

Objektyp: **Issue**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **25 (1983)**

Heft 133: **Impressum**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

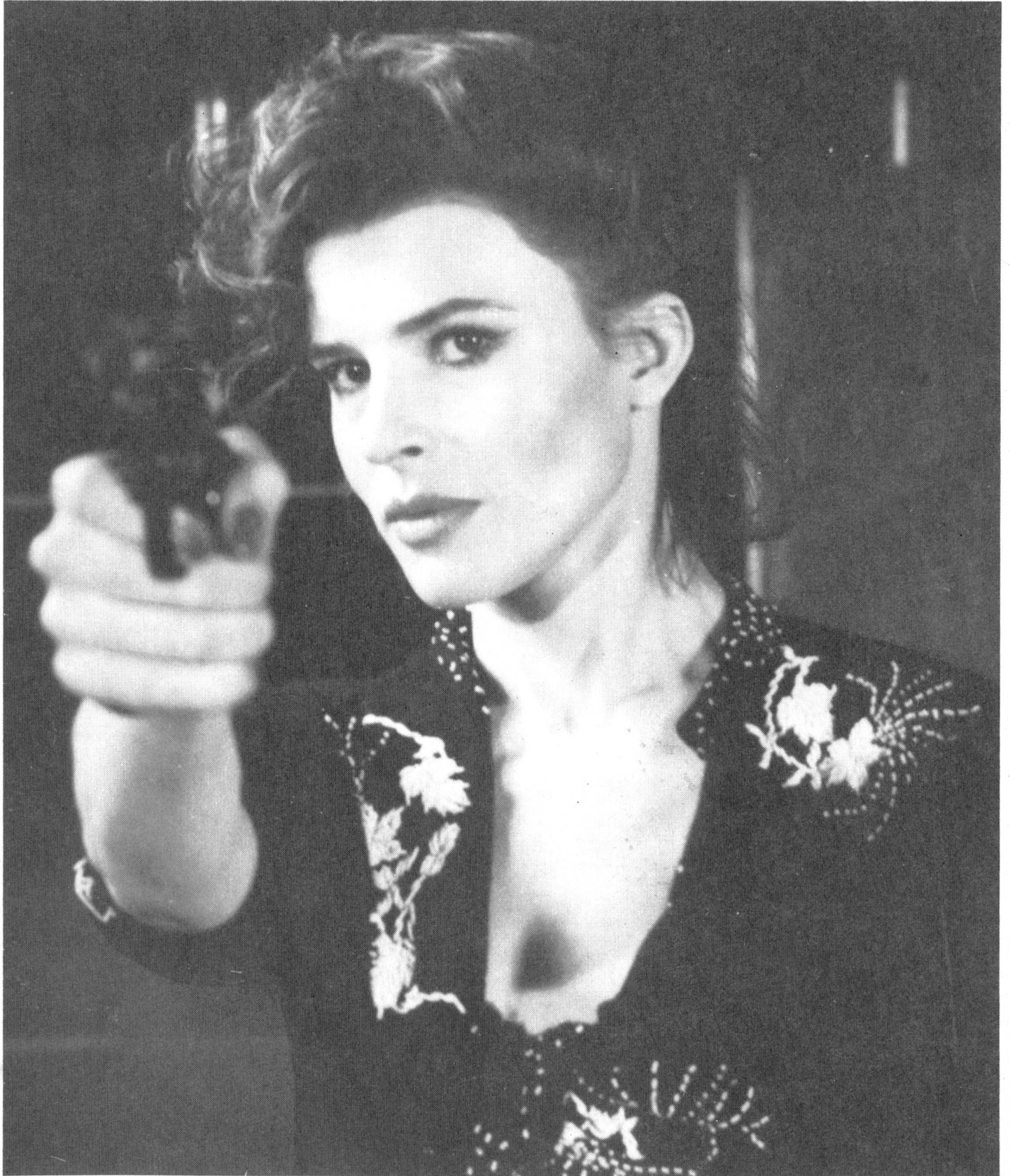
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

filmbulletin

Kino in Augenhöhe



Fr. 4.- / DM. 5.- / öS. 40.-

Heft Nummer 133

CAMERA

Claraplatz/Rebgasse 1, Basel

Ab 16. Dezember 1983,
3.00, 6.30 und 9.00 Uhr:



CAMMINACAMMINA

von Ermanno Olmi, Italien 1983

Musik: Bruno Nicolai
mit Alberto Fumagalli
Sélection officielle, Hors compétition, Cannes 83

"Ermanno Olmi, der Regisseur von L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI... Seine alten biblischen Quellen folgende Geschichte von der Suche der Drei Könige nach dem Kind Jesu ist von einer märchenhaften Schönheit. Olmi bedient sich der Formen des Mysterienspiels, grenzt sich meisterhaft ab von allen bisherigen Bibel-, Kostüm- und Historieninterpretationen; sein Film handelt von der Sehnsucht aller Menschen und Kulturen nach Einheit und Ziel." (Bruno Jaeggi, Basler Ztg.)

ATELIER KINO

Theater-Passage, Basel

Ab ca. Mitte Dez. 1983,
3, 5, 7 und 9 Uhr:



LOCAL HERO

von Bill Forsyth, Grossbritannien 1983

Musik: Mark Knopfler (Dire Straits)
mit Burt Lancaster, Peter Riegert, Jenny Seagrove
Eröffnungsfilm Quinzaine des Réalisateurs, Cannes 83

"Die Supermoderne und die Natur: Im Spannungsfeld zwischen diesen beiden Polen bewegt sich LOCAL HERO. Man lacht und schmunzelt viel in diesem erfrischend launischen Film..." (Bruno Jaeggi, BaZ)
"Forsyth erzählt diese Geschichte einfallsreich und mit fast zahllosen humoristischen Pointen in Wort und Bild. Doch hinter der Fassade süffiger Leichtigkeit und Komödianterie verbirgt sich eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Lebenssinn und Lebensqualität." (Urs Jaeggi, Zoom)

STADTKINO BASEL

Leo Hurwitz zeigt seine Filme

9.-15. Dezember im Kino Camera:
"The Plow that Broke the Plains" (1936)
"Heart of Spain" (1937)
"China Strikes Back" (1937)
"Native Land" (1938-41)
"Strange Victory" (1948)
"The Museum and the Fury" (1956)
"Verdict For Tomorrow" (1961)
"Here at the Water's Edge" (1961)
"This Island" (1970)
"Essay on Death" (1964)
"Dialogue with a Woman Departed (1972-80)

Öffentliche Vorstellungen von Le Bon Film

Dazu am 17. Dez., 10 Uhr, im ATELIER-Kino
Werkstatt-Gespräch mit Leo Hurwitz
Hurwitz zeigt einige seiner Filme, spricht
über seine Arbeit und diskutiert mit dem
Publikum

Vorschau

Im Januar 1984: Filme von Fritz Lang

Faustregel



*Ein guter Regisseur weiss,
welches Objektiv und welche Brennweite er
einzusetzen hat - das unterscheidet
ihn vom durchschnittlichen.*

*Wenn ein Regisseur in diesen Fragen über-
haupt nicht Bescheid weiss, hat sein Film
keine Handschrift - keinen Stil.*

Nestor Almendros

FILMPODIUM-KINO

Mit 50 Franken sind Sie dabei! Das heisst Sie erhalten einen persönlichen Filmpodium-Kino-Ausweis und zahlen ein Jahr lang für jede Vorführung nurmehr den reduzierten Eintritt von Fr. 4.10 (statt Fr. 7.10).

Gelöst werden kann dieser Ausweis jederzeit an der Kinokasse, und gültig ist er ab Stichtag genau ein Jahr.

10.-18.12.1983

Retrospektive Leo Hurwitz

Vorfürhungen z.T. in Anwesenheit des Autors, insbesondere: Sonntag 18.12./14.30h: Workshop mit Leo Hurwitz (mit Filmen und Diskussion) (Beitrag auf Seite 6)

ab 20.12.1983

Retrospektive Fritz Lang

beginnend mit den deutschen Filmen Langs. Wird im Januar mit seinen amerikanischen Werken fortgesetzt und voraussichtlich im Februar abgeschlossen werden. (Beitrag Seiten 16-23)

Nocturne (Fr./Sa. 23h):

Cary Grant zum 80.Geburtstag (18.1.84) im Januar eine Reihe seiner «spritzigen Komödien»

ab 20.1.1984

Retro Federico Fellini

Aus Anlass der Premiere von E LA NAVE VA und einer Ausstellung von Fellini-Zeichnungen im Kunsthhaus: LUCI DEL VARIETA; LO SCEICCO BIANCO; AMORE IN CITTA (Episode); I VITELLONI; LA STRADA; IL BIDONE; LE NOTTI DI CABIRIA; LA DOLCE VITA; BOCCACCIO 70 (Episode); OTTO E MEZZO; GIULIETTA DEGLI SPIRITI; HISTOIRES EXTRAORDINAIRES (Episode); I CLOWNS; PROVA D' ORCHESTRA. (Die übrigen Fellini-Filme werden voraussichtlich im Kino Uto im normalen Programm gespielt.)

Vorgesehen sind ferner: eine Reihe mit Filmen von Chris Marker sowie eine Retro Paul Vecchiali.

Selbstverständlich auch ein Programm mit Filmen zum Thema «1984»

ZÜRICH**Filmstelle VSETH****Michelangelo Antonioni:**

LA NOTTE (8.12.), L' ECLISSE (15.12.), IL DESERTO ROSSO (12.1.84), BLOW-UP (19.1.), ZABRISKIE POINT (26.1.), PROFESSIONE: REPORTER (2.2.).

Andrej Tarkowskij:

IWANS KINDHEIT (18.1.84), ANDREJ RUBLJOW (25.1.), SOLARIS (1.2.), DER SPIEGEL (8.2.), STALKER (15.2.).

Ferner im Begleitzzyklus zur Vorlesung von Dr. V. Sidler

Mythen, Rituale, Fantasien:

DR JEKYLL AND MR HYDE von Mamoulian (19.12), LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELLIER von Renoir (20.12), CAT PEOPLE von Tourneur (11.1.84), von Schrader (17.1.), LA BELLE ET LA BÊTE von Cocteau (24.1.), LA BÊTE von Borowczyk (31.1.).

Vorfürhungen ETH-Hauptgebäude Auditorium F 1

Ciné Club der Berufsschulen

Der avantgardistische Film in Osteuropa:

DER MANN AUS EISEN von Wajda (13.12.), EIN LAUNISCHER SOMMER von Menzel (10.1.84), DIE STAFFETTE von Kovacs (17.1.), DAS MESSER IM WASSER von Polanski (31.1.).

Vorfürhungen: Vortragssaal im Kunstgewerbemuseum

BASEL

Stadtkino Basel 9.-15.12

Retrospektive Leo Hurwitz

Vorfürhungen z.T. in Anwesenheit des Autors; insbesondere: Samstag 17.12. vormittags 10 Uhr im Kino Atelier: Werkstatt-Gespräch mit Leo Hurwitz (mit Filmbeispielen) (Beitrag Seite 6)

»Le Bon Film« zeigt in der Saison 83/84 16 Filme - «von Schweizer Produktionen bis zu Zeugnissen aus fernen Ländern, von filmhistorischen Meilensteinen bis zu Werken, die kürzlich auf int. Festivals aufgefallen sind»: Weiterhin nur für Mitglieder! (Mitgliederbeitrag: Fr. 50.- / Adresse: Postfach, 4005 Basel 5)

Filmnacht, 7.1.84:

»7 Jahre Kino Camera«

mit den Filmen: AMATOR von Kiezlowski, REPERAGES von Soutter und FEDORA von Wilder.

BADEN

Der Filmkreis Baden präsentiert in seiner «Winterkollektion 1984»:

GRAUZONE von Murer (11.12.), HIROSHIMA MON AMOUR von Resnais (18.12), METROPOLIS von Lang (8.1.84), STALKER von Tarkowski (15.1.), DER WÜRGEENGEL von Bunuel (22.1.), ROLLERBALL von Jewison (29.1.83).

SOLOTHURN

24.-29.1.1984 die traditionellen

Solothurner Filmtage**BERLIN**

Kino Arsenal im Dezember:

Retrospektive Mikio Naruse;

im Januar ein Programm mit Filmen zum Thema «1984 - Zukunftsvisionen».

Voranzeige:

Internationale Filmfestspiele Berlin, 17.-28. Februar 1984 -

die Retrospektive wird den deutschen Filmen von *Ernst Lubitsch* gewidmet sein.

(Im Anschluss an die Filmfestspiele setzt das Arsenal die Werkübersicht mit Lubitschs amerikanischen Stumm- und Tonfilmen fort.)

WIEN

Die **Viennale 1984** wird vom 27.3 - 7.4. durchgeführt.

Das Österreichische Filmmuseum in Wien zeigt im Dezemberprogramm den 2.Teil seiner **Retrospektive Mikio Naruse**

Ausserdem - wie bereits zur Tradition geworden - knapp vor Weihnachten und in den Tagen vor Neujahr Filme der Marx Brothers. Gezeigt werden die fünf Meisterwerke: THE COCOANUTS; ANIMAL CRACKERS; MONKEY BUSINESS; HORSE FEATHERS und DUCK SOUP.

OBERHAUSEN**30. Westdeutsche Kurzfilmtage, 25. - 30.3.84**

Die Retrospektive wird eine Auswahl von Kurzfilmen zeigen, die der Filmkritiker Wilhelm Roth unter dem Titel «Dreissig Jahre Oberhausen» zusammengestellt hat.

(16. Informationstage mit Kurzfilmen aus der BRD, 22.-24.3.84)

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich

Redaktion:
Walt R. Vian

Mitarbeiter:
Walter Ruggie
Roger Graf

Korrespondenten:
Norbert Grob, Berlin
Michael Esser, Berlin
Reinhard Pyrkler, Wien

Kolumne:
Wolfram Knorr

Gestaltung:
Leo Rinderer-Beeler

COBRA-Lichtsatz:
Silvia Fröhlich und
Unionsdruckerei AG

Druck und Fertigung:
Unionsdruckerei AG, Luzern

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Filmbüro SKVV, Warner Bros, Zürich; Verena Zimmermann, Basel; Int. Filmfestival Locarno, Europafilm, Locarno; Idealfilm, Cinémathèque Suisse, Lausanne; Filmmuseum München; Österreichisches Filmmuseum, Wien; Schwedisches Filminstitut, Stockholm.

Abonnemente:
FILMBULLETIN erscheint ca. sechsmal jährlich. Die Einzelnummer kostet in der Regel sFr. 4.- Das Abonnement kostet im Jahr sFr. 22.- Solidaritätsabo. sFr. 30.-

Ausland:
Deutschland (BRD) Abonnement DM. 28.- Solidaritätsabo. DM 40.- Österreich Abonnement öS. 220.- Solidaritätsabo. öS. 300.- übrige Länder Inlandpreis zuzüglich Porto und Versand

Vertrieb in Berlin:
Michael Esser
Vertrieb in Wien:
Reinhard Pyrkler

Preise für Anzeigen auf Anfrage. Manuskripte sind erwünscht, es kann jedoch keine Haftung für sie übernommen werden.



Herausgeber:
Katholischer Filmkreis Zürich

filmbulletin

Heft Nummer 133 / Dezember 1983

Preis Fr. 4.-

*Wir wünschen allen
unsern Lesern frohe Weihnachten
und ein gutes neues Jahr!*

Vergangenheitsbewältigung:

»Woher habt Ihr plötzlich Geld?« oder »Diese Entwicklung hat man nach dem letzten Editorial nun wirklich nicht erwartet«, solche und ähnliche Bemerkungen waren als Reaktion auf die erste Nummer unseres »neuen« filmbulletins zu hören; vereinzelt wurde uns sogar »Zweckpessimismus zur Tarnung der Entwicklung« unterstellt. Da mir doch einiges an meiner Glaubwürdigkeit liegt, seien folgende Informationen »zur Flucht nach vorn« nachgeliefert: Satz, Druck und Ausrüstung des »Truffaut-Hefts« (Nummer 130, liebevoll handgefertigt im kleinen Format) hat uns so ziemlich auf den Franken genau gleichviel gekostet wie das (»knallhart maschinell produzierte) Heft 132 im neuen Format - erstaunlich, aber wahr und mit Zahlen belegbar. Das neue Herstellungsverfahren entlastet uns auch von einigen Umtrieben und Arbeiten, die uns vorher zunehmend belasteten; erheblich verteuert dagegen haben sich die Versandkosten.

In andern Worten: hätte sich die neue Lösung nicht gefunden, könnte filmbulletin tatsächlich bereits der Vergangenheit angehören - der Aufwand und der Stress für eine Sache, die doch nicht mehr die richtige Freude machte, wurde (nebst den eher trüben finanziellen Aussichten) einfach zu gross. Die wesentlichen Veränderungen, welche die Umstellung gebracht hat, sind vorderhand eher »psychischer Natur«: es macht wieder Spass und Freude, für filmbulletin zu »chrampfen«; wir hegen wieder Hoffnung, endlich aus der jetzigen Lage herauszukommen.

Ob sich diese unsere Hoffnung innert nützlicher Frist materialisiert, wird sich ja weisen.

Walt R. Vian

PS. Ein Druckkostenzuschuss der Präsidialabteilung der Stadt Zürich ermöglichte in diesem Heft den Beitrag über Fritz Lang zur Retrospektive des Filmpodium-Kinos. Wir danken.

Bitte beachten Sie den beiliegenden grünen Schein!

Stadtkino Basel und Filmpodium-Kino Zürich
Leo Hurwitz

6

Film: Fenster zur Welt

FANNY OCH ALEXANDER von Ingmar Bergman

Aus Liebe

zum Theater, zum Kino und zum Leben 9

Zum Werk von Fritz Lang



Von der Natur des Künstlichen

Kleine Filmografie Fritz Lang

16
23

special cinema: Filmmarathon

Die Filme von Raoul Walsh

Aufbruch zu fernen Horizonten

Kleine Filmografie Raoul Walsh

24
27

Kino in Augenhöhe, filmbulletin

VIVEMENT DIMANCHE! von François Truffaut

28

Interview: Nestor Almendros, Kameramann

Kleine Filmografie Nestor Almendros

32
34

L' ARGENT von Robert Bresson

35

ZELIG von Woody Allen

38

KHARIJ (AKTE ABGESCHLOSSEN) von Mrinal Sen

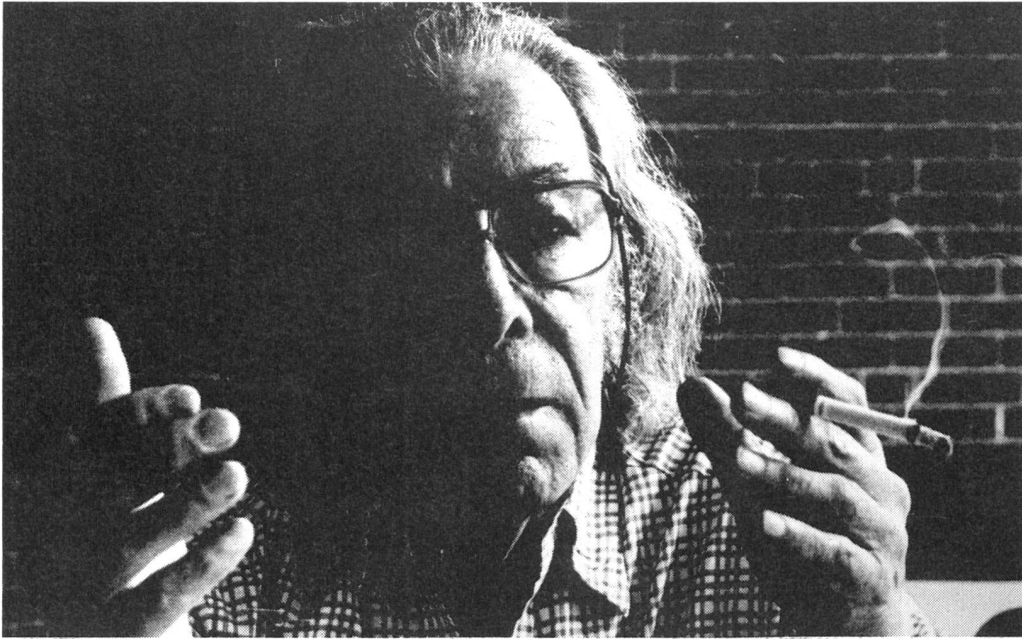
40

filmbulletin Kolumne

Von Wolfram Knorr

42

Titelbild: Fanny Ardant in VIVEMENT DIMANCHE!



Leo T. Hurwitz (geboren 1909 in New York City)

Leo Hurwitz - der amerikanische Dokumentarfilm- Pionier

Mit Bildern kämpfen

Der heute vierundsiebzigjährige Leo Hurwitz macht Filme seit fünfzig Jahren: Er ist in den dreissiger Jahren einer der Pioniere des kämpferischen amerikanischen politischen Dokumentarfilms. Mit der vom Stadtkino Basel und vom Filmpodium Zürich organisierten Werkschau besteht zum ersten Mal in der Schweiz die Möglichkeit, alle wichtigen Filme von Leo Hurwitz (soweit sie erhalten sind) und Leo Hurwitz selbst kennenzulernen.

Die Filme, an denen Leo Hurwitz in den dreissiger Jahren arbeitet, sind Teil des Kampfes, den linke Arbeiter, Intellektuelle und Künstler in der Zeit der Depression gegen die zunehmende Arbeitslosigkeit führen. Später wendet sich dieser Kampf auch gegen die «New Deal»-Politik Roosevelts, der seine Wirtschaftsreform im Interesse des Grosskapitals und auf Kosten der Arbeiter durchführt.

Seine praktische Filmarbeit beginnt Leo Hurwitz innerhalb der

»New York Film and Photo League«, einer dem kommunistischen W.I.R. («Workers International Relief») angeschlossenen Organisation, und bei »Workers Newsreel«. Einer der ersten Filme, an denen Leo Hurwitz mitarbeitet, ist HUNGER 1932 (1933), der die Massendemonstration von Arbeitslosen in Washington, den «Hunger-March» von Dezember 1932, festhält.

1934 gründet Leo Hurwitz mit andern Filmemachern, mit Ralph Steiner, Irving Lerner, Sidney Meyers, Lionel Berman, die Produktionskooperative NYKINO (= New York Kino); später schliessen sich der Gruppe Willard Van Dyke, Henri Cartier-Bresson und der Dichter Ben Maddow an. Ende 1934 stösst auch der Fotograf und Regisseur Paul Strand zu der Gruppe, dessen Film THE WAVE (1934 in Mexiko gedreht) eben in die Kinos gekommen ist. Im Winter 1935 ist Joris Ivens in New York und unterstützt die Gruppe in der

Öffentlichkeit ebenso wie in der Diskussion von Arbeitsmethoden.

1936 gründet Leo Hurwitz mit Paul Strand und den meisten Mitgliedern von NYKINO die Gruppe Frontier Films. Sein Ziel ist es, effektive und ästhetisch komplexe Formen des revolutionären Films zu entwickeln, wozu er sich ausdrücklich experimenteller Mittel bedienen will.

Leo Hurwitz und seine Freunde dokumentieren in dieser Zeit politische und soziale Kämpfe in den USA, und 1937 versucht Hurwitz in HEART OF SPAIN, in Zusammenarbeit mit Paul Strand, die Besonderheiten eines Volkskrieges, nicht nur des Spanischen Bürgerkrieges, zu charakterisieren.

Zwischen 1938 und 1941 dreht und montiert Leo Hurwitz mit Paul Strand (Ko-Regie und Kamera) den einzigen Spielfilm von Frontier Films: NATIVE LAND, einen - in Teilen allerdings dokumentarischen - Film über die Gewerkschaftsbewegung in den

USA, der im Kern ein Film zur Verteidigung der in der amerikanischen Verfassung verbürgten Freiheiten ist.

1948 setzt er sich in STRANGE VICTORY mit dem Faschismus in den USA auseinander, das heisst mit der anhaltenden Rassen Diskriminierung, deren eigentliches Ziel die Ausbeutung ist. Ausgangspunkt der heftigen Attacke - und darauf verweist der Titel - ist der Sieg der Amerikaner über den Faschismus in Europa. 1964 fügt Leo Hurwitz einen kurzen zweiten Teil über die Bürgerrechtsbewegung an; im Zentrum steht die berühmte Rede von Martin Luther King beim Marsch auf Washington. Dieser Film kommt nur kurz in die Kinos: im Klima des Kalten Krieges hat er keine Chance.

