtung japanischer Liebeskunst. Dabei hat Oshima gerade ein uns geläufiges Liebeskampf-Paradigma als Titel gewählt: Die sexuellen Kollisionen vollziehen sich mit der tänzerischen Eleganz und dem blutigen Ernst einer »Corrida der Liebe«. Sada und Kichi haben eine gute Ausbildung genossen, sie sind Profis der Liebe. Er ist Teehausbesitzer und sie seine Angestellte, eine Geisha. Wie ein Stier mit zunehmender Kampfesdauer müde wird, schwinden Kichi die Kräfte, während

Sadas Liebesfähigkeit ständig wächst. Lieferte er noch zu Beginn lachend die Aufforderungen zum Kampf, so kehrt sich das Verhältnis im Verlauf der Handlung um. Sie nimmt die Regie fest in ihre Hände. Er liegt schließlich nur noch unter ihr, bereit, an ihren Säften zu ertrinken. Sie würgt ihn in jeder Runde fester. In passiver, fast stummer Wollust läßt er den letzten Akt auch noch geschehen.

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

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

Rolf Schüler

L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI

(Der Holzschuhbaum). Italien (RAI UNO/Italnoleggio Cinematografico) 1977/78.

35 mm, Farbe, 175 Min.

R+B: Ermanno Olmi. K: Ermanno Olmi, Carlo Petriccioli. A: Enrico Tovaglieri. S: Ermanno Olmi. M: J.S. Bach, W.A. Mozart.

D: Luigi Ornaghi (Batisti), Francesca Moriggi (seine Frau), Omar Brignoli (Minek), Antonio Ferrari (Tuni), Teresa Brescianini (Witwe Runk), Giuseppe Brignoli (Großvater Anselmo), Francesca Villa (Annetta), Maria Grazia Caroli (Bettina).

Bei Olmi kann man das Kino-Sehen verlernen. Oder neu anfangen damit. *L'albero degli zoccoli* belegt das zu Anfang mit Anklängen an Courbet, Leibl und Segantini. Bald aber beginnen sich auch die Zwischenräume zwischen den ersten, statuarischen Bildern zu füllen: zu einem einzigen großen – im kunsthistorischen Sinn – Genrebild aus der Lombardei.

Ein Beispiel soll Olmis Erzähltechnik und seine visuelle Strategie illustrieren. Die Dorfschule ist aus, die Kinder stürmen ins Freie. Der kleine Ninek – zu Beginn des Films wurde er auf Weisung des Pfarrers eingeschult: für seine Eltern eine soziale und ökonomische Bürde – bleibt zurück. Verstohlen setzt er sich auf die Stufen. Einer seiner Zoccoli, seiner Holzschuhe, ist zerbrochen. Ninek mustert ihn, steht auf, zieht seinen Gürtel – einen Strick – aus der Hose, wickelt ihn mit den ungelenken Bewegungen eines Achtjährigen um den Schuh. Schließlich humpelt er davon. All das zeigt Olmi in Normalzeit, das heißt: in größter Langsamkeit. Zwar sind die Einstellungen aneinandermontiert, doch geht keine Sekunde der tatsächlichen Dauer dieses »Ereignisses« verloren. Man kann das Tun des Jungen nicht vorhersehen, noch weniger, daß sich hieraus schließlich das einzige wirklich dramatische Ereignis entwickeln wird: Sein Vater wird eine Pappel abholzen, um seinem Sohn daraus einen neuen Schuh zu schnitzen. Dies wiederum ist für den Großgrundbesitzer ein ausreichender Grund, um die ganze Familie verjagen zu lassen. Mit ihrem Weggang aus dem

gemeinsam mit anderen bewohnten Gutshof ist der überlange Film aber auch schon zu Ende.

Was ist an *L'albero degli zoccoli* so außergewöhnlich, daß der Film auf dem Festival in Cannes 1978 die Goldene Palme gewann? Neben der beeindruckenden Vielseitigkeit Olmis, der für Buch und Regie, Kamera und Schnitt verantwortlich zeichnete, war es die Ernsthaftigkeit, die an George Rouquiers Porträt des Dorfes *Farrebique* von 1947 erinnert – dem filmischen Pendant zu André Bazins Vorstellung eines »integralen Realismus« und der neuen Authentizität im Film nach dem Zweiten Weltkrieg. Olmi arbeitete mit Laiendarstellern und Direktton, das Bergamaskische mußte auch für Italien untertitelt werden. Die meisten Kritiker aber sahen in Olmis Film die Vollendung eines Lebenswerkes, welche mit einer zweijährigen Suche nach den eigenen Wurzeln und einem – angesichts der industriellen Zerstörung – erstmals seit dem Faschismus wieder positiv besetzten Heimatbegriff einherging. »Vor allem bin ich ein Bauer«, sagt der sensible Außenseiter Olmi und spricht damit auch für ein zutiefst agrarisch geprägtes Land, das sein Gesicht immer schneller verändert.

Doch das singuläre Kinoereignis *L'albero degli zoccoli* hat keinen ökologischen Kern. Es gründet vielmehr in den Konstellationen der Figuren zueinander, noch mehr in dem Rhythmus, in dem diese zusammengeführt werden. Fünf Familien leben unter einem großen Dach, ohne je auf den Gedanken zu kommen, gemeinsam gegen den Großgrundbesitzer aufzubegehren, der zwei Drittel des Ertrages beansprucht. Wie zum Ausgleich bewahrt sich jede Person ihr eigenes kleines Geheimnis – etwa der Großvater Anselmo, der weiß, wie man Tomaten düngen muß, damit sie schneller reifen. Auch die Kamera wahrt es: Ob eine Gans geschlachtet wird, ob eine kranke Kuh wundersam geheilt wird oder ein junger Mann um eine Frau wirbt – nie blickt die Kamera anders darauf als ein höflicher, diskreter und verwunderter Beobachter.

Erst gegen Ende verläßt der Zuschauer einmal die Gegend um Martinengo und Palosco, um mit dem frisch getrauten Paar auf einem Lastkahn nach Mailand zu reisen. In einem Waisenhaus wird den

beiden, da sie doch jung und gesund seien, ein Findelkind anvertraut. Diese Bürde, von der Kirche auferlegt, erscheint weniger frivol als der Blick in den großen Saal, in dem eine fromme Schwester das Brautpaar über Nacht beherbergt. Viele Eisenbetten stehen da, aber nur zwei sind zusammengedrückt. Am Kopfende ist ein kleiner weißer Blumenstrauß befestigt.

«L'albero degli zoccoli». Hg. Giacomo Gambetti. Turin 1980. (Filmprotokoll).

