

Objektyp: **Issue**

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

Band (Jahr): **41 (1999)**

Heft 223

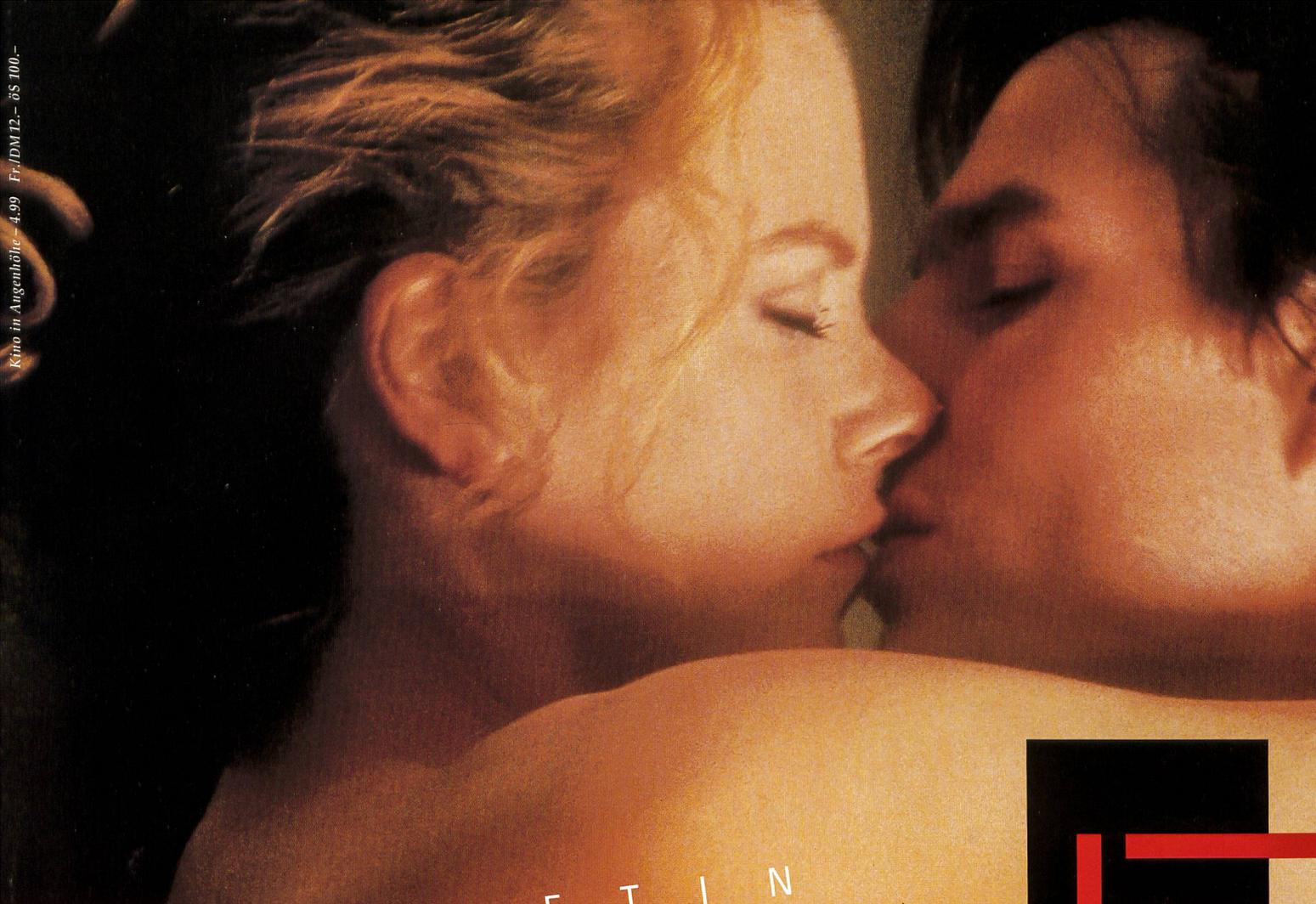
PDF erstellt am: **22.07.2024**

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.



B U L L E T I N

Hitchcock
Kubrick
Welles

- Alfred Hitchcock – Master of Suspense*
- EYES WIDE SHUT von Stanley Kubrick
- MIFUNE von Søren Kragh-Jacobsen
- TOUCH OF EVIL von Orson Welles
- COOKIE'S FORTUNE von Robert Altman
- LIMBO von John Sayles
- GLORIA von Sidney Lumet
- INTO MY HEART von Sean Smith und Anthony Stark



Impressum

Verlag

Filmbulletin
Hard 4, Postfach 137,
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 226 05 55
Telefax 052 222 00 51
e-mail:
info@filmbulletin.ch
Homepage: <http://www.filmbulletin.ch>

Redaktion

Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer
Volontariat:
Yvonne Gaug

Inserateverwaltung

Paul Ebnetter
Zenger + Partner AG
Postfach, 3110 Münsingen
Telefon 031 722 13 13
Telefax 031 722 13 14

Gestaltung und

Realisation
M&Z Rolf Zöllig SGD CGC,
Hard 10, 8408 Winterthur
Telefon 052 222 05 08
Telefax 052 222 00 51

Produktion

*Litho, Druck und
Fertigung:*
KDW Konkordia
Druck- und Verlags-AG,
Aspstrasse 8,
8472 Seuzach
Ausrüsten: Brülisauer
Buchbinderei AG, Wiler
Strasse 73, 9202 Gossau

Mitarbeiter

dieser Nummer
Jeannine Fiedler, Matthias
Christen, Frank Arnold,
Claudia Engelhardt,
Pierre Lachat, Georg
Seesslen, Peter W. Jansen,
Florian Keller, Lars-Olav
Beier, Peter Kremiski,
Stefan Blau

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow, Basel; Warner Bros., Kilchberg; Ascot Elite Film, Buena Vista International, Columbus Film, Rialto Film, Universal Pictures Switzerland, Zürich; Bertz Verlag, Jeannine Fiedler, Stiftung Deutsche Kinemathek, The Shoulder Arms, Berlin; Peter Kremiski, Duisburg; Stefan Blau, Frankfurt M.; Columbia Tristar Film, München

Vertrieb Deutschland

Schüren Presseverlag
Deutschausstrasse 31
D-35037 Marburg
Telefon 06421 6 30 84
Telefax 06421 68 11 90
e-mail: schueren.verlag@t-online.de
Homepage: <http://www.schueren-verlag.de>

Kontoverbindungen

Postamt Zürich:
PC-Konto 80 – 49249 – 3
Bank: Zürcher
Kantonalbank Filiale
8400 Winterthur
Konto Nr.: 3532 –
8.58 84 29.8

Abonnemente

Filmbulletin erscheint
sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 57.–/DM 60.–
öS 500.–, übrige Länder
zuzüglich Porto

© 1999 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Pro Filmbulletin Pro Film

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern



Direktion der Justiz und des
Innern des Kantons Zürich
Fachstelle Kultur

KDW Konkordia Druck-
und Verlags-AG, Seuzach

Röm.-kath. Zentralkommission
des Kantons Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung, Winterthur

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beiträgen von Franken 5000.– oder mehr unterstützt.

Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1999 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

Falls Sie die Möglichkeit für eine Unterstützung beziehungsweise Mitarbeit sehen, bitten wir Sie, mit Walt R. Vian oder Rolf Zöllig Kontakt aufzunehmen. Nutzen Sie Ihre Möglichkeiten für Filmbulletin.

Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement.

«Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten.

In eigener Sache



Absturz? Von Absturz kann keine Rede sein. Von Höhenangst auch nicht. Von VERTIGO dagegen doch, denn täglich einmal über Hitchcocks Umgang mit filmischen Problemen nachzudenken, kann noch immer nicht schaden.

Seine Technik – dramaturgisch gesehen –, über Abgründe hinwegzugehen, lohnt noch immer eine vertiefte Auseinandersetzung. Aus Anlass des Geburtstages des «Masters of suspense», der sich am 13. August zum hundertsten Mal jährt, soll dies in «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» wieder einmal ausführlich geschehen.

Die Reedition von TOUCH OF EVIL gibt uns Gelegenheit, den Texten zu Hitchcock einen Beitrag «Über das Böse» bei Shakespeare und Orson Welles am Beispiel von Macbeth und TOUCH OF EVIL an die Seite zu stellen.

Der Gigant Orson Welles könnte sich – rein körperlich – kaum hinter Alfred Hitchcock verstecken, aber auch Stanley Kubrick machte stattliche Figur – sowohl physisch als auch artistisch. Eine umfangreiche Besprechung seines letzten und neuesten Films EYES WIDE SHUT finden Sie ebenfalls in dieser Ausgabe.

«Die Kriminalhandlung dient keinem anderen Zweck, als die drei auf die Insel zu bringen.» Dieser Satz könnte so ähnlich auch in einem der Beiträge zu Alfred Hitchcock stehen. Er ist aber so ähnlich zu lesen in der Besprechung zu LIMBO von John Sayles – und auch dies ist weder ein Absturz noch ein Zufall.

Walt R. Vian



4.99
41. Jahrgang
Heft Nummer 223
August 1999

Titelblatt:
Nicole Kidman und Tom Cruise
in EYES WIDE SHUT
von Stanley Kubrick



KURZ BELICHTET

2

Kino-Tagebuch
Bücher

DER FILM DES KREISENS

7

Hinter den Spiegeln

EYES WIDE SHUT von Stanley Kubrick

DOGMA 95

11

Das Glück lebt im Keller

MIFUNES SIDSTE SANG von Søren Kragh-Jacobsen

KINO IN AUGENHÖHE

14

Korrupter Cop

TOUCH OF EVIL von Orson Welles



MASTER OF SUSPENSE

18

Jesuitische Dramaturgie

Alfred Hitchcocks Spiel
mit dem Schuldgefühl – des Zuschauers

20

Die kalkulierte Willkür

Wie Alfred Hitchcock
seinen ärgsten Feind bekämpfte: die Logik



FILMFORUM

32

COOKIE'S FORTUNE von Robert Altman

35

GLORIA von Sidney Lumet

37

LIMBO von John Sayles

40

INTO MY HEART von Sean Smith und Anthony Stark

ZWISCHEN MASTER
AND SUSPENSE

42

Blondinen bevorzugt oder

Wie bringt man seine Frau um?

44

«Hitchcocks Frauenbild
ist sehr ambivalent»

Gespräch mit der Filmwissenschaftlerin
Eva Warth

47

Can I do it again?

Alfred Hitchcocks nicht existierender Film
«The Short Night»

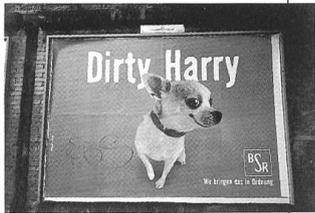
48

Joan Harrison – Arbeiten mit Hitch



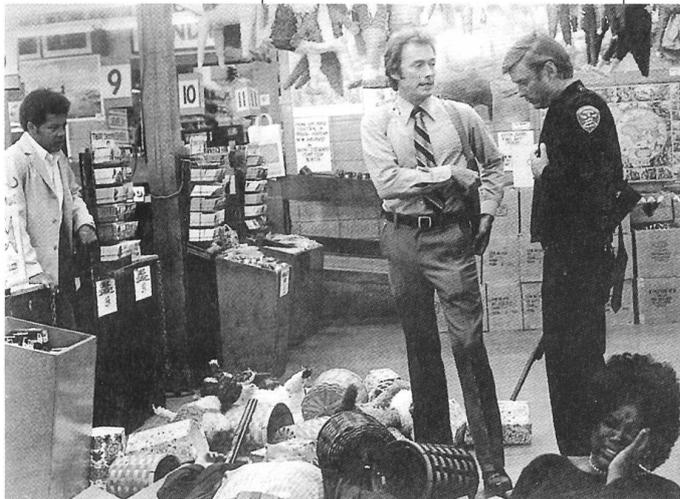
• • •

Vom Samurai zum Zen-Meister Die Körper und Prothesen des Clint Eastwood



Body of art: «I probably epitomize the American dreamer. Everybody told me not to go into acting in the first place; I was just dreamer enough to do it.»

Der so traumtänzerisch seine Laufbahn als einer der grössten Box Office Stars der Filmgeschichte begann, war Clint Eastwood. Und vor ihm lag ein weiter Weg – vom Serienhelden Rowdy in «Rawhide» zur Schöpfung des mythischen Westerner No Name, fernab von Hollywood unter “leonistisch marxistischen” Auspizien, um zurück in der Heimat das Siegel des zynisch-lakonischen Endzeitcops «Dirty Harry» aufgedrückt zu bekommen, dieses wiederum nach einigen Verirrungen in populäre Gefilde abzustreifen und endlich als der respektable Regisseur und Schauspieler wahrgenommen zu werden, der er heute ist.



Wayne. Der Ernst, mit welchem beide für ihre Sache stehen, verweist Epigonen wie Stallone



oder Schwarzenegger (trotz präsidialer Verbindungen) auf ihren Stammsitz im abziehbildhaften Klischee. Die Box-Rambos und Robocops agieren als *comrades in arms* im fiktiven Lande Hollywood, das aus demselben Pappmaché gewirkt ist wie ihre Händel mit Gutmenschen und Dunkelmännern. Ihnen fehlt das Grau der nebelverhangenen San Francisco Bay, das aus Schwarzweiss die Kontroverse filtert, so wie die Transparenz des Südstaatenhimmels über texanischen Gottsucherbanden. Als individualistische Ikonen, stellvertretend für Gott und/ oder das Weisse Haus um den Erhalt des sozialen Gefüges zu kämpfen, sind sie unbrauchbar. Wie ein Fels in der

Brandung libertärer Ausschweifung, als fleischgewordener Dekalog steht Eastwood, seinem Rollenmodell Wayne ähnlich, Opfern und Entrechteten zur Seite – wenngleich selten zur linken. Wayne war dazu auser-

Auftritts, obwohl er zuweilen in der Rolle des Jehovas Rache ausführenden Handlungers irrationale Züge annahm (zum Beispiel als Ethan Edwards in John Fords *THE SEARCHERS*). Gesellschaftliche Problemzonen befanden sich ausserhalb dieses hermetischen Systems mythischer Selbst- und Gottverpflichtung.