Längst bevor Leo Hurwitz 1952 von Elia Kazan, der bei NYKINO mitgearbeitet hatte, als Kommunist bezeichnet wird, ist er als radikaler Filmemacher bekannt: Es ist schwierig für ihn, während des Krieges, in den späten vierziger und in den fünfziger Jahren innerhalb staatlicher Organisationen oder beim Fernsehen zu arbeiten, obwohl er von Leuten, die ihn schätzen, immer wieder Aufträge bekommt. So leitet er 1947/48 das »News and Special Events Department« der CBS, wo man die ersten Nachrichtensendungen für das Fernsehen entwickelt. Er arbeitet nie unter falschem Namen; oftmals werden Projekte, die im Gange sind, von oberster Warte aus gestoppt; vieles, was er in dieser Zeit gedreht hat, ist verloren.

1956 dreht Leo Hurwitz in Polen THE MUSEUM AND THE FURY, einen Dokumentarfilm über die deutschen Konzentrationslager und über den polnischen Wiederaufbau. 1960 wird er als einziger TV-Berichtersteller zum Eichmann-Prozess in Jerusalem zugelassen; er dokumentiert den ganzen Prozess und montiert später einen kurzen Fernsehfilm, VERDICT FOR TOMORROW, der wichtige Momente der Verhandlung, vor allem der Zeugnisaussagen festhält.

Offiziell kann Leo Hurwitz erst 1964 im Auftrage einer amerikanischen Fernsehstation arbeiten. Man bietet ihm an, einen Film zum ersten Jahrestag der Ermordung von John F. Kennedy zu machen. Er dreht einen Film, der eine eigenartige - besser: eigenwillige Reflexion über den Tod, aber ebenso sehr über das Leben ist und der vom Mord an Kennedy nur im Rahmen und nur kurz spricht: ESSAY ON DEATH.

ESSAY ON DEATH spricht vom Tod und wirkt am stärksten mit

den Bildern vom Leben. Ein sperriger Film - sperrig vor allem auch, wenn man Leo Hurwitz über *DIALOGUE WITH A WOMAN DEPARTED* (1972 - 1980) kennengelernt hat. Aber die hartnäckige Manifestation von Leben und von Lebendig-Sein ist die Konstante in der Filmarbeit von Leo Hurwitz, und sie geht auch durch *DIALOGUE WITH A WOMAN DEPARTED*, jenen Film, der vor zwei Jahren auch in der Schweiz Aufsehen erregt hat.

In *DIALOGUE WITH A WOMAN DEPARTED* nimmt Leo Hurwitz einen in seinem Leben geführten Dialog wieder auf und setzt ihn fort: Er spricht mit seiner Frau und Mitarbeiterin Peggy Lawson, die 1971, mit vierundvierzig Jahren, gestorben ist. Er spricht mit ihr, und er lässt sie sprechen.

So sehr *DIALOGUE WITH A WOMAN DEPARTED* von individuellem Leben ausgeht, und so sehr dieser *DIALOGUE WITH A WOMAN DEPARTED* ein Film über die Liebe ist, so sehr ist er auch ein politischer Film. Persönliches Leben und die Auseinandersetzung mit der politischen Geschichte der USA, aber auch der Geschichte in weiterem Rahmen, fallen in eins zusammen: so selbstverständlich, wie Leo Hurwitz den Menschen als einen Bestandteil der Natur sieht, und so selbstverständlich, wie er zum Beispiel von einem Baum spricht, wenn er dieses Eingebundensein beschreiben will.

Verena Zimmermann



NATIVE LAND (1938-1941): In den USA sind 1932 mehr als 12 Mio. Menschen arbeitslos ...



Baumwollpflückern wird das Recht auf Streik mit Gewalt streitig gemacht ...



... dennoch: Solidarität zwischen Schwarz und Weiss.

Aus Anlass der Werkschau Leo Hurwitz geben das Stadtkino Basel und das Filmpodium Zürich eine

illustrierte Broschüre,

verfasst von *Verena Zimmermann*, heraus, die nebst einer Filmografie, eine breitere Darstellung von *DIALOGUE WITH A WOMAN DEPARTED*, Einzelporträts oder Kurzbeschreibungen aller Filme und einen Text von Leo Hurwitz enthalten wird. Ca. 50 Seiten, Preis sFr. 5.- (bei den Veranstaltern erhältlich)



Schweizer Film im Orient

Studio Orient
Stadtgrenze
Baden/Wettingen



Teddy Bär
von Rolf Lyssy
Il grande Illusionista
von Jerko V. Tognola
Der Gemeindepräsident
von Bernhard Giger
Der Mann ohne Gedächtnis
von Kurt Gloor
L'allégement
von Marcel Schüpbach

Ferien vom Alltag:

Kino

in Luzern



Kino

moderne

Pilatusstrasse 21
Telefon 23 24 52

ATELIERKINO

Dieter Dürrenmatt

Fritz Lang, Leben und Werk

222 Seiten. Verlag: Museum des Films Basel, 1982. Fr. 19.- (Bezug: Museum des Films, Postfach 349, CH-4016 Basel)
Der grosszügig angelegte Band gliedert sich in «Leben und Werk» (I), «Illustrationen» (II), «Filmografie» (III), «Fritz Lang über sich und seine Weltanschauung» (IV) sowie Urteile über Lang und sein Werk von mehr oder weniger berühmten Kritikern und Zeitgenossen. Zeittafel, Anmerkungen und Personenregister runden das Buch ab. Der Hauptteil, die Filmografie, enthält die wichtigsten Daten, eine kurze Inhaltsbeschreibung und Meinungsäusserungen oder Auszüge aus Kritiken - «Stimmen» - zu den Filmen.

Alles in allem legt Dieter Dürrenmatt, sehr sauber aufbereitet, die Materialien eines Sammlers vor - mit den Zufälligkeiten, aber auch dem Reiz, die einer Sammlung innewohnen.

»Dieses Buch versteht sich als Charakterologie der grossen Filmkomiker. Unter dem Deckmantel des Komischen haben sie von den Anfängen des Kinos bis heute mehr subversives Potential geschaffen als sonst irgend jemand auf vergleichbarem Gebiet.» (Klappentext) Einzelne Kapitel gelten etwa: den Marx Brothers, Laurel und Hardy, Hans Moser, Karl Valentin, Mae West, W.C. Fields, Jerry Lewis und Jacques Tati. Dass Chaplin und Keaton nicht fehlen dürfen, versteht sich fast schon von selbst.

Die «Charakterologie», die Brandlmeier betreibt, ist weniger abstrakt, als das abscheuliche Wort vermuten lässt, da er sie an Beispielen vorführt und erzählt. Die flüchtige Lektüre machte jedenfalls den Eindruck, dass er die Filme wirklich kennt, über die er sehr lebhaft und anschaulich schreibt.

Ronald M. Hahn / Volker Jansen
Lexikon des Science Fiction Films

600 Seiten. Heyne Sachbuch. Heyne Taschenbuch. DM. 16.80

720 Filme von 1902 bis 1983 sollen verzeichnet sein. Erster Eindruck: preiswertes Nachschlagewerk - störend ist eigentlich nur, dass die meisten Filme nach deutschen Titeln alphabetisiert sind: man muss also immer erst im Titelverzeichnis nachschlagen, bevor man den Film, von dem der Originaltitel bekannt ist, überhaupt suchen kann.

Peter Cowie, Editor

International Filmguide 1984

500 Seiten. The Tantivy Press Ltd, London. US-Dollar 11.95

In der langjährig bewährten Weise bilden Berichte aus 58 Ländern, von «Argentinia» bis «Yugoslavia», einen fundierten Einblick in das weltweite Filmschaffen des vergangenen Jahres und das Rückgrat des Bandes, das von einer Vielzahl anderer Informationen ergänzt wird.

Schweizerisches Filmzentrum
Film CH - Filmpool Verleihkatalog

140 Seiten. Verzeichnet über 300 Spiel-, Dokumentar-, Experimental- und Animationsfilme von Schweizer Filmautoren, die durch den Filmpool verliehen werden. Der Katalog kann kostenlos beim Schweizerischen Filmzentrum, Münsterstrasse 18, CH-8001 Zürich (Tel. 01 / 47 11 75) angefordert oder bezogen werden.

Ilona Brennicke / Joe Hembus
Klassiker des deutschen Stummfilms 1910 - 1930

300 Seiten, Grossformat. Citadel-Filmbücher im Goldmann Verlag. DM. 29.80

Auf rund 140 Seiten werden geschickt illustriert neunundzwanzig Klassiker vorgestellt und in einem 2. Teil nocheinmal «Zweihundertfünfundsechzig weitere deutsche Stummfilme» mit den wichtigsten Daten, kurzer Inhaltsangabe und weiteren Bemerkungen aufgelistet. Abgerundet wird der Band durch Chronik, Bibliografie und ein (40 Seiten starkes) Register.

Selbstverständlich kommen Klassiker wie: DAS CABINET DES DR. CALIGARI; DR. MABUSE; DER LETZTE MANN; DIE FREUDLOSE GASSE; BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT; oder MUTTER KRAUSSENS FAHRT INS GLÜCK ausführlich zur Darstellung; Filme wie ORLACS HÄNDE von Wien, DIE PUPPE von Lubitsch oder SCHLOSS VOGELÖD von Murnau - um ein paar beliebige Beispiele zu nennen - werden seriös verzeichnet.

Nach dem ersten Eindruck scheint der Band für seine Preislage sehr umfassend, geeignet dem interessierten Leser einen gründlichen Einblick in die fragliche Periode zu geben.

Thomas Brandlmeier

Filmkomiker - Die Errettung des Grotesken

280 Seiten. Fischer Cinema. Fischer Taschenbuch.



Fanny und Alexander Eckdahl mit den Eltern vor dem eigenen Theater

FANNY OCH ALEXANDER von Ingmar Bergman

Aus Liebe zum Theater, zum Kino und zum Leben

Bereits der Roman «Fanny und Alexander», der im vergangenen Frühling auch in deutscher Übersetzung erschienen ist, fällt durch seine starke Hinlehnung zum Theater auf. Er tut dies nicht nur in bezug auf den inhaltlichen Verlauf seiner Familiengeschichte, die im Theatermilieu angesiedelt ist. «Roman in sieben Bildern», heisst es in seinem Untertitel, und gleich anschliessend folgt eine Liste der mitwirkenden Personen - im Leben und im Theater. Im Buch selber finden sich dann erzählerische und dramatische Wiedergabe nebeneinander, ganze Abschnitte sind in Rollenverteilung niedergeschrieben.

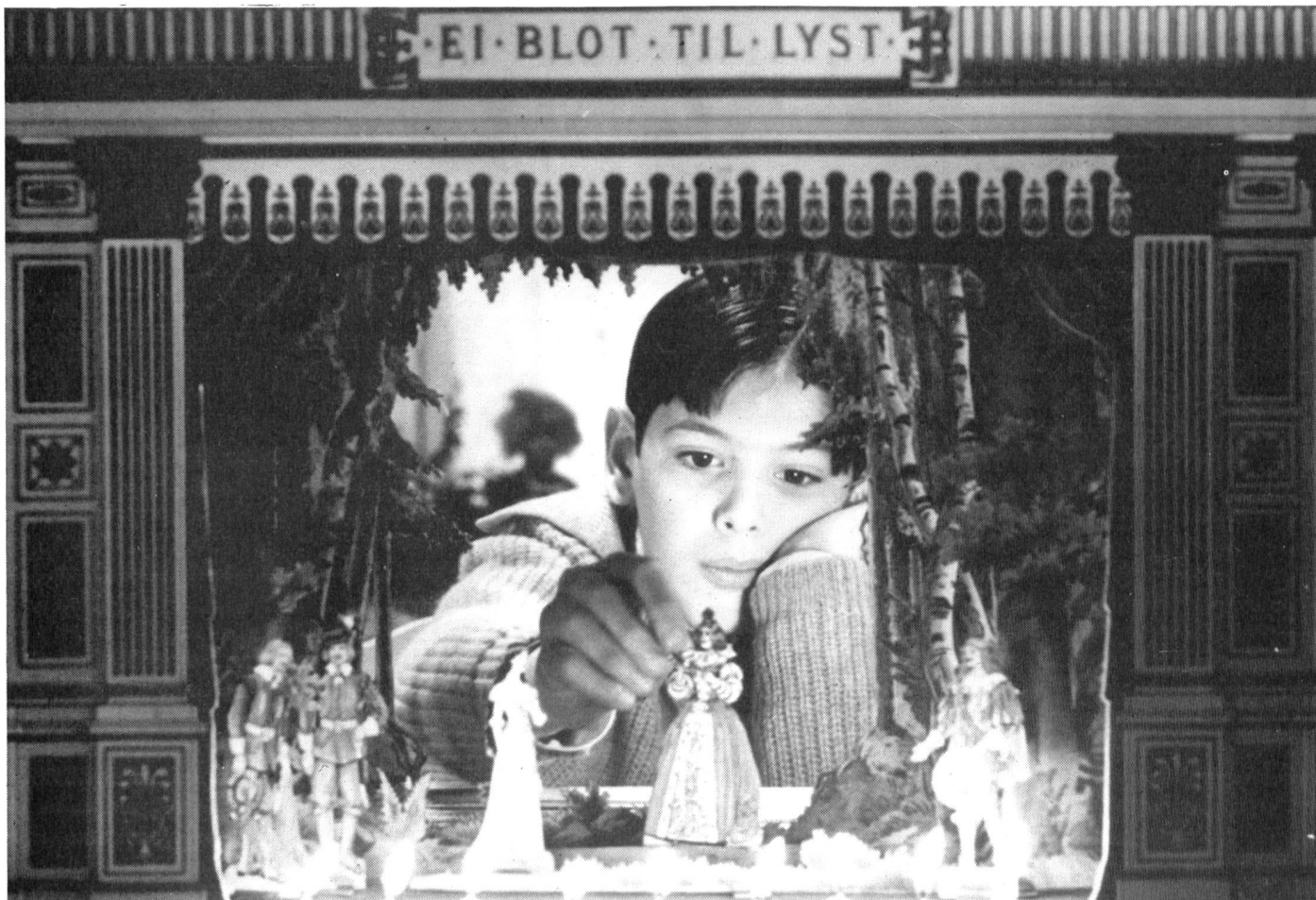
Ingmar Bergman war in erster Linie ein Mann des Theaters, und er wird es fortan fast ausschliesslich bleiben. FANNY OCH ALEXANDER soll sein letzter Spielfilm fürs Kino sein - wobei er sich noch zu einem kleinen Nachspiel überreden liess: geplant ist eine Verfilmung von Offenbachs «Hoffmanns Erzählungen». Aber eigentliches Schlussbouquet, ein grandioses obendrein, bleibt FANNY OCH ALEXANDER: »*Es ist mein letzter Film*«, so Bergman anlässlich seines kurzen Besuchs am Filmfestival von Venedig, »*ich bin jetzt 65. Das Wundervolle und gleichzeitig auch das Problematische beim Filmmachen ist die Tatsache, dass man jeden Tag etwa drei Minuten eines Films bewerkstelligt. Man arbeitet acht bis neun Stunden, und dann hat man drei Minuten, und diese drei Minuten müssen perfekt sein. Es darf nicht geschehen, dass man am einen Tag inspiriert ist, am nächsten geht's einem nicht besonders gut, und*

am dritten klappt überhaupt nichts. Man muss diese drei Minuten jeden Tag sehr gut machen, und wenn man älter wird, so merkt man, dass am nicht mehr jeden Tag auf dem gleichen 'Level' arbeitet. Ich will ganz einfach in dem Moment aufhören, wo es immer noch eine Obsession ist, einen Film zu machen, wo es immer noch Spass macht. Ich will nicht das Gefühl haben, dass ich nicht mehr so gut bin. So sag ich ganz einfach, es war eine schöne Zeit, vierzig Jahre lang, fast fünfzig Filme. Es war eine gute Zeit, ich gehe ohne Bitterkeit und denke einfach, dass es gut ist so.»

FANNY OCH ALEXANDER hat eine lange Geschichte, und das entspricht ganz dem fertigen Film. Ursprünglich war gar kein Film geplant. Bergman kehrte nach langer Abwesenheit aus seinem deutschen Steuer-Exil zurück nach Schweden, wo er auf der Insel Farö eines Tages an einem Text zu schreiben begann, der mit der Zeit immense Dimensionen erreicht haben soll. Als dann erstmals die Rede war von der Möglichkeit einer Verfilmung, hatte der Stoff das Ausmass einer dreissigstündigen Fernsehserie angenommen, so dass er gehörig überarbeitet und gekürzt werden musste.

Nun liegen zwei Versionen von FANNY OCH ALEXANDER vor, eine dreistündige fürs Kino und eine fünfeinhalbstündige fürs Fernsehen. Für Bergman existiert beim Drehen ein Unterschied zwischen Kino und Guckkasten nicht: »*Der Unterschied liegt nicht bei mir, er liegt beim Publikum. Wenn man im Kino ist, so sitzt man im Dunkeln, bequem, man schaut zur Leinwand*

Alexander verschiebt in seinem Miniaturtheater Figuren und Dekors





Onkel Isaac war ein sehr guter Freund der Grossmutter, der wundervolle Märchen erzählte

und ist irgendwie allein. Das ist eine sehr, sehr magische Situation. Wenn man fern sieht, so sitzt man zu Hause, und da ist allerhand los. Das ist klar eine andere Situation - für mich als Filmregisseur allerdings besteht aber kein Unterschied.»

Dennoch ist fast zwangsläufig aus seiner Kinoversion von FANNY OCH ALEXANDER, wie sie bei uns zu sehen ist, der Zwang zur Kürze herauszuspüren. Irgendwie hat man das Gefühl, dass Bergman am Anfang, ausgehend vom schlichtweg genialen Fünfeinhalbstunden-Epos, nur sehr zaghaft mit der Schere umgegangen ist, während er in der zweiten Hälfte immer mehr wegschneiden musste, damit er der stupiden Kommerz-Mentalität (in der selbst ein Dreistundenfilm ein Extremfall ist) gerecht werden konnte. Was sich so episch breit anlässt, erreicht im Verlauf der Geschichte eine immer raschere Montage, die in einem fast schon hektischen Hin und Her von Parallelmontage mündet. Behält Bergman den Anfang, die Weihnachtsfeier, nur wenig gekürzt bei, so reduziert sich das Familiengelage am Schluss nach durchstandener Hölle auf wenige Einstellungen, obwohl es eigentlich fast so lange dauert wie jenes vom Anfang. Damit muss man sich abfinden. Die Tatsache, dass auch die hiesige Kinoversion in sich geschlossen erscheint, verdeutlicht schon ihre Qualität.

Bergmans Film ist eine wundervolle Familiengeschichte, die sich ums Haus des Theaterclans der Eckdahls kurz nach der Jahrhundertwende dreht. Der Schwede hat

hier eine in sich geschlossene Welt kreiert, in der er die einzelnen Figuren dem Theater gleich verschieben und zueinander in Beziehung setzen kann. Auf diese Weise schafft er es in teilweise ungeheuerlicher Konzentration, Lebensfreude zu vermitteln und nachzuzeichnen, dass seine Hoffnung weiterlebt, dass die Kunst und Phantasie das Böse dieser Welt besiegen werden. Die Mächtigen, die Dogmatiker, die Fanatiker als «Phantasie-Alphabeten», wie Otto F. Walter sie eben erst genannt hat: Ihnen allen hat Bergman die Figur eines Bischofs gewidmet, dem Erniedrigung und Demütigung Mittel zum «richtigen» Leben sind - ein Leben, das sich selbst verpasst.

Und der Gegenseite schenkt er die Figur des Isaac, der in der integralen Version und im Buch dem Alexander und der Fanny nach gelungener Flucht aus des Dämonen Klauen eine kleine Geschichte aus seiner jüdischen Tradition erzählt (vergl. «Onkel Isaac erzählt» am Ende dieser Besprechung). Wie viele Figuren und Ereignisse im Film beruht dieser Onkel Isaac zu grossen Teilen auf autobiographischen Erfahrungen Bergmans: »*Er existierte in meiner Kindheit, und er führte in der gleichen Strasse, an der meine Grossmutter in Uppsala lebte, einen kleinen Laden. Das war nicht so ein immenses Ding wie derjenige im Film, aber für uns Kinder war das ein sehr faszinierender Platz. Ob man mir das nun glaubt oder nicht: dieser Mann hatte eine Mumie in einem Zimmer hinter dem Laden, und wenn wir fragten, so konnten wir in dieses Zimmer gehen und die Mumie*



Bergman zeichnet einen Bischof, dem Erniedrigung und Demütigung Mittel zum «richtigen» Leben sind

betrachten. Und ich schwöre Euch: ich sah sie atmen. - Dieser Onkel Isaac war ein sehr, sehr guter Freund meiner Grossmutter. Er erzählte uns wundervolle Märchen aus einer anderen Kultur, aus einer anderen Welt. Wir Kinder waren vollkommen hingerissen. Das also ist die originale Inspiration für Onkel Isaac.» Isaac wird - dies nebenbei - in **FANNY OCH ALEXANDER** von einem hervorragenden Erland Josephson gespielt.

Die Welt des Theaters und die Welt des Kindes. In den ersten Einstellungen schon sind die beiden miteinander verknüpft. Alexander schaut da von hinten durch ein Miniaturtheater und verschiebt darin Figuren und Dekors. Dann begibt er sich im kurzen Prolog durch die leeren Räume des Hauses seiner Grossmutter, das schon bald mit Leuten und Ereignissen belebt wird. Bergman definiert einen Raum und erweckt dann eine Geschichte darin zum Leben. Er spricht von sich selbst und von eigenen Erfahrungen, denn er selbst ist in einem derartig bourgeoisen Haus aufgewachsen. *»Wenn ich morgen sterben würde, wäre FANNY OCH ALEXANDER ein wunderbares Testament.»* Und es ist der fröhlichste Film Bergmans, zumindest seit **DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT**, von dem er selber zu erzählen beginnt, wenn er auf die Tatsache angesprochen wird, dass **FANNY OCH ALEXANDER** ungewohnt lustig ist. Die Art des Films ist aber letztlich nicht in Zusammenhang zu setzen mit seiner eigenen Gemütsverfassung: *»Ich machte vor vielen Jahren schon einmal einen - wie mir scheint - sehr lustigen Film, zwanzig*

*Jahre, dreissig Jahre ist das her, oh Schreck! Damals durchlebte ich die schlimmste Zeit meines Lebens, ich wollte jeden Tag Selbstmord begehen. Andererseits hatten wir eine herrliche Zeit beim Drehen eines doch sehr tragischen Films wie **CRIES AND WHISPERS (SCHREIE UND GEFLÜSTER)**. Ich weiss nicht genau weshalb, aber bei **FANNY OCH ALEXANDER** war es wieder so eine herrliche Zeit, dass wir förmlich mit dieser Familie zusammen lebten. Jeden Tag war es eine Freude, zum Studio zu gehen - während der ganzen Drehzeit, 130 Tage lang, und ich weiss nicht weshalb, das ist etwas Irrationales.»* Wichtig ist ihm viel mehr als der Erfolg ein «emotionales Verstehen» dessen, was er zu vermitteln sucht. *»Ich mache einen Film als Möbelstück, das benutzt werden soll! Wenn es dann Leute gibt, die es nicht lieben, die es nicht benutzen wollen, dann ist das natürlich schade, aber ich muss mich dafür nicht verantwortlich fühlen.»*

Noch nie hat sich Bergman den Kindern und ihrer Welt gewidmet. Abgesehen von **DAS SCHWEIGEN**, wo der Knabe Jörgen Lindström eine vergleichbare Reiseleiterfunktion innehatte und den Zuschauer quasi durch die Geschichte und die Räume hindurchgeleitete, spielen Kinder lediglich Hintergrundrollen - sofern sie überhaupt auftauchen. Auch Alexander führt uns durch seine Familie Eckdahl, deren Lebensräume, deren Verhaltensmuster, deren Freuden und Leiden, deren Stärken und Schwächen. Bergman sucht zumindest dann, wenn Alexander präsent ist, die Perspektive des Jungen ein-



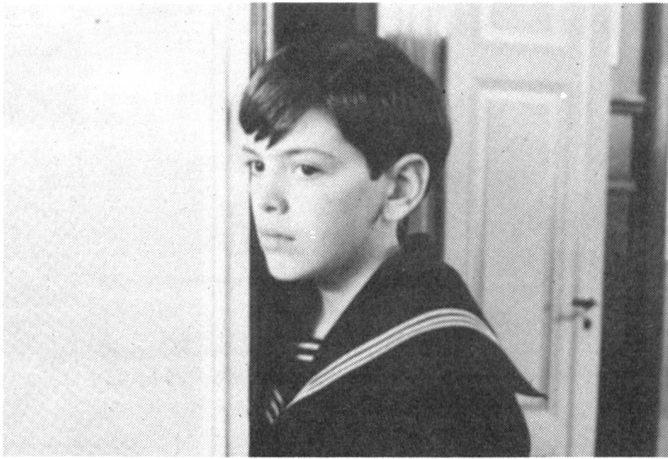
Bergman gelingt es, Lebensfreude ungeheuer konzentriert zu vermitteln und nachzuzeichnen

zunehmen, seinen Blickwinkel zu halten. Er glaubt daran, dass wir «im Innern alle ein wenig Kind geblieben sind», dass einige von uns zudem offene Kanäle zum Erwachsenen-Bewusstsein haben. *»Als Kinder waren wir sehr fasziniert von Märchen, von magischen Erscheinungen. Da ich selber sehr nahe zu meiner Kindheit lebe, ist es kein Problem für mich, mich zu erinnern, was ich von Leben und Tod, von Geistern und Dämonen gehalten habe, als ich noch ein Kind war. Ich lebe nahe bei all diesen Dingen. Als Erwachsener schau ich sie ganz einfach ein wenig anders an. Aber dies ist nicht so wichtig.«* Auf seine Weise ist auch FANNY OCH ALEXANDER ganz einfach ein Märchen, das geprägt ist von Bergmans festem Glauben an das Gute im Menschen. In einem anderen Zusammenhang hatte er vor mittlerweile vierzig Jahren in einem Artikel geschrieben: *»Filmemachen hat seine Wurzeln ebenfalls tief unten in meiner Kindheit, dem tiefsten Stockwerk meines eigenen Workshops.«*

Neben der Tatsache, dass zwei Kinder - ursprünglich waren es drei, aber seine Tochter Lynn Ullmann ist im letzten Moment ausgefallen, so dass die ältere Schwester von Fanny und Alexander gestrichen wurde - dass also zwei Kinder die zentrale Rolle spielen, um die sich das ganze Familien-Panoptikum dreht, fällt auf, dass Bergman (wenn auch sehr spärlich) Musik einsetzt. *»Film und Musik, das ist eine lange Geschichte und eine schwierige Sache. Normalerweise brauche ich keine Musik in meinen Filmen, und wenn ich sie verwen-*

de, so tu ich dies nur sehr zurückhaltend. Film und Musik, das ist irgendwie dasselbe. Auch die Musik spricht direkt das Unterbewusstsein an wie der Film. Wenn nun also Musik und Film zusammengebracht werden, so macht dies die Dinge unklar. Ich hasse diese Filme, diese amerikanischen, die Musik einsetzen vom ersten Augenblick bis zum letzten. Das ist sehr beunruhigend und nimmt uns unsere Konzentration. Aber manchmal will man ganz einfach einen Akzent setzen, eine andere Dimension hinzufügen, die man nicht in Worte, nicht in Bildern erklären kann. Hier lässt sich die Musik dann verwenden. Dass ich nun Schumann verwendet habe, am Anfang des Films, war natürlich, denn am Anfang braucht der Film diesen Akzent der romantischen Musik. Andererseits war Benjamin Britten genau das, was ich brauchte, in jenen Ereignissen, denen ich sie beigefügt habe, weil sie genau jene andere Dimension in die betreffende Szene brachte.« Dem ist nichts beizufügen.