Gian Piero Dell'Acqua: *«L'albero degli zoccoli» nell'Italia 1978».* Mailand 1979; Reinhold Jacobi: *«Sehnsucht nach dem schlichten Glauben»*, in: Peter Hasenberg (Hg.): *Spuren des Religiösen im Film.* Mainz 1995; Elie Maakaroun: *«Ironie et liturgie dans L'Arbre aux sabots»*, in: *Etudes cinématographiques*, 1992, H. 182–193; Tullio Masoni (Hg.): *«Lontano da Roma».* Florenz 1990; René Prédal: *«L'albero degli zoccoli: une vision spiritualiste prise dans la matérialité de l'espace et du temps»*, in: *Etudes cinématographiques*, a.a.O.; Georg Seeßlen: *«Das Land verliert, die Stadt gewinnt, der Bauer wird vertrieben»*, in: *film- und tonmagazin*, 1979, H. 6; Giorgio Tabanelli: *«Ermanno Olmi-Rom 1987».*

Thomas Meder

ALEKSANDR NEVSKIJ (Alexander Newski). UdSSR (Mos'film) 1938. 35 mm, s/w, 112 Min.

R: Sergej Eisenstein, Dmitrij Vasil'ev. B: Pjotr Pavlenko, Sergej Eisenstein. K: Eduard Tissé. Ba: Issak Spinel'. Ko: K. Eliseev, N. Lamanova, N. Makarova. M: Sergej Prokofev. D: Nikolaj Čerkasov (Fürst Aleksandr Nevskij), Nikolaj Ochlopkov (Vasilij Buslaj), Aleksandr Abrikosov (Gavrilko Oleskic), Dmitrij Orlov (Ignat, Waffenschmied), Varvara Masalitinova (Amelfa Timofeevna, die Mutter Buslajs), Vera Ivasova (Ol'ga, ein Novgoroder Mädchen).

»Patriotismus und nationaler Widerstand gegen den Aggressor« bilden nach Aussage Eisensteins das Leitmotiv des Films. Im März 1937 hatte die Hauptverwaltung der Sowjetischen Filmindustrie (GUK) die Einstellung aller Arbeiten an *Bezin-Wiese* an-

geordnet. Nachdem der Regisseur öffentlich Selbstkritik geübt hatte, erging an ihn der Auftrag eines Films mit dem Arbeitstitel »Rus«: Angesichts der Bedrohung durch die Deutschen sollte am historischen Exempel der vereinte Kampf der russischen Völker gegen die Invasoren demonstriert werden. Der Film beleuchtet eine Episode aus dem 13. Jahrhundert, als die Deutschorndensritter – »in demselben Geist und mit denselben überspannten Losungen und demselben Fanatismus, wie es das heutige faschistische Deutschland tut« (Eisenstein) – die Eroberung und Unterwerfung der Länder des Ostens betrieben. Am 5. April 1242, in der entscheidenden Schlacht auf dem vereisten Peipus-See, wurden die Eindringlinge von Aleksandr Nevskij zurückgeschlagen.

Ende 1937 empfahl die GUK, den Stoff in der Ausarbeitung von historischem Ballast zu befreien. Der vorgesehene Schluß: Aleksandrs Bittgang zur angreifenden Tartarenhorde und sein Tod, wurde gestrichen: »Das Szenarium endet hier«, wurde mir wörtlich übermittelt. »Ein so guter Fürst darf nicht sterben«, berichtet Eisenstein in seinen autobiographischen Aufzeichnungen. Im Januar 1938 wurde die Spitze der russischen Filmadministration ausgewechselt, und das vordem attackierte Szenarium konnte zwei Monate später in Produktion gehen. Es gab Schwierigkeiten mit der Rekonstruktion, und bestimmte Abweichungen von den historischen Fakten erschienen Eisenstein als künstlerisch unabdingbar. Die mittelalterliche Stadt Novgorod wurde im Studio nachgebaut; mittels Kreide, flüssigem Gas, Naphtalin etc. verwandelte man eine Wiese neben dem Mos'film-Studio in einen vereisten See, den Schauplatz der Schlacht. Die Winterlandschaft hat Eisenstein auf das Wesentliche reduziert: weißer Grund unter einem dunkel verhangenen Himmel.

Eisenstein arbeitete mit seiner Methode der Typisierung vor allem bei der Gestaltung der deutschen Invasoren: Die Ritter wirken in ihrer Rüstung maschinenhaft, ihre Gesichter bleiben unsichtbar hinter unheimlichen Helmen mit breiten Sehslitzen. *Aleksandr Nevskij* ist Eisensteins erster Tonfilm. Sein Verfahren der »Vertikalen Montage« zielt auf die innere Übereinstimmung zwischen optischen und

musikalischen Bildzeichen, einer Synthese von Idee und Gestaltungsmitteln unter der Dominanz eines Themas – weniger einer Erzählung einer Fabel, sondern eines Themas im politischen Sinne. Die Ideenmontage wird erweitert um die Dimension des Tons bzw. der Musik. Optik und Akustik des Films entsprechen zwei eigenständigen Linien, die in der Montage vertikal (zwischen Bildfeldern, Musikphrasen, Bewegungs- und Kompositionsschemata) zu einer neuen Einheit organisiert werden.

Dramatischer Kern, sinfonischer Höhepunkt und spektakuläre Attraktion des Films, an der Prokofevs Filmmusik entscheidenden Anteil hat, ist die Schlacht auf dem Eis. In seinem Aufsatz »Über den Bau der Dinge«, kurz nach Abschluß der Dreharbeiten entstanden, notierte Eisenstein: »Diese Episode ist in allen ihren Nuancen, die das Erleben des wachsenden Schreckens zeigen, dem Augenblicke »abgehört«, in dem sich das Herz angesichts der heranrückenden Gefahr zusammenkrampft und zum Halse herausschlägt. Die Struktur der »Attacke des Keilers« in *Aleksandr Nevskij* ist genauestens von den Veränderungen innerhalb dieses Erlebens »kopiert«. Sie diktieren den Rhythmus der Steigerung, die Zäsuren, die Beschleunigung und die Verlangsamung der Bewegung. Das tosende Schlagen des erregten Herzens diktierte den Rhythmus des Hufegetrampels: darstellerisch ist das der *Angriff* der galoppierenden Ritter, kompositorisch ist es das *Schlagen* des bis zum Äußersten erregten Herzens. Im Ergebnis des Werkes sind sie beide – Darstellung und kompositorischer Aufbau – *hier* untrennbar verschmolzen in dem drohenden Bild vom Beginn der Schlacht auf Leben und Tod.«

Aleksandr Nevskij wurde vorzeitig, zum 21. Jahrestag der Oktoberrevolution, fertiggestellt. Nach neun Jahren – der Traum, in Amerika zu drehen, platzte, der Film *Que viva Mexico* blieb Fragment – konnte Eisenstein erstmals wieder einen Film realisieren. Der patriotische Historienfilm brachte dem Regisseur den Leninorden ein und sicherte ihm neue Arbeitsmöglichkeiten. Nach Abschluß des deutsch-sowjetischen Nichtangriffspaktes verschwand *Aleksandr Nevskij* aus dem Programm der Lichtspieltheater; nach dem Überfall der deutschen Wehrmacht

jedoch erschienen alle patriotisch-antifaschistischen Spielfilme wieder in den Kinos. In der Bundesrepublik Deutschland konnte der Film bis Mitte der sechziger Jahre nur in einer verstümmelten Fassung und in geschlossenen Veranstaltungen gezeigt werden: Er galt als deutschfeindlicher Propagandastreifen.