Der demokratische Körper: Mit *DIRTY HARRY* (1971) erleben wir indess eine Verschiebung der Parameter, die sich mit positiver Wendung bis zu Eastwoods letztem Film beobachten lässt: Harry Callahan als Cop für die miesesten Aufgaben, mit denen sich keiner seiner Kollegen die Hände beschmutzen will, wie auch Steve Everett in *TRUE CRIME* (1998), Reporter mit höchst unkonventionellen Methoden, sind offene Charakterstudien amerikanischer Anti-Helden, deren Berufsauffassung angeht ist. Sie besitzen allerdings, wie die meisten der von Eastwood dargestellten Figuren, das Talent zur Fokussierung auf etwas, das ihnen wertvoll erscheint – man könnte es ihre individuelle Ethik nennen, die selten konform geht mit gesellschaftlichen Vorgaben, welche notwendigerweise in der Zweckorientierung auf das angepeilte Ziel preisgegeben werden. Callahan, Everett oder Eastwoods Westerner sind sich ihrer im Guten oder Bösen sicher, von einer Gewissheit, mit der auch wir gern ausgestattet wären, von einer Standfestigkeit, die den Kern des Mythos ausmacht. Eastwood umschreibt diese Fähigkeit seiner Figuren mit Instinkt, mit dem er auch seine Rollen und Projekte auswählte. Doch Eastwood, der Instinkt-mensch im Kino, ist keineswegs cool, wie fälschlich angenommen. An der Peripherie von Normen und Regeln operierend, macht ihn seine Fixierung auf die eigene Gerechtigkeit heiss. Im Western wie im urbanen Dschungel ist er der *drifter*, *loner*, *misfit*, ein Aussenseiter, kompromisslos auf jeden Anschluss in Gesellschaft und Familie verzichtend – für den Mythos John Wayne der Lebenshauch. Dirty Harry ist der ewig rotierende Stachel im Gewissen der Gesellschaft, die ihre Probleme schon lange nicht mehr mit Gott verhandelt. Er sorgt für Instabilität, für kontroverses Denken. Und dieser Stachel schmerzt, schürt schwelende Wunden, aber im Gegenzug vermag er Re-

TAGEBUCH

Die fulminante Wandlung vom seriellen Körper zum leichthändigen Spiel mit einmal gestanzten Bildern und Emblemen gelingt, wie man weiss, nur wenigen. Doch entweder bewegst du dich vorwärts oder du verrottest, lehrte ihn Eastwood senior. Ein Gesamtkunstwerk als Reifeprozess liegt vor uns – unter der Gegenwart des Schauspielerkörpers als virtuellem und virtuosem Instrument.

Body double oder das *role model*: Das Juni-«Interview» befand Eastwoods Erscheinung signifikant genug, neben anderen Präzidentenschädeln in den Granit von Mount Rushmore gemeisselt worden zu sein. Eastwood ist für die amerikanische Gesellschaft von ebensolch monolithischer Statur wie John

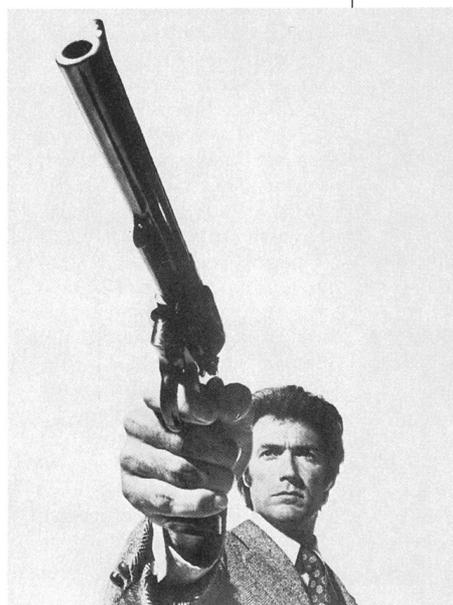


koren, Werte nicht nur zu verkörpern, sondern für ihre Stabilität zu garantieren. Dies war die akzeptierte Matrix seines

Wertes, das er in der

aktionen zu formieren und Kräfte zu beleben, die durch ein saturiertes System lahmgelegt worden waren. Die Gesellschaft bedingt ihre Aussenseiter; diese wiederum deuten auf deren Grenzen, auf Bruch- oder Sollstellen (im demokratischen Körper). Mit der Faschismusdebatte um den Film DIRTY HARRY punktierte sie das ihr immanente Skandalon und würdigte Inspektor Callahan eo ipso als Statthalter der postdemokratischen Gesellschaft.

Die Waffe als Prothese/der hilflose Körper: Wie in einem Brennglas verdichteten sich in der Kunstfigur Dirty Harry die Signale des Aufbruchs; auf der politischen Bühne vermochten dies (ex negativo) nur Richard Nixon und in der Popkultur Bob Dylan. Dirty Harry, noch heute Synonym für den Schmutz der Strasse, verabschiedete sich im Laufe der Jahre von jenem Grossstadt-Nihilismus, den er selber half zu prägen. Der einsame Samurai und Kreuzritter gegen Korruption von oben und von unten, der vorgebliche Verächter von Juden, Niggern, Homosexuellen und Frauen trat aus der selbstgewählten Isolation heraus, nur seinen Hass auf die Bürokratie hat er noch immer



nicht verloren. Aber der Reporter Steve Everett würde sich hüten, die Hand zu beissen, die ihn füttert; stattdessen pickt er sich charmant das Beste aus dem Leben heraus, und das sind die Frauen (seiner Bosse). Niemand wird ihn geschwätzig nennen wollen, aber verglichen mit «the man who's able to speak volumes by saying nothing» ist er

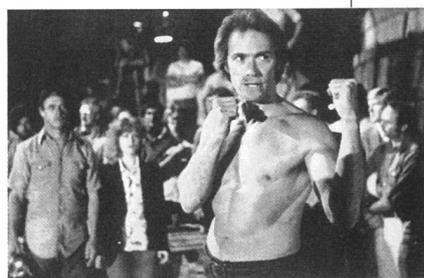
geradezu leutseliger Natur. Diverse Häutungen schälten aus dem hart-nackigen Cop, der nicht einmal Ketchup auf dem Hot Dog seines Mitarbeiters duldet, einen subversiven Zeitgenossen. Der zwanghafte Machismus früher Eastwood-Figuren wurde von Parodien auf männliche Werte abgelöst, die rebellische Ader verödet, und, siehe da, der Anti-Held wird sympathisch-melancholisch. Er bricht in TRUE CRIME, einem klassischen Drama des Reporter-Genres, sämtliche Tabus politischer Korrektheit, flirtet mit Schwulen, trinkt und raucht am Arbeitsplatz, tändelt mit Kolleginnen, die seine Töchter sein könnten, und vernachlässigt Frau und Kind, dem er nach verunglücktem Parcours durch den Zoo ein Eis (!) in die Hand drückt. Eastwood und seine Magnum sind Vergangenheit, doch auch sein letzter Film dreht sich wieder um Staatsgewalt und Gewalt im Staate. Ein unschuldiger Schwarzer soll exekutiert werden; seine Unschuld zu beweisen, bleiben Everett nur ein paar Stunden. In einem Land, in dem jeder bis zur Adoleszenz 40000 Fernsehmorde erlebt hat (nicht wenige davon wurden von Eastwood inszeniert),

3500 Menschen in Todeszellen auf ihre Hinrichtung warten und sich die Zahl der Hingerichteten und durch Revisionsfreigesprochenen Todeskandidaten schockierend die Waage hält, muss dies für den neuen Bürger Eastwood Thema sein. In TRUE CRIME gibt es diesbezüglich keine Unzweideutigkeiten, die zur Spekulation gereichten. Der berühmteste Cop der Welt, der in seiner Waffe exakt sechs Argumente hatte, von denen das letzte am schwersten wog, benötigt keine *hand gun* mehr,

um zu überzeugen. Statt Selbstjustiz ist nunmehr pragmatisches Handeln angesagt, ein investigativer Journalismus, zwar auch mit unkonventionellen Methoden, aber wenn es der Wahrheitsfindung dient ... Die künstliche Prothese zur Machtausübung hat er abgelegt; der Anti-Held ist Mensch geworden und (bei flamboyanter, streckenweise

sogar melodramatischer Inszenierung des Films) aufgeklärter Gegner staatlicher Todesmechanik.

Der erotische Körper: Der Machismus war für Women's Liberation Movement ein wichtiger Topos, und die Kampfansage galt seinen von Akademikerinnen und intellektuellen Damen im Kino identifizierten und ruchbar gemachten Repräsentanten. Über die amerikanische Filmkritikerin Pauline Kael wird berichtet, sie habe pausenlos über Eastwood («Saint Cop») geredet, was mutmasslich ein extra-bereitetes Zeichen ihrer Verliebtheit gewesen sei. Kaels in einer Art von subtilem Abwehrmechanismus entstandene Texte wären gleichsam die verbale Verein-



nahmung seines Kunst-Körpers gewesen, gleichgültig, wie harsch sie sich diesem bisweilen näherte. Doch eigentlich hätte sie Sex im Sinn gehabt. Das Rätsel der Sphinx zu entziffern – wie tief fühlt sie, ist sie wirklich mit dem Leben verbunden, darf man sich ihr nähern? – ist Hauptimpuls der Dechiffrierung von Bildern männlicher Lust- und Hassobjekte, der sich zumeist in Kategorien biologistischer Nest-Kompatibilität erschöpft. Ah, ein Königreich für ein Lächeln, das den Macho als Abhängigen chauvinistischen Männlichkeitswahns entlarvt, der, endlich erlöst aus virilem Ritualismus, frei sein wird für phantastische Erzählungen, wie sie die Frau für ihn erfindet. Ich gestehe, nicht immer ohne diese Gesichte im Kinossessel zu kleben, auch auf diesen Zauber hereinzufallen – in der Kinowelt und im Weltkino. Hier draussen trägt mein Geliebter Eastwoods Kinn und bisweilen ein schönes Lächeln, das nur für mich bestimmt zu sein scheint.

Der versehrte/der schwindende Körper: Gibt es einen Eastwood-Film, in dem wir ihn nicht zumindest mit entblösstem Brustbein zu sehen bekommen? Doch kann man sagen, selten oder nie wurde im Kino ein Männerkörper so uneitel aus-

gestellt. (Zur Erinnerung und sichtbar in TO CATCH A THIEF: die leicht effeminierte Anmut, mit der der überaus geschätzte Cary Grant seinen Artistenleib aus mediterranen Schaumkronen hebt.) In der letzten gemeinsamen Arbeit mit Don Siegel, ESCAPE FROM ALCATRAZ (1979), wird Eastwood gänzlich nackt zur Zelle geleitet, und wieder bewegt er sich mit einer traumwandlerischen Sicherheit, der nichts Poseurhaftes eignet, die im Gegenteil sogar den Gefängnisfelsen zu ihrem natürlichen Terrain erklärt. Eine Selbstgewissheit wird offenbar, die auch im Zustand der Nacktheit manifest bleibt und der Verkleidungen entbehrlich scheinen. Dass wir es nicht nur mit *body*, sondern auch mit *brains* zu tun

haben, bedeutet die folgende Alcatraz-Sequenz, die dem Häftling laut Protokoll einen IQ Superior attestiert. Dieser Mann wird alles überstehen. Auch zwanzig Jahre und einige ektodermale Verwerfungen später, in TRUE CRIME beim spielerischen Tête-à-

tête mit der Frau des Chefredakteurs, finden wir den gleichen, lässig energievollen Körper, obschon eine Spur verlangsamt, mit Altersgrazie geführt – das Gesicht allerdings zeigt, wie der Amerikaner sagt, einen stolzen Kilometerstand, ist von Jahresringen durchpflügt: *high plains drifting*. Humorvoll und in zen-gleicher Attitüde entgegen Eastwood zum neunundsechzigsten Geburtstag auf Alter, jugendliche Rollen, die unwiderruflich passé sind, und Schönheitsoperationen befragt: «We haven't gone to the belt sanders yet. I figure when that time comes, it's retirement. If we get to the point where I look like a basset hound, I'll just play basset hounds.»

Jeannine Fiedler



Cinema 44: Das Private

«Even presidents have a private life.» Frei nach dem Motto Bill Clintons widmet das aktuelle «Cinema» eine Sammlung von Aufsätzen und Studien dem das ausklingende Millennium prägende Thema der «Privatheit».

1954 als offizielles Organ der «Vereinigung Schweizer Filmgilden und Filmklubs» gegründet, stellt sich «Cinema» der Herausforderung einer generellen Reflexion über den Film als Medium und als Kunstform. Neben formalen Aspekten der Filmkunst stehen jedoch auch historische und soziologische Themen im Zentrum. Ursprünglich als grossformatige Vierteljahreszeitschrift konzipiert, präsentiert sich «Cinema» seit den achtziger Jahren als Film-Jahrbuch. Die Filmzeitschrift im Buch-Layout – ein publizistisches Paradox, das es mit dem österreichischen «Meteor» und dem französischen «Traffic» teilt – betont den Willen der Herausgeber zu einer gründlichen Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Thema. «Cinema» will gelesen sein – nicht durchgezappt.

Den Auftakt gibt in Band 44 Jörg Huber mit seinem Aufsatz «Online überall bei sich». Der reiche historische Überblick thematisiert das Wechselspiel von Öffentlichkeit und Privatheit, zeigt auf, wie der private Raum mediatisiert und wie via Massenmedien eine künstliche Öffentlichkeit konstruiert wird – Online-Tagebücher und «Reality TV» senden «mediengerecht inszenierte Wirklichkeit rund um die Uhr über Äther und Bildkanäle».

Mit dem Genre Homemovie befassen sich gleich zwei Beiträge. «Lichtspiele im Wohnzimmer» von Martina Roepke arbeitet sich an die weitgehend unbekanntesten Ursprünge der Amateurfilmbewegung heran, und Alexandra Schneider untersucht in «Gesten der Privatheit» Fredi M. Murers Auftragsfilm CHRISTOPHER & ALEXANDER als Beispiel für die «mediale Praxis der Selbstdarstellung und -inszenierung».

Das Thema des Privaten wird weiter durch eine bunte Palette unterschiedlichster Essays in einem weitgespannten Bogen gefasst. Am einen Ende steht die «negierte Privatheit» in China, die Till Brockmann anhand der subtilen Thematisierung der Problematik durch die Filmemacher der sogenannten «Fünften Generation» beleuchtet. Am engsten fassen

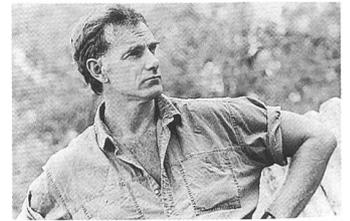
de-Sade-Spezialist Stefan Zweifel und Ruedi Widmer den Begriff «privat». In einer kritischen Abhandlung betrachten sie Verletzung und Zerstörung von persönlicher Intimität und physischer Integrität in Pasolinis filmischer Umsetzung von de Sades «Les 120 journées de Sodome».