Wer sich FANNY OCH ALEXANDER - in der ungekürzten Fassung - angesehen konnte, der spürt die souveräne Haltung, die in jedem noch so kleinen Detail des Filmes steckt. Der Film ist das Lebenswerk, die Abschlussarbeit eines Mannes, der sich über knapp fünfzig Filme hinweg eine fast schon unfehlbare Handschrift angeeignet hat. Das geht auf, vom ersten Bild bis zum letzten, ist in sich geschlossen, eine Welt im Jenseits der Phantasie, dennoch nichts anderes als eine Projektion, ein minutiöses Abbild des Diesseits, des Alltags auf einer Bühne des Geistes. Und für Bergman ist das



»Filmemachen hat seine Wurzeln tief in meiner Kindheit« - der junge Ingmar Bergman, bzw. Alexander im Matrosenanzug

Leben ein grosses Theaterstück, das man gut oder schlecht inszenieren kann.

Auch wenn er 48 Filme gemacht hat, so ist er selbst ein Theatermensch geblieben, seine Liebe zur Bühne kommt auf allen Ebenen auch und gerade in diesem Film zum Ausdruck. Nicht umsonst eröffnet er den Bilderbogen mit einer Theaterminiatur und schliesst ihn mit Strindberg, dessen «Traumspiel» die Grossmutter Eckdahl, vielleicht die schönste Figur in diesem Film, zu lesen beginnt.

»Als ich zwanzig war und 65 Kronen von einer alten Tante bekam, kaufte ich mir das Gesamtwerk von Strindberg. Mein Vater kam dann eines Tages in mein Zimmer und fragte mich, was das sei. Ich antwortete ihm, es sei das gesamte Werk von Strindberg. Darauf befahl er mir: Stell es weg, Strindberg existiert nicht in unserem Haus. Meine Beziehung zu Strindberg begann schon sehr früh in meiner Kindheit, aber als Knabe hätte ich nicht verstanden weshalb er nicht in unser Haus gehören soll - was Strindberg geschrieben hat. Was ich mitkriegte, das war dieses sehr starke emotionale Leben, ich verstand als Kind seine Aggressivität und auch Teile seiner Kritik an der Gesellschaft. Als ich vierzehn, fünfzehn Jahre alt war und die Frauen liebte und hasste, da verstand ich auch seine gestörte Beziehung, sein kompliziertes Verhältnis zu Frauen. Eine meiner grundlegenden Erfahrungen mit dem Theater war eine Vorstellung von Strindbergs „Traumspiel“ 1932 am Royal

Dramatic Theater in Stockholm. Da ich mit einem Musiker befreundet war, konnte ich es mir jeden Abend anschauen: ich sah es etwa dreissigmal, und dies blieb eine meiner grossen Erfahrungen. Als ich dann selber zu inszenieren begann, war es für mich absolut natürlich, mit Strindberg zu beginnen. Ich habe ein Leben verbracht mit Strindberg und seinem Werk, und ich habe das „Traumspiel“ dreimal inszeniert. Ich hoffe, dass ich es ein viertes und ein fünftes Mal machen kann, denn es steht mir sehr nahe.» Bergman liebt das Theater, und er liebt vor allem auch die Schauspieler. Das war und ist aus deren Äusserungen immer wieder herauszuspüren. Eva Fröwling, die in FANNY OCH ALEXANDER die Mutter Emilie interpretiert, meint: «Ingmar war wie eine Grossmutter, die beste Grossmutter, die ich im Leben hatte.»

Bergman hat ein Figurenspiel geschaffen, und er hat dem ganzen als Titel die Namen zweier Figuren gegeben, die an sich auch austauschbar gewesen wären, die letztlich aber doch als zentrales Element, die Welt der Kindheit, die unverdorrene Sicht des Kindes darstellen. Lange Zeit hat er einen Titel für seinen Film gesucht, weil er dachte, dass er nicht FANNY OCH ALEXANDER heissen konnte. »Es ist ein ganzes Universum, ein Gobelin. Ich konnte dennoch keinen anderen Titel finden - dass es übrigens nicht „Alexander und Fanny“ heisst, hat allein musikalische, rhythmische Gründe - , und dann verstand ich, weshalb nicht: alle diese Leute, die im Film drin sind, sogar die Grossmutter, alle sind sie irgendwie wie Kinder, auch böse Kinder. Sie sind alle Kinder. Irgendwie sind alle diese Leute von meiner Kindheit aus betrachtet. Anders kann ich es nicht erklären, und wahrscheinlich ist das eben auch die Erklärung dafür, weshalb ich keinen andern Titel finden konnte.« Kann man sich überhaupt einen treffenderen Titel vorstellen für einen Film, der letztlich ein einziges grossartiges Plädoyer ist für eine kindliche Vernunft, für ein Leben, in dem jeglicher Fanatismus keinen Platz hat. Bergman glaubt an dieses kindliche Prinzip, und FANNY OCH ALEXANDER ist sein Glaubensbekenntnis.

Walter Ruggle



»Onkel Isaac erzählt« von Ingmar Bergman

Isaac blättert, räuspert sich, beginnt zu lesen.

Du reist auf einer unendlichen Landstrasse zusammen mit vielen anderen Menschen. Von grossen Pferden gezogene Wagen stürmen vorbei und drängen die Wanderer und die Viehherden an den Strassenrand oder in die tiefen Gräben. Die Strasse führt über eine steinige Ebene, auf der nichts wächst. Das Feuer der Sonne brennt von morgens bis abends, nirgendwo findest du Kühlung oder Schatten. Es bläst ein peiniger Wind, der zusammen mit den vielen Menschen, den Wagen und dem Vieh gewaltige Staubwolken aufreisst, die dir Mund, Augen und Hals verstopfen. Du wirst von einer unbegreiflichen Unruhe vorwärts getrieben und von brennendem Durst gequält. Manchmal fragst du dich, oder jemanden deiner Mitreisenden, nach dem Ziel eurer Wanderung, aber die Antwort ist unsicher und zögernd.

Plötzlich stehst du in einem Wald. Es ist dunkel und still, vielleicht hörst du irgendein schläfriges Vogelpiepen, vielleicht hörst du das Raunen des Sonnenuntergangswinds in den hohen Bäumen. Du stehst erstaunt da, erfüllt von deiner Unruhe und deinem Misstrauen. Du bist allein. Du bist allein und hörst nichts, weil deine Ohren vom Staub der Landstrasse verstopft sind. Deine Augen sehen nichts, weil sie von dem unbarmherzigen Licht des Tages entzündet sind. Dein Mund und dein Rachen sind von der langen Wanderung ausgedörrt, und deine rissigen Lippen sind um Verwünschungen und harte Wörter herumgepresst.

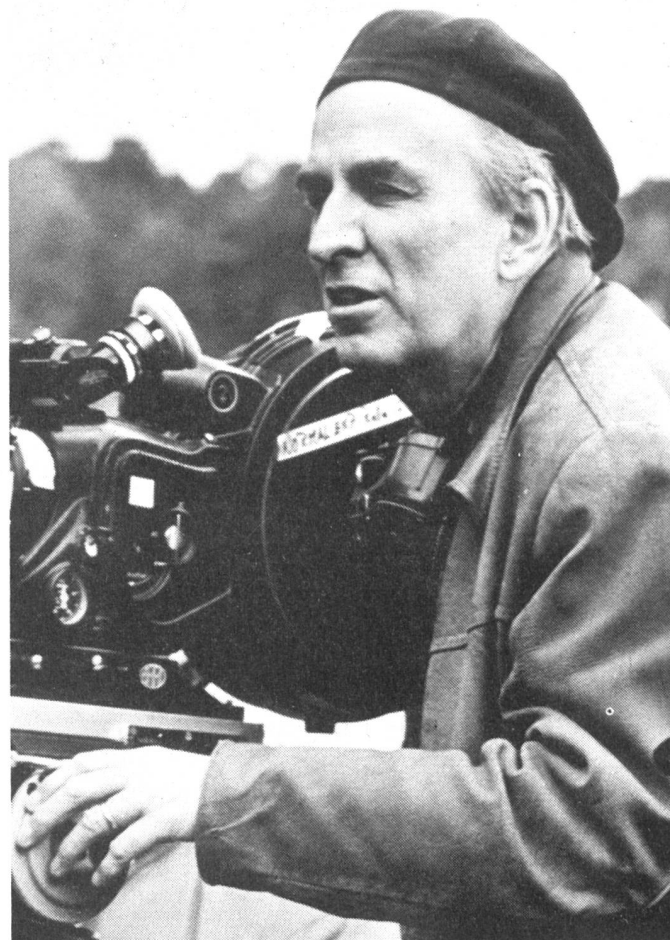
Darum hörst du nicht das Brausen des strömenden Wassers, darum merkst du nicht das Glitzern in der Dämmerung. Du bist geblendet am Rande der Quelle und weisst nicht, dass es sie gibt. Wie ein Schlafwandler suchst du deinen Weg zwischen den Wasserspiegeln hindurch. Deine blinde Geschicklichkeit ist verwunderlich, und bald bist du zurück auf der lärmenden Landstrasse, in dem brennenden, schattenlosen Licht, unter den schreienden Kreaturen, den vorwärtsstürmenden Wagen und den verbitterten Menschen.

Mit erstaunter Miene sagst du zu dir selbst: Hier auf der Landstrasse fühle ich mich sicher. Im Wald war ich mir selbst überlassen, im Wald war es schrecklich und einsam.

Aber der Abend spiegelt sein klares Auge in der Dämmerung des Waldes. Das Wasser rauscht unermüdlich, es strömt durch die Wälder, wird zu Bächen, zum Fluss und zum tiefen See.

»Woher kommt denn all dieses Wasser?« fragt der Jüngling. «Es kommt von einem hohen Berg, dessen Scheitel von einer mächtigen Wolke bedeckt ist.» - «Was denn für eine Wolke?» fragt der Jüngling. Der Alte antwortet: «Jeder Mensch trägt Hoffnung, Furcht, Sehnsucht, jeder Mensch schreit seine Verzweiflung hinaus, manche beten zu einem bestimmten Gott, andere richten ihre Rufe in die Leere. Diese Verzweiflung, diese Hoffnung, dieser Traum von Erlösung, alle diese Rufe sammeln sich während Tausenden und Tausenden von Jahren an, alle diese Tränen, alle diese Opfer, all diese Sehnsucht, sie sammeln sich und verdichten sich zu einer unermesslichen Wolke um einen hohen Berg. Aus der Wolke strömt der Regen über den Berg hinab. So bilden sich die Bäche, die Wasserläufe und die Flüsse, so bilden sich die tiefen Quellen, an denen du dich satt trinken kannst, in denen du dein Gesicht waschen kannst, in denen du deine wunden Füsse kühlen kannst. Alle Menschen haben irgendwann einmal von den Quellen und dem Berg und der Wolke reden hören, aber die meisten bleiben auf der staubigen Landstrasse, aus Furcht, vor Einbruch des Abends nicht zu irgendeinem unbekanntem Ziel zu gelangen.»

(aus: Ingmar Bergman «Fanny und Alexander», Hanser)



Ingmar Bergman (geboren am 14. Juli 1918 in Uppsala)

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Ingmar Bergman; Drehbuch: Ingmar Bergman; Kamera: Sven Nykvist A.S.C.; Kameraassistent: Lars Karlsson, Dan Myrman; Montage: Sylvia Ingemarsson; Ton und Mischung: Owe Svensson, Bo Persson, Björn Gunnarsson, Lars Liljeholm; Ausstattung: Anna Asp; Spezialeffekte: Bengt Lundgren; Kostüme: Marik Vos; Make-up: Barbro H. Haugen, Anna-Lena Melin; Musik: Daniel Bell; Cello-Suite Op. 72,80,87 von Benjamin Britten; Klavierquintett in F-Dur von Robert Schumann.

Darsteller (Rollen): Pernilla Allwin (Fanny Eckdahl), Bertil Guve (Alexander Eckdahl), Gunn Wallgren (Grossmutter), Erland Josephson (Onkel Isaac Jacobi), Ewa Fröling (Emilie Eckdahl, die Mutter), Allan Edwall (Oscar Eckdahl, der Vater und Theaterleiter), Borje Ahlstedt (Professor Carl Eckdahl), Jarl Kulle (Gustav Adolf Eckdahl, Restaurantbesitzer), Jan Malmström (Pfarrer Edvard Vergerus, 2. Mann der Emilie Eckdahl), Pernilla Wallgren (Maj, Kindermädchen und Geliebte von Gustav Adolf Eckdahl), Harriet Andersson (Justina, Köchin des Pfarrers) u.v.a.

Produktion: Cinematograph, Schwedisches Filminstitut; Schwedisches Fernsehen S.V.T. 1; Gaumont, Frankreich; Persona Film und Tobis Filmkunst, BRD. Executive Producer: Jörn Donner; Produktionsleitung: Katinka Farago; Aufnahmeleitung: Eva Ivarsson, Brita Werkmäster. Schweden 1982. Eastmancolor, 1.66:1; 188 min. Verleih: Europa Film Locarno.



Zum Werk von Fritz Lang

Von der Natur des Künstlichen



SPIONE und SPINNEN: fremde Schauplätze, eine Sache für Kulissen

SPIONE und SPINNEN: komponiert aus Linien und Flächen

Jede grosse, einigermaßen umfassende Retrospektive der Filme von Fritz Lang ist, vom kinematographischen Aspekt her gesehen, ein Ereignis. Was Kino bedeuten und leisten, was es in uns Zuschauern anrühren kann - jenseits von Belehrung und authentizitätssüchtiger Besserwisserei: Das wird erfahrbar, erlebbar; in insgesamt 34 Filmen (davon 9 deutsche, 1 französischer, 22 aus den USA und 2 aus der BRD). Godard sagt von Lang, das ihn die «optimale Verwendung der Mittel» auszeichne, über die das Kino verfügt. Und Truffaut benutzt nur ein Wort, um Langs Stil zu beschreiben: «unerbittlich». Jede Einstellung, jeder Ausschnitt, jede Bewegung eines Schauspielers, jede Geste sei entschieden und unnachahmlich. Im Pantheon der zehn, zwölf grossen Filmgötter ist Fritz Lang sicherlich einer der grössten.

1 Das Leben zum Kino

Geboren wurde Lang, als es den Film noch gar nicht gab: am 5. 12. 1890 in Wien, fünf Jahre vor Lumières L' ARRIVEE D' UN TRAIN.

Nach der Schule sollte er seinem Vater nacheifern und Architektur studieren. Aber die Malerei reizte ihn mehr. So ging er auf Kunst-Akademien und besuchte Museen in Wien, München, Nürnberg. 1911 unternahm er Reisen, zunächst nach Belgien, Holland, Italien, später nach Nordafrika und Asien. Ab 1913 lebte er in Paris. Seinen Lebensunterhalt verdiente er mit Malen und

Zeichnen. Zwischendurch, so behauptete er jedenfalls, arbeitete er noch «als Kunstschütze und Conférencier in einem Wanderzirkus». Als der Erste Weltkrieg ausbrach, meldete er sich in Wien freiwillig zur Armee.

1916 schickte er sein erstes Drehbuch («Peitsche») nach Berlin. 1917 wurden seine ersten Bücher verfilmt (DIE HOCHZEIT IM EKZENTRIK KLUB, HILDE WARREN UND DER TOD, beide von Joe May). 1919 drehte er dann seine ersten Filme (die allerdings verschollen sind): HALBBLUT und DER HERR DER LIEBE (beide nach eigenen Büchern). Bis 1930 drehte er weitere zehn Filme, darunter DIE SPINNEN, DER MÜDE TOD, DR. MABUSE, DIE NIBELUNGEN und METROPOLIS. 1931 folgte sein erster Tonfilm: M; 1932 noch DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE, den die Nazi-Deutschen sofort verboten. Dennoch wurde Lang im März 1933 von Goebbels die Leitung der gesamten deutschen Filmindustrie angeboten. Lang bat um einen Tag Bedenkzeit, ging zum nächsten Bahnhof und verliess Deutschland, ohne noch einmal in seine Wohnung zurückzukehren.

Er reiste zunächst nach Paris und verfilmte dort Molnars LILIOM. Mitte 1934 siedelte er in die USA über und drehte dort bis 1956 insgesamt zweiundzwanzig Filme. Hollywoods industrielle Bedingungen wirkten sich auf seinen Stil. Lang selbst mochte das nicht. Seine Filme aber, besonders seine Meisterwerke THE WOMAN IN THE WINDOW, RANCHO NOTORIOUS, CLASH BY NIGHT, THE BIG HEAT, MOONFLEET und WHILE THE



SECRET BEYOND THE DOOR, Joan Bennett und Michael Redgrave

CITY SLEEPS zeigen, wie eine strengere Disziplin sich herstellt, die verdichtet, konzentriert.

In den späten fünfziger Jahren kehrte Lang für kurze Zeit in die BRD zurück. Die Ergebnisse dieses Aufenthalts: DER TIGER VON ESCHNAPUR / DAS INDISCHE GRABMAL, ein schöner Film mit mythischer Struktur und hellen, aber satten Farben (allerdings auch mit skandalös schlechten Schauspielern); und DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE.

Am 2. 8. 1976 ist Fritz Lang gestorben, in Beverly Hills (USA).

2 Anschein von Schuld / Unschuld

Zwei Themen gibt es, die in Langs Filmen immer wieder auftauchen. Das eine ist das ewige Problem, wie aus menschlichen Handlungen und Leidenschaften Schuld entsteht. Oder doch zumindest der Schein von Schuld. Beziehungsweise der Gegensatz: Wie einer unschuldig bleibt. Oder doch zumindest den Anschein von Unschuld bewahrt. Der Schuldige sucht stets sich zu verbergen. Der Unschuldige stets sich zu rehabilitieren. Beides gelingt nicht immer.

In FURY, SECRET BEYOND THE DOOR und THE BLUE GARDENIA werden die Unschuldigen gerettet. Sie können nachweisen, wer und was sie tatsächlich sind. Nur Henry Fonda in YOU ONLY LIVE ONCE gelingt dieser Nachweis nicht. Ihm bleibt am Ende nur der Tod. In HOUSE BY THE RIVER, HUMAN DESIRE und

BEYOND A REASONABLE DOUBT wird die Schuld der Schuldigen am Ende öffentlich. Nur Edward G. Robinson in SCARLET STREET bleibt straffrei. Doch ist es für einen, der die bürgerliche Gesellschaft nicht in Frage stellt, wirklich besser, der Sühne zu entfliehen? Ein Journalist sagt in dem Film einmal, jeder einzelne Mensch habe in sich einen Polizisten, einen Richter und einen Henker. Im weiteren Verlauf der Geschichte wird dieser Satz zur filmischen Wahrheit. Robinson wird es zur Lebensqual, nicht gesühnt zu haben. So ist seine Strafe verlängert ins alltägliche Leben. Vor den Göttern, die er in sich trägt, hilft keine Gottlosigkeit.

Fritz Lang selbst erklärt: «Einerseits Unschuld mit allem äusseren Schein von Schuld ..., andererseits Schuld mit allem Anschein von Unschuld - wer muss da nicht erkennen, dass das alles ein und dasselbe ist? Jenseits vom Anschein, was ist Schuld und was ist Unschuld? ... Jeder einzelne hat die Verantwortung, seine für ihn gültige Wahrheit zu finden, gleichgültig, wie zweifelhaft sie sein mag. Und wenn er sich selber schuldig oder unschuldig findet, was kann es dann für ihn bedeuten, ob er recht oder unrecht hat.»

Henry Fonda überlebt nicht in YOU ONLY LIVE ONCE, weil er recht hat, aber kein Recht bekommt. Und Edward G. Robinson macht in SCARLET STREET sein Überleben zur Hölle, weil er unrecht hat, aber nicht unrecht haben will. Langs Filme zeigen, wie lange der Weg ist, um klar zu sehen. Auch: wie selten dieses Klarsehen dann identisch wird mit dem Tun.

3 Kampf ist wichtig

Das andere zentrale Thema in Langs Filmen ist die Konfrontation zwischen Individuum und Schicksal / Gesellschaft. Einer wird in die Enge getrieben. Es gibt keinen Ausweg mehr. Nur Auflehnung, die kaum Erfolg verspricht. Das ist die Ausgangslage besonders in *M*, in *FURY*, *YOU ONLY LIVE ONCE* und *WOMAN IN THE WINDOW*, in *SCARLET STREET* und *THE BIG HEAT*. Er sei besessen davon, wenn alles «irgendwie unausweichlich» sei, sagt Lang. Das mache möglich, «die Haltung des Kampfes» zu zeigen und zu definieren, die «die Leute angesichts dieser fatalen Ereignisse einnehmen. Es ist nicht wichtig, nicht wesentlich, dass man als Sieger aus diesem Kampf hervorgeht. Es ist der Kampf selbst, der wichtig ist.»