-*Alexander Nevsky*-, in: Sergej Eisenstein: Three Films. Hg. Jay Leyda. New York 1974. (Filmprotokoll).
Sergej Eisenstein: »Ausgewählte Aufsätze.« Berlin (DDR) 1960; ders.: »Stationen. Autobiografische Aufzeichnungen.« Berlin (DDR) 1968; Pier Marco De Santi: »I disegni di Eisenstein.« Roma, Bari 1981; Helmut Färber: »Eisensteins spekulative Abstraktionen«, in: Süddeutsche Zeitung, 10.2.1967; Mark le Fanu: »S.M. Eisenstein ou la rigueur de l'imagination«, in: Positif, 1989, H. 340; Hélène Puiseux: »Le détournement d'*Alexandre Nevski*, au service de Staline«, in: Marc Ferro (Hg.): Film et histoire. Paris 1984; Hans-Joachim Schlegel: »*Aleksandr Nevskij*«, in: Rainer Rother: Mythen der Nationen: Völker im Film. München, Berlin 1998.

Jörg Becker

ALICE IN DEN STÄDTEN

Bundesrepublik Deutschland (Filmverlag der Autoren/WDR) 1974. 16 mm, s/w, 110 Min.
R: Wim Wenders. B: Wim Wenders, Veith von Fürstenberg. K: Robby Müller. S: Peter Przygodda. M: Can, Chuck Berry, Canned Heat u.a. D: Yella Rottländer (Alice), Rüdiger Vogler (Philip Winter), Lisa Kreuzer (Lisa, Alices Mutter), Edda Köchl (Philips Freundin), Hans Hirschmüller (Polizist).

Wim Wenders hat *Alice in den Städten* neben *Der Himmel über Berlin* als seinen persönlichsten Film bezeichnet – von *Nick's Movie* (1980) einmal abgesehen, der schon ans Private grenzt. Die Thematik der beiden Filme ist vergleichbar: Es geht um eine Lebensanstrengung, nachdem die Protagonisten es leid sind, das Gewicht der Welt nur in Bildform zu kennen. In *Der Himmel über Berlin* entfernt der Engel, die unsichtbare Inkarnation eines Kameraauges, sich von seinem »Ausguck der Ungeborenen« und strebt ein nicht nur visuelles, sondern hapti-

sches Dasein unter Menschen an. In *Alice in den Städten* sitzt der deutsche Journalist Philip Winter, der über die amerikanische Landschaft schreiben will, zu lange einer falschen Bewegung auf, die ihn zwar immer tiefer in die Vereinigten Staaten führt, aber zugleich immer weiter vom Gefühl der eigenen Lebendigkeit entfernt. Statt zu schreiben, macht er nur noch Polaroidfotos. Am Tiefpunkt seiner Reise bekennt er einer Freundin in New York, die Besessenheit des Fotografierens sei ein letzter Versuch, den Beweis seiner eigenen Abwesenheit durch die abglichtete Präsenz der Dinge zu führen. Doch an den Dingen selbst findet er die Spur jeglicher Veränderbarkeit getilgt: Im Motiv der amerikanischen Landschaft mit ihren Reklameschildern vermisst er die Perspektive von Veränderung, und auf den Momentaufnahmen fehlt ihm das, was er im Prozeß des Wahrnehmens an den Dingen als zeitliche Dimension gesehen hat. Ziemlich abrupt kontert die Freundin Philips Klagelied, daß ihm das Hören und Sehen vergangen sei, mit der Entgegnung, dazu habe er nicht nach Amerika fahren müssen. Die Wurzel seiner Probleme sei der Verlust des »Gefühls für sich«, meint sie und schließt: »Ich weiß auch nicht, wie man leben soll. Mir hat's auch keiner gezeigt.«

Die neunjährige Alice wird es ihm zeigen. Ihre Mutter hat das Mädchen Philip zur Obhut auf seiner Rückreise nach Europa anvertraut. Fühlt er sich zunächst durch Alices Gegenwart beschwert, zumal die Mutter nicht wie vereinbart nach Amsterdam nachkommt und die anschließende Suche nach der Oma im Ruhrgebiet erfolglos bleibt, so entwickelt sich über diese Abweichung von der vorgesehenen Reiseroute ein inniges Verhältnis zwischen Alice und ihrem »Ersatzvater«. Über die kindliche Unbefangenheit seiner Begleiterin kommt Philip auf dem Wege seiner eigenen Geschichte einen Schritt voran. Nach einem psychoanalytischen Schema gelingt ihm die Progression in die Welt der Erwachsenen – z.B. die Nacht im Bett einer Frau, die Alice im Schwimmbad für ihn »aufgetan« hat – erst durch eine Regression zu kindlichen Ressourcen, erst nach Freilegung der eigenen Lebendigkeit im Kontakt zu Alice, die als eine Art Lebenselixier fungiert.