Traditionsgemäss erhält jedes «Cinema» sein eigenes visuelles Styling durch einen eigenständigen künstlerischen Beitrag. Mit sehr persönlichen, ausdrucksstarken Bildern lädt die Photographin Isabel Truniger, die für die 44. Ausgabe in einem Photoessay ihre Eltern porträtierte, zwischen den einzelnen Texten zum Nachdenken und Verweilen ein.

Die weiteren Rubriken des diesjährigen «Cinema» werfen Schlaglichter auf die aktuelle kinematographische Reflexion. So machen uns in «Nocturne» Gian Luca Farinelli, Chefkurator der «Cineteca del Comune di Bologna» und Direktor des Filmarchiv-Festivals «L'immagine ritrovata», und Nicola Mazzanti, Leiter des Bologneser Restaurierungslabors, mit den «Tücken der Filmvorführung» vertraut. Derweil lässt Fred van der Kooij in einem Essay über den «Verlust der Vertikalen im Film» und über Hitchcocks Anfängerschwierigkeiten mit dem neuen Breitwandformat seiner Fabulierkunst freien Lauf. Im «CH-Fenster» schliesslich befasst sich Jen Haas mit der von Geschlechterspezifität losgelösten Liebthematik, wie sie in F. EST UN SALAUD zum Tragen kommt. Den diesjährigen «Filmbrief», mit einem Abriss der österreichischen Filmgeschichte, verfasste Alexander Horwath aus Wien. Abschliessend bietet der kritische «Index» mit seinen Kurztexten einen facettenreichen Überblick über ausgewählte Schweizer Produktionen der Jahre 1997/98.

Yvonne Gaug

Cinema. Chronos Verlag, Münstergasse 9, 8001 Zürich. 1998, 197 Seiten; Einzelband: 34 Fr., 38 DM, 270 öS; im Abonnement 28 Fr., 32 DM, 220 öS



Conversations with Sayles

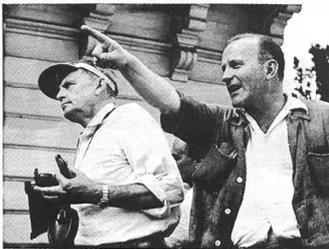
Nachdem es die von Gavin Smith herausgegebene Werkbiographie in Gesprächsform unter dem Titel «Sayles on Sayles» innert Jahresfrist auf drei Auflagen gebracht hat, erscheint nun eine Reihe kürzerer Interviews mit John Sayles – rechtzeitig zum Kinostart seines jüngsten Films LIMBO. Zusammengenommen ergeben die aus Fach- und Tagespresse stammenden Texte einen fortlaufenden Kommentar zu Sayles literarischen und filmischen Arbeiten. Das älteste Gespräch datiert aus dem Jahr 1981 und bezieht sich auf THE RETURN OF THE SECAUCUS SEVEN, Sayles ersten Film. Das letzte ist im Frühsommer 1998 wenige Tage vor dem Drehbeginn von LIMBO von einem Reporter des «Juneau Empire» geführt worden. Zur Sprache kommt – wiederholt – Sayles spannungsvolle Beziehung zu Hollywood, für dessen Studios er verschiedentlich als Drehbuchautor und Scriptdoctor tätig war, für die er aber nur einen einzigen Film (LIANNA) gedreht hat. Auch von technischen Finessen ist die Rede; im Interview, das Sayles und der Kameramann Haskell Wexler 1995 zum Start von THE SECRET OF ROAN INISH gemeinsam dem «American Cinematographer» gegeben haben, geht es um Filmtypen, deren Körnigkeit und Auflösungsvermögen, um Brennweiten und Kamerakräne. Was die Filmographie betrifft, ist «Sayles on Sayles» eine Spur gründlicher, weil der Band unter anderem auch die Gastauftritte des Schauspielers Sayles in den Filmen anderer Regisseure zeichnet. Beide Bücher machen einander allerdings weniger Konkurrenz, als dass sie sich ergänzen – und das sehr gut.

Matthias Christen

Gavin Smith (Hg.): Sayles on Sayles. Boston, London, faber and faber, 1998, 35 Fr.

Diane Carsons (Hg.): John Sayles: Interviews. Jackson, University Press of Mississippi, 1999, \$ 18, ca. 42 DM

Filmklub—Cinéclub 13



Sondernummer numéro spécial
Schweizerfilm Cinéma suisse
cinema svizzero swiss film

CINEMA

1/74



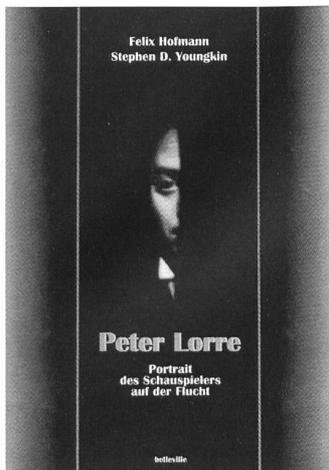
GROUPE 5

Das Private



CINEMA
CHRONOS

Von Büchern zu Film und Kino



François Truffaut in Zusammenarbeit mit Helen G. Scott: *Truffaut/Hitchcock. Vollständige Ausgabe.* Herausgegeben von Robert Fischer. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. München, Zürich, Diana, 1999, 324 S., 68 DM

Enno Patalas: *Alfred Hitchcock.* München, Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv portrait 31020), 1999, 160 S. 14.90 DM

Felix Hofmann/Stephen D. Youngkin: *Peter Lorre. Portrait des Schauspielers auf der Flucht.* München, Belleville, 1998. 181 S., 39 DM

Ist es wirklich «das berühmteste Filmbuch aller Zeiten», wie der Herausgeber in seinem Nachwort behauptet? Sicherlich ist «Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?» eines der populärsten. Schliesslich erfreut sich neben der Komödie der Thriller im internationalen Kino (und im Fernsehen) unverändert grosser Beliebtheit, «Suspense» und «MacGuffin» sind dank Hitchcock vertraute Begriffe.

Dass es von Truffauts legendärem Hitchcock-Interview eine nach dem Tod Hitchcocks erweiterte Ausgabe gab, war ebenso bekannt wie die Tatsache, dass Neuauflagen der deutschen Taschenbuchausgabe dieses zusätzliche Kapitel beharrlich ignorierten. Jetzt liegt die «Edition définitive», französisch 1983 erschienen, auch auf deutsch vor – in einer gebundenen, grossformatigen Ausgabe, die dem französischen Original entspricht und damit gleichzeitig eine Art Restaurierung markiert. Denn die deutsche Erstausgabe, die 1973 mit am Anfang eines neuen Filmliteraturbooms stand (vor allem dank der verdienstvollen Arbeit des Hanser Verlags) war zumindest abbildungsmässig reduziert: statt der 472 Fotos des Originals enthielt sie nur 226, deren Qualität sich zudem durch die Verwendung eines ungeeigneten Papiers verschlechterte, wozu in der Taschenbuchausgabe noch das verkleinerte Format ein übriges beitrug. Auch wenn 1999 dank Video Filmfotos ein Stück ihrer Bedeutung eingebüsst haben und Videoprints gerade im Fall eines Regisseurs wie Hitchcock dessen Inszenierung aussagekräftiger abbilden könnten als die hier dominierenden Standfotos, ist der Band doch auch eine Augenweide. Der Text ist nach wie vor faszinierend in seiner Fragestellung nach der Steuerung der Publikumsemotionen in all seinen Facetten, den Spannungsbögen ebenso wie dem Kontrast zwischen Figuren und Geschichte.

Der Herausgeber Robert Fischer steuert in seinem Nachwort eine Recherche zur Entstehung dieses Buches bei, aus der man erfahren kann, warum die zum grössten Teil bereits 1962 geführten Gespräche erst vier Jahre später veröffentlicht wurden, verdienstvoll ist auch eine Bibliographie, die alle Texte Truffauts über Hitchcock auflistet.

Mit diesem Band liegt die erste Neuveröffentlichung anlässlich des hundertsten Geburtstags von Hitchcock vor,

angekündigt sind auf deutsch weiterhin ein Sammelband von Lars Olav Beier und Georg Seesslen im Bertz-Verlag sowie die deutsche Erstausgabe von Donald Spoto's «The Art of Alfred Hitchcock» (in der Heyne-Filmbibliothek), in der der später als Hitchcock-Biograph bekanntgewordene Autor die Filme Hitchcocks analysierte.

Innerhalb einer neuen Taschenbuchreihe mit biographischen Einführungen ist Enno Patalas' schmaler Band über Hitchcock erschienen: streng chronologisch angeordnet, gelingt es ihm, Biographie und Filmanalyse unter einen Hut zu bringen, von einzelnen Filmen oder filmischen Momenten immer wieder auf allgemeinere Topoi im Werk des Regisseurs zu kommen und sogar einige Akzente zu setzen, etwa in der Ehrenrettung des Spätwerks, gesehen als «Filme einer Nachwelt, Filme ohne Stars, vor allem aber Kino jenseits der Stars, bevölkert mit toten Seelen, Karrieristen, Versagern, Verrätern». In solchen skizzenhaften Passagen hat man den Eindruck, der einführende Charakter der Reihe werde zum Korsett für den Autor, der aufgrund seiner Kenntnisse und seiner eigenen Geschichte mehr zu Hitchcock hätte sagen können als in diesem Rahmen möglich, auch weil seine eigene Annäherung an diesen Regisseur ganz anders ist als etwa die des Bewunderers Truffaut. «Das war nicht das Kino, das meine Freunde und mich in der Nachkriegszeit interessierte ... Später haben wir *TORN CURTAIN*, habe ich *TOPAZ*, die viele, übrigens auch Truffaut, für schlichte Kalter-Kriegs-Filme gehalten haben, vehement verteidigt ...», wie Patalas in einem Interview des Verlagsprospektes bekennt. Schade, dass er dieses Buch nicht geschrieben hat. Andererseits ist die Aufmachung der Reihe durchaus ansprechend, mit den Marginalien (Zitaten von und über Hitchcock) am unteren Rand, sowie Abbildungen, die ihre mangelnde Grösse durch die Sorgfalt ihrer Auswahl wettmachen, jedes Bild lädt zum Verweilen ein, etwa Hitchcock mit Wolfgang Kieling und Günther Strack am Kurfürstendamm oder der später ersetzte, zweite Schluss von *TOPAZ*, die Zufallsbegegnung der Agenten auf dem Flughafen (von Wim Wenders 1970 für die «Filmkritik» aus einer Kopie heraus fotografiert).

«Unbedingt haben» wollte Hitchcock, so sagte er es Truffaut, 1934 für seinen Film *THE*

MAN WHO KNEW TOO MUCH Peter Lorre. Für den war dies die erste englischsprachige Rolle, bereits im Jahr darauf arbeitete er in Hollywood. «Portrait des Schauspielers auf der Flucht» ist ein eigenwilliges Doppelporträt Lorres betitelt, des «Ausnahmeschauspielers», der «die geistige und emotionale Befindlichkeit des Exils (spielt), in dessen Filmarbeit immer wieder Spuren davon auftauchen, dass er 1931 auf der Bühne in Brechts «Mann ist Mann» seine Figur kommentiert ... er studiert sie nicht ein, er studiert sie ...», so wie er später in Josef von Sternbergs Dostojewski-Adaption *CRIME AND PUNISHMENT* den Raskolnikov «nicht als triebhaften, sondern als intellektuellen Verbrecher» spielt. Ein Schauspieler im Geflecht seiner Arbeitsbedingungen, zwischen dem Versuch, «seinen Kurs selbst zu bestimmen» und kapitalistischen Tauschgeschäften. Lorre, der auf der Leinwand eine Ästhetik des Zigarettenrauchens entwickelt und der von seinen Landsleuten aus der alten Welt als Insider gesehen wird, der sich an Hollywood verkaufte, während ihn Hollywood als Aussenseiter sah, als den Experten für die abartigen Rollen. So schreibt es Stephen Youngkin, der «autorisierte Biograph» Lorres, für dessen Biographie sich bis heute kein amerikanischer Verleger gefunden hat. Sein fünfzigseitiger Text konzentriert sich auf Lorres Emigration (spart also die Zeit vor 1933 weitgehend aus) und lässt hoffen, das Resultat seiner langjährigen Lorre-Forschungen einmal komplett lesen zu können. Er liefert einen guten Karriereüberblick, während Felix Hofmann in seinem neunzigseitigen «Versuch über Peter Lorre» eher einzelne Motive beleuchtet und durch die Zusammenhänge, die er herstellt, weit entfernt ist von jenen blossen, nur scheinbar unvoreingenommenen Beschreibungen und/oder Faktenanhäufungen, die zu viele Schauspielerbücher prägen. In den besten Momenten geht vom Nebeneinander der beiden Texte ein produktives Spannungsverhältnis aus. Das Buch weckt ganz viel Lust auf Lorre – seine Filme (wieder) zu sehen und als ergänzende Lektüre den 1982 erschienenen Band «The Films of Peter Lorre» aus der «Citadel»-Reihe heranzuziehen (zu dem Youngkin eine umfassendere Biographie beisteuerte).

Frank Arnold

Festivals

Elektrische Schatten

Ein Fall für Spezialisten.

Es gehört schon viel Mut und Idealismus dazu, ein Festival der Stummfilme ins Leben zu rufen, noch dazu, wenn es sich nicht gerade um publikumsträchtige Klassiker handelt, sondern um frühe chinesische Produktionen, wie in diesem Jahr. Zum zweiten Mal präsentierte das Stummfilmunternehmen «The Shoulder Arms» unter der Leitung von Steven Garling – kürzlich erst aufgefallen durch seine Filmmusik zu Andreas Kleinerts Cannes-Beitrag *WEGE IN DIE NACHT* – die stumme Spezialitätenreihe mit Live-Musikbegleitung vom *Exzentrischen Filmorchester*. Insgesamt vier Filme, und damit vier deutsche Erstaufführungen, hatte das Programm zu bieten: Die Verwechslungsgeschichte *DER PFLAUMENBLÜTENZWEIG* (YI JIAN MEI; Regie: Bu WanCang, 1931), die Tragödie *KLEINES SPIELZEUG* (XIAO WAN YI; Regie: Sun Yu, 1933), das Sozialdrama *DIE GÖTTLICHE* (SHEN NÜ; Regie: Wu YongGang, 1934) und das kurze Slapstickjuwel *ROMANZE EINES OBSTHÄNDLERS* (ZHI GUO YUAN; Regie: Zhang ShiChuan, 1922), das zugleich der älteste erhaltene chinesische Stummfilm ist. In allen drei Langfilmen brilliert *Ruan LingYü*, die «Greta Garbo des chinesischen Stummfilms», so dass gleichzeitig eine kleine Retrospektive über die damals in China gefeierte Schauspielerin zustandekam.