Die unausweichliche Situation, gegen die Langs Helden sich auflehnen, wird hervorgerufen durch unterschiedliche Gewalten. In den *SPINNEN*, in *DR. MABUSE*, in *SPIONE*, auch in *METROPOLIS* sind es die übermächtig Bösen, die bekämpft werden. In *M* kämpft Peter Lorre gegen seine eigene Lust, Kinder zu ermorden, und verliert immer aufs neue («Wer weiss denn, wie es in mir aussieht? Wie 's schreit und brüllt da innen! Wie ich 's tun muss! Will nicht! Muss! Will nicht! Muss! Und dann schreit eine Stimme ... Und ich kann es nicht mehr hören!»). Und in den amerikanischen Filmen ist es oft ein Kampf gegen die Gesellschaft, die durch ihre Sucht nach Geld, Erfolg und Macht oder einfach durch Fanatismus korrumpiert ist. In Langs präzisestem, härtestem amerikanischen Film, in *THE BIG HEAT*, kämpft Glenn Ford als aufrechter Polizist zunächst nur mit Worten gegen Machtmissbrauch und Korruption. Als seine Frau ermordet und er vom Dienst suspendiert ist, wird sein Kampf zu einem persönlichen Feldzug. Er setzt alle Mittel ein, und er nutzt alle Leute aus - für seine Ziele. Und doch sind es erst die Taten einer Frau, die seinen Kampf radikalisiert: Indem sie mit einem Mord den Knoten löst, der zuvor alles noch zusammengehalten hat; indem sie also Grenzen überschreitet, die er auch bei seiner Rache nicht zu überschreiten wagte.

Dass Langs Helden kämpfen bis an ihre Grenzen, drückt vor allem aus, wie sehr sie das letzte Interesse an ihrem Leben verloren haben. Einem «Leben unter lebensunwürdigen Umständen» ziehen sie den Tod vor. Diese Haltung ist es, die ihre Auflehnung so existentiell, so radikal macht.

4 Tempo!

Themen in Filmen geben Auskunft über Anliegen und Intentionen. Bei Lang sind sie vor allem Anlass für weitere, noch präzisere Variationen. In seinen Filmen ist das, *wovon* die Rede ist, nie wichtiger als: *wie* davon die Rede ist.

So antwortet er 1927 auf die Frage, was einen Filmregisseur auszeichne, auch nicht mit politischen, ideologischen oder religiösen Überlegungen. Er spricht von Film und vom Filmemachen: Der Filmregisseur «muss etwas *Universelles* sein, das heisst, er muss von jeder Kunst das Stärkste haben: vom Maler den Blick für das Bildmässige, vom Bildhauer die Bewusstheit der Linie,

vom Musiker den Rhythmus, vom Dichter die Konzentration der Idee. Er braucht daneben aber etwas, das sein eigenstes Können ist: *Tempo!* Tempo heisst nicht Rasen, nicht sinnlos überstürzte Hast. Tempo heisst Raffen, Straffen, Steigern, Hochreissen und Zum-Gipfel-Führen. Einem Film Tempo geben, heisst nicht, Ereignisse sich überstürzen lassen, Bilder aufeinanderjagen, es heisst nur, auf dem Instrument, das wir meistern, alle Saiten fortgesetzt in der genau richtigen Schwingung zu erhalten.»

5 Triumph des Künstlichen

Langs Filme sind nie darauf aus, die Geschichten, die sie erzählen, mit dem Anschein von Realismus zu überziehen. Alles in ihnen ist konstruiert und zusammengesetzt. Alles ist künstlich. Und sie verbergen das nicht. Um die Welt auf die Leinwand zu bringen, genügt Lang ein gutausgestattetes Atelier. Fremde Schauplätze herbeizuzaubern ist eine Sache für Kulissen. In den *NIBELUNGEN* und in *METROPOLIS* gibt es hohe Gewölbe, die vorzeigen, dass sie aus Pappe sind. Und in *METROPOLIS* und im *TESTAMENT DES DR. MABUSE* gibt es Strassen, die erst auf den zweiten Blick als Strassen zu erkennen sind. Zunächst hält man sie eher für geometrische Gebilde, komponiert aus Linien und Flächen. Das ist ein Effekt, den Lang auch später noch in seinen amerikanischen Filmen anwendet. Etwa, wenn er leere Wohnungen filmt (*THE BIG HEAT*, *CLASH BY NIGHT*), kahle Korridore (*WHILE THE CITY SLEEPS*) oder steile Treppenhäuser (*MINISTRY OF FEAR*), das Gerichtsgebäude in *YOU ONLY LIVE ONCE* oder den Tunnel in *MAN HUNT*.

Die gewöhnlichsten Dinge, die doch so vertraut sind, werden plötzlich abstrakt. Die Oberflächen zerreißen. Und eine Welt tut sich auf, die hinter dem liegt, was man sieht.

Sogar in seinen Western hat Lang die Natur sehr künstlich gemacht. Besonders in *RANCHO NOTORIOUS* ist die Studiowelt so ausgestellt, dass in die filmischen Ereignisse immer auch eingeht: die Natur des Künstlichen.

6 Die Macht der Dinge

In den Filmen gilt: Die kleinsten, die unscheinbarsten Dinge stellen klar, was kein Dialog, keine Aktion klarzustellen vermag. Die Präsenz genügt Lang. Die Folgen davon - etwa was diese Präsenz an Bedeutungen schafft -, interessieren ihn weniger. Was seine Komposition der Dinge keinen Deut weniger explosiv macht. Lang führt vor, ohne hinzuweisen. Die Beiläufigkeit jedoch wirkt nach. Sie verdeckt nicht, sie erfordert nur einen zweiten Blick.

In *M* klärt ein Blinder auf, was niemand, der sehen konnte, wirklich sehen konnte. In *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* hindert Krimskrams einen Mann daran, sich in Sicherheit zu bringen. Regale, die nur halb gefüllt sind; Kanister und Kartons; Papier, das einfach herumliegt; und leere Flaschen: Die Dinge verwirren so, dass sie ihn wahnsinnig machen. In *YOU ONLY LIVE ONCE* machen das Licht und die Gitterstäbe sogar



THE WOMAN IN THE WINDOW, Joan Bennett und Edward G. Robinson



WHILE THE CITY SLEEPS, Rhonda Fleming und Vincent Price



HUMAN DESIRE, Glenn Ford, Gloria Grahame



FURY, Spencer Tracy und Walter Brennan



YOU ONLY LIVE ONCE, Henry Fonda, Jerome Cowan



YOU ONLY LIVE ONCE, Henry Fonda, Silvia Sidney

aus einem Fussboden ein Ornament, das auf Gefangenschaft verweist. In YOU AND ME singen Menschen: «You cannot have something for nothing.» Später, als einige ehemals Schuldige, die inzwischen unschuldig sind, wieder schuldig zu werden drohen, rechnet Sylvia Sidney an einer Tafel Dollar für Dollar nach, wie wenig Kriminalität sich auszahlt. In WOMAN IN THE WINDOW wird ein Gemälde lebendig. In SCARLET STREET wird ein Mann aus einem Glaskäfig vertrieben, in dem er jahrzehntelang eingesperrt war und sich wohlfühlte: als Kassierer. Er hat dann Schwierigkeiten, sich zurechtzufinden. Das Einfache bleibt nicht einfach, wenn es nicht in den alten Bahnen verläuft. In THE BIG HEAT schliesslich löst ein verletztes Gesicht alle Hemmnisse.

Frieda Grafe sagt in ihrem wunderschönen, definitiven Essay über Fritz Lang: «Die Objekte machen sich nicht nur an die Menschen heran. Sie verdrängen sie aus angestammten Positionen. Aus denen in Geschichten zum Beispiel. Sie werden Handlungsträger. Sie usurpieren den Platz der Subjekte. Ihre Konfigurationen, ihre Inszenierungen vermitteln Verhältnisse; die zwischen Personen werden zweitrangig.»

7 Kunst mit Triviale

Kolportagen hat Lang nie gescheut. Geschichten, die aus den knalligen Seiten der schnellen Presse stammen könnten, passen ihm gut. Schon in den SPINNEN, dem ersten Film, der uns vorliegt, sind die Abenteuer von Kay Hoog und seine Kämpfe gegen die böse Geheimorganisation reines Bewegungskino. Die Regeln entstammen der Serials, die Louis Feuillade zwischen 1913 und 1918 für FANTOMAS und JUDEX entwickelt hat. Es geht um die Reize äusserer Formen. Also führen die Abenteuer rund um die Welt. Nur die Körper zählen, auch die Körper der Dinge. Und wie Spannung entsteht: durch Bewegung und durch den Rhythmus der Bewegung.

Und noch in DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE, dem letzten Lang-Film überhaupt, ist die Serie als Kinoform akzeptiert. Bedeutsam ist nicht das Einmalige, sondern die Variation. Wiedererkennen ist ein ästhetisches Moment. Wie eine Figur oder ein Schauplatz. Lang selbst sagt: «Die Produzenten haben mit dem 'Mabuse' unheimlich viel Geld gemacht, deshalb wollten sie eine Fortsetzung ... Als die Deutschen mir vorschlugen, einen dritten Mabuse-Film zu drehen, habe ich ihnen gesagt: „Was soll ich machen, der Bursche ist tot!“ Dann hat man schliesslich dem Mabuse einen Sohn gegeben. Wenn es nötig wird, bekommt er auch noch eine Tochter und vielleicht sogar noch einen Enkel.»

Zwischen den SPINNEN und dem letzten MABUSE liegen einundvierzig Jahre. Das Kino hat sich verändert in dieser Zeit. Doch Langs feeling fürs Einfache, fürs Direkte im Kino ist geblieben. Seine letzten Sujets verraten noch, wo und wie er einst angefangen hat. Den TIGER VON ESCHNAPUR drehte er nach einem überarbeiteten Buch, das er schon in den zwanziger Jahren geschrieben hatte.

Nach den SPINNEN beginnt er seine MABUSE-Serie, dreht den Agentenfilm SPIONE und den zweiteiligen

Sci-Fi FRAU IM MOND. Und in den USA macht er Western, films noirs, «Lustmörder-Filme» (P.Nau), Polit- und Psycho-Thriller, Kriminal- und Abenteuer-Filme. Triviales gehört zu seinem Konzept. Das kommt an und bringt Geld.

In seine Filme baut er - ganz selbstverständlich - ein: Handlungen, die überraschend und doch vertraut sind; Orte und Figuren, die wohl die meisten aus anderen Filmen zu kennen meinen; geradlinige Dramaturgien, klišierte Dialoge und happy endings. Das Bekannte, schon Akzeptierte dient ihm als Effekt, der ihn den Massen näherbringt. Zugleich sorgt es für Rasanz. Es stellt Weichen, damit alles verständlich bleibt.

Die trivialen Sujets helfen aber auch, alles Literarische aus den Filmen herauszuhalten und wirklich mit Bildern zu erzählen. Und mit Strategien, die von diesen Bildern ausgehen: mit Details und Totalen, mit Fahrten und Schwenks, mit Blenden und Mehrfachbelichtungen. Fritz Lang weiss verdammt gut, wie sehr das Triviale in seinen Filmen Raum schafft für die Kunst, die allein vom filmischen Gestalten kommt.

Schon in seinem frühen TESTAMENT DES DR. MABUSE ist es der einfache, klare Umgang mit der Apparatur die für Abenteuerliches sorgt.

Da entsteht Bewegung bei einer Autofahrt durch Lichtstreifen, die über Gesichter huschen.

Da offenbart eine Doppelbelichtung, dass ein Mann, wo er selbst sich noch in der therapeutischen Distanz wähnt, längst schon besessen ist von der «furchtbaren Logik des Verbrechens».

Da bekommt eine Verfolgungsjagd zweier Autos durch ständigen Blickwechsel Rasanz und Atmosphäre. Es vermittelt sich die Illusion von Raum und ein Gefühl für Entfernung und Geschwindigkeit.

Da schafft das Aussparen von Handlung Spannung: durch die Beobachtung der Handlungsergebnisse. Etwa, wenn auf einen Mann geschossen wird, der bei Rotlicht an einer Kreuzung am Steuer eines Autos sitzt, und man den Erfolg der Tat dadurch sieht, dass das Auto bei Grün an der Kreuzung stehenbleibt, während ringsherum die andern Autos zügig weiterfahren.

Und da funktionieren Sequenzübergänge wie Enthüllungen. Etwa, wenn der Polizeikommissar noch murmelt, was wohl dahintersteckte, und eine Überblendung bereits zeigt, wer und was dahintersteckt. Oder etwa wenn, während noch über einen Mann hinter den Kulissen gerätselt wird, ein Schnitt das Geheimnis schon preisgibt - mit dem Blick auf die Pappfigur, die für Mabuse steht, inzwischen wasserumflutet und von zerfetzten Gardinen umweht.

8 Letzte Sicherheit

Als Zuschauer können wir uns in einem Lang-Film nie sicher fühlen. Seine Einstellungen haben, wie Godard ausführt, «ihren eigenen abstrakten Wert als Bewegung im Raum».

Es gibt nur eine einzige Sicherheit: Wenn einer in Langs deutschen Filmen eine mythische und in Langs amerikanischen Filmen eine triviale Ideologie zu erkennen meint, weiss man definitiv, dass der sich längst in der eigenen Ideologie verheddert hat.

Norbert Grob

Fritz Lang 1890 - 1976

- 1919 HALBBLUT
DER HERR DER LIEBE
DIE SPINNEN Teil 1: DER GOLDENE SEE
HARAKIRI
- 1920 DIE SPINNEN Teil 2: DAS BRILLANTENSCHIFF
DAS WANDERENDE BILD
- 1921 KÄMPFENDE HERZEN (DIE VIER UM DIE FRAU)
DER MÜDE TOD (Ein deutsches Volkslied in 6 Versen)
- 1922 DR. MABUSE DER SPIELER Teil 1: DER GROSSE
SPIELER - EIN BILD DER ZEIT
DR. MABUSE DER SPIELER Teil 2: INFERNO, EIN
SPIEL VON MENSCHEN UNSERER ZEIT
DIE NIBELUNGEN Teil 1: SIEGFRIED
- 1924 DIE NIBELUNGEN Teil 2: KRIEMHILDS RACHE
- 1926 METROPOLIS
- 1927 SPIONE
- 1929 FRAU IM MOND
- 1931 M. (MÖRDER UNTER UNS / M - EINE STADT SUCHT
EINEN MÖRDER)
- 1932 DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (franz.Fassung
wurde parallel dazu gedreht)
- 1934 LILIOM
- 1936 FURY
YOU ONLY LIVE ONCE (GEHETZT)
- 1938 YOU AND ME
- 1940 THE RETURN OF FRANK JAMES (RACHE FÜR JESSE
JAMES)
WESTERN UNION (ÜBERFALL DER OGALALLA)
- 1941 MAN HUNT (MENSCHENJAGD)
- 1942 HANGMEN ALSO DIE (AUCH HENKER STERBEN)
- 1944 MINISTRY OF FEAR (MINISTERIUM DER ANGST)
THE WOMAN IN THE WINDOW (GEFÄHRLICHE BE-
GEGNUNG)
- 1945 SCARLET STREET (STRASSE DER VERSUCHUNG)
- 1946 CLOAK AND DAGGER (IM GEHEIMDIENST)
- 1947 SECRET BEYOND THE DOOR (GEHEIMNIS HINTER
DER TÜR)
- 1949 HOUSE BY THE RIVER
- 1950 AMERICAN GUERRILLA IN THE PHILIPPINES (DER
HELD VON MINDANAO)
- 1951 RANCHO NOTORIOUS (ENGEL DER GEJAGTEN / DIE
GEJAGTEN)
- 1952 CLASH BY NIGHT (VOR DEM NEUEN TAG)
- 1953 THE BLUE GARDENIA (GARDENIA - EINE FRAU WILL
VERGESSEN)
THE BIG HEAT (HEISSES EISEN)
- 1954 HUMAN DESIRE (LEBENSGIER)
- 1955 MOONFLEET (DAS SCHLOSS IM SCHATTEN)
WHILE THE CITY SLEEPS (DIE BESTIE)
- 1956 BEYOND A REASONABLE DOUBT (JENSEITS ALLEN
ZWEIFELS)
- 1959 DER TIGER VON ESCHNAPUR
DAS INDISCHE GRABMAL
- 1960 DIE TAUSEND AUGEN DES DR.MABUSE

Bücher zum Thema:

Dieter Dürrenmatt **Fritz Lang, Leben und Werk**
222 Seiten. Verlag: Museum des Films Basel, 1982.

Frieda Grafe / Enno Patalas **Fritz Lang**
Reihe Film Band 7 (Reihe Hanser 208), Carl Hanser Verlag,



Zum Werk von Raoul Walsh

Aufbruch zu fernen Horizonten

Die Schulbank scheint der junge Walsh nicht allzu gern gedrückt zu haben; New Jersey, wo er seinen College-Studien oblag, vermochte ihn jedenfalls nicht zu halten. Er brach auf zu jener Reise, der später viele seiner Helden folgten: das Abenteuer zu suchen, von der Freiheit zu kosten, die Schätze des Lebens zu entdecken. Als Achtzehnjähriger beteiligte er sich an Rodeo-Shows, ein Jahr später ritt er im Stab von Pancho Villa, und bereits mit zwanzig Jahren drehte er unter der Anweisung von D. W. Griffith seinen ersten Film: THE LIFE OF VILLA. Die Abenteuer, die er an der Seite des mexikanischen Revolutionärs erlebt hatte, kehrten auf der Leinwand

wieder, und es bleibt denn überhaupt die Frage offen, wie sehr Walsh eigene Erinnerungen mit den Abenteuern seiner bevorzugten Helden in den weit über hundert Filmen vermengt hat, die er zwischen 1912 und 1965 drehte. Denn *einem* Abenteuer ist er zeit seines Lebens treu geblieben - dem Abenteuer Filme zu machen mit dem Thema Abenteuer.

Zu Walsh' besten, die Zeit überdauernden Werken zählen denn auch gradlinige Abenteuerfilme, Kriminalfilme vorab, Seefahrerfilme und Western, nicht selten auch Komödien und historische Dramen. Handlungsreiche Filme entsprachen seinem künstlerischen Tem-

perament, das ihn die Kinoleinwand stets zur Unterhaltung mit Menschen bevölkern liess, die zum Abenteuer als einer Reise auf dem Weg zu sich selbst aufbrachen. Filmemachen bedeutete für ihn Leben, und jeder einzelne Film, den er drehte, war ein Schritt mehr, den Sinn dieses Lebens zu erkennen. Wo das Abenteuer bei Walsh auch immer zu bestehen ist - zu Pferd, an Bord eines Dreimasters, auf der Landstrasse, in den Strassenschluchten der Städte oder in der Liebe, im Verstehen und Verzeihen - in den besten Fällen liegt ein unerschöpflicher Reichtum darin verborgen, bei dessen Suche der Mensch sich entfalten, bei dessen Entdeckung er sich verwirklichen kann: vom 1924 gedrehten Stummfilm THE THIEF OF BAGDAD, einem phantasievoll-naiven Märchen von der Suche nach den Symbolen des Glücks und der Freiheit, bis hin zu THE TALL MEN aus dem Jahre 1955, einem Western, in dem der Held zum Schluss seine Ruhe, seine Geborgenheit findet.

Durchquerung eines Kontinents

Reich und klar zum Ausdruck gekommen ist diese Abenteuer- und Fabulierlust, diese Suche nach den unbegrenzten Möglichkeiten, wohl in seinen Western, die geprägt sind von Tatendrang, Beharrlichkeit und Standvermögen, Tugenden, die er als Ausdruck von Charakterfestigkeit und Integrität zu preisen liebte. »Go west, young man, and grow up with the country«, lautete die Aufforderung im Amerika des letzten Jahrhunderts, welche Tausende bereits vor Raoul Walsh befolgten. Hoffnung bewog diese Frauen, Männer und Kinder, allen Mühsalen zu trotzen und die schroffen Gebirge zu bezwingen, die den Zugang zum gelobten Land im Westen versperrten. Diese Odyssee hat in Walsh' Filmen, über den historischen Bezug hinaus, den Charakter einer Legende angenommen: Sie ist gleichsam zum Mythos von der Erschließung Amerikas und der Geburt eines politischen und gesellschaftlichen Bewusstseins stilisiert worden. Am schönsten wohl in THE BIG TRAIL, einem Epos, das ungeachtet aller Idealisierung in fast dokumentarischer Weise die Strapazen sichtbar werden lässt, denen diese Auswanderer und Siedler ausgesetzt waren, ein Film, der das Pathos dieser Durchquerung eines Kontinents in künstlerisch gebändigter Form zum Symbol der Gründung eines demokratischen Staatswesens überhöhte.

THE BIG TRAIL sprengt selbst für heutige Verhältnisse noch die Norm des Üblichen, vor allem aber das kleine Bildschirmformat, auf dem er zumeist zu sehen ist. Denn die Handlung spielt



THE THIEF OF BAGDAD, Art Director William Cameron Menzies

in ihren Details kaum eine grosse Rolle. Was haften bleibt, sind die gewaltigen Kameragemälde vom Zug der Planwagen unter einem unendlichen Himmel, in dem die Fata Morgana aufschwimmt vom friedlich blühenden Tal im fernen Oregon, auf das der ausgestreckte Arm des Scout und Spähers visionär hinweist, wenn Durst und Hunger, Sturm oder Kälte die Kleinmütigen verzagen lassen.

Grosszügig, generös

Kleinmut und Verzagen hatte keinen Platz im Herzen jener Helden, die Raoul Walsh mit der Generosität und Diskretion eines Gentleman entwarf. Elegant, grosszügig, weitherzig wie *Errol Flynn* in *GENTLEMAN JIM*, der frei nacherzählten Lebensgeschichte des Schwergewichtboxers *Jim Corbett*, der in Walsh' Interpretation zur Inkarnation des sportlichen Ethos wird, indem er auf der Höhe des Ruhmes, gerade in seinem Sieg den Keim der künftigen Niederlage erkennt.

Denn Walsh - und das hebt ihn über den Routinier und Konfektionär hinaus - blieb stets auch ein Moralist: nicht in puritanischem Sinne freilich, sondern wiederum in jener generösen, weitherzigen Art, mit der er seine Abenteuerer

auszustatten pflegte. Ihre Beharrlichkeit macht sie keineswegs unempfindlich für Menschen und Hoffnungen ausserhalb jener Normen, in denen sie sich selbst bewegen. In Wirklichkeit sind diese so gradlinig eben doch nicht, und schon gar nicht abgestumpft: sie erweitern ihren Horizont, ihr menschliches Verständnis, aber sie weichen ihrer Verantwortung nicht aus, zu der sie sich einmal bekannt haben. Das bringt in die Filme von Raoul Walsh bisweilen einen Zug von Pessimismus, der in der Einsicht notwendiger Bescheidenheit gründen mag, in der Erkenntnis eigener Möglichkeiten, die jedoch nicht weniger wertvoll als die Utopien sind. In der bittersüssen Komödie *THE STRAWBERRY BLONDE* etwa, in welcher der Held zum Schluss gerade im vermeintlichen Scheitern die Grundlagen seines Glücks - seine Zufriedenheit - entdeckt. In diesem Pessimismus hat auch das Lachen von Walsh' Helden seinen Ursprung: ihr Lachen ist ebenso vital wie ihr Mut, und beides zusammen macht sie menschlich reich, autonom und in ihren Qualitäten verschwenderisch.

Kriminelle Aussenseiter

Nun hat Walsh freilich nicht nur Sieger auf die Leinwand gezeichnet. Aber, wie

es anders nicht sein könnte, auch seine kriminellen Aussenseiter, jene, die triumphierend in gewalttätiger Arroganz ausgezogen sind, um unrechtmässig Ernte zu halten, und dabei selber eine Beute des Schicksals werden, sind in ihrer Charakterzeichnung von jener Eindringlichkeit und Überzeugungskraft, die über die Darstellung einer psychologischen Analyse in die Bereiche schicksalhafter Herausforderung und des daraus sich fast zwangsläufig ergebenden Trauerspiels vorzustossen vermögen. Es sind Dramen um die Hoffnungslosigkeit eines Lebens in Gewalttat und Verbrechen, in denen ein Psychogramm selbsterstörerischer Kräfte sichtbar wird: in der irrwitzigen Besessenheit *James Cagneys* in *WHITE HEAT*, im tragischen Scheitern *Humphrey Bogarts* in *HIGH SIERRA*. *THE ROARING TWENTIES* schliesslich erscheint in diesem Sinne als ein Werk, dem gleichsam der Stellenwert einer Bestandesaufnahme des Gangsterfilms der dreissiger Jahre zukommt, eines Genres, dessen Entwicklung durch ein Misstrauen gegenüber der herrschenden Ordnung gefördert wurde, das den Gangster in einer Zeit der Wirtschaftskrise und der Massenarbeitslosigkeit zu einem Symbol des kollektiven Unbehagens stilisierte. *THE ROARING TWEN-*



THE THIEF OF BAGDAD (1924)



CAPTAIN HORATIO HORNBLOWER (1951)



THEY DRIVE BY NIGHT (1940)

TIES bezog sich thematisch wie formal auf die Ära der Prohibition, des Alkoholverbotes in den Vereinigten Staaten der zwanziger Jahre - während denen das bandenmässig organisierte Verbrechertum in den Grossstädten unheilvolle Ausmasse anzunehmen begann -, setzte die Geschichte dann aber noch weiter in die Gegenwart der dreissiger Jahre fort und wurde damit zu einem Dokument zeitkritischer Beschäftigung mit sozialen und gesellschaftlichen Realitäten. Die Geschichte von drei unterschiedlichen, aus dem Ersten Weltkrieg heimgekehrten Freunden, deren Biographien in einer Weise konfrontiert werden, dass aus dieser Konfrontation eine nicht nur äusserliche, sondern auch menschliche Spannung entsteht, hat den Film über den zeitgeschichtlichen Hintergrund hinaus lebendig erhalten.