Alice in den Städten ist, wie der Titel schon sagt, an seiner Oberfläche ein Reisefilm, eine Dokumentation von Schauplätzen und einer Bewegung mit allen möglichen Fortbewegungsmitteln (Auto, U-Bahn, Flugzeug, Bus, Schwebebahn, Eisenbahn). In dieser Hinsicht nimmt Wenders den amerikanischen Ausdruck für den Film – Movie = Moving Pictures – beim Wort: Seine Bildästhetik ist von ausgiebigen Fahrtaufnahmen – travelling shots – geprägt. Der Zuschauer begleitet den Protagonisten, und zu den schönsten Augenblicken des Films gehören der Schwenk, der als ›Fernrohrblick‹ den Flug einer Möwe durch New Yorks Hochhausschluchten verfolgt, oder die Kamerafahrt neben einem Jungen auf dem Fahrrad. Denn unerschwinglich ist die Reise durch den Raum zugleich eine durch die Zeit zurück zur Kindheit. Im Gespräch mit Peter Hamm hat Wenders bekannt: ›Für mich ist der kindliche Blick in die Welt sozusagen die Sehnsucht des Kinos. Das ist das, was das Kino, wenn es wirklich bei sich selbst ist, leisten kann: einem Erwachsenen einen unschuldigen Blick zurückgeben.‹

›Mit *Alice in den Städten* habe ich meine eigene Handschrift im Film gefunden‹: Viele Motive und Stileigentümlichkeiten des Wendersschen Kinos sind in diesem frühen Film bereits formuliert. Das ambivalente Verhältnis zu Amerika, die Liebe zur Rockmusik, die Form des Road-Movie, die häufigen kinematographischen Reminiszenzen, die Reflexion der Wahrnehmung, das starke Eigenleben der Einstellungen und damit verbunden die Schwierigkeit des Erzählens: Die Bilder sind bei Wenders nicht primär Vehikel zum Transport einer Geschichte, die vorher im Drehbuch exakt festgelegt wurde. Dieser Filmemacher begann als Maler und hat von seiner Passion so viel ins Kino hinübergerettet, daß er selbst, wie es in dem filmischen Tagebuch *Reverse Angle – Ein Brief aus New York* (1982) heißt, den Verdacht hat, die Geschichten seien für ihn ›möglicherweise nur Vorwand, um Bilder zu machen‹.

›*Alice dans les villes*‹, in: L'Avant-Scène du Cinéma, 1981, H. 267. (Filmtext).

Michel Boujut: ›Wim Wenders‹. Paris 1983; Peter Buchka: ›Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme‹. München 1983; Norbert Grob: ›Wenders‹. Berlin

1991; Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): ›Wim Wenders‹. München 1992; Andres Jenser: ›*Alice in den Städten*‹, in: Filmstellen VSETH/VSU, Dokumentation 1991; Robert Phillip Kolker/Peter Beicken: ›The Films of Wim Wenders. Cinema as Vision and Desire‹. Cambridge u.a. 1993; Alain Philippon: ›Détour par l'enfance‹, in: L'Avant-Scène du Cinéma, 1981; H. 267; Andreas Rost: ›Von einem der auszog, das Leben zu lernen. Ästhetische Erfahrungen im Kino ausgehend von Wim Wenders' Film *Alice in den Städten*‹. München 1990; Guntram Vogt: ›Die Stadt im Film‹. Marburg 2001.

Andreas Rost

ALL ABOUT EVE (Alles über Eva).
USA (20th Century Fox) 1950. 35 mm, s/w,
137 Min.

R: Joseph L. Mankiewicz. B: Joseph I. Mankiewicz, nach der Erzählung »The Wisdom of Eve« von Mary Orr. K: Milton Krasner.

M: Alfred Newman.

D: Bette Davis (Margo Channing), Anne Baxter (Eve Harrington), George Sanders (Addison De Witt), Celeste Holm (Karen Richards), Gary Merrill (Bill Simpson), Hugh Marlowe (Lloyd Richards), Thelma Ritter (Birdie), Marilyn Monroe (Miß Caswell).

Ein Spiel um sechs Personen oder drei Paare: die Schauspielerin Margo Channing, ein berühmter Theater-Star, und ihr Mann, der Regisseur Bill Simpson; Karen, Margos Freundin, und ihr Mann, der Bühnenautor Lloyd Richards; Eve Harrington, ein Aschenputtel, das Margo verehrt und unbedingt zum Theater will, sowie der einflußreiche Theaterkritiker Addison De Witt, ein abgebrühter Zyniker. Erzählt wird von der Karriere Eves, die wochenlang schüchtern vor dem Bühneneingang stand, bevor Karen sie dem bewunderten Star vorstellte und sie als Mädchen für alles engagiert wurde. Voller Eifer umsorgt sie Margo und organisiert deren Alltag. ›Eve wurde meine Schwester, Sekretärin, Mutter, Freundin, Pflegerin und Leibwache in einem‹, kommentiert Margo rückblickend. Das junge Mädchen strahlt immer und bietet mit unterwürfiger Bescheidenheit ihre Dienste an. Eve weckt – besonders bei den Männern – Beschützerinstinkte: Sie ist ›ein verlorenes Lämm-

chen, das unter die Wölfe geraten ist« und um das sich alle bemühen. Sie studiert ihr Idol, um es bei nächster Gelegenheit zu ersetzen: Eve, die perfekte Kopie von Margo, nur eben wesentlich jünger... Das Mädchen entpuppt sich als Biest, das den Männern den Kopf verdreht und Margo von der Bühne verdrängt. Am Schluß triumphiert jedoch De Witt: Er weiß von ihren Lügen und kann sie sexuell erpressen. Ein neues Mädchen erscheint auf der Bildfläche.

All About Eve ist ein Film über Schauspieler. »Wir sind Abnormitäten statt Menschen, wir leben abseits der übrigen Menschheit, wir Theaterleute«, bemerkt De Witt. Bill widerspricht, doch auch er gibt zu, daß die Bühne alle anderen Interessen absorbiert: »Will einer ein guter Schauspieler sein, bleibt ihm nichts übrig fürs Leben als einzig und allein dieser Wunsch.« Margo verwirklicht dies am konsequentesten, sie ist die Königinmutter im Bienenstock: »Wir sind Bienen mit Giftstachel und sammeln Tag und Nacht Honig.« Eve ist eine würdige Nachfolgerin: Grenzenlos ehrgeizig, geht sie über Leichen für den Erfolg. Das Milieu, das der Film ironisch-süffisant spiegelt, ist nicht beschränkt auf die Welt der Bühne. Mankiewicz hat eine ganze Gesellschaftsschicht im Visier: »Wo immer man spielt und Zauber macht und Zuschauer hat«, erklärt Bill, »da ist Theater.«

Margo ist nicht nur ein Star mit den entsprechenden Allüren, eine exaltierte, zur Hysterie neigende Person, sondern vor allem eine Frau im »kritischen Alter«. Vor ein paar Monaten vierzig geworden, stellt sie auf der Bühne Zwanzigjährige dar. Im Leben spielt sie das ungezogene Kind, das geliebt sein will. »Ich benehme mich kindisch – die einzige Art, auf dich jung zu wirken«, gesteht sie Bill. Sie habe einen »Alterskomplex«, meint er und behauptet, daß ihn der Altersunterschied nicht interessiere. »Diese Jahre dehnen sich mit der Zeit aus«, weiß dagegen Margo. Ihr Mann ist 33 Jahre alt. »Vor fünf Jahren sah er schon so aus, und in 20 Jahren wird er es immer noch tun. Ich hasse Männer.« Frauen altern schneller. »Mein Zynismus stammt aus jener Zeit«, erklärt Margo einmal, »da ich entdeckte, daß ich ein Mädchen und kein Junge bin.«