In einer Zeit, als der Tonfilm schon lange erfunden worden war, wurden in Shanghai noch zahlreiche Stummfilme produziert. Bäuerliche Milieus und Rückständigkeit aber, die der vorurteilsbeladene Westeuropäer vielleicht erwartet hatte, bekam man in den gezeigten Filmen nicht zu sehen. Im Gegenteil, man staunte eher über die modern gezeichneten Figuren, die emanzipierten Frauen und das sozialkritische Bewusstsein, das diese Filme ausstrahlen. Filmästhetisch fühlte man sich, besonders bei dem Film *DIE GÖTTLICHE*, eher an die Hinterhofspelunken à la Chicago 1930 erinnert. Allesamt waren es Grosstadtfilme, in denen das tricktechnisch glitzernde Shanghai versuchte, New York Konkurrenz zu machen.

Musikalisch begleitet wurden die Filme von wechselnden Formationen, mal mit Cello, Saxophon und Kontrabass, mal mit Schlagwerken und Violine oder auch mit Flügel und Klari-

nette. Zeitweise erreichten die Musiker eine derartige Intensität, die komplett vergessen liess, dass die Musik live improvisiert war und nicht als feste Tonspur installiert. Beim *PFLAUMENBLÜTENZWEIG* allerdings hätte man sich gewünscht, dass sich die Musiker vorher intensiver mit dem Film auseinandergesetzt hätten; die Trefferquote, wo die – zugegeben wohlklingende – Musik die Filmhandlung eindeutig begleitete und dramatisch unterstützte, war bedauerlicherweise nicht besonders hoch. Alles in allem aber war die Begegnung mit den *Elektrischen Schatten* äusserst lohnenswert, und für die meisten Besucher zudem bestimmt anders als erwartet. Schade nur, dass so wenige Cinéasten und andere Freunde des chinesischen Films den Weg in die Wabe fanden. Für das nächste Festival im Jahr 2000, das sich dem dänischen Stummfilm widmet, ist den engagierten Veranstaltern mehr Publikumsandrang zu wünschen.

Claudia Engelhardt

The Shoulder Arms, silent movie cinema, Kulturzentrum Wabe, Danziger Strasse 101, D-10405 Berlin-Prenzlauer Berg

They Call Me Mister No

Zum Ende der diesjährigen Ausgabe, am 14. August, tritt *Raimondo Rezzonico* im Alter von 78 Jahren als Präsident des Filmfestivals von Locarno endgültig zurück. Der Drucker und Verleger hat die Veranstaltung während seiner 18-jährigen Amtszeit entscheidend mitentwickelt: angefangen bei einer gehobenen Provinzialität bis hart an die Grenze zu einem dauerhaften internationalen Ansehen.

Dieses Ziel hat er zusammen mit, nacheinander, David Streiff und Marco Müller, seinen beiden (höchst fähigen) Direktoren, erreicht. Doch in einfacheren Chargen war der *presidentissimo* als Journalist und rühriger Lokalunternehmer schon bei der Gründung 1946 mit von der Partie. Legenden umranken seine Person. Gern gibt er zu, dass er stets bei der *Madonna del Sasso* in Orselina um gutes Wetter betete.

Rezzonicos Formel war simpel: Vom Film und seiner Weltläufigkeit etwas zu verstehen bemühe ich mich gar nicht erst, dafür sind die Intendanten da, meine Aufgaben sind Finanzierung und Organisation. Stolz liess er sich einmal auf der eng-

lischesprachigen Seite der Festivalzeitung mit der Aussage zitieren: *They call me Mister No*. Sie spielte auf seinen Ruf als erbarungsloser Nein-Sager an, der bei jedem Projekt an die Ersparnis zuerst dachte und an Sinn und Nutzen der Sache lieber erst hinterher.

So hat er es verstanden, das Budget (um die vier Millionen Franken) fast immer ausgeglichen zu halten, auch als in den Neunzigern die öffentlichen Gelder spärlicher flossen und Sponsoren abstrangen. Oder es ist ihm wenigstens gelungen, Quasi-Pleiten durch Erschliessung zusätzlicher Geldquellen hinauszuschieben.

Unter seiner Leitung dürfte Locarno das Maximum an quantitativer Ausweitung erreicht haben. Allenfalls ist künftig noch an eine qualitative Verbesserung ernsthaft zu denken.

Der 61-jährige *Giuseppe Buffi* folgt im September auf *Rezzonico*, was von der Person her kaum, von der Funktion her einiges zu reden geben könnte. Kann und soll ein amtierendes Mitglied der Tessiner Kantonsregierung, zuständig für Erziehung und Kultur, auch gleich selber Präsident werden, wo doch das Festival gerade aus den Kassen, die er mit zu verwalten hat, erkleckliche Mittel bezieht; und muss man sich etwa vorstellen, dass Buffi in ausdrücklicher schriftlicher Form bei sich selber um Zuschüsse ersuchen wird?

Immer angenommen, sein Amt lasse ihm dazu überhaupt genügend Zeit.

Pierre Lachat

Neuer Leiter bei trigon-film

Der Zürcher Filmjournalist *Walter Ruggie* wird ab Oktober Bruno Jaeggi als Direktor der Stiftung *trigon-film* ablösen. *Trigon-Film* ist die einzige europäische Filmverleihgesellschaft, die sich ausschliesslich dem Filmschaffen aus Afrika, Asien und Lateinamerika widmet. In den letzten zehn Jahren hat sie rund achtzig Filme aus der sogenannten Dritten Welt ins Kino gebracht. Die Stiftung hat in Genf eine Westschweizer Zweigstelle und mit *Trigon Austria* in Innsbruck einen ausländischen Partner.

Wir wünschen unserem langjährigen redaktionellen Mitarbeiter «flussaufwärts» viel Rückenwind.



DIE GÖTTLICHE
ROMANZE EINES OBSTHÄNDLERS



Hinter den Spiegeln

EYES WIDE SHUT –

Stanley Kubricks

Lektüre der «Traumnovelle»



1

Arthur Schnitzlers «Traumnovelle» ist eines dieser hübschen Rätsel der Literaturgeschichte, eine Erfüllung und ein Sonderfall zugleich. 1907 begonnen, hat der Autor die Erzählung erst zwanzig Jahre später, am Ende seiner Arbeit, vollendet. Dazwischen lagen ein Weltkrieg, der soziale und kulturelle Niedergang eines Reiches, die Entwicklung der Psychoanalyse von einer Wissenschaft zu einem Kulturspiel. So vermischen sich in der «Traumnovelle» nicht nur die literarischen Methoden, sondern auch die Zeiten; wir befinden uns zugleich in den Unterwelten der K.u.K.-Gesellschaft und in der Trümmerlandschaft des Nachkrieges, wir befinden uns in einer Traumwelt und in der bürgerlichen Wirklichkeit. Leicht ist es, die Parallelen zwischen dem literarischen Werk und der psychoanalytischen Methode zu ziehen, zumal Sigmund Freud Schnitzler als jemanden bewunderte, der in künstlerischer Intuition vorwegnahm, was er durch «objektive» Untersuchung zu Tage förderte. Schnitzler selber war da eher skeptisch: «Nach dem Dunkel der Seele gehen mehr Wege, ich fühle es immer stärker, als die Psychoanalytiker sich träumen (und traumdeuten) lassen» schrieb er an den Freud-Schüler Theodor Reik. Tatsächlich lässt sich der Traum in der «Traumnovelle» weder als Abbildung noch als Kommentar zur Seelenwirklichkeit ihrer Protagonisten deuten, aber auch als eine Rückkehr zur «gothischen» Phantastik, wo das Übernatürliche in das Leben einbricht, lässt sich die Erzählung nicht verstehen. Denn es geht nicht nur darum, dass die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit verschwimmen, sondern gerade darum, dass der Versuch der Rationalisierung so gründlich, ja katastrophal scheitern muss. Man mag daher die «Traumnovelle» zugleich als Parallele und als Widerspruch zur «Traumdeutung» sehen, nicht nur als verschlüsselte Selbstdarstellung des Autors in seiner Isolation und Besessenheit, sondern auch als Widerspruch des Ästhetischen gegen die Wissenschaft.

2

Stanley Kubrick und sein Co-Autor Frederic Raphael haben die Handlung der «Traumnovelle» ins New York von heute, oder auch an einen Ort, der ebenso zeitlos und unwirklich ist wie Schnitzlers Wien, verlegt. Auch hier mag eine Gesellschaft zu beobachten sein, die an ihrer Ungleichzeitigkeit leidet. Das Alte und das Neue, eine Lockerung der Sitten und ein innerer und äusserer Zwang zur Offenheit stehen einer nach wie vor fundamentalen Organisation von Liebe und Familie gegenüber. Die Projekte der Modernisierungen im Mikrokosmos der Gesellschaft sind gescheitert, die scheinhafte Liberalisierung erweist sich als Phantasma. Dass sich die Frau nicht mehr spaltet in das Objekt der Begierde und das Subjekt der Liebe, das macht den Helden der «Traumnovelle» ganz buchstäblich verrückt. Aber worin besteht sein Wahn? Oberflächlich gesehen darin, dass die Spannung zwischen Eifersucht und (unterdrücktem) Begehren so gross wird, dass er beides in einem Alptraum zusammenbringt, als Kette beständiger Übertretungen und Bestrafungen, in dem ihm Erfüllung ebenso wie Klarheit versagt wird. Aber mehr noch als bei Schnitzler stellt sich in Kubricks Film auch die Frage nach den Spiegelungen und Anachronismen dieser Obsession. Ist es nicht, als würde der Mann in den Traum seiner Frau eindringen und zugleich ihn vorwegnehmen? Muss er, selber in der Maske verborgen, nicht hinter jeder weiblichen Maske das Begehren seiner Frau vermuten? In der wahnwitzig choreographierten und grossartig gespielten Szene, in der Alice – so heisst die Heldin im Film – ihrem Mann Bill von ihrem eigenen Begehren spricht, alle seine Rationalisierungs- und Kompromissvorschläge, seine Konzepte der Liebe, um genau zu sein, ablehnt, ist es, als würde er zum ersten Mal im anderen nicht nur das Bild, sondern auch den Spiegel sehen. Und dann muss er hinein, muss hinter den Spiegel und findet dort nicht nur seine eigenen Abgründe – das verbotene Begehren mit seinen Anklängen an *LOLITA*, die sich wiederholende Erfahrung des Versagens, das sich zuerst im Geheimnis und dann, furchtbarer, in der Banalität entziehende Objekt, ganz buchstäblich jene Maskierungen des Begehrens, von denen am Ende nur die Maske selber übrigbleibt –, sondern getrieben von dem (in schwarz-Weiss) wiederholten



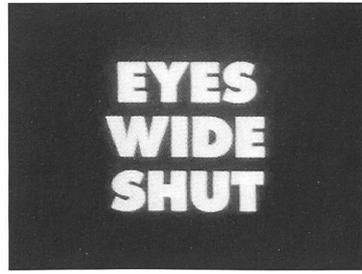
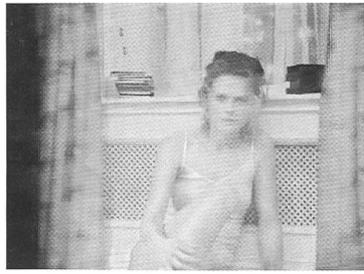
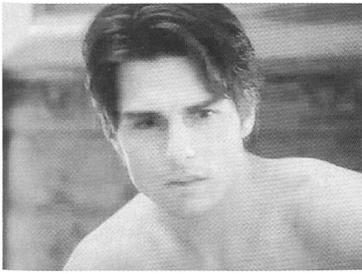
Bild des imaginierten Geschlechtsverkehrs seiner Frau mit ihrem Traumliebhaber auch in alles, was an diesem weiblichen Begehren in ihm vorstellbar ist.

Anders als Schnitzler und darin wiederum *THE SHINING* verwandt, bietet Kubrick neben dem inneren Zerfall der Person noch eine andere, "objektive" Lösung an: In der Figur des von Sydney Pollack dargestellten Freundes, der zuerst das Fest organisierte, auf dem alles begann, und sich dann als einer der Teilnehmer der erotischen Séance zu erkennen gibt, lässt er die Möglichkeit einer realen Verschwörung, einer bewussten Inszenierung offen, die Bill daran hindern sollte, in den «verbotenen Raum» zu gelangen. Damit wird ein mögliches zweites Motiv angeschlagen, das parallel zur paradoxen Auflösung des liebenden Paares durch die Ehrlichkeit läuft: Die Isolation des Helden, wie wir sie aus so vielen Kubrick-Filmen kennen. Auf die Frage seiner Frau, ob er hier jemanden kenne, antwortet Bill bei Kubrick: «Not a soul.» Er fühlt sich als – erfolgreicher – Ausgestossener der Gesellschaft, in deren Licht er steht, und mit deren Sünden er paktiert (gleich am Anfang wird er zu einer Frau gerufen, die eine Überdosis Rauschgift geschluckt hat, und verpflichtet sich zum Schweigen), und in seiner erotischen Odyssee ist dieses Ausgestossensein so sehr Triebkraft wie der Bruch in seiner Beziehung. Daher auch der Wunsch, an den Riten der "Geheimgesellschaft" teilzuhaben, an jenem Ritual absurder Prächtigkeit, die sich als vollkommen inhaltsleer erweist und am Ende möglicherweise nichts anderes ist als ein nur für ihn selbst inszeniertes Schauspiel, das ihn zugleich anziehen und wieder austossen soll. Neben der sexuellen steht also auch die Erfahrung der sozialen Ohnmacht, die wir bei Schnitzler in der Begegnung mit den Korpsstudenten erleben, bei Kubrick vor allem in Tom Cruises Dialog mit Sydney Pollack: Es ist eine Kafka-Situation und die Wiederkehr der Unmöglichkeit eines "Sohnes", in den Raum des Vaters einzudringen. Obwohl *EYES WIDE SHUT* sehr genau dem Text der «Traumnovelle» folgt, könnte man den Film ebenso gut als eine Negativ-Version von «Das Schloss» ansehen.