Visuelle Überzeugungskraft

Dass die Filme von Raoul Walsh im Verlauf der letzten Jahre zahlreiche europäische Cinéasten ansprachen, die den Regisseur im Rückblick auf sein Werk oft kultisch verehrten, erklärt sich aber nur zum Teil aus dem stets wieder angeschlagenen Thema der wiederholten und immer sich wiederholenden Bewährung, die den Menschen zum Ausharren zwingt. Bewundernswert ist vielmehr auch das Talent, jeweils auf Anhieb die funktionalste und einfachste Einstellung zu sehen, was dem Werk aussergewöhnliche Klarheit verleiht. Die Fähigkeit, elliptisch zu erzählen, das heisst Spannung durch Verkürzung, durch Weglassung zu erzeugen, gestattete Walsh, einen knappen, zugriffigen Regiestil voller Kraft, Luzidität und Präzision zu entwickeln, der souverän mit dem Widerspiel von Vertrauen und Misstrauen, von Liebe und Hass in den Beziehungen zwischen den Hauptfiguren waltet.

Die in Walsh' Filmen häufig zu bestehenden Kämpfe gegen Unbill und Naturgewalt, die Traversierungen von Schluchten und Gebirgen wurden häufig nicht einfach nur in Stilisierung und Montagen vorgetäuscht. Ein Mann von seinem künstlerischen Temperament liebte es nicht, dass im Studio die Technik den Blick auf die Natur verstellte. Er zog es vielmehr vor, die Ereignisse an Ort und Stelle vor der Kamera stattfinden zu lassen, wobei er es verstand, in einfachen, klaren und deshalb umso reicheren Bildern die handelnden Personen in ihre Umwelt einzubetten. Das gibt den Filmen von Raoul Walsh den Charakter des Dokumentarischen, macht ihre Vitalität aus, ihre visuelle Überzeugungskraft.

Rolf Niederer

Raoul Walsh (1892 - 1980)



PURSUED, Robert Mitchum, Teresa Wright



CAPTAIN HORATIO HORNBLOWER, Virginia Mayo, Gregory Peck



THEY DRIVE BY NIGHT, Ida Lupino, Humphrey Bogart

Spielfilme als Regisseur (bis 1916 Auswahl):

THE DOUBLE KNOT (2 reels); THE GUNMAN (2r.) (1914); CARMEN (5r.) (1915); BLUE BLOOD AND RED (5r.) (1916); THE HONOR SYSTEM (10r.); THE CONQUEROR (8r.); BETRAYED (5r.); THIS IS THE LIFE (5r.); THE PRIDE OF NEW YORK (5r.); THE SILENT LIE (5r.); THE INNOCENT SINNER (6r.) (1917); THE WOMAN AND THE LAW (7r.); THE PRUSSIAN CUR (8r.); ON THE JUMP (6r.); EVERY MOTHER'S SON (5r.); I'LL SAY SO (5r.) (1918); EVANGELINE (5r.); THE STRONGEST (1919); SHOULD A HUSBAND FORGIVE? (7r.); FROM NOW ON (7r.); THE DEEP PURPLE (7r.) (1920); THE OATH (8 reels); SERENADE (7r.) (1921); LOST AND FOUND ON A SOUTH SEA ISLAND (7r.); KINDRED OF THE DUST (8r.) (1922); THE THIEF OF BAGDAD (14r.) (1924); EAST OF SUEZ (7r.); THE SPANIARD; THE WANDERER (1925); THE LUCKY LADY (6r.); THE LADY OF THE HAREM; WHAT PRICE GLORY? (1926); THE MONKEY TALKS; THE LOVES OF CARMEN (1927); SADIE THOMPSON; THE RED DANCE; ME, GANGSTER (1928); HOT FOR PARIS; IN OLD ARIZONA; THE COCK-EYED WORLD (1929); THE BIG TRAIL (1930); THE MAN WHO CAME BACK; WOMAN OF ALL NATIONS; YELLOW TICKET (1931); WILD GIRL; ME AND MY GAL (1932); SAILOR'S LUCK; THE BOWERY; GOING HOLLYWOOD (1933); UNDER PRESSURE; BABY-FACE HARRINGTON; EVERY NIGHT AT EIGHT (1935); KLONDIKE ANNIE; BIG BROWN EYES; SPENDTHRIFT (1936); O.H.M.S. (YOU'RE IN THE ARMY NOW); JUMP FOR GLORY (WHEN THIEF MEETS THIEF); ARTISTS AND MODELS; HITTING A NEW HIGH (1937); COLLEGE SWING (1938); ST. LOUIS BLUES; THE ROARING TWENTIES (1939); DARK COMMAND; THEY DRIVE BY NIGHT (1940); HIGH SIERRA; THE STRAWBERRY BLONDE; MANPOWER; THEY DIED WITH THEIR BOOTS ON (1941); DESPERATE JOURNEY; GENTLEMAN JIM (1942); BACKGROUND TO DANGER; NORTHERN PURSUIT (1943); UNCERTAIN GLORY (1944); OBJECTIVE BURMA; SALTY O'ROURKE; THE HORN BLOWS AT MIDNIGHT (1945); THE MAN I LOVE (1946); PURSUED; CHEYENNE (1947); SILVER RIVER; FIGHTER SQUADRON; ONE SUNDAY AFTERNOON (1948); COLORADO TERRITORY; WHITE HEAT (1949); ALONG THE GREAT DIVIDE; CAPTAIN HORATIO HORNBLOWER; DISTANT DRUMS (1951); GLORY ALLEY; THE WORLD IN HIS ARMS; THE LAWLESS BREED; BLACKBEARD THE PIRATE (1952); SEA DEVILS; A LION IS IN THE STREETS; GUN FURY (1953); SASKATCHEWAN (1954); BATTLE CRY; THE TALL MEN (1955); THE REVOLT OF MAMIE STOVER; THE KING AND FOUR QUEENS (1956); BAND OF ANGELS (1957); THE NAKED AND THE DEAD; THE SHERIFF OF FRACTURED JAW (1958); A PRIVATE'S AFFAIR (1959); ESTHER AND THE KING (1960); MARINES, LET'S GO (1961); A DISTANT TRUMPET (1964).

VIVEMENT DIMANCHE!

von

François Truffaut

Blondinen bevorzugt!

ALFRED HITCHCOCK: «Sehen Sie, das ist toll, die Schnelligkeit der Übergänge. Um dahin zu kommen, muss man viel arbeiten, aber es lohnt sich auch. Man muss eine Idee auf die andere folgen lassen und dabei alles der Schnelligkeit opfern.»

FRANCOIS TRUFFAUT: «Diese Art von Kino tendiert dahin, alle bloss nützlichen Szenen wegzulassen und nur die zu behalten, die amüsant zu drehen und zu sehen sind. Das ist ein Kino, das das Publikum sehr befriedigt und die Kritiker häufig irritiert. Während sie den Film anschauen oder auch hinterher, analysieren sie die Handlung, und natürlich hält die Handlung einer logischen Analyse nicht stand. Sie sehen häufig die Schwächen in dem, was gerade eine Eigenart dieses Kinos ist, angefangen bei der totalen Gleichgültigkeit der Wahrscheinlichkeit gegenüber.»

Eine eigenartige Sache ist das schon mit dem Kino - dem «Kino par excellence». Sich dabei hervorragend und köstlich zu unterhalten ist leicht, zu ergründen, wie und weshalb das funktioniert dagegen, fällt schwer: richtig ist immer auch das Gegenteil. Eine Idee hilft da nicht weiter, zwei ebensowenig. Ein paar Dutzend Ideen müssen's schon sein - und diese Ahnung von Kino verwirrt dann mehr, als dass sie klärt. Auch Hitchcock hat Fehler gemacht. Aber dreimal täglich über Hitchcock nachzudenken hilft - wenn Ausdauer vorhanden ist und die Bereitschaft, wieder und wieder aufs neue zu beginnen, weil man mit Sicherheit auf die Nase fällt, wenn man etwas begriffen hat.

Und für den Filmgestalter kommen dann noch die Probleme der Umsetzung in die Praxis hinzu. Wer Ideen beisammen hat, die für ein «Feuerwerk der Einfälle» von neunzig Minuten ausreichen, muss noch Tempo und Rhythmus meistern (um von der «reinen» Technik der Filmproduktion einmal abzusehen, die immerhin darüber entscheidet, ob das Beabsichtigte und das tatsächlich Vorhandene auch sichtbar wird). Denn: «Ein Haufen Ideen genügt noch nicht, um einen gelungenen Film zu kombinieren, wenn sie nicht mit genügender Sorgfalt und einem absoluten Formbewusstsein dargestellt werden.» (Hitchcock)

VIVEMENT DIMANCHE! das ist Kino. Dies sei hier behauptet. Aber weiter?

VIVEMENT DIMANCHE! ist ein Kriminalfilm: aber das ist schon falsch, obwohl es auch richtig ist. VIVEMENT DIMANCHE! ist ein Liebesfilm: das ist *auch* richtig. VIVEMENT DIMANCHE! erzählt die Geschichte von einem Mann, der die Frau, die ihn liebt, übersieht, weil er der andern, die ihn enttäuschte, nachtrauert und weil er Blondinen bevorzugt. Das ist zum Teil richtig. VIVEMENT DIMANCHE! erzählt die Geschichte einer Frau, die einem Mann glaubt und ihn für unschuldig hält, weil sie ihn liebt. Das ist zum Teil richtig. VIVEMENT DIMANCHE! erzählt auch die Geschichte von einem alltäglichen Voyeur, der zur Tarnung mit seinem Hund spazieren geht, der alles wissen möchte, was in fremden Häusern vor sich geht, und wie es nichts mehr zu begaffen gibt, dem Hund erklärt: «Das geht uns nichts an!» Das ist richtig. VIVEMENT DIMANCHE! erzählt die Geschichte von einem Albaner, der um elf Uhr nachts bei der Polizei um politisches Asyl nachsucht und dazu eine Dolmetscherin mitschleppt. Richtig. Es ist die Geschichte einer Frau, die unbeachtet neben dem Mann steht, der durch ein Kellerfenster die Beine der vorüberschlendernden Frauen bewundert, und die deshalb beschliesst, auch *ihre* Beine vor diesem Fenster zu zeigen; die Geschichte der einzigen Frau, die weiss, dass ihre Beine in diesem Augenblick Beachtung finden. Und so weiter und so fort - es wären ungezählte weitere Geschichten zu nennen, die

zum Teil Richtiges über VIVEMENT DIMANCHE! besagen, obwohl es auch falsch ist. Dabei ist es ganz einfach: VIVEMENT DIMANCHE! ist Kino.

VIVEMENT DIMANCHE! ist die Geschichte einer Frau, die sehnlichst den Sonntag herbeiwünscht, weil sie dem Mann, den sie liebt, nur bei der Arbeit nahe ist.

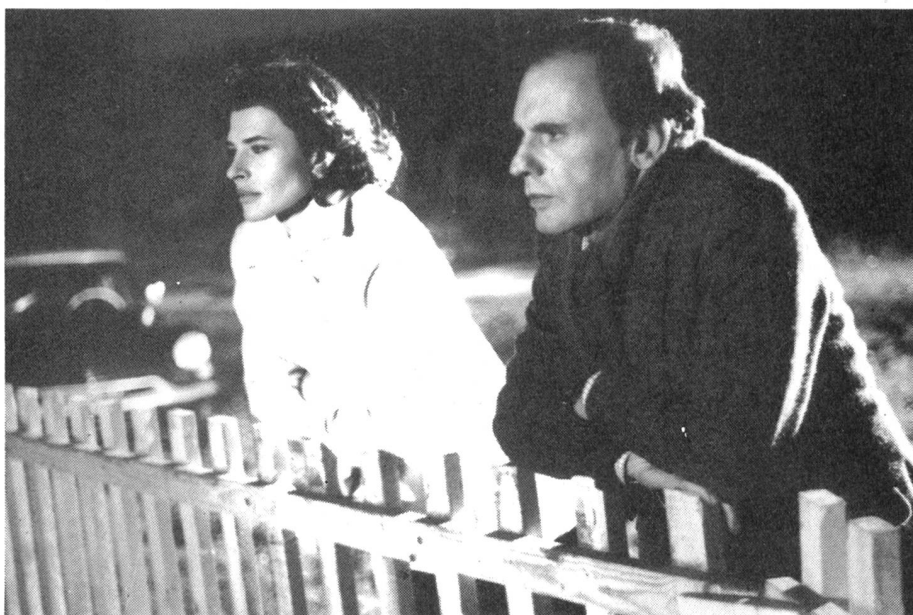
Truffaut war schon immer gut für die kleinen, nebenbei erzählten Geschichten, aber gelegentlich gelingt es ihm, seine Einfälle unter einen Hut zu bringen, seine Perlen auf einem unsichtbaren roten Faden zur Kette zu reihen: LA NUIT AMERICAINE zum Beispiel und VIVEMENT DIMANCHE! Deshalb kurz eine Skizze zur Handlung:

Barbara ist Sekretärin beim Immobilienmakler Vercel, probt aber am Feierabend leidenschaftlich mit einem Laientheater für die Aufführung von Victor Hugos «Der Glöckner von Notre Dame». Julien überlässt seinen Laden schon auch mal seiner tüchtigen Angestellten und geht stattdessen zur Jagd. Und da, bei Nebel im Schilf, wird einer erschossen. Julien wird verdächtigt, nicht zuletzt weil seine Frau Marie-Christine ein Verhältnis mit dem Getöteten hatte. Noch bevor Julien den Verdacht substantiell entkräftet hat, wird auch die blondhaarige Marie-Christine als Leiche gefunden. Julien ist nicht gewillt, sich der Polizei zu stellen, und plant eigene Nachforschungen, aber Barbara nimmt ihm die Sache aus der Hand. Während Julien im eigenen Laden vor der Öffentlichkeit verborgen bleibt, bringt Barbara auch einiges über das Vorleben der Blondine in Erfahrung, nichts allerdings, was sie dem Mörder auf die Spur brächte. Der Kerl, der ebenfalls in der Sache herumschnüffelt und von den beiden gemeinsam überwältigt wird, stellt sich als Pfarrer und Bruder des Ermordeten heraus. Wieder nichts, stattdessen gibt es in der bourgeoisen Kleinstadt bald zwei weitere Morde, die dem unauffindbaren Vercel zugeschrieben werden. Die Auflösung geschieht dann sehr schnell: Barbara findet eher zufällig den wahren Mörder und kann ihn in Zusammenarbeit mit der Polizei auch der Tat überführen, aber Maitre Clément zieht es vor, sich selbst zu richten, als er erkennt, dass sein Spiel verloren ist. Julien ist frei. Aber das ist falsch: Julien ist erobert. Der erst verdächtigte und dann überwältigte Pfarrer traut den Immobilienmakler und seine Angestellte - wie schön, dass nun doch Sonntag geworden ist.

Das ist nicht mehr als das Gerippe, das im Grunde in den einzelnen Funktionen und Abläufen noch ganz unterschiedlich zusammengefügt werden kann, bevor überhaupt «das Fleisch» hinzukommt. Übrigens von der Struktur her ein ganz

klarer «Who do it?» - was die Handlung im Fluss hält, ist die Frage «Wer ist der Mörder?» - und demnach eine Gattung, die Meister Hitchcock eher verachtet hat. Truffaut macht uns die zentrale Frage, die den Film voranbringt, allerdings über weite Strecken vergessen, indem er unsere Aufmerksamkeit für ganz andere Dinge in Anspruch nimmt. Das ist ganz amüsant und sehr unterhaltend, aber letztlich fehlt VIVEMENT DIMANCHE! die grosse, die tragische und wirklich packende Dimension. Die Anlage als «Who do it?» zieht ihm zum vornherein die Zähne. Julien Vercel wendet sich, in Bedrängnis geraten, sofort an seinen Anwalt Maitre Clément - den Mörder. Würde Truffaut dem Publikum diesen Sachverhalt mitteilen, entstünde echter Suspence: die Zuschauer würden aufschreien, mein lieber Vercel, tu' alles, bloss das nicht! Hitchcock hat dies in FRENZY vorgeführt, der Verdächtige wendet sich an seinen einzigen Freund, den Mörder. Nur, Truffaut verlöre, so wie die Handlung als Ratespiel nach dem Mörder angelegt ist, deren Antrieb, wenn er dies täte.

Aber wir waren ja beim Gerippe und wie es im einzelnen zusammengebaut ist - bei den Gelenken. Julien kommt von der Jagd ins Büro, wie sich seine Frau gerade telefonisch mit seiner Angestellten herumärgert und umgekehrt. Er entlässt Barbara. Die Polizei fährt vor, und Commissaire Santelli befragt Vercel nach Vorkommnissen bei der Jagd. Barbara lässt ihren Chef mit der Polizei stehen, ihr vertragliches Recht auf freie Zeit zur Stellensuche einfordernd. «Ich hasse ihn!», schreit sie im nächsten Bild in den leeren Theatersaal, während Vercel zu Hause Krach mit seiner Frau hat und die Scheidung vorschlägt. Die Blondine reizt mit ihrem Bein, und gerade als man den Erfolg ihrer Bemühungen zu vermuten beginnt, klingelt die Polizei, um ihren Mann auf die Wache zu bringen, wo Vercel eigentlich nur noch nach seinem Anwalt verlangen kann. Der Fotograf der Lokalzeitung nennt den Mord in der stillen Kleinstadt als Grund, weshalb er verspätet zur Theaterprobe erscheint. Vercel wird von seinem Anwalt nach Hause gefahren. Barbara verschwindet hinter der Kulisse, um auf das Stichwort für ihren Auftritt zu warten, aber da legt sich eine Hand auf ihren Mund. Auf der Bühne flötet der König: «Ich spüre, dass sie kommt!» Schnitt von der leerbleibenden Kulisse auf Barbara, die mit Julien, meilenweit entfernt, im Wagen unterwegs ist, und Schnitt auf den König, der spürt, dass sie kommt. «Am Morgen werd' ich entlassen, und am Abend soll ich den ganzen Laden übernehmen», wehrt sich Barbara, aber Julien



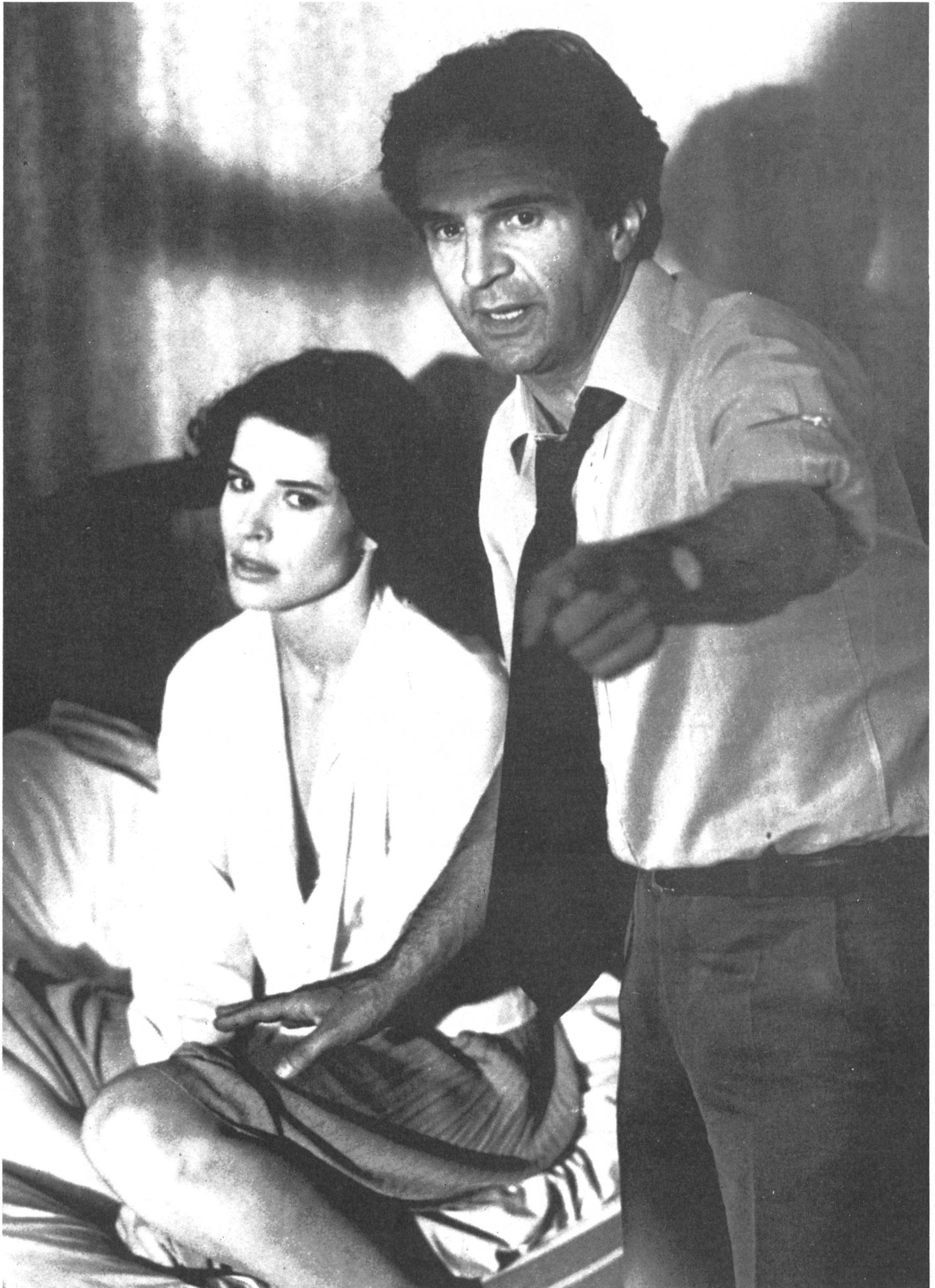
Eigentlich sieht er die Frau gar nicht, die neben ihm steht, ...



... die für ihn und mit ihm kämpft, für ihn das Abenteuer wagt, ...



... herumsponiert - nur weil sie ihn liebt.



François Truffaut inszeniert Fanny Ardant

erzählt ihr seine Geschichte, um zu beweisen, dass er gar nicht anders handeln kann. Rückblende, wie er dem Anwalt erzählt hat, dass Marie-Christine noch in Nizza weile, und wie er die Leiche seiner Frau entdeckte als er von der Polizei nach Hause kam. «Glauben Sie mir?» Und Barbara haucht «Oui», wie man im Kino einen Heiratsantrag beantwortet.

Abgesehen davon, dass Truffaut so den von ihm verehrten Victor Hugo - in LES QUATRE CENTS COUPS hat der kleine Doinel eine Kerze für ihn angezündet, mit L' HISTOIRE D' ADELE H. hat Truffaut Hugos Tochter einen ganzen Film gewidmet - beiläufig im Film unterbringen kann, gelingen ihm mit den Szenen um die Theaterproben ein paar kleinere Kabinettstückchen. Dass er Juliens Entdeckung der Leiche seiner Frau in einer Rückblende nachliefert, macht die Parallelmontage Theater/Polizeiwache schneller und lässt beim Zuschauer die Frage aufkommen, warum Julien plötzlich Barbara «entführte». Ausserdem kommt der Zuschauer in dieselbe Lage wie Barbara: er weiss nur, was Julien erzählt und nicht etwa, was «wirklich» passiert ist. Man kann Julien glauben oder nicht - daran, dass Hitchcock mit Truffaut auch über das Lügen in Rückblenden als Fehler sprach, wird so spontan kaum jemand denken - die Erzählweise mit der Rückblende hält das in jedem Fall offener als eine chronologische. Einen Mehrwert erbringt Barbaras Theaterarbeit auch dadurch, dass sie, durchaus sehr glaubwürdig für den Zuschauer, eine Nacht im Hotel und fast einen Tag im Büro in einem komischen Kostüm verbringt, das sie notdürftig unter dem Regenmantel verbirgt, das aber immer im falschen - was nichts anderes heisst als im richtigen - Moment sichtbar wird.