All About Eve ist ein brillantes Konversationsstück, wobei der pointierte Dialog in der deutschen Synchronfassung, von Erich Kästner besorgt, diesmal dem Original nicht nachsteht. Dem Thema gemäß ist es ein Schauspieler-Film, bis in die Nebenrollen hervorragend besetzt. Einen winzigen Auftritt hat Marilyn Monroe als Blondine, die mangelndes schauspielerisches Talent durch andere Qualitäten zu ersetzen weiß. Als sie einen fremden Pelzmantel bewundert, kommentiert sie, so manches Mädchen würde dafür ein kleines Opfer bringen. Daß in dieser Gesellschaft nicht bloß mit Geld bezahlt wird, wird offen ausgesprochen. Mankiewicz' sarkastischer Blick hinter die Kulissen, mit sechs Oscars ausgezeichnet, ist dramaturgisch so raffiniert gebaut wie die Intrigen im Film: Drei Personen kommentieren aus dem Off die Serie der sechs Rückblenden. Das Intrigenspiel nimmt überraschende Wendungen, Eve wird ebenso entlarvt wie Margo oder die anderen Figuren, doch es gibt keine gradlinige Entwicklung noch einen geschlossenen Kreis. Für Gilles Deleuze ist Mankiewicz »der bedeutendste Filmautor der Rückblende«: »Jede Episode stellt eine Richtungsänderung dar, von der aus sich ein neuer Kreislauf bildet, wodurch das Ganze ein Geheimnis bewahrt, das sich am Ende des Films, dem Anfangspunkt für neue Verzweigungen, auf die neue Eve überträgt.«

Par N. T. Binh: »Mankiewicz«. Paris 1986; Richard Combs: »Tanner and Mankiewicz in a hall of mirrors«, in: *Sight and Sound*, 1987/88, H. 1; Page Cook: »The sound track«, in: *Films in Review*, 1989, H. 8/9; Gilles Deleuze: »Das Zeit-Bild. Kino 2«. Frankfurt a.M. 1991; Régine Mihal Friedman: »Die unmögliche Spiegelung – oder drei Reflexe von Schauspielerinnen im »kritischen Alter«, in: *Frauen und Film*, 1991, H. 50/51; Harry Haun: »*All About Eve*«, in: *Films in Review*, 1991, H. 3/4; Jackie Stacey: »Desperately Seeking Difference«, in: *Screen*, 1987, H. 1; François Thomas: »*Châmes conjugales et Eve: l'intrigue mise en pièce*«, in: *Positif*, 1984, H. 276.

Michael Töteberg

ALLES ÜBER EVA ↗ *All About Eve*

ALLES ÜBER MEINE MUTTER

↗ *Todo sobre mi madre*

DIE ALLSEITIG REDUZIERTE PERSÖNLICHKEIT – REDUPERS

Bundesrepublik Deutschland (Basis-Film/ZDF) 1977. 35 mm, s/w, 98 Min.

R+B: Helke Sander. K: Katia Forbert, Hildgard Sagel. S: Ursula Höf. M: Ludwig van Beethoven, Walter Kollo, Lothar Elias.

D: Helke Sander (Edda Chiemnyjewski), Joachim Baumann (Redakteur), Frank Burckner (Förderer), Eva Gagel (Freundin), Ulrich Gressiecker (Journalist), Gesine Stempel (Kollegin).

Die Floskel »allseitig entwickelte sozialistische Persönlichkeit« war in den DDR-Medien eine beliebte Propaganda-Formel, die das Menschenbild im sogenannten real existierenden Sozialismus charakterisieren sollte. Der Titel von Helke Sanders Film, der in West-Berlin spielt, sich gleichwohl an sozialistischen Utopien reibt, ist eine treffende Formel für die Realität des Alltags und parodiert nebenbei auch noch die Abkürzungsmanie, der solche Wortungestüme damals in linken Zirkeln ausgesetzt waren. Die Filmemacherin formuliert in ihrem dokumentarischen Spielfilm »die allgemeingültige Erfahrung einer Frau, die ein zerstückeltes Leben führt und sich auf keiner Ebene richtig entfalten kann« (Helke Sander).

Berlin im März 1977. Der Film beginnt mit einer minutenlangen Kamerafahrt, mit dem Blick aus einem Auto, zunächst entlang der Mauer mit ihren Graffiti und Parolen, dann geht die Fahrt durch eine trostlose Straße mit heruntergekommenen Altbau-Fassaden und Kneipen. Radiofetzen verschiedener Sender aus Ost und West. – In der Wohnung: Edda muß zur Arbeit, nur mühsam kann sie sich aus der Umklammerung ihrer Tochter lösen. Sie ist freie Pressefotografin, lebt von schlecht bezahlten Auftragsarbeiten. Frierend steht sie am frühen Morgen auf einer Brücke und wartet auf die letzte Dampflokomotive – ein Bild, 32 Mark. Kamerafahrt durch die Stadt. Edda fotografiert auf der Jahrestagung des »Kuratoriums Unteilbares Deutschland« – gewünscht sind zwei Fotos à 45 Mark. Sie fotografiert den Berliner Bürgermeister Schütz bei einer Ansprache

auf einer Seniorenparty (drei Fotos für die Landesbildstelle), redet und tanzt mit den Alten. Eigentlich hat sie die Zeit nicht, sich auf die Menschen einzulassen, bevor sie ihre Bilder macht.

Drei Tage im Leben der Edda Chiemnyjewski. Es zerreißt sie fast zwischen privaten und beruflichen Ansprüchen. Sie muß den Lebensunterhalt für sich und ihre Tochter aus den mageren Foto-Honoraren zusammenkratzen, die Bedürfnisse ihrer Tochter befriedigen, die sie oft nur mit Halbheiten abspesen kann, und versucht obendrein noch, einen Zipfel Privatleben zu retten. Um eine eigene Identität in der Arbeit zu finden, beteiligt sie sich an dem Projekt »Fotografinnen sehen eine Stadt«.