Und wo Schnitzlers Held schliesslich an einer Stelle argwöhnen muss, seine Erlebnisse seien nichts anderes als erste Anzeichen einer Infektion durch Diphtherie, so können wir in *EYES WIDE SHUT* auch einen ziemlich bösen Trip sehen, so wie wir *THE SHINING* auch als Wahn eines rückfälligen Alkoholikers sehen können.

«Fear and Desire» – der begehrende und angsterfüllte Mann blickt in sich hinein und findet sich nicht. Die Bewegung der Frau, die ihren inneren Spannungen zwischen Sehnsucht, Furcht, Aggression und Lust auch körperlich Ausdruck verleiht, lähmt den Mann; Nicole Kidman macht mit jeder Geste, mit jedem Blick diese Dynamik spürbar, eine emotionale Explosion, die zugleich dazu führt, dass ihr Mann versteinert, jede Option verliert. Tom Cruises Gesicht wird schon in diesem Augenblick Maske. Der Anruf, der ihn dann hinaus ruft, wie erlösend, weil diese Situation nur noch als Katastrophe enden könnte, mag dann schon Teil einer anderen, einer inneren Wirklichkeit sein. Der Blick des Mannes ist buchstäblich gebrochen; sieht das Geschlecht, das nicht eines sein kann, aus dem Spiegel zurück, so kann auch er nicht mehr eins sein; jede neue Begegnung mit der Frau spaltet ihn erneut, und je mehr er den Bildern seiner Angst begegnet, die Angst vor der Infektion, die Angst vor der Kindfrau, die Angst vor dem Ritual, desto mehr versucht er, sich zu maskieren, und wird umso unbarmherziger demaskiert. Bei Kubrick wird der Held – anders als bei Schnitzler – gezwungen, seine Maske abzunehmen. Sein Kreis schliesst sich, als er die Maske neben seiner Frau liegen sieht und in diesem Augenblick das Maskenhafte von seinem Gesicht abfällt. Es zerfliesst förmlich, der Blick verlischt.

Ansonsten bleibt der Film sehr nahe an der Vorlage, so scheint es zumindest auf den ersten Blick. Ganze Dialog-Passagen sind ebenso übernommen wie die Abfolge der Geschehnisse. Umso signifikanter die kleinen oder grösseren Abweichungen. Schnitzler zeigt eine wachsende Zersetzung der Wahrnehmung, einen Traum, der dem Versuch widersteht, gedeutet zu werden. Kubrick setzt die lineare Erzählung in ein Kreisen um. Während in der Novelle das Passwort eindeutig auf die Erzählung der Frau verweist, «Dänemark», dort, wo die mögliche Untreue der Frau statt-



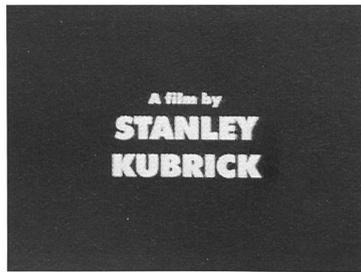
gefunden hat, ist es bei Kubrick mehrdeutiger: «Fidelio». Wieder der Verweis auf Beethoven und die Nietzsche-Deutung als Ausbruch des Dionysischen, aber zugleich die Bezeichnung von «Treue». In einem einzigen Wort ist das ganze Dilemma des Helden, die Unmöglichkeit seines Lebensentwurfes, die Unmöglichkeit der bürgerlichen Konstruktion der Liebe, zusammengefasst.

Ein besonders gemeiner Trick des Regisseurs ist es, die ganze Geschichte zur Weihnachtszeit spielen zu lassen (natürlich gibt es bei Kubrick dabei keinen Schnee), und so werden grell und hässlich erleuchtete Weihnachtsbäume zu einer Art visuellem Leitmotiv, das nicht nur den Widerspruch zwischen einem sexuellen Traumrausch und der ökonomisch-semiologischen Konstruktion der Familie betont, sondern eine Ebene tiefer auch in die Mythologie der Heiligen Familie führt, die hier auf dem Prüfstand steht. Auch hier beginnt alles mit einem eher harmlosen Fest. Während sich die etwas angetrunkene Alice von einem ungarischen «Lebemann» umgarnen lässt, droht ihr Mann Bill von zwei Models abgeschleppt zu werden, bis ihn der Gastgeber zu einer nackten, durch ihren Drogenmissbrauch halbtoten Frau bringen lässt. Sie wird noch einmal gerettet, nicht wirklich. Während Schnitzler das Geschehen mit sehr kleinen Irritationen beginnen lässt, überzeichnet Kubrick von Anbeginn an. Sein erster Entwurf für diesen Film war eine Komödie, eine erotische Farce (und der Regisseur spielte, so ist zu hören, eine Zeit lang allen Ernstes damit, die Hauptrolle mit Robin Williams zu besetzen), und es ist möglicherweise nicht unwichtig für das Verständnis des Films, den Untergrund der Groteske, des schwarzen Humors zu betrachten, von dem noch einige wundervolle Extempores wie die Unterredung des Helden mit dem Hotelmanager und die Groteske im Haus des Maskenverleihers bleiben. Aber Kubricks Filme sind immer Tragödien und Grotesken zugleich.

Und wie Schnitzler die verschiedensten literarischen Techniken gebraucht, so wechselt auch Kubrick von Szene zu Szene den Ton; er erzählt in lauter kleinen Filmen im Film. Zu Hause kommt es dann zu einer durch einen Joint bekräftigten Aussprache zwischen den beiden, eine Schlüsselszene und ein Meisterwerk für sich. Wie

man aus einer Dialogszene so viel Film gewinnen kann – und nebenbei: wie gut Tom Cruise und Nicole Kidman in diesem Film sind, das zeigt Kubrick so nebenbei, während er den wahren Diskurs dieses Films eröffnet. Sollte man das Begehren um der Liebe willen kontrollieren, und ist nicht die Kontrolle selbst schon der Verrat, ein Verrat, der vor allem der Frau Unrecht tut, die sich in das Subjekt der Liebe und in das Objekt der Begierde spalten soll? Dass die Frau von ihrem eigenen Begehren spricht, ein Bild, das sich buchstäblich in die Wahrnehmung des Mannes einfrisst. Man könnte diese Szene als intimen Naturalismus, eine Seelenentblössung ansehen, auf die dann verschiedene Traum-Sequenzen folgen. Aber diese Deutung würde den Film konventioneller erscheinen lassen, als er ist. Diese Intimität funktioniert in der Kubrickschen Konstruktion nur als Spiegelung der vorherigen Szene; die Gefangenschaft im Labyrinth der Wohnung, im Labyrinth der Liebe offenbart sich als anderes der Erfahrung im «hohen Raum» der Herrschaftsarchitektur. Der Zerfall der Familie und des Paares, den wir aus so vielen Kubrick-Filmen kennen, ist das andere der erfahrenen Fremdheit im hohen Raum. Auf die Erfahrung von Fremdheit und Ausschluss folgt die Klaustrophobie, das auf sich selbst Zurückgeworfene.

Wie bei Schnitzler wird der Arzt nun an das Totenbett eines Mannes gerufen, der, freilich anders als bei dem Wiener Autor, schon bei seinem Ruf tot ist, und eben dort, im Haus des Toten, beginnt seine erotische Odyssee. Er lässt sich von einer freundlichen Hure ansprechen und mit in ihre Wohnung nehmen, und, wiederum anders als bei Schnitzler, ist es ein Anruf seiner Frau auf sein Handy, was ihn vom Vollzug des Ehebruchs abhält. Im übrigen verweigern, ebenfalls im Gegensatz zur «Traumnovelle», in EYES WIDE SHUT die Menschen für ihre merkwürdigen Dienste nicht das Entgelt. Leitmotivisch kehrt nun auch das Motiv des Todes wieder, kulminierend in der Szene der «Nekrophilie», die wie eine Paraphrase der Szene aus THE SHINING wirkt, in der Jack Torrance der Toten im «verbotenen Zimmer» begegnet. Auch das ist ein Augenblick des Erwachens und der Verurteilung.



Das Träumen war nicht heilsam in der «Traumnovelle», es hatte sich in einem Labyrinth verlaufen, an dessen Ende sich nicht nur die Liebe, sondern auch die Wahrheit als Illusion erwiesen hat. Das Begehren konnte sich, anders als in der melodramatischen Erzählweise, nicht mehr von der Liebe abspalten und auf diese Weise kontrolliert und möglicherweise bestraft werden, im Gegenteil, die Liebe zu einem setzt das Begehren nach allem eigentlich erst in Schwung, so wie das Interesse an der Wahrheit des anderen erst die Phantasmen ins Leben ruft. Leichter und schneller kann man es nicht sagen, dass Liebe nur als ein Prozess der Selbstaufhebung denkbar sein kann. Eine absurde Erfahrung, deren Bewegung sogleich in Agonie endet, sobald sie sich als Mythos von der Wirklichkeit befragen lassen muss. Kubricks Lesart geht noch eine Ebene tiefer. Er dekonstruiert nicht nur die Beziehung, sondern auch ihr Subjekt. «Kein Traum ist nur ein Traum», sagt der Held am Ende, und er könnte ebensogut sagen: Keine Wirklichkeit ist nur Wirklichkeit. Wenn alle Kubrick-Helden versuchen, über die Grenzen ihrer Welt (über die Grenzen ihrer Sprache und über die Grenzen ihres Blicks) hinauszugelangen, dann gelangen sie diesmal über ihre Grenzen, indem sie etwas versuchen, was der Konvention nach unmöglich ist: Ineinander hineinzusehen.

3

EYES WIDE SHUT ist, wie einst 2001, die Geschichte einer Odyssee an den Rand des Verstehens und darüber hinaus, und es ist die Geschichte einer paranoiden Auflösung wie THE SHINING. Der Regisseur legt genügend Spuren zum eigenen Werk aus, um das Kreisen seiner Motive in Gang zu setzen. Nur zum Beispiel sagt Bill zu seiner Tochter, als die sich ein "pet" zu Weihnachten wünscht, das selbe «We'll see about that», wie es der Astronaut in 2001 mit der seinen tut, die Geschichte dieser Familie ist wie die Spiegelung der von THE SHINING (was wäre, wenn man, statt sich von einander abzukapseln, einander alles zu offenbaren versuchte?), die Visionen des öffentlichen Schauspiels von Sexualität erinnern an das Ende von A CLOCKWORK ORANGE, das Empfinden des Helden, in einem gesellschaftlichen Raum zu verkehren, ohne wirklich dazuzu-

gehören, erinnert an BARRY LYNDON. Und so weiter. Die Kreise im Inneren des Films – nur zum Beispiel versprechen die beiden "Models" auf der Party, Bill ans Ende des Regenbogens zu führen, und im Kostümverleih «Rainbow» beginnt auch seine Odyssee – ergänzen sich mit Kreisen in Kubricks Gesamtwerk. Wenn BARRY LYNDON ein Film der melancholischen Öffnungen durch die Fahrt der Kamera zurück war, und FULL METAL JACKET ein Film der grotesken Verknüpfung von Distanz und Nähe, dann ist EYES WIDE SHUT der Film des Kreisens. Sparsamer eingesetzt sind Kubricks "Tunneleffekte" hier, dafür gibt es in einer ganzen Reihe von Einstellungen einen beängstigenden Aspekt der Tiefenschärfe. Mal sind wir mitten drin, mal zu einem hinterhältigen analytischen Sehen herausgefordert. Das Subjekt und die objektive Betrachtung kommen nicht zusammen. Ich wage zu behaupten, dass Schnitzler mit der «Traumnovelle» das Scheitern der Psychoanalyse als "Heilmittel" der bürgerlichen Welt vorweggenommen hat, und dass Kubrick mit EYES WIDE SHUT unter vielem anderen auch vom Scheitern des psychologischen Realismus – nebst einer Seitenlinie des Phantastischen – im Kino gesprochen hat. Und richtig grossartig wird sein Film einmal mehr, weil er in seiner langen Herstellungsphase nicht bloss für jede Sequenz genau das Richtige gefunden hat, sondern auch durch das, was man unterwegs fortgelassen hat, viele erklärende, viel verbindende Szenen. Viel von dem, was in Gefahr steht, statt Spur schon Antwort zu sein. Beim Versuch, ineinander zu sehen, verändern die Charaktere von EYES WIDE SHUT auch den filmischen Raum. Alice und Bill sind hinter die Spiegel gelangt.

Georg Seesslen

Die wichtigsten Daten zu EYES WIDE SHUT: Regie: Stanley Kubrick; Buch: Stanley Kubrick, Frederic Raphael, inspiriert durch «Traumnovelle» von Arthur Schnitzler; Kamera: Larry Smith; Schnitt: Nigel Galt; Production Design: Les Tomkins, Roy Walker; Musik: Jocelyn Pook. Darsteller (Rolle): Tom Cruise (Dr. William Harford), Nicole Kidman (Alice Harford), Sydney Pollack (Victor Ziegler), Marie Richardson (Marion), Thomas Gibson (Carl), Leelee Sobieski (Milichs Tochter), Vinessa Shaw (Domino), Todd Field (Nick Nightingale), Rade Sherbedgia (Milich), Sky Dumont (Sandor Szavost). Produktion: Warner Bros.; Produzent: Stanley Kubrick; ausführender Produzent: Jan Harlan. United Kingdom 1999. Schwarz-Weiss und Farbe (Deluxe); Dauer: 159 Min. Verleih: Warner Bros., Kilchberg, Hamburg.

Das Glück lebt im Keller

MIFUNES SIDSTE SANG – DOGME 3

von Søren Kragh-Jacobsen



Mifune ist, kaum zu glauben, die Inkarnation, die eingebildete, des Glücks, man braucht es nur aus dem Keller zu holen.

Mifune gibt es nicht wirklich, wenigstens nicht in diesem Film. Mifune ist ein Spiel, das Kresten für seinen schwachsinnigen Bruder Rud erfunden hat. Dieser Mifune lebt im Keller des alten Bauernhauses, Toshiro Mifune, der siebte der *SIEBEN SAMURAI* (oder der Bandit Tajomaru aus dem Lustwäldchen *RASHOMON*). Mifune ist, kaum zu glauben, die Inkarnation, die eingebildete, des Glücks, man braucht es nur aus dem Keller zu holen. Kresten wird sich daran erinnern und wissen, wie sehr Rud Mifune vermissen musste, seitdem er selbst weg war vom Land und sein Glück, ein ganz handfestes, in der Stadt zu machen suchte.