»Ich hätte gern ein Zimmer für eine Nacht.« - «Wo ist Ihr Gepäck?» - «Das kommt morgen.» - «Zimmer für eine Nacht und das Gepäck kommt morgen?», fragt der Receptionist vieldeutig. Was soll man da tun als schlagfertige Frau? «Genau, wenn das Gepäck da ist, reise ich ab.» Das wäre dann ein Stück vom «Fleisch», das Truffaut um die Knochen gelegt hat. Commissaire Santelli möchte sich bei der Arbeit im Büro vor den Übeltätern und seinen Untergebenen etwas wichtig machen, cool dreht er am Wasserhahn, um sich die Hände zu waschen, doch der Wasserhahn hat seine ganz eigene Art und verspritzt Santelli samt Büro und Klientel. Ferner wimmelt es in VIVEMENT DIMANCHE! auch nur so von Zitaten. Ein Detektiv schleicht sich ins Hotelzimmer, Barbara erwacht, der Kerl ab über die Balustrade, sie kriegt ihn noch am Ärmel zu fassen, die Naht am Kittel

reisst - Hitchcocks SABOTEUR, der Kerl, der an einem Faden an der Freiheitsstatue hängt -, Barbara hat den Ärmel in der Hand, und der Kerl ist weg. Frage für «Wahrscheinlichkeitskrämer» (wie Hitchcock sie nennt): Wo hat die Dame, die nur im Theaterkostüm mit Regenmantel reist, plötzlich den untadeligen Morgenrock her? Eine Frage, die im Kino deshalb nicht interessiert, weil die Szene so viel Pfiff und Tempo hat, dass dem Zuschauer gar keine Zeit bleibt, sich darüber den Kopf zu zerbrechen. Ein Messer im Rücken eines Opfers gibt es bei Hitchcock mal in THE THIRTY-NINE STEPS, THE MAN WHO KNEW TOO MUCH von 1955 und NORTH BY NORTHWEST. Truffauts Version: die Kassiererin wird ins Kino gewinkt, die Schwingtür schwappt noch nach, ein Mann will eine Eintrittskarte erwerben, ruft nach ihr, sie eilt herbei, schwankt allerdings ganz ungewöhnlich und fällt ihm in die Arme - und jetzt wird das Messer sichtbar, Meister Hitchcock hätte seine Freude daran.

Barbara zerrt Julien in eine Türnische, als die Polizei auftaucht, legt die Arme um ihn und küsst ihn. «Was ist los?», fragt der Herr, als er Gelegenheit dazu bekommt. Das hat sie, sagt sie, im Kino gesehen - etwa in THE THIRTY-NINE STEPS, wäre dem beizufügen. Aber nicht nur diese Szene, auch die Anlage der Beziehung zwischen Hannay und Pamela ist derjenigen von Julien und Barbara in vielem verblüffend ähnlich: die beiden lieben sich wie Hund und Katze, und eigentlich hängt alles nur an der Frage, ob sie ihm traut und glaubt. Andererseits nimmt er sie gar nicht wahr, äugt nach anderer Frauen Beine oder erzählt ihr von seiner Blondine, obwohl sie, wie er meint, davon ohnehin nichts verstehe. Nachdem sie sich im Theaterkostüm eine Nacht für ihn um die Ohren geschlagen hat, empfängt er sie mit einer schallenden Ohrfeige, später bezeichnet er sie als Flasche, die zu nichts taugt - und trotzdem käme er ohne sie überhaupt nicht zurecht! Er nimmt sie vor allem deshalb nicht wahr, weil sie ihm ebenbürtig und gewachsen ist, immer von sich aus schon das Richtige tut. Aber da kann ja nachgeholfen werden, der Sonntag kommt bestimmt, im Kino. Auch davon ist die Filmgeschichte voll, nicht nur Hitchcock hat dem Kino gedient, verwiesen sei hier im Hinblick auf die geschlagene Blindheit von Kinohelden auf Frank Capras PLATINUM BLONDE von 1931 und auf Walsh' THE STRAWBERRY BLONDE von 1941. Howard Hawks hat 1953 einen Film gedreht - doch dies nur noch nebenbei mit dem kinoträchtigen, vielversprechenden Titel: GENTLEMEN PREFER BLONDES.

Walt R. Vian



Die Blonde reizt mit dem Bein, und der Mörder steckt sich vor lauter Aufregung gleich zwei Zigaretten ins Gesicht.

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: François Truffaut; Adaption, dialogues: François Truffaut, Suzanne Schiffman, Jean Aurel, nach «The Long Saturday Night» von Charles Williams; Chefkameramann: Nestor Almendros, Kamera: Florent Bazin, Tessa Racine; Regieassistent: Suzanne Schiffman; Chef décorateur: Hilton McCannico; Ensemblière: Franckie Diago; Toningenieur: Pierre Gamet; Mischung: Jacques Maumont; Kostüme: Michele Cerf; Montage: Martine Baraque, Marie-Aimée Debril; Musik: Georges Delerue.

Darsteller (Rollen): Fanny Ardant (Barbara Becker), Jean-Louis Trintignant (Julien Vercel), Philippe Laudenbach (Maitre Clément), Caroline Sihol (Marie-Christine Vercel), Philippe Morier-Genoud (Commissaire Santelli), Xavier Saint Macary (Bertrand Fabre, Fotograf), Jean-Pierre Kalfon (Jacques Massoulier), Anik Belaubre (Kassiererin im «Eden»), Jean-Louis Richard (Louison), Yann Dedet, Nicole Felix, Georges Koulouris, Roland The not, Pierre Gare, Jean-Pierre Kohut-Svelko, Pascale Pellegrin.

Produktion: Les Films du Carosse, Films A2, Sopropfilms. Directeur de production: Armand Barbault. Frankreich 1983. Gedreht November, Dezember 1982 in der Gegend von Hyères in schwarz/weiss. 111 min. Verleiht: Europafilm, Locarno.

”Der erste Blick, wenn man sieht, wie die Dinge wirklich aussehen, hat für unsere Arbeit grosse Bedeutung”

Interview mit Kameramann Nestor Almendros

FILMBULLETIN: Arbeiten Sie vorzugsweise mit denselben Mitarbeitern, haben Sie immer dieselbe Kameracrew?

NESTOR ALMENDROS: Wie Sie wissen, arbeite ich vor allem in zwei Ländern. Und da es die Bestimmungen der Gewerkschaften nicht zulassen, dass ich meine Leute von einem Land ins andere mitbringe, habe ich gewissermassen zwei Mitarbeiterstäbe, einen in Paris

und einen in den USA. Mit dieser Einschränkung also: ja, üblicherweise mit den gleichen Mitarbeitern.

FILMBULLETIN: Arbeiten Sie gewöhnlich «on location», oder ziehen Sie es vor, in einem Studio zu drehen?

NESTOR ALMENDROS: Da gibt es keine Regeln. Manchmal arbeite ich lieber an einem Originalschauplatz und manch-

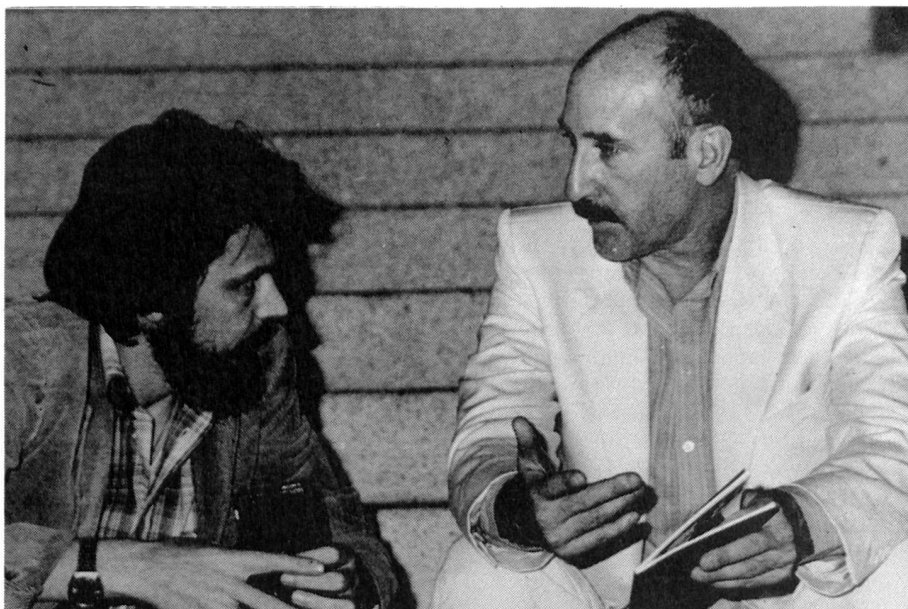
mal lieber «on the set» im Studio. Das ist auch abhängig von der Sache, die aufgenommen wird: Wenn eine lange und komplizierte Einstellung aufgenommen werden soll, ist es von Vorteil, sie in einem Studio zu drehen, weil man da die bessere Kontrolle hat; für Szenen mit kurzen Einstellungen kann es aber sehr stimulierend sein, wenn man in einer natürlichen Umgebung arbeitet.

FILMBULLETIN: Setzen Sie auch künstliches Licht ein, wenn Sie in natürlicher Umgebung arbeiten?

NESTOR ALMENDROS: Ich versuche, wenn immer möglich, mit dem natürlichen Licht auszukommen. LA COLLECTIONNEUSE von Eric Rohmer etwa haben wir beinahe ausschliesslich mit natürlichem Licht gedreht. Manchmal muss ich allerdings mit elektrischem Licht nachhelfen, aber dann versuche ich dieses Licht so einzurichten, dass es wie natürliches Licht aussieht - ganz natürlich wirkt.

FILMBULLETIN: Und wovon ist dieses «Nachhelfenmüssen» abhängig - nur von den Umständen am Drehort?

NESTOR ALMENDROS: Genau. Wenn man etwa an einem bedeckten Tag arbeitet, das Drehbuch aber einen sonni-



gen vorsieht, muss der Sonnenschein imitiert werden. In solchen Situationen versuche ich allerdings zuerst den Regisseur und den Produzenten dazu zu überreden, die Szene doch an einem günstigeren Tag zu drehen - denn es gibt nichts, was natürlichem Licht gleichkommt.

FILMBULLETIN: Ist es schwieriger, eine Grossaufnahme auszuleuchten als eine Totale?

NESTOR ALMENDROS: Beides ist gleich einfach oder gleich schwierig. Es gibt auch hier wieder keine fixe Regel. Selbstverständlich kommt man bei einer Grossaufnahme mit weniger Lampen aus - aber die Anzahl der eingesetzten Lampen ist nie das Problem. Ein Gesicht kann einem manchmal ganz schön viele Probleme aufgeben.

FILMBULLETIN: Halten Sie den Unterschied zwischen 16mm und 35mm Material für sehr bedeutend?

NESTOR ALMENDROS: Ja, der Unterschied fällt ins Gewicht. 16mm ist - wie jeder weiss - nicht so scharf wie 35mm Film, auch ist 35mm farbgetreuer. 16mm Geräte dagegen sind leichter und beweglicher, also sehr nützlich für Reportagen und filmischen Journalismus - aber ich würde 16mm niemandem empfehlen, der einen Spielfilm machen will.

FILMBULLETIN: Und was die Ausleuchtung betrifft?

NESTOR ALMENDROS: Für 16mm braucht man mehr Licht, weil es die Tendenz gibt, sie später auf 35mm «aufzublasen». Wenn man aber mit weit offener Blende arbeitet - weniger als 5.6 oder 8 - erhält man keine sehr weitreichende Tiefenschärfe, und wenn dann also der Film noch aufgeblasen wird, ist das Bild nicht mehr scharf genug. Es empfiehlt sich deshalb, bei 16mm mit mehr Licht zu arbeiten, weil man schärfere Bilder braucht.

FILMBULLETIN: Drehen Sie lieber in Farbe oder schwarz/ weiss?

NESTOR ALMENDROS: Das hängt wiederum vom Gegenstand, vom Thema des Films ab. Ich war sehr glücklich, dass Truffauts VIVEMENT DIMANCHE! in schwarz/ weiss gedreht wurde - für einen Thriller gibt es nichts besseres. Einen Film wie DAYS OF HEAVEN von Terence Malick dagegen kann ich mir nur in Farbe vorstellen.

Orson Welles hat einmal gesagt, schwarz/ weiss liebe die Schauspieler - und es ist leicht zu verstehen, was er

damit meinte: schwarz/ weiss «kümmernt» sich weniger ums Dekor, die fehlende Farbe macht den Hintergrund weniger störend und die Schauspieler kommen besser zur Geltung, die Ausstattung wird stilisiert, nur das Wesentliche wird mit dem Licht hervorgehoben und nimmt dadurch schon einen symbolischen Wert an.

FILMBULLETIN: Welche Erfahrung haben Sie jetzt mit dem Truffaut-Film gemacht?

NESTOR ALMENDROS: Schwierig ist für einen Kameramann, der heute mit schwarz/ weiss arbeitet, wieder in schwarz/ weiss zu «denken», für die Farben blind zu werden und sich jedes Bild, das auf die Leinwand kommen wird, ohne sie vorzustellen. Glücklicherweise hat mir der grossartige Ausstatter Hilton McConnico diese Aufgabe mit seinen Skizzen und Zeichnungen in schwarz/ weiss sehr erleichtert; auch die Kostüme und Accessoires wurden nur in den Farbtönen Schwarz, Grau und Weiss entworfen.

FILMBULLETIN: Und wie war das mit dem Licht?

NESTOR ALMENDROS: Die visuelle Information, die schwarz/ weiss Material von sich aus transportiert, ist spärlicher, und deshalb ist man gezwungen, stärker mit dem Licht zu arbeiten als beim Farbfilm. Man muss die Personen und Objekte, denen man Gewicht beimisst, buchstäblich mit dem Licht «nachzeichnen». Etwas Gegenlicht - ob es nun gerechtfertigt erscheint oder nicht - wird einem förmlich aufgezwungen, wenn man nicht riskieren will, dass die Konturen zwischen den Figuren im Vordergrund und denjenigen in der Tiefe der Einstellung zu stark verwischen - beim Farbfilm ergibt sich diese Trennung eigentlich automatisch. Deshalb hab' ich, entgegen meiner üblichen Neigung zu einem weichen Licht, auch Fresnel-Lampen eingesetzt, die ein viel härteres Licht ergeben: mit ihnen kann man bestimmte Details ohne weiteres unterstreichen, optisch hervorheben und andere Bereiche völlig im Dunkeln belassen.

Der Vorteil von schwarz/ weiss ist, dass man ohne Korrekturen mit Filtern Licht von unterschiedlicher Temperatur - etwa Tageslicht (blau) mit elektrischem (gelb) - mischen kann. Ausserdem ist schlechter Geschmack bei der schwarz/ weiss Fotografie beinahe ausgeschlossen: durch das Wegfallen der «vulgären» Farben der Alltagsrealität wird ohne weiteres eine Eleganz erreicht, die dem Smoking für einen grossen Empfang entspricht.

FILMBULLETIN: Zu welchem Zeitpunkt werden Sie in ein Projekt einbezogen?

NESTOR ALMENDROS: Auch da gibt's keine Regeln. Bei manchen Filmen beginnt man am ersten Drehtag, wie wenn man eben vom Planeten Mars gefallen wäre, weil zur Vorbereitung überhaupt keine Zeit zur Verfügung stand. Bei Filmen, die über ein komfortables Budget verfügen, wird man drei, vier Wochen vor Drehbeginn zugezogen und bezahlt, damit man die Arbeit gründlich vorbereiten kann: mit dem Kostümzeichner, dem «set-designer», dem Regisseur durchsprechen, die Drehorte aufsuchen, Kamerastandpunkte auswählen und eventuell sogar Testaufnahmen machen. Bei amerikanischen Filmen ist das meistens möglich.

Andererseits ist der Zeitpunkt, in welchem ein Kameramann in ein Projekt einsteigen kann, natürlich auch von seinem Arbeitsprogramm abhängig. Wenn er einen Film nach dem andern dreht, so bleibt ihm keine Zeit, sich an den Vorbereitungen zu beteiligen.

FILMBULLETIN: Ziehen Sie gründlich vorbereitete Projekte vor?

NESTOR ALMENDROS: In der Regel schon. Aber wenn man erst in der letzten Minute zu einem Projekt stösst, hat man manchmal in einer Art instinktiven Reaktion einen glasklaren Blick, während es andererseits vorkommen kann, dass man eine Sache, die man lange betrachtet und an die man sich irgendwie gewöhnt hat, gar nicht mehr richtig sieht. Der erste Blick, dieser «flash», dieses Aufleuchten - wenn man sieht, wie die Dinge wirklich aussehen! - hat für unsere Arbeit grosse Bedeutung. Mit der Zeit verliert sich aber diese Idee, dieses Gefühl dafür, wie die Dinge aussehen. Wenn ich's mir überlege, gibt es auch hier wiederum keine Regel.

Bei GENERAL IDI AMIN DADA, dem Dokumentarfilm, den ich mit Barbet Schroeder machte, blieb nicht nur keinerlei Zeit zur Vorbereitung, sondern ich wusste noch nicht einmal, wer Idi Amin war, als ich nach Uganda ging. Vermutlich wäre ich auch gar nicht hingegangen, wenn ich gewusst hätte, was das für ein Mann war. Während der Arbeit am Film fand ich es heraus - und das war sehr aufregend, weil ich eine Person entdeckte, sie urplötzlich sah, wie sie war.

FILMBULLETIN: Arbeiten Sie eng mit dem Regisseur zusammen, wenn Sie eine Szene in einzelne Einstellungen auflösen?

NESTOR ALMENDROS: Das ist nicht meine Arbeit, es ist die Aufgabe des Regis-

seurs, diese Entscheidungen zu treffen. Ich versuche mich da rauszuhalten, aber manchmal haben die Regisseure keine Ideen und kommen zum Kameramann gelaufen - dann muss ich ihnen etwas vorschlagen. Manchmal schlagen die Regisseure etwas vor, das falsch ist. Dann versucht man sie zu etwas anderem zu überreden - allerdings ohne grossen Nachdruck, denn es ist *ihr* Film, der gemacht wird, und nicht der Film des Kameramanns. Ich realisiere *seinen* Film, nicht meinen, und versuche deshalb auf *seiner* Linie zu arbeiten.

FILMBULLETIN: Entscheiden Sie, welches Objektiv eingesetzt wird, ob etwa eine Einstellung mit einem Weitwinkel aufgenommen wird?

NESTOR ALMENDROS: Auch das ist eine Entscheidung, die der Regisseur zu treffen hat. Ein *guter* Regisseur weiss, welches Objektiv und welche Brennweite er einzusetzen hat - das unterscheidet ihn vom durchschnittlichen Regisseur. In diesen Fragen springe ich zwar wenn nötig helfend ein, mit Vorschlägen und Korrekturen - aber die Basis muss von ihm kommen: wenn ein Regisseur in diesen Fragen überhaupt nicht Bescheid weiss, hat sein Film keine Handschrift - keinen Stil.

FILMBULLETIN: Sie drehen oft mit Eric Rohmer.

NESTOR ALMENDROS: Ja, Rohmer hat mich für Europa entdeckt. Ich habe, als ich noch sehr jung war, in Kuba Dokumentarfilme gemacht, aber als ausgewiesener «Cinematograph», als Kameramann hat mich Eric Rohmer entdeckt und etabliert.

FILMBULLETIN: Würden Sie bitte etwas beschreiben, wie Rohmer arbeitet.

NESTOR ALMENDROS: Rohmer arbeitet sehr sehr ökonomisch - man könnte ihn beinahe als Ökologen bezeichnen, weil es bei ihm fast keinen Abfall gibt. Er überlegt sehr viel und produziert sehr wenig Ausschuss. Rohmer macht nur eine Aufnahme von einer Einstellung - nicht zwei und nicht drei: *eine* genügt ihm. Es gibt bei ihm auch keinerlei «coverage» - Sie wissen, was coverage bedeutet: eine Szene wird aus verschiedenen Positionen mit unterschiedlichen Kamerawinkeln und Objektiven aufgenommen, und erst am Schneidetisch entscheidet man sich definitiv für eine Lösung; Rohmer legt sich vor der Aufnahme auf einen Kamerawinkel fest. Rohmers Filme entstehen sehr schnell, weil wenig Material aufgenommen werden muss (wenig «footage»), die «rushes» sind sehr kurz, und die Mon-

tage ist ebenfalls sehr schnell erledigt, weil er eigentlich nur die gemachten Aufnahmen aneinanderreihen muss.

FILMBULLETIN: Er arbeitet auch sehr stark mit dem Dekor, legt sehr viel Wert auf den Hintergrund, auf die Umgebung, in die er seine Darsteller plaziert.

NESTOR ALMENDROS: Es freut mich, dass Ihnen das aufgefallen ist. Rohmer ist tatsächlich sehr daran interessiert, dass die Zuschauer wissen, wo man sich befindet - er will nicht «schummeln», die Handlungsorte sollen erkannt werden. Er hasst es, wenn das Publikum diesorientiert wird. Wenn etwa im Innern eines Hauses gedreht wird, soll der Zuschauer wissen, wo sich die Tür befindet, wo die Küche liegt - jede Szene muss sehr präzise aufgebaut werden. Die «Geografie einer Szene» ist ihm so wichtig, dass es an Besessenheit grenzt.

Für mich gilt das nicht im selben Mass, und manchmal streiten wir darüber, weil er von mir her gesehen zuviel Zeit verschwendet, wenn er einmal denkt, dass die Zuschauer die Situation noch nicht ganz genau begreifen - aber vielleicht hat *er* recht, weil die Leute seine Filme ja mögen.

FILMBULLETIN: Wodurch unterscheidet sich etwa die Arbeitsweise Truffauts von derjenigen Rohmers?

NESTOR ALMENDROS: Truffauts Technik ist in dem Sinne ausgeklügelter, als seine Kamera immer auf Rädern, immer in Bewegung ist. Truffauts Kamera folgt der action, während bei Rohmer die Kamera zur statischen Beobachtung neigt. Bei Rohmer bewegen sich die Darsteller innerhalb des Bildes - PAULINE A LA PLAGE, das ist ein Ballett, da gibt es eine Choreografie der Schauspieler! -, während bei Truffaut die Kamera den Bewegungen der Schauspieler folgt: das dürfte der wesentliche Unterschied sein. Truffaut dreht auch mehr coverage, mehr Grossaufnahmen und Naheinstellungen aus verschiedenen Aufnahmewinkeln, die er später dazuschneidet kann.

FILMBULLETIN: Truffaut kann also sein Material bei der Montage noch stärker beeinflussen.

NESTOR ALMENDROS: Genau. Er kann eine Szene, den Film noch auf verschiedene Arten montieren, während Rohmer das Material eigentlich gar nicht mehr montieren kann, sondern auf die vorausbestimmte Weise zusammenfügen muss.

Die Fragen stellte Walt R. Vian

Nestor Almendros

- Spielfilme als Chef-Kameramann:
- 1964 LE PERE NOEL A LES YEUX BLEUS von Jean Eustache
LA COLLECTIONNEUSE von Eric Rohmer
 - 1967 THE WILD RACERS von Daniel Haller
 - 1969 MORE von Barbet Schroeder
MA NUIT CHEZ MAUD von Eric Rohmer
L' ENFANT SAUVAGE von François Truffaut
 - 1970 DOMICILE CONJUGAL von François Truffaut
LE GENOU DE CLAIRE von Eric Rohmer
 - 1971 DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT von François Truffaut
LA VALLEE von Barbet Schroeder
L' AMOUR L' APRES-MIDI von Eric Rohmer
 - 1973 FEMMES AU SOLEIL von Liliane Dreyfus
THE GENTLEMAN TRAMP von Richard Patterson
 - 1974 LA GUEULE OUVERTE von Maurice Pialat
BORN TO KILL von Monte Hellman
MES PETITES AMOUREUSES von Jean Eustache
 - 1975 HISTOIRE D' ADELE H. von François Truffaut
MAITRESSE von Barbet Schroeder
 - 1976 DIE MARQUISE VON O. von Eric Rohmer
CAMBIO DE SEXO von Vicente Aranda (Spanien)
DAYS OF HEAVEN von Terence Malick
 - 1977 L' HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES von François Truffaut
LA VIE DEVANT SOI von Moshé Mizrahi
GOIN' SOUTH von Jack Nicholson
LA CHAMBRE VERTE von François Truffaut
 - 1978 PERCEVAL LE GALLOIS von Eric Rohmer
L' AMOUR EN FUITE von François Truffaut
 - 1979 KRAMER VS KRAMER von Robert Benton
THE BLUE LAGOON von Randal Kleiser
 - 1980 LE DERNIER METRO von François Truffaut
 - 1981 STILL OF THE NIGHT von Robert Benton
 - 1982 SOPHIE' S CHOICE von Alain Pakula
PAULINE A LA PLAGE von Eric Rohmer
VIVEMENT DIMANCHE! von François Truffaut

Oscar für die «Beste Fotografie» für DAYS OF HEAVEN; César für die «Beste Fotografie» für LE DERNIER METRO.