Auftraggeber dieses Frauenprojekts ist die Stadt Berlin; natürlich sollen die Vorzüge des Lebensraums Berlin ins Bild gerückt werden. Die Fotos der Frauen provozieren allerdings eher die Frage: Wer möchte da schon leben? Die Frauen fürchten Konflikte mit dem Auftraggeber, zudem haben sie plötzlich das Gefühl, die Mauer sei um sie herum gebaut, sie und nicht die »drüben« seien eingemauert. In ihrer Diskussionsrunde entsteht ein neuer Ansatz: »Wo hat die Mauer Löcher, wo ist sie transparent?« Sie spüren die funktionierenden Verbindungen zwischen Ost und West auf: »die Liebesgeschichten und die Energieversorgung«, ist doch bei städtischen und privaten Vorgängen die Mauer durchlässig. Die Frauen organisieren eine Aktion auf der Aussichtsplattform, wo die Touristen den obligatorischen Blick nach drüben werfen, und ziehen einen Vorhang auf: »Logenplatz für ein kleines Welttheater«. Was zu sehen ist, wenn der Vorhang aufgezogen wird, sind enttäuschend ähnliche Straßenbilder wie im Westen – was die geteilte Stadt eint, ist der »gesamtdeutsche Mief«. Das Ende ist offen: Edda und ihre Tochter treffen sich auf der Straße, sprechen miteinander und gehen in verschiedene Richtungen. Im Off restimiert die Filmemacherin: »Was erfährt man nicht und ist doch Zeitgenosse. So geht es weiter, stückchenweise, in Raten. Mit den Füßen auf der Erde und dem Kopf in den Wolken.«

Der banale Alltag und der politische Diskurs, die präzise benannte Realität und die Utopie nicht entfremdeter Arbeit werden unpräzise verschränkt.

Der Film ist nicht autobiographisch (die Fotos im Film stammen von Abisag Tüllmann), aber authentisch. Helke Sander lebte in dem Milieu, das sie schilderte: Sie spielt die Hauptrolle der Pressefotografin und kommentiert mit ironischer Distanz die Szenen im Off, Freunde wirkten als Laiendarsteller mit. Die Szenen waren festgelegt, aber es gab kein ausgeschriebenes Drehbuch, sondern Freiraum zur Improvisation.

Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers war nach einigen Dokumentarfilmen der erste abendfüllende Spielfilm Helke Sanders, die Mitbegründerin der Frauenbewegung in Deutschland wurde: 1968 initiierte sie den »Aktionsrat zur Befreiung der Frauen« und hielt im selben Jahr bei einer SDS-Delegiertenkonferenz eine programmatische Rede, bei der aus Protest gegen die Ignoranz der Genossen Tomaten flogen; Sander organisierte 1971 das 1. Frauenfilm-Festival und gründete im Jahr darauf die Zeitschrift »Frauen und Film«. Ihr zweiter Spielfilm, ebenfalls im Titel eine damals kursierende ideologische Formel zitierend, *Der subjektive Faktor* (1981) handelt von ihren Erfahrungen in der Studentenbewegung. Die Arbeit von Helke Sander lässt sich jedoch, obwohl sie eine dezidiert feministische Sicht formuliert, nicht allein unter der Kategorie »Frauenfilm« subsumieren.

Spielfilm und Filmessay gleichermaßen, enthält *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers* literarische Zitate von Christa Wolf und Thomas Brasch, Filmzitate aus *Unsichtbare Gegner* von Valie Export und *Film about a Woman Who ...* von Yvonne Rainer. Die ruhigen Einstellungen und langen Erkundungsfahrten öffnen die Wahrnehmung für die Poesie der Tristesse und die – z.B. in den Mauerinschriften manifestierte – Signatur der Zeit. Erinnert dies an die frühen Filme von Wim Wenders, so ist der Film in der Montage von Merkbildern und dem Off-Kommentar der Ästhetik eines Alexander Kluge verwandt. Zu den Qualitäten des Films gehört seine Realitätshaltigkeit, die ihn zu einem Dokument hat werden lassen: Die in den Schwarzweiß-Bildern eingefangene Topographie der Stadt Berlin ist heute Vergangenheit. Auch der Zeitgeist hat sich gewandelt, die von Helke Sander vorgelebte »Union von

intellektueller Reflexion, filmischer Produktion und politisch-kultureller Praxis« wirkt wie eine verlorengegangene Utopie. Aus dem Abstand von gut zwanzig Jahren urteilt Eva Hohenberger: »Das später oft geschmähte Postulat, bei den eigenen Erfahrungen anzusetzen, meinte eben nicht, in blinder Subjektivität die eigene Befindlichkeit zur Schau zu stellen, sondern den Erfahrungen eine ästhetische Form zu geben. An *Redupers* kann man auch heute noch sehen, wie ein solches Vorhaben gelingen kann.«

Uta Berg-Ganschow: »wirklichkeit mit widerhaken«, in: *Frauen und Film*, 1979, H. 20; Renate Fischetti: »Das neue Kino«. Dülmen-Hiddingsel 1992; Helge Heberle u.a.: »Publikumserfahrungen, Gespräch zu dem Film *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit*«, in: *Frauen und Film*, 1978, H. 17 (Interview mit Sander); Eva Hohenberger: »Die Köchin und die Staatsgeschäfte«, in: ebd., 2000, H. 62; Lisa Katzman: »*The All-Around Reduced Personality: Redupers*. Women's Art in Public«, in: *Jump Cut*, 1984, H. 29; Judith Mayne: »Female Narration, Women's Cinema: Helke Sander's *The All-Around Reduced Personality – Redupers*«, in: *New German Critique*, 1981/82, H. 24/25; Renate Möhrmann: »Die Frau mit der Kamera«. München 1980; B. Ruby Rich: »She Says, He Says: The Power of the Narrator in Modernist Film Politics«, in: Sandra Frieden u.a. (Hg.): *Gender and German Cinema*. Bd. 1. Providence, Oxford 1993; Michael Töteberg (Red.): »Helke Sander«. Berlin 2003; Guntram Vogt: »Die Stadt im Kino«. Marburg 2001.

Michael Töteberg

ALL THAT HEAVEN ALLOWS

(Was der Himmel erlaubt). USA (Universal International Pictures) 1955. 35 mm, Farbe, 89 Min.

R: Douglas Sirk. B: Peg Fenwick, nach einer Erzählung von Edna und Harry Lee. K: Russell Metty. A: Alexander Golitzen, Eric Orbom. Ba: Russell A. Gausman, Julia Heron. S: Frank Gross, Fred Baratta. M: Frank Skinner. D: Jane Wyman (Cary Scott), Rock Hudson (Ron Kirby), Agnes Moorehead (Sara Warren), Gloria Talbott (Kay Scott), William Reynolds (Ned Scott).