Dort beginnt die Geschichte dieses Films: Kresten, der Nobody, heiratet reich, die Tochter eines vermögenden und einflussreichen Mannes. Sie heisst Claire und reitet in der Hochzeitsnacht auf

Kresten wie ein Husar auf einem lahmen Gaul, und sie schreit, als ob er sie vergewaltigte; in Wirklichkeit ist es eher umgekehrt. Fast wie die Befreiung von einer schönen parfümierten Hexe muss da der Anruf sein, den Kresten am Morgen danach erhält. Wahrscheinlich hat er ihn sich herbeigesehnt, den Hilferuf vom Land; nur wissen wird er es erst viel später. Jetzt muss Kresten den goldenen Käfig verlassen und aus dem Wohlstand, der noch kein Wohlleben ist, auf den vergammelten Bauernhof fahren, wo sein Vater tot auf dem Küchentisch liegt; jetzt muss er eine Wirklichkeit anerkennen, die er erfolgreich verdrängt zu haben meinte, denn jetzt muss er Entscheidungen fällen, weil Rud allein nicht leben kann.

Zuerst will er den Hof verkaufen und von dem Erlös für Rud die lebenslange Pflege in einem

**Drama und Komödie, Farce und Sommer-
nachtstraum, Melo und Märchen über-
kreuz und durcheinander, immer
wieder schlägt die eine,
die romantische, Ironie
die andere,
die sardonische,
aus dem Feld.**

Heim erwerben. Aber dann, Rud hat nach Mifune gerufen und Kresten ist wie in den Tagen der Kindheit in den Keller gestiegen, dann packt den Yuppie aus Kopenhagen die Rührung. Er kann Rud nicht von Mifune trennen, das wäre dessen Tod; er kann für Rud nur eine Haushälterin engagieren.

Womit der Film in seine dritte Phase eintritt und man begreift, dass die zweite Geschichte, die er zu erzählen schon längst begonnen hatte, die lauteste Absicht ist und kein Versehen oder eine falsche Fährte. Es ist die Geschichte von Liva, die auf dem Strich in Kopenhagen zu Hause ist und den Job nur deshalb aufgeben will, weil sie sich den immer unheimlicher und bedrohlicher werdenden Drohanrufen zu entziehen sucht, sie kann ihre Telefonnummer wechseln, so oft sie will. Liva fühlt sich unter ihren Freundinnen in Kopenhagen mindestens so wohl wie Kresten unter Claire, und auch sie ahnt noch nicht, dass sie sich die finsternen Anrufe womöglich gewünscht hat.

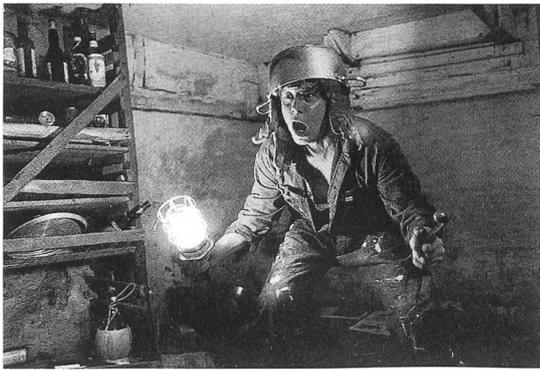
So führt das Telefon Menschen zusammen, die nie miteinander telefoniert haben. Denn Liva, die sich bremsen kann, ihren wahren Beruf zu offenbaren, Liva fühlt sich überraschenderweise wohl auf dem Land. Was wiederum mit Rud und Mifune zu tun hat, von dem Rud erfahren hat, dass "Linda", wie er Liva unverbesserlich zu nennen pflegt, ebenfalls Glück bedeutet. Das ist ihr in ihrem Leben noch nie passiert, auch wenn der Verlehrer ein Idiot ist.

Spätestens von jetzt an lässt sich alles voraussehen, was noch passieren wird. Dass Claire – weil Kresten sein Handy abgeschaltet hat (man merke: auch das Handy ist ein Telefon) – mit dem Auto

aus der Stadt kommt, um eine Wirklichkeit zu be-
sichtigen, von der ihr Kresten sowenig erzählt hat-
te, wie Liva irgend etwas von ihrer Wirklichkeit er-
zählt. Und kaum hat Claire die schöne Hure ge-
sehen, ist für sie alles klar, weil sie nichts ver-
steht. Sie lässt Kresten nicht einmal zu Wort kom-
men. Der Stadtmensch muss sich noch von den
Bauern verprügeln, das Callgirl noch vergewaltigen
lassen. Wenn ihre Freundinnen sie besuchen,
schlägt es fast schon Ophüls, so deutlich erinnert
die Szene an den Ausflug der Damen des Maison
Tellier (*LE PLAISIR*) in die sonnendurchflutete Idylle
der Unschuld vom Lande – nur dass von Idylle
und Unschuld in *MIFUNE* nicht ernstlich die Rede
sein kann.

Noch einmal aber nimmt der Film eine neue
Kurve. Der vierte Akt beginnt, wenn eine vierte
Person das ländliche Ensemble komplettiert. Es ist
Livas kleiner Bruder Bjarke, ein richtiger Rabauke,
der aus seinem Internat weggelaufen ist, das zu be-
zahlen Liva, wie es sich für ein veritables Prosti-
tuierten-Melodram gehört, mit vollem Körpereinsatz
sich abgemüht hat. Zum Dank dafür hat
Bjarke, die Telefon-Storys hören nimmer auf in die-
sem Film, sie auch immerzu angerufen und mit
seinen sadistischen Drohungen zur Verzweiflung
gebracht. Oder zu einem redlichen Landleben,
Hand in Hand, und nicht nur das, mit Kresten,
während Bjarke, der auch noch zum Mifune-Tifosi
werden wird, der beste Spielfreund ist, den Rud
jemals finden konnte.

Drama und Komödie, Farce und Sommer-
nachtstraum, Melo und Märchen überkreuz und
durcheinander, immer wieder schlägt die eine, die
romantische, Ironie die andere, die sardonische,



Es war abzusehen, dass sich das «Dogma 95», aus einer Schnapslaune geboren, nicht länger als ein halbes Dutzend Filme lang halten würde.

aus dem Feld. Wehe, man hat sich auf die eine Sorte festgelegt, und schon dominiert die andere. Ein Chaos ist das, das wohlkalkulierte Bahnen zieht, man darf sich ihm ruhig anvertrauen. Mit dem Unbehagen wächst das Vergnügen, mit dem Vergnügen das Unbehagen, wenn man zum Spielball der raffiniert produzierten Emotionen wird. Gelegentlich mag man sich, von fern, an Bergmans tief-sinnige Komödien, ein halbes Jahrhundert ist das bald her, erinnert fühlen, an SOMMARLEK oder SOMMAREN MED MONIKA oder, vor allem, SOMMERNATTENS LEENDE, an den "anderen", den mit Massen heiteren Bergman, dem Søren Kragh-Jacobsen so nahesteht, wie Lars von Trier dem mystischen von RITEN und EN PASSION.

MIFUNE nennt sich auch «Dogma III» und erhebt damit den Anspruch, wie das deutsche Bier einem Reinheitsgebot zu folgen, dem Schwur, den sich die jungen Filmemacher Dänemarks gegeben hatten: gegen die Industrieform des (zumal amerikanischen) Kinos, für die Einfachheit, die auch nur den einfachen Einsatz von einfachen (finanziellen) Mitteln erlaubt. Sicher, auch in MIFUNE wird die Kamera ohne Stativ (meistens jedenfalls) von Hand geführt, das Licht kaum einmal, soweit man das erkennen kann, manipuliert. Kragh-Jacobsen gesteht, einmal ein Fenster mit einem schwarzen Tuch verhängt und freilaufende Hühner vor die Kamera gescheucht, will sagen: die vorgefundene Wirklichkeit verändert zu haben. Er gibt auch freimütig zu, diverses Mobiliar und andere Dekorationen in Ruds Haus hin- und hergeschoben zu haben. Vom deutlichsten, für den Film entscheidenden Verstoss gegen das Gelübde von «Dogma 95» aber ist nicht die Rede: von der klassischen

Parallelhandlung anstelle der Einheit von Ort und Zeit, womit MIFUNE zu einem Film wird, der kein Dogma nötig hat.

In seiner reinsten Form war das Dogma nur in Thomas Vinterbergs FESTEN präsent, weil dessen Geschichte eines *huit clos* nur in der strengen Form des Dogmas funktionierte. Schon bei Lars von Triers IDIOTERNE fing die Flunkerei an, Einheit des Ortes: vielleicht; Einheit der Zeit: nimmermehr. Es war abzusehen, dass sich das «Dogma 95», aus einer Schnapslaune geboren, nicht länger als ein halbes Dutzend Filme lang halten würde. Jetzt wird das Regelwerk schon bei der dritten Produktion unter diesem Gütesiegel ironisch durchbrochen und persifliert. Ein Glück, das nur beweist, dass Kreativität kein Kind von Traurigkeit und auch keines von Dogmen ist.

Peter W. Jansen

Die wichtigsten Daten zu MIFUNES SIDSTE SANG – DOGME 3: Regie: Søren Kragh-Jacobsen; Buch: Søren Kragh-Jacobsen, Anders Thomas Jensen, Mogens Rukov; Kamera: Anthony Dod Mantle; Kamera Second Unit: Torben Forsberg; Kameraführung: Philip Forbes, Erik Thal-Jantzen; Schnitt: Valdis Oskarsdottir; Schnitt-Assistenz: Vagn Rose; Musik: Thor Backhausen, Karl Bille, Christian Sievert; Ton: Morten Degnbol, Hans Møller, Kristian Eidnes Andersen. Darsteller (Rolle): Iben Hjejle (Liva), Anders W. Berthelsen (Kresten), Jesper Asholt (Rud), Emil Tarding (Bjarke), Anders Hove (Gerner), Sofie Gråbøl (Claire), Paprika Steen (Pernille), Mette Bratlann (Nina), Susanne Storm (Hanne), Ellen Hillingsø (Lykke), Sidse Babett Knudsen (Bibbi), Søren Malling (Zuhälter), Keld Nørgaard (Claire's Vater), Kirsten Vaupe (Claire's Mutter). Produktion: Nimbus Film; in Co-Produktion mit Zentropa, Hvidovre DRTV, SVT Drama; Produzenten: Brigitte Hald, Morten Kaufmann; Produktionsleitung: Signe Jensen. Dänemark, Schweden 1998. 35mm, Format: 1:1.37; Farbe; Dauer: 98 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich; D-Verleih: Concorde Filmverleih, München.



Korrupter Cop

TOUCH OF EVIL von Orson Welles

1



In der schäbigen Kleinstadt Los Robles herrscht das obszöne Gesetz in der Person des verfetteten alten Police Detective Hank Quinlan.

Führt man sich das von William Shakespeare reich inspirierte Schaffen von Orson Welles vor Augen, braucht die These nicht zu verwundern: TOUCH OF EVIL beschreibt ein gesondertes Stadium aus *Macbeth*, stellt gleichsam eine zerdehnte Repräsentation der letzten Tage der Regentschaft des schottischen Königsmörders dar. Wenn bei Shakespeare in der Person Macbeths die obszöne Unterseite des Gesetzes kurzweilig an der Oberfläche aufbricht als eine Fratze, die von der Gemeinschaft schleunigst wieder aus dem Angesicht verbannt wird, hat sich dieses Interregnum des Bösen bei Orson Welles und dessen TOUCH OF EVIL unterm zeitlichen Vergrößerungsglas ausgedehnt in einen Zustand ohne festgeschriebenen Anfang oder absehbares Ende.

In Shakespeares Drama lässt sich der Scheitelpunkt des Bösen dort festschreiben, wo Macbeth von den Hexen prophetisch als künftiger König Schottlands angerufen wird. Doch die Hexen deswegen zum Ursprung des Bösen zu erklären hiesse, das essentiell Schemenhafte mit rigiden Formeln abzustecken. Es hiesse, die Hexen festzubinden an einem beschreibbaren Ort innerhalb der irdischen Ordnungen – was diesen Kreaturen des Paranormalen mit ihrem «fair is foul, and foul is fair» im wesentlichen zuwiderläuft. Sie sind vielmehr gerade eben dadurch markiert, dass sie sich einer aus- und abschliessenden Verortung widersetzen. Die Hexen sind demnach nicht eigentlich Kreaturen des Bösen, sondern unmöglich beschreibbaren Zwischenwelten zugehörig – und

Wenn die Bordellmutter Tanya im Bild erscheint mit ihrem Zigarillo und unentwegt Rauchwolken in die Kamera bläst, zitiert oder parodiert sie die nebulöse Topographie der Hexen in «Macbeth».

1
Orson Welles als Hank Quinlan und Charlton Heston als Ramon Vargas in TOUCH OF EVIL
Regie: Orson Welles (1958)

2
Die Hexen in MACBETH
Regie: Orson Welles (1947)

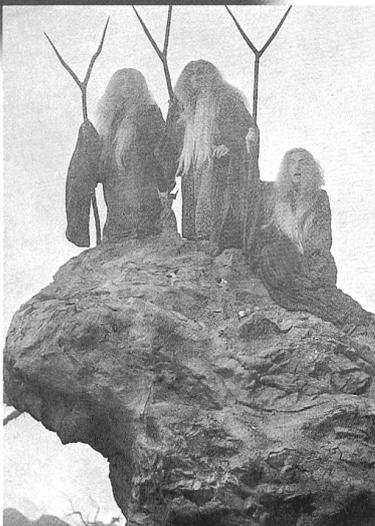
3
Marlene Dietrich als Tanya in TOUCH OF EVIL
Regie: Orson Welles (1958)

lassen sich aus exakt dem Grunde nirgends wirklich ansiedeln, weil ihre Topographie nebulös im Wortsinn ist. Mithin ist auch ihre Weissagung weder als absolut gut noch als absolut böse zu werten. Denn diese Hexen sind durchaus nicht als verführerische Teufelinnen am Werk, die über ihre Einflüsterungen Macbeth gegen das göttliche Prinzip aufzubringen trachten. Ihr okkultes Wissen ist stets ursprünglich und grundlegend neutral und wirkt auf seine Empfänger lediglich als eine Art moralischer Stimulus – als ein Stimulus überdies, der in seiner Wirkung auf das menschliche Bewusstsein noch nicht zwingend ins Böse ausschlagen muss, denn diese Wirkung ist einzig und allein von den Trägern des okkulten Wissens abhängig. Wenn also dieses paranormale Wissen entweicht in die Domäne des Irdischen und sich in Macbeth absetzt, haben die Prophezeiungen ihren primär neutralen Status durchaus nicht eingebüsst. Aber für Macbeth ist das okkulte Wissen um die eigene Zukunft zum Anstoss geworden, sich seine moralische Polung zu wählen. Erst unter dem Zureden seiner Lady wählt Macbeth den Königsmord.