L' ARGENT von Robert Bresson

Asketische Reduktion auf die wesentlichen Bilder

Das allererste Bild zeigt einen Bankomaten - die Kameraachse steht senkrecht im Schnittpunkt der Diagonalen dieses «Dienstleisters» unserer Zivilisation, der die Leinwand füllt: ein denkbar einfaches Bild. Lautlos schliesst sich die Stahltür. Formulierungen wie «fällt ins Schloss» oder «wie von unsichtbarer Hand bewegt» wären unzulässige

Romantisierungen des einfachen, technischen Vorgangs, den jedermann aus eigener Anschauung kennt. Über das Bild laufen die Daten zum Film. Es könnte die Schlusseinstellung sein. Es ist der Schluss: die Geschichte, die nun erzählt wird, treibt von Anfang an auf den Punkt zu, wo eine von unsichtbarer Hand bewegte Stahltür ins

Schloss fällt. Die Geschichte ist in einer einzigen grossen Rückblende angelegt - allerdings: ohne dass diese Rückblende, technisch gesehen, je angezeigt würde. Dieses einfache Anfangsbild ist in jeder Hinsicht bezeichnend, der Höhepunkt - ich zögere mit der Formulierung, doch - eines Lebenswerkes.

Nach dem Vorspann: Ein Junge, der



sich hinter einer Glastür nähert, tritt ein. Der erste des Monats, sein Taschengeld ist fällig. Gegenschnitt: Sein Vater hinter dem Schreibtisch. Er greift zur Brieftasche, entnimmt ihr ein paar Noten, legt sie auf die Tischplatte. Gross, kurz eingeschnitten: die Hand, die das Geld hinlegt; das Geld, das da liegt; die andere Hand, die es ergreift und wegnimmt. Der Junge, durch die Glastür gesehen, der sich entfernt.

Bilder, die sich wiederholen werden - immerzu. Optische Trennlinien, die Aussen und Innen signalisieren; Türen, die ins Schloss fallen müssen; Banknoten, welche die Hand ändern. Zwangsläufig. Funktionale Abläufe, auf einfachste Bilder reduziert. Statische Bilder, kaum eine Kamerabewegung - und wenn sie einmal bewegt wird, hat es fast den Anschein, als geschähe das nur, um den Bildausschnitt zwanglos etwas zu korrigieren.

Der Junge hat Schulden, sein Taschengeld reicht nicht aus. Er führt ein Telefongespräch mit folgendem Wortlaut: «Bist Du's? Rette mich. Ich komme.» Die Bilder sind funktional. Die Dialoge sind funktional. Die Töne sind funktional. Sie vermitteln schnörkellos immer genau das Minimum an Information, das für den Zuschauer notwendig ist, um der Erzählung leicht zu folgen. Sie vermitteln aber Bild für Bild, Dialog für Dialog, Ton für Ton ein Maximum an Information bei minimalstem Aufwand. Die «Rettung» bringt eine falsche Fünfhundertfranc-Note, die in einem Fotogeschäft gewechselt wird. Der Fotohändler gibt seine falschen Noten an Yvon weiter, der das Heizöl liefert. Yvon wird von seinem Arbeitgeber verdächtigt, das Falschgeld selber in Umlauf zu setzen. Nach dem Prozess, der ohne Verurteilung endet, bleibt er arbeitslos, beteiligt sich an einem krummen Ding, wird geschnappt, verurteilt und wandert ins Gefängnis. Seine Frau verlässt ihn. Nach seiner Entlassung mordet Yvon die Besitzer des Hotels, in dem er nächstigt, wenig später die ältere Frau, bei der er Unterschlupf fand, samt Angehörigen und stellt sich der Polizei - noch ist die Tür, durch die er abgeführt wird, einen Spalt weit offen, aber Illusionen wird man sich keine machen, sie wird so selbstverständlich ins Schloss fallen, wie es ihr zukommt: das allererste Bild hat dies schon vorweggenommen.

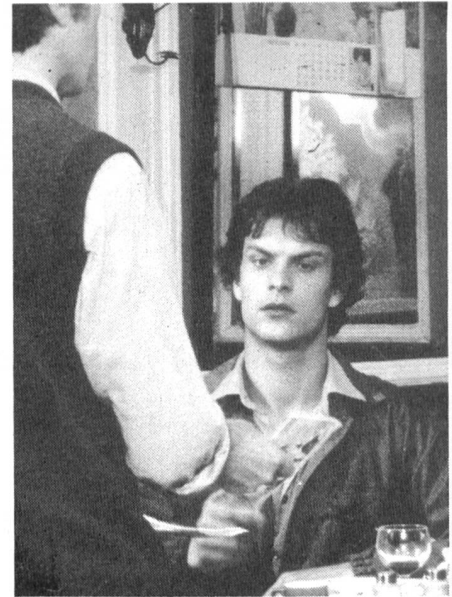
Der Stoff, der mit L' ARGENT präsentiert ist, hat seine Widerhaken, über die man sich Gedanken machen wird; die Welt-Anschauung, die sich da auf der Leinwand ab-bildet, wird die Auseinandersetzung ganz selbstverständlich herausfordern. Noch erstaunlicher aber ist die Form, in der Bresson seine Gedan-

ken und Auffassungen vorführt - und gerade auch dies ist einiger Überlegung wert.

Ich habe L' ARGENT zum erstenmal am Ende eines langen Tages mit vielen Filmen am Filmfestival in Locarno gesehen, das vor allem junge Filmemacher mit neuen Ausdrucksformen vorstellen wollte, und da musste es wie Schuppen von den Augen fallen, wie zufällig, unreflektiert und abgedroschen die allermeisten Bilder dieser nichtabreissenden Bildflut des Tages waren: wie schöpferisch stark, unpräzise, erstmalig und doch allgemeinverständlich, die Bilder des über 75 Jahre jungen Robert Bressons sind. Wie soll man etwa eine Ohrfeige zeigen? Alles schon dagewesen. Doch halt: die Frau bringt Yvon eine Kachel Kaffee, ihr Vater ist dagegen, heftiger Wortwechsel - im Bild: das Profil der Frau; Schnitt: die Hände, in denen die Kachel voll Kaffee ruht; wir hören: das schallende Geräusch der Ohrfeige - der Kaffee schwappt leicht über; die Kachel wird weitergetragen. Ein einfaches Bild, ein allgemeinverständliches Bild, aber ein Bild, wie es noch nicht da war. Sowas muss einem zuerst einmal einfallen. Sowas zu zitieren oder zu kopieren ist dann schon banal. Es ist aber nicht nur ein originelles Bild, es ist auch ein stimmiges und ein aussagekräftiges Bild. Es sagt viel mehr über diese Frau aus, als es eigentlich zeigt. Bogart sagt sinngemäss zur Bacall im legendären TO HAVE AND HAVE NOT: «Wer eine Ohrfeige so wegstecken kann, wurde oft geschlagen.» Es zeigt auch eine Frau, die demütig, aber bestimmt ihren Weg geht.

Oder: Yvon wird zu vierzig Tagen Einzelhaft verurteilt. Eine Wolldecke bündelt seine Effekten. Zu sehen ist dann ein Gestell, auf dem bereits acht solcher Bündel ruhen, als Yvons hinzugelagert wird. Das simple Bild reisst die Geschichte auf: das Einzelschicksal wird ganz beiläufig ins Allgemeine verlängert - acht Einzelhäftlinge oder mehr, wie mag deren Geschichte lauten? Oder: Bresson zeigt einen Wäschekorb, Hände, die zugreifen. Sie greifen nach den Briefen, die geöffnet und gelesen werden, bevor man sie den Gefangenen zuleitet. Ein Bild, das mir aus keiner der paar Dutzend Gefängniszenen, die ich gesehen habe, bekannt wäre. Wieder ein neues Bild, aussagekräftig auch es: Gefängnis bedeutet für den Gefangenen auch Entzug der Freiheit, persönliche Briefe zu lesen.

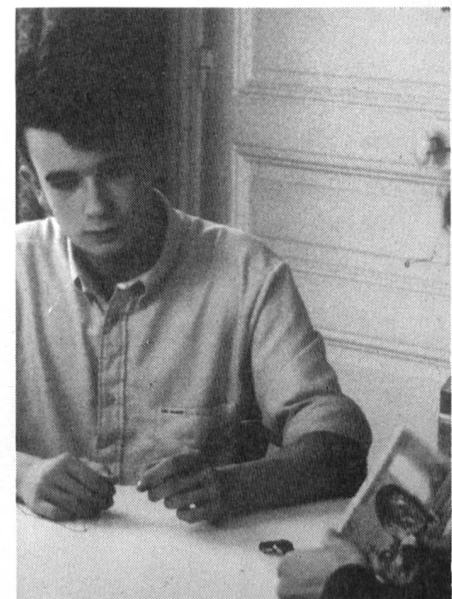
Mord in zehn Einstellungen. Eine Tür, einen Spalt weit offen. Yvon wird eingelassen. Das Aushängeschild: Hotel Modern. Treppenhaus mit Tür zur Toilette, Yvon. Waschbecken, ins fließende Wasser mischt sich die rote Farbe von Blut. Yvon, der ein Kleidungsstück



Banknoten, welche die Hand ändern.



Abläufe, auf einfachste Bilder reduziert.



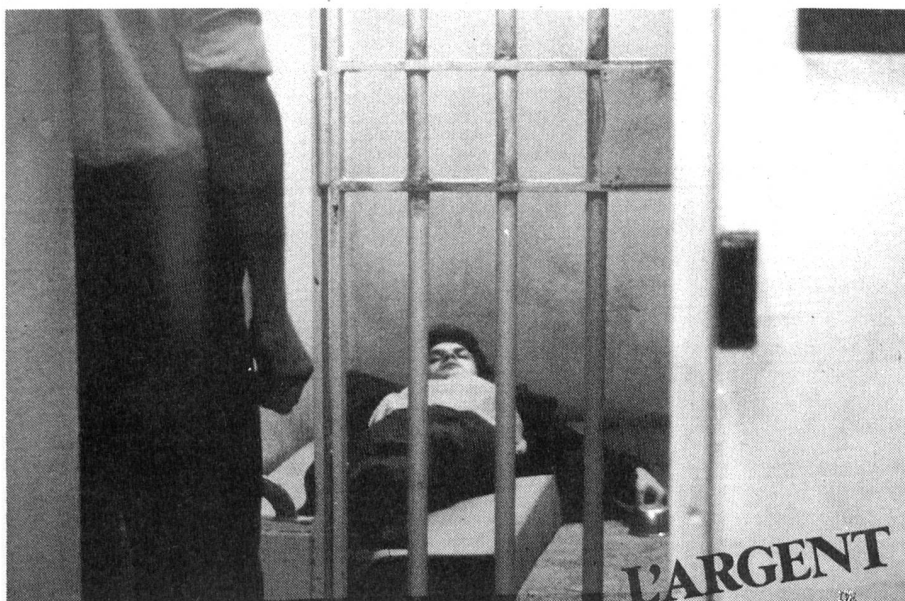
Bilder, die sich wiederholen - immerzu.



Glasscheiben, Gitter, die trennen und ausschliessen.



optische Trennlinien, die Aussen und Innen signalisieren:



«Türen», die ins Schloss fallen müssen.

in seine Tragtasche steckt. Yvon, der in der Portierloge Schubladen öffnet, Geldscheine findet und an sich nimmt. Yvon, der das Hotel verlässt; die Tür, die ins Schloss fällt. Die Sequenz wurde auf so wenige Bilder reduziert und ist in ihrem Ablauf so ungewohnt, dass man fast schon Yvons verbales Geständnis abwarten muss, um sicher zu sein, dass er in dieser Sequenz tatsächlich zwei Menschen umgebracht hat. Oder als anderes Stichwort: Überfall einer Bank. Bresson reduziert ihn praktisch auf Bilder vom Steuerrad des Fluchtwagens und von Yvons Blicken in den Rückspiegel - eine ungefähre Ahnung vom Geschehen vermitteln eigentlich nur die Geräusche, die aus dem Off zu uns dringen.

Aber das macht Kino letztlich aus: neue Bilder, neue Varianten für bekannte Sachverhalte und Abläufe zu finden. Ich würde da Bresson bedenkenlos neben Hitchcock stellen - oder Godard in seiner ganz anderen Art. Autorenschaft kann dem nachgesagt werden, der mit *seinen* Bildern, *seinen* Varianten *seine* Aussagen macht, der seine Einfälle, die einzelnen Teile zu einem Ganzen verknüpfen kann. Robert Bresson legt davon in L' ARGENT ein beredtes Zeugnis ab. Von Türen, die sich schliessen wie von unsichtbaren Mächten gesteuert; von Glasscheiben, Gitter die trennen und ausschliessen, war schon die Rede. Auch von Banknoten, welche die Hand ändern; im Gefängnis wird Fleisch gegen Zigaretten getauscht - aber schon die Art, wie der Vorgang gezeigt wird, verdeutlicht, dass kein Unterschied besteht. Immer vermeiden die Hände den Kontakt, sind auf Zugreifen eingestellt. Nur in einem einzigen Bild entwirft Bresson ein Gegenbild zur Welt, die er uns präsentiert: Yvons Hand, zur Schale geformt, in der einige Haselnüsse liegen, und die andere Hand, die Hand der Frau, die eine Nuss entgegennimmt.

Walt R. Vian

Die wichtigsten Daten zum Film:

Regie: Robert Bresson; Drehbuch: Robert Bresson, nach der Geschichte «Das Falschgeld» von Tolstoi; Kamera: Emmanuel Machuel, Pasqualino de Santis; Schnitt: Jean-François Naudon; Ton: Jean-Louis Ughetto, Luc Yersin; Bauten: Pierre Guffroy.

Darsteller (Rollen): Christian Patey (Yvon), Caroline Lang (Elise), Vincent Risterucci (Lucien), Sylvie Van den Elsen (die alte Frau), Didier Baussy (Fotohändler), Beatrice Tabourin (dessen Frau), ua.

Produktion: EOS Films, Schweiz; Marion's Films und FR 3, Frankreich. Produktionsleitung: Jean-Marc Henchoz; Produktionsausführung: Antoine Gannage. Schweiz/Frankreich 1982. Farbe. 85 min. Verleih: Ideal Film, Lausanne.

ZELIG von Woody Allen

Drehbuch: Woody Allen; Kamera: Gordon Willis; Production Designer: Mel Bourne; Kostüme: Santo Loquasto; Montage: Susan E. Morse; Musik: Dich Hyman.
Darsteller (Rolle): Woody Allen (Leonard Zelig), Mia Farrow (Dr. Eudora Fletcher), u. v. a.
Produktion: USA 1983, Jack Rollins and Charles H. Joffe Production; schwarz/weiß und farbig, 80 min. Verleih: Warner Bros.

Erstmals aufgefallen ist er 1928, an der amerikanischen Ostküste; und kein Geringerer als F. Scott Fitzgerald, Chronist der überspannten «roaring twenties», war es, der von ihm Notiz nahm; weil er erst als gutgekleideter Partygast mit dem Akzent der Bostoner Upper-class charmierte, um kurz darauf - völlig verwandelt - als Mitglied des Küchenpersonals, servil und im Slang sprechend, in Erscheinung zu treten. Diese erstaunliche Anpassungsfähigkeit verblüffte Fitzgerald - und nicht nur ihn: auch der berühmte Filmkomiker Woody Allen begann sein Interesse an jenem eigenartigen Menschen zu bekunden, der in den zwanziger und dreissiger Jahren zu einer merkwürdigen Berühmtheit wurde. Sein Name: Leonard Zelig.

In seinem jüngsten Film ZELIG geht Woody Allen der Spur dieses seltsamen Zeitgenossen nach, um dessen tolles Leben endlich dem Vergessen zu entreissen. Dabei entstand ein Dokumentarfilm, der sich von den sattsam bekannten Fernseh-Features kaum unterscheidet: viel authentisches Material über Tanzpaläste, die Flüsterkneipen Chicagos, über die Wirtschaftskrise und die kulturellen Ereignisse. Dazwischen die Person, um die es geht: Zelig. Zelig posierend im Kreise von Berühmtheiten, Zelig als Caruso Nummer zwei den berühmten Prolog des «Bajazzo» singend, Zelig im Yankee-Stadion als Baseball-Star reüssierend, Zelig beim Papst und Zelig im Nacken Adolf Hitlers.

Am bedeutendsten jedoch sind die Dokumente, die demonstrieren, warum der Mann so berühmt wurde. Befand sich nämlich Zelig im Kreise von Dicken, nahm er augenblicklich Pfunde zu; parlierte er auf einer High-Society-Party mit Snobs, redete er wie ein Snob; sprach er mit Negern, wurde er zum Neger; palaverte er mit Indianern, wuchs ihm der Federbusch: Leonard Zelig war ein menschliches Chamäleon, ein Genie der totalen Anpassung. Mit den Kenntnissen der Psychoanalyse und den Mitteln des Dokumentarfilms setzte Woody Allen dem kuriosen Leonard Zelig ein Denkmal.

Was ist Identität? Nach Erik Erikson ist sie der Schnittpunkt zwischen dem, was eine Person sein will, und dem, was die Welt ihr zu sein gestattet. Leonard Zelig hat sie nicht viel gestattet. Als Kind wurde er von seiner Schwester verprügelt, die wiederum von den grösseren Brüdern verdroschen wurde, und alle zusammen verwalkte der Papa; die Nachbarn, die vom ganzen Quartier geprügelt wurden, versohnten die ganze Familie Zelig - und so kam es, dass Leonard von allen die meiste Haue bezog.

Wer so schon in der Kindheit von seiner Umwelt drangsaliert wurde, der muss lange nach dem «Schnittpunkt» suchen, nach jener Stelle, wo sich äussere Situation und eigener Wunsch kreuzen. Leonards Leben ist eine einzige Hatz nach dieser «Kreuzung». Und weil aus der Suche reiner Wunsch wird, unter Umgehung dessen, was ihm die Welt zu sein gestattet, verwandelt sie sich für ihn in ein *theatrum mundi* - und er wird sein aktiver Protagonist: Auf der Suche nach einer Identität passt er sich an, setzt er nicht nur alles in Darstellung um, sondern verkörpert es auch. Leonard Zelig wird zum Anpassungs-Artisten ersten Ranges; ein Jedermann, ein Jederniemand.

Aber eben auch ein Schwejk und ein Schlemihl, die sehr wohl begriffen haben, dass man sich nur noch mit einem Doping der Anpassung behaupten, schützen kann. Nicht nur, um sich für alle Erniedrigung von früher zu entschädigen, sondern vor allem, um sich nicht mehr unterbuttern zu lassen. Den «Schweinemet der Zeit» (Hermann Kinder) verkörpert keiner besser als der amerikanische Autor und Komiker Woody Allen. Ein Wichtel von der traurigen Gestalt, immer Verlierer, aber immer zäh auf der Suche nach Selbstbestätigung und Anerkennung.

In TAKE THE MONEY AND RUN (1969) lernt er fix, sich der bösen Buben zu erwehren, die ihm auf der Strasse ständig die Brille zerdeppern: beim nächstenmal zertritt er sie vorsorglich selbst. In BANANAS (1970) wird er - Flucht nach vorn - Chef einer Bananenrepublik, in PLAY IT AGAIN, SAM (1972) wünscht er sich die Identität von Humphrey Bogart, um endlich bei den Frauen anzukommen, im SLEEPER (1974) erwacht er versehentlich in einer futuristischen Gesellschaft und versucht ihr zu entfliehen, in LOVE AND DEATH (1975) wehrt er sich, als «militanter Feigling» mit den Popen und Popanzen von Mütterchen Russland zu charmieren, und lässt sich prompt auf einen Deal mit dem Engel des Herrn ein: Der nämlich verspricht ihm, sein Todesurteil in letzter Sekunde zu ändern. Doch Boris, der Fliegenpilz-Wichtel, der tolsto-

isches Heldentum verweigert, wird verarscht - der Engel lässt sich nicht blicken, der Aufstand gegen die Norm hat sich nicht gelohnt.

In THE FRONT (1976) lässt er sich als Strohmännchen eines von McCarthy verbotenen Autors anheuern und muss Stücke schreiben, die er gar nicht schreiben kann, und in ANNIE HALL (1977) haben ihn die ewigen Klimmzüge, um in der Heuchlergesellschaft seinen Schnitt zu machen, derart gebeutelt, dass er zum Opfer von Väterchen Frust wird: zum Stadtneurotiker, dem nichts mehr gelingt ausser Klippklapp-Dialogen, mit denen er sich aus der Misere hochzuschrauben versucht.

In seinem jüngsten Werk ZELIG präsentiert er nun - nach MANHATTAN und STARDUST MEMORIES, die randvoll mit Biographischem sind - diesen Typ sozusagen total, als sozialpsychologisches Phänomen, Objekt eines Dokumentarfilms: Leonard Zelig, den jüdischen Underdog aus Brooklyn, der als entschlossener Jasager die ungewöhnliche Fähigkeit der perfekten Anpassung besitzt, dessen Leben allerdings zum Alptraum wird. Nicht nur, weil das Verwandlungs-Unikum von einer sensationsgeilen Öffentlichkeit und einer erklärungs-süchtigen Wissenschaft auf einen Leidensweg gezwungen wird, sondern weil auch Woody Allen dessen Biographie in das Korsett eines abgewetzten Dokumentarfilms zwingt. Dadurch ist Allen zweierlei gelungen: eine hinreissende Satire auf den grassierenden Opportunismus und eine Persiflage auf die Dokumentarfilmerei.

Um den Zuschauer gänzlich zu irritieren, lässt Allen *echte* Persönlichkeiten über den *fiktiven* Zelig reden: Saul Bellow, Susan Sontag, Bruno Bettelheim; vermischt er echte Dokumentarbilder mit inszenierten, kopiert er falsches in authentisches Material. Die Irritation ist perfekt: Hat nun Zelig tatsächlich gelebt? Wurde er wirklich mit Konfettiparaden geehrt? Tauchte er wirklich im Heiligen Jahr neben dem Papst auf dem Balkon auf und verwirrte den Heiligen Vater? Brachte er tatsächlich den krakeelenden Hitler aus seinem schwungvollen Redekonzept? Die Bilder belegen es - erfunden ist die gesamte Biographie natürlich trotzdem.

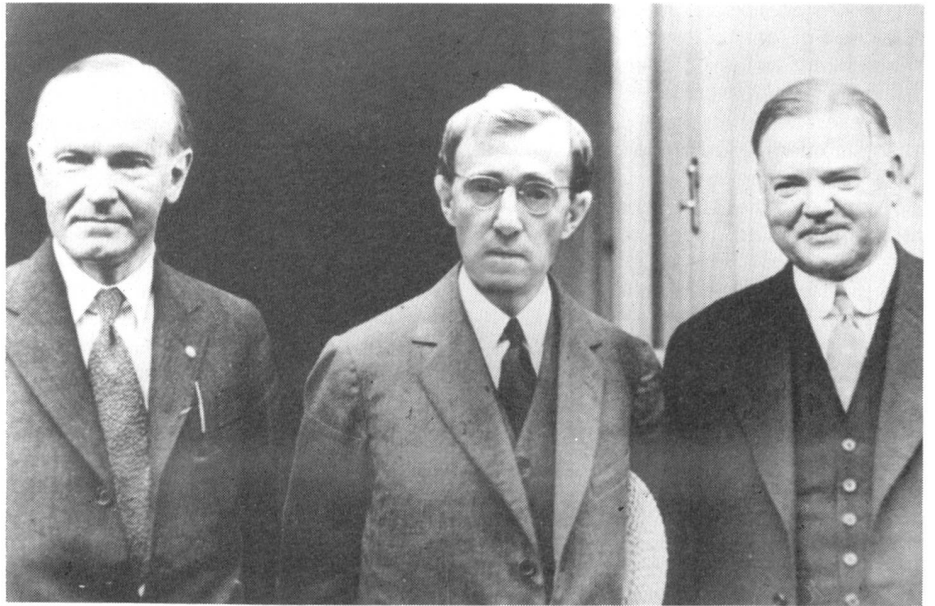
Schon im 18. Jahrhundert schwante einem englischen Aesthetiker: «Wie kommt es, dass wir als Originale geboren werden und als Kopien sterben?» Die Antwort gab später Rousseau: Die Gesellschaft zerstört die individuelle Echtheit, weil das Daseinsgefühl von der Meinung anderer abhängig ist. Und für Sartre schliesslich war die Meinung der anderen, die Allgemeinheit, die Hölle, weil jeder die Allgemeinheit werden will, aber die Täuschungsmanöver

der anderen beachten muss, die seine Anstrengungen zunichte machen können.