Zuerst kommt der Kirchturm ins Bild, dann überfliegt die Kamera eine typisch amerikanische Klein-



All That Heaven Allows: Jane Wyman und Gloria Talbott

stadt. Es ist Herbst, das Laub verfärbt sich – Indian Summer. Wir befinden uns in New England: Hier gibt es keine Slums, die Straßen und Vorgärten sind sauber und gepflegt. Die Welt ist noch in Ordnung. Auch Cary Scott lebt in einem netten Häuschen, finanzielle Sorgen kennt sie offenbar nicht. Doch glücklich ist sie nicht.

Was die Kleinstadt-Gemeinde erlaubt, hält sich im bürgerlichen Rahmen: Geselligkeit im Country-Club, Cocktail-Parties und Einladungen. Niemand würde der attraktiven Witwe verübeln, wenn sie sich wieder einen Mann nimmt – aus den richtigen Kreisen. Daß Cary sich in den jungen Gärtner verliebt, verletzt die Gesetze von Sitte und Anstand. Man distanziert sich: Nicht nur die Klatschtante Mona, die überall ihr Gift verspritzt, auch Carys beste Freundin Sara findet die Verbindung unmöglich und rückt von ihr ab. Den größten Druck aber üben die schon erwachsenen Kinder auf die Mutter aus; ihretwegen entscheidet sich Cary gegen die Liebe. Doch ihr Opfer ist umsonst: Ned plant zielstrebig seine Kar-

riere, Kay heiratet, beide werden schon bald das Haus verlassen.

Der deutsche Emigrant Detlev Sierk kam mit einer positiven Grundeinstellung in die Staaten: Sein Amerika-Bild war geprägt von Emerson und Thoreau. Erst mußte er seine Enttäuschung verwinden – auch deshalb spielen seine ersten Hollywood-Filme ausnahmslos im europäischen Milieu –, dann wurde er in den fünfziger Jahren zu einem Kritiker der amerikanischen Gesellschaft, der die Verlogenheit und Selbstgerechtigkeit, das repressive Klima der Eisenhower-Ära schildert. Als Folie diente ihm das alte Leitbild des freien Amerikaners: Ron Kirby in *All That Heaven Allows* ist kein angestellter Gärtner, sondern er ist Besitzer einer Baumschule. In einer Schlüsselszene des Films – Cary besucht erstmals Ron und seine Freunde – wird der Individualist heroisiert. Er sei »ein Mensch, der es fertig bringt, Unwichtiges nicht wichtig werden zu lassen«, erklärt Alida; sein Lebensrezept laute: ehrlich gegen sich selbst sein. Cary greift zu einem Buch, aus dem sie

ein paar Sätzen zitiert: »Walden« von Thoreau. Ron hat es nicht gelesen, denn er lebt, was dort als Maxime formuliert ist.

All That Heaven Allows ist ein Melodrama, ein Genre, das Sirk schon zu Ufa-Zeiten perfekt beherrschte. Die späte Rezeption in Deutschland, die erst Anfang der siebziger Jahre einsetzte, zeugt auch von der Schwierigkeit, zu unterscheiden, was Sirk-sche Stilqualitäten und was Hollywood-Standard ist: Unverkennbar handelt es sich um ein Produkt aus der Filmfabrik Universal. Story, Besetzung der Hauptrollen (Jane Wyman und Rock Hudson) und Stab erinnern stark an Sirks vorangegangenen Universal-Film *Magnificent Obsession* (*Wunderbare Macht*, 1953), doch hat der Regisseur die Geschichte noch klarer herausgearbeitet und reduziert auf eine einfache Grundkonstellation: »Sie, er und die Umwelt«, auf diese Formel brachte es Fassbinder. Keine Szene weist über sich hinaus, jede steuert direkt auf den Höhepunkt der Emotion zu. Als die Kinder am Heiligen Abend Cary ihren Entschluß mitteilen, sie zu verlassen, bringt der Verkäufer ihr das Weihnachtsgeschenk: ein Fernseher. »Sie brauchen nur an der Skala drehen«, erklärt er, »und Sie haben soviel Gesellschaft, wie Sie wollen.« Auf der toten Mattscheibe spiegelt sich ihr trauriges Gesicht. Sirk versteht es, durch das Dekor – die Möbel, die Blumen, die Requisiten, vor allem die Spiegel – die soziale Existenz und die psychische Situation zu definieren. »In Janes Haus kann man sich eben nur auf eine bestimmte Art bewegen«, beobachtete Fassbinder. »Wenn Jane in ein anderes Haus kommt, in Rocks Haus z.B., würde sie sich ändern können?« Sirk wollte ein tragisches Ende: nicht weil dies realistischer wäre, sondern weil sich darin das Melodrama reiner erfüllt. Das ihm vom Produzenten aufgezwungene Happy End ist derart dick aufgetragen, daß es wie blanker Hohn wirkt. Cary pflegt den verunglückten Ron; draußen schneit es, und ein Reh schaut durchs Fenster. Sie hat, allen sozialen Widerständen zum Trotz, doch noch zu ihm gefunden. Cary ist gerührt, als sie sich umschaute: Ron hat seine alte Mühle, ganz nach ihren Vorstellungen, in ein modernes Wohnhaus im rustikalen Stil umgebaut. Der unabhängige und naturverbundene In-

dividualist ist reif für die Integration in die Kleinstadt-Gesellschaft: Das Kleinbürgertum hat gesiegt.

B. Babington/P. Evans: »All that heaven allowed«, in: *Movie*, 1990, H. 34/35; Silke Egner: »Bilder der Farbe«. Weimar 2003; Rainer Werner Fassbinder: »Filme befreien den Kopf«. Frankfurt a.M. 1984; Frieda Grafe: »Das Allerunwahrscheinlichste«, in: *Die Republik*, 1985, H. 72-75; Elisabeth Läufer: »Skeptiker des Lichts«. Frankfurt a.M. 1987; R.D. McNiven: »The Middle-Class American Home of the Fifties«, in: *Cinema Journal*, 1983, H. 4; Laura Mulvey: »Notes on Sirk and Melodrama«, in: Christine Gledhill (Hg.): *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London 1987; Douglas Sirk: »Imitation of Life. Ein Gespräch mit Jon Halliday«. Frankfurt a.M. 1997.

Michael Töteberg

LES AMANTS DU PONT-NEUF

(Die Liebenden von Pont-Neuf). Frankreich (Films Christian Fechner/Film A2) 1991. 35 mm, Farbe, 126 Min.

R+B: Leos Carax. K: Jean-Yves Escoffier.

Ba: Michel Vandestien. S: Nelly Quettier.

M: Les Rita Mitsouko, David Bowie, Iggy Pop, Arvo Part, Gilles Tinayre u.a.