Wenn nun der Impuls zur bösen Tat bei Macbeth massgeblich von den Einflüsterungen seiner Gattin Lady Macbeth herrührt, so finden wir im Falle von TOUCH OF EVIL eine analoge Konstellation. Hier, in der schäbigen Kleinstadt Los Robles an der Grenze zwischen Mexiko und den USA, herrscht das obszöne Gesetz in der Person des verfetteten alten Police Detective Hank Quinlan. Oberste Instanz in diesem Rechtssystem ist Quinlans sagenhafte "Intuition" zur Ermittlung "schuldiger" Subjekte – nichts als ein Zwicken in seinem lahmen Bein, eine erbärmliche Parodie auf den Pferdefuss des Leibhaftigen. Aber auch für Quinlan nimmt eine Frau die Position einer Souffleuse des Bösen ein, indem er den ungestraften Mord an seiner Gattin als legitimierende Instanz für seine unsauberen Fahndungsmethoden anführt: «That was the last killer that ever got out of my hands.»

Die Differenz zu den Einflüsterungen der Lady Macbeth liegt freilich darin, dass Hanks Ehefrau schon geraume Zeit tot ist, ihre Anstiftung zum Bösen also quasi ein Impuls *post mortem* darstellt. An der vordergründigen körperlichen Abwesenheit von Hanks verblichener Ehefrau brauchen wir uns keineswegs zu stören, wenn wir hier eine strukturelle Analogie zwischen TOUCH OF EVIL und *Macbeth* festmachen. Denn die Gegenwart von Mrs. Quinlan in der Topographie von Los Robles geht sehr wohl über die lediglich symbolische Repräsentation in Quinlans Erinnerungsreden hinaus. Auch abgesehen vom blossen Herbeireden ihrer Präsenz verfügt die im Wortsinn sagenhafte Gattin sehr wohl über eine physische Gestalt, wenngleich diese nicht in einem gesonderten Leib in Erscheinung tritt. Der Schlüssel hierfür liegt in Quinlans grotesk verfetteten Körpermassen, die sich durchaus dahingehend lesen lassen, dass er eben zwei Positionen zugleich einnimmt: Quinlan ist ein Macbeth, der seine tote Gattin leibhaftig verinnerlicht, sie sich buchstäblich einverleibt hat. Quinlan ist also immer auch Lady Macbeth, und dies wird nirgends deutlicher, als wenn er verdächtigen Subjekten eigenhändig falsches Beweismaterial unterschiebt. Damit schafft sich Quinlan selbst seine Schuldigen und übernimmt unverkennbar ein Prinzip aus der Strategieküche der Lady Macbeth. Deren Bemühungen, den Kammerdienern den Mord am König anzuhängen, stellen gleichsam den Prototyp für Quinlans Treiben als Police Detective dar.

Die Domäne des Paranormalen wiederum findet im Milieu von TOUCH OF EVIL ihr strukturelles Äquivalent in der Bordellmutter Tanya. Wenn sie im Bild erscheint mit ihrem Zigarillo und, ihre eigene Gestalt verwischend, unentwegt Rauchwolken in die Kamera bläst, zitiert oder parodiert diese Tanya die nebulöse Topographie der Hexen in *Macbeth*. Terry Comito hat darauf hingewiesen, dass Tanya und Hank Quinlan niemals in einem klassischen *two shot* auftreten, weil der Ort ihrer



**Tanyas Orakel-
sprüche beschrei-
ben nurmehr
allzu offenkundige
gegenwärtige
Verhältnisse, sind
lediglich nichtige
Feststellungen
des längst allseits
Bekanntes.**

Zusammenkunft kein körperlicher, kein wirklicher Ort sei. Quinlans Rendezvous mit Tanya erfolgen also an einem unmöglichen Ort und sind folglich strukturell gleichzusetzen mit den Zusammenkünften zwischen Macbeth und den Hexen. Wo indes die Hexen in *Macbeth* ihren Auserwählten namentlich aufrufen, vollzieht sich die Anrufung für Hank Quinlan indirekt über das wiederkehrende musikalische Motiv des Pianolas. Mit welchen Worten aber besetzt nun Tanya diesen merkwürdigen automatischen Musikapparat? Sie sagt vom Pianola: «It's so old, it's new.» Hiermit sind wir definitiv zurückgekehrt in den Schoss von *Macbeths* Hexen und deren durchweg äquivoken Nebelkosmos – *old is new, and new is old*. Mehr noch: Wenn Macbeth die Hexen an einer Stelle nach der Natur ihres obskuren Treibens fragt, erwidern diese «a deed without a name» – und kennzeichnen sich damit mit Worten, die sich unbedingt auch auf das "namenlose" Gewerbe Tanyas übertragen lassen. Diese Tanya ist somit nichts als eine zur Bordellmutter degenerierte Hexe, die sich nurmehr quasi im Nebenberuf als Wahrsagerin betätigt.

Ohnehin stellt der vorhin zitierte Ausspruch von der Verdrehung des Alten mit dem Neuen nicht mehr als eine erbärmliche Parodie auf die "hexische" Rede dar; im übrigen nämlich schert sich Tanya nicht im geringsten um verschlüsselte Orakelien, haucht stattdessen ihrem alten Kunden Quinlan in ganz und gar unverstellter Rhetorik entgegen: «You're a mess, honey.» Dies besagt wiederum nichts anderes, als dass auch von unserer Prophetin nicht mehr viel zu wollen ist: «We're closed» sind Tanyas allererste Worte überhaupt, die paranormale Dienststelle ist geschlossen. Tanya als deren Geschäftsführerin, zunächst bloss mit «cleanin' up» beschäftigt, erledigt die Buchhaltung: «I've been doing the accounts.» In dieser Wahrsagerstube also werden nur noch Rechnungen geschrieben und die Bücher in Ordnung gebracht; prophetische Auskünfte aber werden keine

mehr erteilt, Wissen aus übernatürlichen Quellen wird keines mehr vermittelt. Wenn denn Tanya trotzdem den einen oder anderen weisen Spruch von sich gibt, sind dies keineswegs in kryptische Rhetorik gehüllte Prophezeiungen über eine nahe oder ferne Zukunft; ihre Orakelsprüche beschreiben nurmehr allzu offenkundige gegenwärtige Verhältnisse, sind lediglich nichtige Feststellungen des längst allseits Bekannten. Namentlich als sie von Quinlan um eine Voraussage seiner Zukunft gebeten wird, erwidert Tanya ohne jede hexenhafte Ambivalenz: «Your future's all used up.» Wenn aber alle Zukunft verbraucht ist, geht auch das Gewerbe der Prophetie in Feierabend.

Was Tanyas Topographie im Unterschied zur Region der Hexen in *Macbeth* überdies zusätzlich markiert, ist die Aura des Verlorenen, die ihr Bordell umschwebt. Terry Comito beschreibt Tanyas Domizil denn auch im wesentlichen als eine Stätte der Nostalgie, als «place of memory». Comito zufolge ist Tanyas Ort eine Repräsentation dessen, wohin Quinlan eine Rückkehr ultimativ versagt bleibt. Hier stellt sich die Frage: Was bedeutet die für Quinlan versperrte Vorzeit im Kontext von Weissagung und Umkehr zum Bösen, wie dies in *Macbeth* durchgespielt wird?

Lesen wir Hank Quinlan weiter im Sinne einer Refiguration von (Lady) Macbeth, und Tanya entsprechend als eine solche der Hexen, dann registrieren wir in *TOUCH OF EVIL* eine Absenz dessen, was ich vorhin als den primären moralischen Stimulus etabliert habe. Konkret: Für die verschlüsselte Prophezeiung, wie sie einem Macbeth erteilt wird, fehlt in Quinlans Los Robles das strukturelle Analogon. Denn im Unterschied zu *Macbeth* ist Quinlans Entscheid für sein böses Gesetz in unbeschriebener Vorzeit geschehen und folglich weggeschlossen im unzugänglichen Revier des Extradiegetischen. In gleicher Weise ausgeblendet und ausser Reichweite erscheint uns der Anstoss für Quinlans Wahl seiner moralischen Richtung: Es bleiben uns bloss fruchtlose Spekula-



2

1

1

Mit der Abhörmaschine in den Händen des pflichttreuen Vargas hat sich das Böse auf den Repräsentanten des lauterer Gesetzes übertragen.

tionen darüber, ob dieser Anstoss nun tatsächlich der ungesühnten Ermordung der Frau Gemahlin entsprungen sei oder in welchen unausgesprochenen Regionen auch immer er zu verorten wäre. Wir wissen es nicht. Was wir wissen: Jene der Prophezeiung in *Macbeth* analoge Grösse, die Quinlan einst zu der Wahl seiner moralischen Wege gedrängt hat, wird niemals präsent, ist verbannt aus der filmischen Diegesis und auf immer blockiert im Früher.

Aus dieser Blockade ergeben sich nun Konsequenzen für die Bewältigung des Bösen bei Welles im Gegensatz zu *Macbeth*. Dort ermöglicht die aktuell ausgesprochene Weissagung als Ursprung aller dramatischen Aktion einen fest umrissenen Widerstreit zwischen Gut & Böse, der letztlich von kathartischer Wirkung sein kann und in der feierlichen Restauration der alten Ordnung enden darf. Demgegenüber wird uns in *TOUCH OF EVIL* die Möglichkeit solch einfacher Kräftebewegung entzogen, weil hier die Polarisierung zum Bösen auf der Darstellungsebene keine aktuelle Realisation erfährt. Anders als in *Macbeth* ist also in *TOUCH OF EVIL* der Scheitelpunkt des Bösen unwiederbringlich verschüttet – anders als in *Macbeth* lässt sich bei Welles denn auch das Böse exakt darum durch nichts und niemanden wirklich, will heissen: endgültig transzendieren, weil dieses Böse *always already* war und ist.

Zuletzt mag zwar Quinlan als Repräsentant der obszönen Unterseite des Gesetzes gestürzt und ausgemerzt sein; diese Beseitigung des Bösen aber vollzieht sich ihrerseits nur über eine Aufgabe moralisch guter Maximen. Quinlans Opponent Vargas behilft sich für die Bewältigung des fehlbaren Police Captains mit Methoden, die seinem eigenen lauterer Moralempfinden zuwider laufen, indem er Quinlan bespitzelt mittels eines Abhörapparats, von dem er sagt: «I hate this machine.» Nicht zufällig wird dieses Instrument zum Lauschangriff auf das Böse in seiner filmischen Repräsentation mit der Nahaufnahme der

“bösen” Bombe gleich zu Beginn der vielgerühmten Eingangssequenz des Films gleichgesetzt. Wohl ist also Quinlan zuletzt wie Macbeth wenigstens symbolisch enthauptet – mit der Abhörmaschine in den Händen des pflichttreuen Vargas aber hat sich das Böse auf den Repräsentanten des lauterer Gesetzes übertragen.

Florian Keller

Comito, Terry (Hrsg.): *Touch of Evil*. Orson Welles, Director. New Brunswick: Rutgers University Press 1985 (Rutgers Films in Print, Vol. 3)

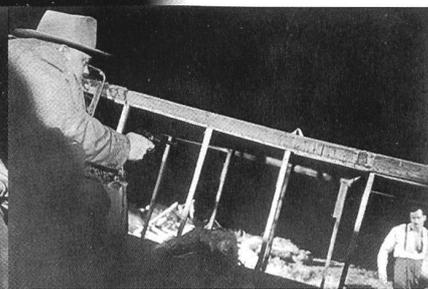
Die wichtigsten Daten zu *TOUCH OF EVIL*: Regie: Orson Welles; Buch: Orson Welles nach dem Roman «*Badge of Evil*» von Whit Masterson; Kamera: Russell Metty; Kamera-Assistenz: John Russell; Schnitt: Virgil W. Vogel, Aaron Stell, Edward Curtiss; Ausstattung: Russell A. Gausman, John P. Austin; Kostüme: Bill Thomas; Musik: Henry Mancini; Ton: Leslie I. Carey, Frank Wilkinson. Darsteller (Rolle): Orson Welles (Hank Quinlan), Charlton Heston (Ramon Miguel "Mike" Vargas), Janet Leigh (Susan Vargas), Joseph Calleia (Pete Menzies), Akim Tamiroff ("Uncle Joe" Grande), Valentin de Vargas (Pancho), Ray Collins (Bezirksstaatsanwalt Adair), Dennis Weaver (Nachtportier im Motel), Joanna Moore (Marcia Linnekar), Mort Mills (Schwartz), Marlene Dietrich (Tanya), Victor Millan (Manuelo Sanchez), Lalo Rios (Risto), Michael Sargent (hübscher Junge), Mercedes McCambridge (Bandenführer), Joseph Cotton (Leichenbeschauer), Zsa Zsa Gabor (Besitzerin einer Nachtbar), Phil Harvey (Blaine), Joi Lansing (Blonde), Harry Shannon (Gould), Rusty Wescoatt (Casey), Wayne Taylor, Ken Miller, Raymond Rodriguez (Mitglieder der Bande), Arlene McQuade (Ginnie), Domenick Delgarde (Lackey), Joe Basulto (junger Angeklagter), Jennie Dias (Jackie), Yolanda Bojorquez (Bobbie), Eleanor Dorado (Lia). Produktion: Universal International; Produzent: Albert Zugsmith. USA 1958. 35mm; Schwarzweiss; Dauer Originalversion: 95 Min./108 Min. Dauer Re-Edit-Fassung: 111 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich.

TOUCH OF EVIL bezeichnet das Ende der amerikanischen Regie-Karriere von Orson Welles. Universal schloss Welles von der Post-Produktion des Films aus – er war bereits mit den Dreharbeiten zum *Don-Quixote*-Projekt beschäftigt. Nach dem Ausschluss schrieb Welles ein 58seitiges Memo mit präzisen, ins Detail gehenden Vorschlägen zu Film- und vor allem Ton-Schnitt, die aber nur sehr beschränkt berücksichtigt wurden. Auf Grund dieses Memos und weiterer Recherchen haben Rick Schmidlin, Walter Murch, die Ton-Ingenieure Bill Varney und Peter Reale und Filmrestaurator Bob O'Neil unter der Beratung von Jonathan Rosenbaum nun eine Fassung erarbeitet, die möglichst genau den Absichten von Orson Welles entsprechen soll.