Zelig kann davon ein Lied singen. Der einzige Mensch nämlich, der sich wirklich für ihn interessiert, ist die Psychiaterin Dr. Eudora Fletcher, die ihren prominenten Kollegen misstraut und Zelig auf dem psychoanalytischen Weg zu heilen versucht. Dadurch aber kommt Zelig zunächst in Teufels Küche: Wenn sie sagt, sie sei Ärztin und er der Patient, streitet er das rundweg ab, weil er in seiner Anpassungssucht sofort behauptet, selbst Arzt zu sein. Als Dr. Fletcher aber den Spieß umdreht und sich als Patientin dem «Arzt» anbietet, windet sich der qualvoll auf seinem Stuhl und bekennt, dass er auch kein Arzt sei.

Die Hölle, das ist der andere. Die Ärztin kann Zelig sagen, wie er nicht sein darf, wenn er wirklich *sein* will, und wie man nicht sein darf, begreift er schon: nicht sein wie irgendein anderer - aber wie kann man dahin gelangen, wenn man doch gleichzeitig aus der Gesellschaft nicht ausgeschlossen, von ihr nicht kaputt gemacht werden will? Zelig will sich seine Identität gar nicht selbst schaffen, er möchte sich vielmehr jener Identität fügen, von der er glaubt, dass er damit dem Gegenüber einen Gefallen tut; Zelig will ja nur, dass man ihn liebt. Wenn es Dr. Fletcher im Laufe ihrer langen, geduldigen Gespräche dann doch noch gelingt, Leonard von seinem krankhaften Opportunismus zu befreien, dann zum Preis einer neuen Abhängigkeit: Kaum hat ihn die Psychiaterin überzeugt, nimmt er schon die banalste Äusserung zum Anlass, um heftigst zu widersprechen. Weil die Fachkollegen von Dr. Fletcher das Ergebnis studieren wollen, treffen sie sich mit Zelig und geben Triviales von sich: «Schönes Wetter heute». Obwohl tatsächlich die Sonne scheint, widerspricht Zelig - und es kommt fast zur Schlägerei.

In Luigi Pirandellos berühmtem Stück «Sechs Personen suchen einen Autor» wird einmal die Frage gestellt: «Können Sie mir sagen, wer Sie sind?» Auch Zelig könnte, trotz erfolgreicher Behandlung durch Dr. Fletcher, diese Frage nicht beantworten; er bleibt ein Opfer der Manipulation - mit einer Pirandello-Erfahrung: «So ist es - wie es Ihnen scheint.» Dem amerikanischen Volk erscheint er nämlich plötzlich nach seiner «Heilung» nicht mehr als «Star», als Superman der Anpassung, sondern als Scharlatan, rücksichtsloser Egomane, der die Menschen schamlos ausnutzt. Auf einmal melden sich Frauen zu Wort, die behaupten, ein Kind von ihm zu haben, von ihm geheiratet worden zu sein undsoweiter. Zelig wird zum Verfolgten und zum Opfer einer Gesellschaft, die -



Leonard Zelig, posierend im Kreis von Berühmtheiten



ein menschliches Chamäleon, ein Genie der totalen Anpassung.



mit der Frau, die ihn liebt, Dr. Eudora Fletcher

Ironie des Schicksals - nur Gleiche unter Gleichen duldet; die amerikanische Öffentlichkeit weidet die ehemalige Berühmtheit genüsslich aus: Es hagelt Prozesse. Das hat man davon, wenn man sich dem Diktat der Mehrheit nicht unterwirft. Zelig flieht - und flüchtet dorthin, wo die schwachen Personen willkommen sind: unter die Fittiche Hitlers.

Ein jüdischer Minderheitenzwerg als braune Knetmasse - das ist die sarkastische, ätzende «Rettung» eines Ungelebten, vom dem einerseits verlangt wird, dass er sich anpasst, aber andererseits auch gefordert wird, dass er die Rechtfertigung für sein Handeln und Lassen in sich selbst erfinden muss.

Zeligs einzige Chance, das Leben doch noch in den Griff zu bekommen, ein Gleichgewicht zu finden, ist die Liebe, und Dr. Fletcher liebt ihn wirklich. Sie ist es auch, die ihm nachreist nach Deutschland und rechtzeitig zur Nürnberger Parteitage-Show unter den frenetisch jubelnden Zuschauern sitzt. Oben auf der Bühne, hinter dem grell schwafelnden Hitler, hockt Zelig, in einer braunen Uniform - und winkt ihr zu. Diese gegenseitige Zuwinkerei bringt den Diktator so aus dem Konzept, dass er den Polen-Witz nicht zu Ende erzählen kann.

Zelig bleibt nur die Flucht: per Flugzeug jagen die beiden zurück über den Atlantik und werden von der US-Bevölkerung wieder frenetisch bejubelt. Aufgrund seiner tollkühnen Flucht hat ihm das amerikanische Volk verziehen, und Zelig hat endlich jemanden gefunden, der ihn wirklich liebt. Ein schönes hollywoodesques Happy End.

Wer aber ist Zelig? Nur eines ist gewiss: Er hatte Kontakt zu allen Berühmtheiten. Auf alten Fotos ist er mit Eugen O'Neill zu sehen, mit Edgar Hoover, US-Präsident Coolidge, Charles Chaplin, Scott Fitzgerald; ihm wurden Songs gewidmet und Gedichte; sein Leben wurde von Hollywood verfilmt und von der Tourismus-Industrie ausgebeutet. Das alles wird mit Bildern belegt. Dort aber, wo Zelig in Filmdokumenten in Erscheinung tritt, bleibt er schemenhaft, eine kleine Figur unter Prominenten.

Wie aber kommt man einer solchen Null auf die Spur, wenn es doch so wenig Dokumente über ihn gibt? Man dreht einen Dokumentarfilm, wäre ja nicht das erste Mal. Die zahllosen Fernseh-Features exerzieren das fast täglich vor: Filmschnipsel, Fotos, noch lebende Zeugen, und ein Kommentar kleistert das Material, so disparat und willkürlich es sein mag, zu einem sinnvollen «Ganzen» zusammen. Das Ergebnis wirkt dann authentisch.

Das intellektuelle Schlitzohr Woody Allen arbeitet genau nach diesem moder-

nen Aneignungsprinzip. So wie T.S. Eliot einmal behauptet hat, der Roman habe mit Flaubert und Henry James sein Ende erreicht, argumentieren heute einige Filmemacher in bezug auf den Spielfilm: Das erzählerische Hollywood-Prinzip sei überholt, altmodisch - und das heisst: für die Gegenwart nicht authentisch.

Schuld an dieser Einstellung sind die neuen Methoden, neuen Prozesse und neuen Lebensformen der wissenschaftlichen und industriellen Gesellschaft. Eine Erzählung wusste früher Rat, heute kaum noch, weil sie (scheinbar) an der Oberfläche bleibt. Seien es die neuen Erkenntnisse durch die Erforschung des Unterbewussten oder die neuen filmtechnischen Möglichkeiten einer filmischen Vermittlung: Authentisch wirkt in jedem Fall der Dokumentarfilm und weniger ein Spielfilm - auch nicht bei Godard oder Bresson, so sehr die sich auch um formale Innovationen bemühen.

Woody Allen aber trickst alle aus, die Hollywoodianer, indem er sozusagen einen pirandellesken Weg einschlägt: Er benutzt die zeitgemässen authentischen Mittel, um das Porträt einer Person herzustellen, die in Wahrheit nie existierte. Das «authentisch-historische» Material erhebt die Figur zur realen. Das Ergebnis ist ein Irrgarten, der für den Authentizitätsgläubigen Verstand aufgebaut ist, ohne dass der «Erzählungshörige» zu kurz kommt. Da gibt es keine Geheimnisse, da wird glasklar und zum Verzweifeln schlüssig argumentiert - so spannend und so lustig, dass am Ende alles überzeugend wirkt. Denn diesen Mann ohne Eigenschaften, der überall dabei ist, den gibt's ja wirklich: einer, keiner, hunderttausend.

Woody Allen, wahrhaftig, dreht allen eine Nase: Er kehrt das Unterste zuoberst, erschlägt den Spielfilm mit dem Dokumentarfilm, die Authentizität mit dem Fiktionalen, grübelt mit der hinterlistigen Naivität eines intellektuellen Hofnarren über den geliebten Zeitgenossen nach und hockt wie ein hypnotisiertes Karnickel vor seinem eigenen Spiegelbild, auf der Suche nach der Identität. Herausgekommen ist der bedeutendste Film des Jahres.

Wenn Leonard Zelig mal mit Leichenbittermiene erklärt, er habe besonders darunter gelitten, nie «Moby Dick» gelesen zu haben (schwere Bildungslücke!), so muss dies kein Zufall sein: Melvilles Werk ist der grosse amerikanische Ideenroman, in dessen Mittelpunkt nicht das Ich steht, sondern eine überpersönliche Macht.

Davon muss Zelig schon einmal gehört haben.

Wolfram Knorr

KHARIJ

(AKTE ABGESCHLOSSEN)

von Mrinal Sen

Drehbuch: Mrinal Senn, nach einer Geschichte von Ramapada Chowdhury; Kamera: K.K. Mahajan; Ausstattung: Nitish Roy; Schnitt: Gangadhar Naskar; Musik: B.V. Karanth.

Darsteller (Rollen): Mamata Shankar (Mamata), Anjan Dutt (Anjan Sen), Sreela Majumder (Sreela), Indranil Moitra (Pupai), Debapratim Das Gupta (Hari), Nilotpal Dey (Polizeiinspektor).

Produktion: Bengalen, 1982. Neelkanth Films. Eastmancolor, 95 min. Verleih: Cactus Film.

Mit derselben Bestimmtheit, mit der die junge Frau sagt, dass sie ihren Mann brauche, fordert sie später von ihm einen Diener. Keinen erwachsenen Butler wie bei uns in Europa, sondern ein zehnjähriges Kind, das mit seiner schlechtbezahlten Arbeit zur Ernährung seiner Geschwister beitragen muss. Kinderarbeit ist in Indien noch immer weit verbreitet. Eine Studie aus den siebziger Jahren ergab, dass über zehn Millionen Kinder in Indien einer Arbeit nachgehen - müssen. Viele davon als sogenannte Diener für Familien des Mittelstandes und der Oberschicht. Die Kinder leben und arbeiten bei ihren «Gastfamilien» oft mehr als zwölf Stunden am Tag. Essen und Unterkunft sind meist schäbig, die Diener werden im Gegensatz zu den eigenen Kindern wie Menschen zweiter Klasse behandelt. Wegen des Überangebotes an jugendlichen Arbeitskräften sind sie in einer äusserst schwachen Position ihren Arbeitgeber gegenüber und können sich selbst gegen grösste Ungerechtigkeiten kaum zur Wehr setzen.

In KHARIJ stirbt ein solcher Knabe, weil er sich während eines nächtlichen Kälteeinbruchs von seinem zugewiesenen Schlafplatz unter der Treppe in die Küche begibt, wo er neben dem Kohleherd weiterschläft und am nächsten Morgen tot aufgefunden wird. Die polizeiliche und gerichtsmedizinische Un-

tersuchung wird zu Tage fördern, dass der Junge an einer Kohlenmonoxyd-Vergiftung starb. Doch nicht die spektakuläre Exposition ist Mittelpunkt von Mrinal Sens Film, der Tod des Knaben dient bloss als geschickter Aufhänger für eine Analyse der indischen Mittelschicht: Der Versuch, so Sen, «einer Autopsie von Individuen einer sozialen Schicht, der ich im wesentlichen angehöre. Ich nehme mich gewissermassen selbst beim Schopf und zwingen mich, in den Spiegel zu schauen.» So wird auch verständlich, weshalb die männliche Hauptfigur den Nachnamen des Regisseurs trägt. Die Zweifel und Widersprüche, in denen sich die Familie bewegt, sind immer auch die Zweifel und Widersprüche des Autors, eines Intellektuellen, der sich schon früh der Probleme Unterdrückter annahm und sozialkritische Filme schuf; der sich aber in den letzten Jahren stärker mit den inneren Zwängen seiner Figuren auseinandersetzen begann. «Während der sechziger Jahre, den Parolen der Zeit folgend, spürte ich die Notwendigkeit, Agitation zu propagieren, Zorn zu entfachen und das Publikum zu provozieren. Aber die sozio-politischen Ereignisse der letzten Jahre haben mich zur Erkenntnis gebracht, dass es tatsächlich nur eine Art Evasion ist, wenn man einen Protest revolutionärer Art auf die Leinwand projiziert. Und das hat, wie ich es heute sehe, den Beigeschmack einer Anmassung. Es ist nur eine weitere Spielart, seinem eigenen Ich aus dem Wege zu gehen, und führt unvermeidlich zur Selbstzufriedenheit. (...) Es gab also eine Zeit, wo ich die sozialen und politischen Übel zu bekämpfen pflegte. Jetzt hab ich den inneren Übeln den Kampf angesagt.»

Eine Entwicklung weg vom politischen Zeigefingerfilm in Richtung einer differenzierteren Auseinandersetzung mit sich und der Umwelt - wie sie in den vergangenen Jahren weltweit zu beobachten war und ist. Doch im Unterschied zu vielen seiner europäischen Kollegen gerät Mrinal Sen diese neue Sicht der Dinge nie zur weinerlichen Selbstentblössung. Sen wählt für die Selbstspiegelung eine Thematik, die im heutigen Indien noch immer von grosser gesellschaftspolitischer Brisanz ist. Indem er die Reaktionen der Umgebung auf den Tod des Knaben beobachtet, ohne ihr Verhalten lautstark anzuprangern, gelingt es ihm, das subtile Portrait einer Familie zu zeichnen, die sich mit der alltäglichen Ungerechtigkeit arrangiert hat und erst in einer Extremsituation mit der eigenen, fragwürdigen Moral konfrontiert wird. Ihr Verhalten gegenüber dem Vater des toten Knaben bringt ihr schlechtes Gewissen zum Vorschein: Zunächst suchen sie halb-

herzig nach ihm und sind eher erleichtert, dass sie ihn nicht auffinden können; als er dann doch auftaucht, um sich den Monatslohn des Knaben zu kassieren, bemühen sie sich darum, ihm all das zu geben, was sie seinem Sohn, weniger aus Böswilligkeit denn aus Gedankenlosigkeit und Anpassung an ungeschriebene Regeln, verweigert haben - gutes Essen, freundlichen Umgang und eine bequeme Matratze zum Schlafen. Er aber weigert sich, diese Gastfreundschaft anzunehmen, und zieht es vor, in der Küche zu nächtigen, da wo sein Sohn starb. Er bleibt schweigsam, trauert um den Verlust seines Sohnes, ohne nach den Ursachen zu fragen und

ohne Anklage zu erheben. Diese Reaktion trägt zusätzlich zur Verunsicherung der arbeitgebenden Familie bei. Sie fühlen sich schuldig, und da ihnen diese Schuld nicht vorgeworfen wird, bleiben sie mit ihrem schlechten Gewissen allein. An diesem Punkt, so meint Sen, kann jene Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich, mit dem eigenen Leben beginnen, die wiederum zu einer Veränderung der Gesellschaft von innen heraus führen kann: «Wenn wir nicht unsere persönliche Krise erkennen und überwinden, sind Schlupflöcher in unserem Kampf unvermeidlich. Man kann das aber nicht beweisen, es ist etwas, das man selber fühlen muss.»

Roger Graf

Anzeige

Das Fieber brennt stärker als je zuvor



John Travolta

STAYING ALIVE

PARAMOUNT PICTURES PRESENTS A ROBERT STIGWOOD PRODUCTION - A SYLVESTER STALLONE FILM
 JOHN TRAVOLTA "STAYING ALIVE"
 CYNTHIA RHODES - FINOLA HUGHES - STEVE INWOOD - FEATURING SONGS BY THE BEE GEES - EXECUTIVE PRODUCER BILL DAKES
 WRITTEN BY SYLVESTER STALLONE AND NORMAN WEXLER - PRODUCED BY ROBERT STIGWOOD AND SYLVESTER STALLONE
 DIRECTED BY SYLVESTER STALLONE - A PARAMOUNT PICTURE
 DISTRIBUTED BY
 ORIGINAL SOUNDTRACK AVAILABLE ON
 RECORDS AND TAPES - MARKETING BY POLYGRAM RECORDS AG

JETZT IM KINO

IN ZÜRICH, BASEL, BERN, ST. GALLEN, LUZERN, BADEN,
 BIEL, SCHAFFHAUSEN, WINTERTHUR, LUGANO



Wolfram Knorr

Zurück in die Restauration?

In Zürich wurde der Pornofilm verboten. Als der pfiffige Kinomann Edi A. Stoekli mit einer «wissenschaftlichen Vortragsreihe» über Pornofilme versuchte, dieses rigide Verbot zu umgehen, hatte er Pech: Die Zürcher Behörden liessen sich nicht lumpen - und verboten auch das. Was geht da bloss vor? Wer glaubt, das Kino sei nur ein belangloser Zeitvertreib und allenfalls ein Gradmesser für den jeweiligen schlechten Geschmack eines Jahrzehnts, der ist auf dem Holzweg. Denn Kino ist das ideale Einmachglas für das Lebensgefühl der Epochen: Wunsch und Wahn, Angst und Verdrängung schwimmen da im eigenen Saft - Fossilien des Massenunterbewusstseins. Wer alte Filme, vor allem Sex- und Pornofilme, ansieht, der blickt auf die Seelen-Innereien seiner Väter. Seit es den Film gibt, wurde nicht nur hehre Kunst gemacht, sondern auch geschweinigelt. Der Sexfilm gehört seit eh und je zum Querschnittsbild der Unterhaltungsindustrie wie vor hundert Jahren die Operette. Man hat sich längst an ihn gewöhnt. Und doch hätte es uns noch vor fünfzehn Jahren rückwärts vom Stuhl gehauen, wären wir von einer Kinoanzeige öffentlich zu knackfrischem Vorturner-Koitus und libidinösem Dauerrausch gebeten worden.

Längst registrieren wir nur noch Abstufungen von Nacktpopo zu Nacktpopo. Unterscheiden gerade noch zwischen elegantem Bungalow-Orgasmus und plebejischer Pissbuden-Mühsal - aber an der Sache selbst gibt's nichts mehr zu deuteln. Die findet statt. Warum? Nur ein einfältiger Puritaner kann darauf antworten: Weil die Menschen eben immer verdorbener werden. Vor allem kann man eines nicht: den Sex von der Brutalität trennen. Wer dies dennoch tut, misst mit zweierlei Mass. Wer die oft gehörte Meinung vertritt, die skandalöse Liederlichkeit erhöhe auch die Vergewaltigungsrate in der Gesellschaft, der muss im gleichen Atemzug behaupten: die Brutalität im Film erhöhe auch die Kriminalität in der Gesellschaft.

Merkwürdig ist nur, dass sich die Zensur immer wieder nur auf den Sex bezieht, so als sei er die Wurzel allen Übels. Früher in den Geburtsjahren des Films verfuhr die Zensur wenigstens noch «ordentlich»: Erich von Stroheims erotische Psychoanalysen - *BLIND HUSBANDS*, *GREED* - wurden kurzerhand geschnitten, und die Liberalität der zwanziger Jahre wurde holterdipolter als Dekadenz denunziert. Das waren immerhin Massnahmen, die noch von den Moraldogmen des neunzehnten Jahrhunderts ausgingen.

Aber heute? Nach Knefs *DIE SÜNDERIN*, nach Fellini, Bergman, Bunuel, die den Weg mit dem Buschmesser freischlugen, nach den Aufklärungsfilmern Kolles, den «Schulmädchen-Reports», den Filmen Russ Mayers, einem *THE LAST TANGO* und einem *DEEP THROAT*, nach all dieser Aufklärung, die niemandem mehr etwas vorlügen konnte, plötzlich wieder der Rückschritt in die Restauration, in die Gartenzwerg-Betulichkeit? Mit dem Verstand begreifbar sind derartige Massnahmen nicht.

Als Stanley Kubrick sein spektakuläres «1984» *per-vers*, *A CLOCKWORK ORANGE*, drehte, stellte er als einziger dieses Dilemma - erlaubter Dauerorgasmus oder Verbot - mit einer vehementen, ätzenden Sozial-Satire dar. Alex, der böse Held, rammelt mit seiner Rockerbande, die «Droogs», durch einen futuristisch aufgeputschten Zivilisationsmüll, damit sie ihre Aggressionen irgendwie loszuwerden. Unter anderem vergewaltigen sie auch eine Dame. Alex landet zwar danach im Knast, doch nun folgt eine weitere Steigerung bzw. Umkehrung der Perversion: Nun stellt sich nämlich Alex freiwillig als Versuchskaninchen für die von der Regierung geförderte «Ludovico-Technik» zur Verfügung: er lässt sich umprogrammieren auf frommes Schaf.

Das System: Man stopft ihn pausenlos mit Sex- und Brutalfilmern voll und impft ihm zugleich einen chemotherapeutischen Brechreiz gegen diese Sex- und Brutaltaten ein. Fortan muss er kotzen, wann immer es ihn juckt, unter einen Rock zu fassen oder zuzuschlagen.

Diese Umkehrung aber wird ihrerseits zum totalen Brutalisierungsakt: Denn in den Brechreiz einbezogen wird auch Alex' Liebe zur Musik. Der arme Alex ist nichts mehr als eine «Uhrwerk-Orange», eine organische Hülle mit einem starren Mechanismus drin: die Automaten-Orange.

An diesen künstlichen Vorgang erinnern - in der Mentalität - die Massnahmen heute, im Jahre 1983, Pornographie zu verbieten. Presse, Literatur, Fernsehen, Malerei und Kino, die gesamte Medienlandschaft kommt schon lange nicht mehr ohne Sex aus - und angesichts einer solchen Öffentlichkeit muss man sich allerdings erstaunt fragen, woher die Zensurbehörden die Sicherheit nehmen, zu wissen, wo die billige Pornographie beginnt.

Es ist ein künstlicher, willkürlicher Vorgang, der nur eines bewirkt: Verunsicherung bis zur Verlogenheit. Der Pornofilm liegt auf der Schattenseite des Kinos. Man mag ihn ablehnen und abscheulich finden, aber ihn zu verbieten, ist absurd.

THE END

Ein Film von und mit
Rolf Lyssy

Renate Schroeter · Christoph Schwegler
Walo Lüönd · Inigo Gallo · Franziska Kohlund

Teddy Bear



Die neue brillante Komödie
des «Schweizermacher»-
Machers Rolf Lyssy.

2.30, 4.30,

6.30, 8.30

MOVE 2
im Nägelihof beim Ruedenplatz, Tel. 01 69 14 60

"Mein Ziel ist mit gutem Grund eine kalte und grausame Analyse unserer selbst, unserer Gesellschaft, eines Systems, in dem wir, die Mittelklasse Indiens, leben."
Mrinal Sen

KHARIJ in Cannes 1983
mit dem * PRIX DU JURY *
und in Valladolid mit dem
1. PREIS ausgezeichnet

Demnächst
in zürich

RADIUM KINO



He wants a second chance
to love his children...
but someone else has taken his place.



Jon Voight
in
**Table
for Five**

A film as powerful as the feelings this family discovers.

CBS THEATRICAL FILMS presents A VOIGHT-SCHAFFEL Production
JON VOIGHT in "TABLE FOR FIVE" MARIE CHRISTINE BARRAULT MILLIE PERKINS and RICHARD CRENNA
Music by MILES GOODMAN and JOHN MORRIS Written by DAVID SELTZER Produced by ROBERT SCHAFFEL
Directed by ROBERT LIEBERMAN

...was dem Europäer am US-Kino oft so exotisch oder einfach so amerikanisch-klischeehaft vorkommt, ist im Grund wirklich der "american way of life". Er ist Gegenwart; er ist typisch, möglicherweise allzu typisch...

...was Jon Voight abzieht, mit allen Drückern, die zum US-Kino gehören, ist schon ein darstellerisches Meisterstück. Da wird der "Winner" zum "Looser" - und Voight gewinnt...

...bleibt zu sagen? Dass der Film von Robert Liebermann, einem Kino-Neuling, gut gemacht ist.

(Hans Rudolf Haller)