D: Denis Lavant (Alex), Juliette Binoche (Michèle), Klaus-Michael Grüber (Hans).

»Glaubst Du daran, daß die Liebe ganz plötzlich kommt, ganz plötzlich da ist und dann für immer bleibt?« fragt Alex in *Mauvais sang* (*Die Nacht ist jung*, 1986). Der Film, ein stilisiertes, poetisches Werk, das seinen Titel von Rimbaud geliehen hat, spielt um die Jahrtausendwende und handelt von AIDS. Drei Jahre zuvor drehte Carax einen Film, dessen Titel bereits alles sagt: *Boy meets Girl*. Das Mittelstück zu der Trilogie, in deren Mittelpunkt Alex steht und die »20 ans et des poussières« überschrieben ist, ist *Les amants du Pont-Neuf*: eine Hommage an die älteste Brücke von Paris und an die Liebe, an das Kino der Liebe und an die Liebe zum Kino.

Der Film beginnt mit einer nächtlichen Autofahrt: ein neonerleuchteter Tunnel, das Glitzern der Seine mischt sich dazu, die Straßen von Paris bei Nacht. Eine einsame, im Delirium des Alkohols versunkene

Gestalt torkelt den Boulevard Sébastopol entlang und bricht in der Mitte der Fahrbahn zusammen. Ein Auto überrollt ihren Fuß. Die Kamera wechselt in die Perspektive des Außenspiegels. Man sieht die Gestalt auf der Straße liegen, den Mund zum Schrei geöffnet. Ein verwahrlostes Mädchen mit einer Augenklappe stolpert vorüber, unter dem Arm eine Zeichenmappe. Für einen Augenblick verweilt sie, bevor sie mit müdem Blick weiter schlurft. Eine zufällige Begegnung, die wenig später Folgen haben wird. Sie, Michèle, eine vom Erblinden bedrohte Malerin aus gutem Hause, die an einer enttäuschten Liebe wie an einer Krankheit leidet, wird zu ihm, Alex, dem Feuerschlucker und Dropout, der sein Dasein zusammen mit dem Clochard Hans auf der Pont Neuf fristet, ziehen. Zusammen werden sie die Zweihundertjahr-Feier der Französischen Revolution, in der die Stadt vom Feuerwerk erhellt ist, zu ihrem Fest der Liebe machen. Alex, der ihr seine Leidenschaft in den Farben des Feuers ausmalt, wird gegen die Bilder ankämpfen müssen, die noch in ihr sind, und die sie nicht aufgeben möchte, bevor sie »blind vor Liebe«, in ihm »ihr letztes Bild« erkennt. Der Film erzählt eine im Grunde genommen einfache Geschichte in aufwendigen Bildern. Leos Carax ist »ein Cineast des grellen Spektakels« (Norbert Grob), allein am visuellen Effekt interessiert. Feuer und Wasser, die gegensätzlichen Urelemente, läßt er aufeinander prallen: Alex, der Feuerfontänen in den Himmel speit, springt ins Wasser, um Michèle zu retten. Expressiv und symbolträchtig entfacht Carax ein wahres Feuerwerk von Eindrücken: Der Rausch selbst soll Bild werden.

Carax bedient sich rasender Kamerafahrten und abrupter Schnitte; er wechselt eruptiv die Perspektive und mischt höchst heterogene Stile. Der Film beginnt mit einem Stück *Cinéma vérité*: In grobkörnigen Bildern sieht man, wie die Obdachlosen von der Straße aufgesammelt und in das Nachtsyl von Nanterre gebracht werden. Die dokumentarische Sozialstudie geht bruchlos über in farbdurchtränkte Bilder, deren Höhepunkt die illuminierte Brücke während der Zweihundertjahr-Feier ist. Das rot-blaue Licht der Raketen spiegelt sich im schwarzen Wasser der Seine, wo Michèle Wasserski fährt.

Solche wirkungsvollen Arrangements unterschieden sich nicht von der Ästhetik der Werbespots, lautete der Vorwurf einiger Kritiker, während andere in Carax einen legitimen Erben der *Cinéastes maudits* wie Stroheim oder Godard sahen.

Zum Nimbus des Films hat die abenteuerliche Produktionsgeschichte, die über drei Jahre in Anspruch nahm, beigetragen. Das ursprünglich auf 32 Millionen Francs veranschlagte Budget war schon nach wenigen Wochen überschritten. Der Hauptdarsteller Denis Lavant, der auch in den beiden anderen Filmen der Trilogie Alex gespielt hatte, hatte kurz vor dem geplanten Drehbeginn einen Unfall. Die Drehgenehmigung auf der Pont Neuf, wegen Renovierungsarbeiten gesperrt, lief ab. So mußte das ursprünglich nur für einige Nachtaufnahmen vorgesehene Dekor ausgebaut werden: In der Nähe der Camargue wurde als naturgetreue Kulisse die Pont Neuf, das Seine-Ufer und die Ile de la Cité errichtet. Zwei Produzenten ging das Geld aus, so daß die Dreharbeiten abgebrochen werden mußten. Nur dank der Intervention des Kulturministers Jack Lang und dessen Fond zur Rettung des französischen Autorenfilms (IFCIC), der die Bankschulden übernahm, konnte der Film fertiggestellt werden. Das Budget war am Ende auf 130 Millionen Francs angestiegen: *Les amants du Pont-Neuf* wurde zum bis dahin teuersten Film der französischen Filmgeschichte.

»*Les amants du Pont-Neuf*«. Cahiers du Cinéma. 1991, H. 448, Supplément. (Materialien).

Michael Althen: »Schlafen, träumen vielleicht«, in: Süddeutsche Zeitung, 10.7. 1992; Andreas Furler: »Sie küssten und sie schlugen sich«, in: Filmbulletin, 1992, H. 3; Andrea Gnam: »Die ungeschützte Kategorie des Weiblichen oder von »der Rettung ins Sein«, in: Weimarer Beiträge, 1994, H. 4; Norbert Grob: »Die Außenseiterbande«, in: Die Zeit, 3.7. 1992; Stephan Hollensteiner: »Und plötzlich war die Liebe da«, in: filmwärts, 1993, H. 26; Horst Peter Koll: »*Die Liebenden von Pont-Neuf*«, in: film-dienst, 1992, H. 13; Heike Kühn: »Die neue Unbedenklichkeit«, in: Frankfurter Rundschau, 3.7. 1992; Karlheinz Oplustil: »*Die Liebenden von Pont-Neuf*«, in: epd Film, 1992, H. 7; Serge Toubiana: »La croix et la foi«, in: Cahiers du Cinéma, 1991, H. 443/444.

Markus Zinsmaier