Die markanteste Änderung betrifft die berühmte Eingangssequenz: Keine Titel lenken von der virtuoseren Kamerabewegung ab, das jazzige Eröffnungsthema von Henri Mancini wurde ersetzt durch einen Geräuschteppich, der von den umhergehenden Leuten, den Läden und Clubs, den Autos dieser Sequenz stammt.

1
Orson Welles in
TOUCH OF EVIL
Regie: Orson
Welles (1958)

2
Orson Welles in
MACBETH Regie:
Orson Welles
(1947)

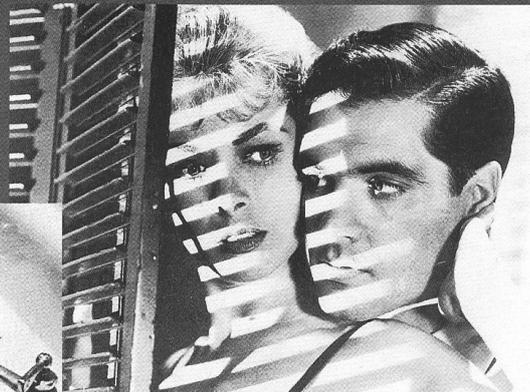


1

1

Jesuitische Dramaturgie

Alfred Hitchcocks Spiel
mit dem Schuldgefühl-
des Zuschauers



Der Ritus einer bildorientierten Religion wie der Katholizismus, in dessen Kirchen mit dem Lateinischen lange eine Kultsprache gesprochen wurde, die das Publikum nicht verstand, aber dennoch begriff, funktioniert nicht anders als Hitchcocks Filme.

Spätestens bei *PSYCHO* kannte er keine Hemmungen mehr, das dicke Kind herauszulassen, das sich kaum bewegen kann, sich seines Körpers schämt und, um sich selbst zu verteidigen, den Basiliskensblick ausgebildet hat, dem die Beschädigungen der anderen nicht entgehen können. Zeit lebens von schweren Ängsten und Depressionen heimgesucht, hatte er in seinem Kino die Sublimation gefunden – und die Chance, sich für seine Ängste schadlos zu halten, indem er den Zuschauer durch das wohlgeordnete Chaos der Gefühle jagte und ihm den Eindruck vermittelte, selbst Schuld auf sich geladen zu haben.

Alfred Hitchcock hat nie vergessen können – und er hat die Geschichte so oft erzählt, dass man sie schon nicht mehr wiedergeben kann, ohne der billigen Reduplikation geziehen zu werden und als Trivialfreudianer zu gelten –, dass ihn sein Vater einst mit einem Brief zum Polizeirevier schickte: man möge den noch nicht schulpflichtigen Knaben für ein paar Minuten in eine Zelle stecken. Sosehr ihm klargeworden sei, dass er bestraft werden sollte, sowenig will er jemals erfahren haben, wofür. Dass von daher ein Schuldgefühl auch ohne jeden realen Anlass oder jede Begründung und eine nahezu existentielle Angst vor der Polizei stammten, wie Hitchcock nicht müde wurde zu betonen, entbehrt angesichts seiner Filme nicht der Komik.

Im St. Ignatius College in Stamford Hill, London, in der Schule bei den Jesuiten, brachte man dem Knaben die moralische Angst bei, die Angst, mit dem Bösen in Kontakt zu kommen. Dort setzte sich das System der anonymen Bestrafung fort: niemals durfte der Pater-Lehrer, der eine Strafe anordnete, diese auch vollziehen. Was offiziell den Aspekt der Rache von der Bestrafung fernhalten sollte, instrumentalisierte die Prügel zur Handlung einer objektiven, an persönlichen Details, die

man damit für überflüssig deklarierte, nicht interessierten kalten Macht ohne Fehl und Tadel. Es ist die Strafe eines gerechten Gottes, der auf Sühne besteht und Busse tun lässt. Gerade dessen Strafe kann niemals Rache sein, weil er sich zu so niedrigen Motiven nicht hinreißen lassen kann, er könnte sonst nicht aufhören mit dem Strafen, so tief beleidigt und verletzt wird er unentwegt.

Eiskalt und gnadenlos konsequent – ohne Fehl und Tadel – hatten seine Filme zu funktionieren, deren visuelle Dramaturgie und genialer Erfindungsreichtum wortverbale Erklärungen nicht nur unnötig machen, sondern auch hochmütig verweigern. Der Ritus einer bildorientierten Religion wie der Katholizismus, in dessen Kirchen mit dem Lateinischen lange eine Kultsprache gesprochen wurde, die das Publikum nicht verstand, aber dennoch begriff, funktioniert nicht anders; er war die beste Schulung, durch die ein empfindsames Gemüt gehen konnte. Schon der Knabe war so stark beeindruckt vom «zeremoniellen Aspekt» der Messen und des Hochamts, dass er einen Küster bestach, um als (falscher) Messdiener der rituellen Handlung so nahe zu sein, wie der Regisseur später die Kamera heranrücken konnte. Es war nicht nötig, irgend etwas von der «Logik» des Vorgangs zu verstehen. Das Wunder der Eucharistie hätte keine Glaubenskraft, wenn es sich erklärte.

Seit dem neuen Mieter in *THE LODGER* (1926) ist er dabei geblieben – jedenfalls in den meisten Filmen –, dass jemand zu Unrecht beschuldigt wird und sich oft genug auch verdächtig verhält. Man hat an diesem Film die Aufnahmen durch eine Glasdecke hindurch bewundert, die dem Stummfilm den beunruhigenden Laut des rastlos wandernden Mieters mitgaben (und was eine ähnliche Einstellung in Wenders' *HAMMETT* redundant erscheinen lässt), diesen «deutschen» Einfluss, den

Indem Hitchcock den Zuschauer die Ängste seiner Protagonisten durchleiden lässt und ihn gleichzeitig zum Spielgefährten des Allgegenwärtigen macht, macht er ihn auch verantwortlich.

Vera Miles,

Anthony Perkins,
sich die Hände waschend,

und Janet Leigh
mit John Gavin
in *PSYCHO* (1960)

Hitchcock nie verleugnet hat. Wenn er später meinte, dass das «Thema des zu Unrecht Beschuldigten dem Zuschauer das stärkste Gefühl von Gefahr» vermittelte, hatte er bereits erfolgreich verdrängt, wie er aus einer Not eine der Haupttugenden seiner Filme gemacht hatte. Ivor Novello (*THE LODGER*) durfte so wenig ein Mörder sein wie Cary Grant (*SUSPICION*), dafür waren sie zu populär; und Hauptdarsteller durften auch nicht sterben. Diese Sorte von Verschwendung beziehungsweise Konsumtion von Darstellern behielt sich der immer massloser werdende Konsument von Steaks und Eiscreme und Bourbon – und von hoffnungsloser Gier nach seinen kühlen Blondinen – für später vor.

Henry Fonda (*THE WRONG MAN*) war so sehr der falsche Mann wie Cary Grant (*NORTH BY NORTHWEST*) oder Robert Donat (*THE 39 STEPS*) – oder *little Alfred* in der Polizeizelle –: aber sie hätten – ebenfalls wie *little Alfred* – auch die Richtigen sein können. Gegenüber dem Knaben Alfred war es ihnen freilich vergönnt zu wissen, oder irgendwann zu erfahren, wessen man sie beschuldigte. Aber wer konnte dafür garantieren, dass der Unbekannte (*STRANGERS ON A TRAIN*) nicht nur eine Projektion des eigenen Ego war? Wer denkt, wenn die Milch das Glas von innen erleuchtet, mit dem Grant die Treppe hinaufsteigt zu Joan Fontaine – wer denkt nicht: aha, das Glas leuchtet, damit wir wissen, *wir* und nicht Fontaine, dass die Milch vergiftet ist?

Der *suspense* – es ist tausendfach über ihn philosophiert worden – dient nicht nur der gespannten Erwartung des Zuschauers, wann denn wohl Held oder Heldin – so dumm können sie doch nicht sein – endlich den Informationsstand des Publikums erreichen würden. Er bezweckt vor allem die Identifikation des Zuschauers mit Held oder Heldin – deren «Dummheit» deshalb durchaus begrenzt bleiben muss –; er involviert das Publikum in die Handlung, macht den Zuschauer zu einem Teil des Films: zum Komplizen der Kamera. Fast in jedem Hitchcock-Film nimmt sie «unmögliche» Positionen ein, weder angefangen noch aufgehört mit der phantastischen Kranfahrt in *YOUNG AND INNOCENT*, mit der ein für allemal die für das Funktionieren von filmischen (visuellen) Erzählungen essentielle Frage beantwortet ist: wer blickt, welche Augen schauen? Hitchcock mag die Augen seiner Protagonisten noch so sehr inszenieren (mit dem berühmten «Augenlicht», das er beim expressionistischen Film in Deutschland gelernt hatte): sie sind in seinen Filmen nur bedingt die Instrumente des Sehens; oder nur dann, wenn es dem Regisseur – für den Fortgang seiner Erzählung – mehr notwendig erscheint als wirklich gefällt. Ob in *YOUNG AND INNOCENT*, *FOREIGN CORRESPONDENT*, *SUSPICION*, *SHADOW OF A DOUBT*, *SPELLBOUND* oder *NOTORIOUS* und später von *STAGE FRIGHT* über *I CONFESS* und dem Seh-Film *REAR WINDOW* bis zu *VERTIGO*, *PSYCHO*, *THE BIRDS* und *FAMILY PLOT*: der «objektive» Blick ist jedem individuellen Sehen übergeordnet. Es ist die Per-

spektive einer übergeordneten Macht oder – und man muss nur geringfügig übertreiben – der Blick Gottes, eines Gottes, der für den Katholiken allgegenwärtig ist: *und alles sieht*.

Indem er den Zuschauer die Ängste seiner Protagonisten durchleiden lässt und ihn gleichzeitig zum Spielgefährten des Allgegenwärtigen macht, macht er ihn auch verantwortlich. Er möchte wie das Kind im Puppentheater dem Kasper zurufen, dass ihm Gefahr drohe und von woher, aber er verfügt nicht mehr über dieses Ventil der Befreiung und des Abbaus von Überdruck. Das ist der verborgene religiöse (und romantische) Aspekt des *suspense*, die jesuitische Erblast: wer Augen hat zu schauen, kann nicht ohne Schuld bleiben. Oder (mit dem Grafen von Platen): «Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, ist dem Tode schon anheimgegeben.»

So kehrt sich vor allem im Spätwerk die eigentümlich sadistische Neigung Hitchcocks, unter dessen monströsen «Scherzen» auch Freunde zu leiden hatten, gegen seine Zuschauer. Er setzt ihn mit den Kindern der Schulklasse, der Lehrerin und Tippi Hedren (und bei ihr hat es ihm besonders gefallen) der terroristischen Angst vor den Vögeln (*THE BIRDS*) aus; er lässt ihn mit «Scottie» James Stewart die Torturen des Höhenkollers durchleiden (*VERTIGO*), und das ausdrücklich auf dem Turm einer katholischen Kirche, wie er ihn mit Inspektor Oxford (*FRENZY*) dem Brechreiz aussetzt angesichts der – ausgerechnet – Kochkünste von Mrs. Oxford –, wer mag da noch Fischsuppe essen.

Da war das dicke Kind, das sich seiner Hässlichkeit und Fresssucht wegen an der Welt rächen muss, schon längst draussen. In *PSYCHO*, bekannte er später, habe er das Publikum zum Schreien bringen wollen, in *PSYCHO* hatte er es – vollendet – manipuliert. Das ist – über den *suspense* hinaus und bestenfalls mit dessen Hilfe – der Hitchcock-Touch schlechthin: die Verführung des Zuschauers, ihn zuerst Sympathie für eine Diebin (wie später noch einmal in *MARNIE*) empfinden zu lassen, und dann für einen mörderischen Psychopathen. Dafür schickt er seine Hauptdarstellerin Janet Leigh in den Tod, vorzeitig, konsumistisch verfrüht (oder verfressen), um die Überraschung (das, nahezu, Gegenteil von *suspense*) zu erhöhen. Dafür opfert er den netten Jungen von nebenan (Anthony Perkins), treibt er Schindluder mit der Sympathie des Zuschauers. Dass der sich schuldig fühlt «angesichts» seiner Gefühle, ist die Vollendung der jesuitischen Dramaturgie.

Peter W. Jansen

Quellen:

Donald Spoto: *Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies. Aus dem Amerikanischen von Bodo Fründt. Hamburg, Kabel, 1990*
François Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. München, Hanser, 1973*



...

Die kalkulierte Willkür

Wie Alfred Hitchcock
seinen ärgsten Feind bekämpfte:
die Logik

1

NORTH
BY NORTHWEST
(1959)

2

Kim Novak und
James Stewart
in VERTIGO (1958)

3

VERTIGO (1958)





Hitchcock baut eine Situation auf, für die das Wort cliffhanger erfunden wurde, und lässt den Zuschauer dann hängen über den Abgründen der Wahrscheinlichkeit.

Runter kommen sie immer

Die Situation ist völlig aussichtslos. Ein Mann hängt an einer Regenrinne, die sich langsam durchbiegt. Seine Finger klammern sich an das Blech wie an die letzte Hoffnung. In dem Moment reckt sich ihm eine helfende Hand entgegen, kommt näher, berührt ihn fast, will zupacken, da saust die Hand und mit ihr der Polizist, dem sie gehört, in die Tiefe. Der Mann an der Regenrinne blickt entsetzt nach unten, und nun scheinen ihm nicht nur die Kräfte, sondern gar die Sinne zu schwinden. Der Film schliesst für den Mann die Augen: Eine taktvolle Ablende will uns, wie es zunächst scheint, das Schlimmste ersparen. Das Bild versinkt im Schwarz, als wolle es Trauer tragen. Dann wird es wieder Licht – das Leben geht weiter. James Stewart alias Scottie Ferguson balanciert gut gelaunt einen Krückstock auf dem Finger. Was geschah wirklich zwischen den Bildern?

Keine Ahnung, erwidert Alfred Hitchcock und lässt VERTIGO mit einer der unverschämtesten Ellipsen der Filmgeschichte beginnen. Der Regisseur baut eine Situation auf, für die das Wort *cliffhanger* erfunden wurde, und lässt den Zuschauer

dann hängen über den Abgründen der Wahrscheinlichkeit. Ein Film, der davon handelt, wie Tote wiederauferstehen, erklärt die Frage, wie das Leben des Helden gerettet wurde, gleich zu Beginn für obsolet. Hitchcock setzt sich über den Anspruch seines Publikums, hierzu Näheres erfahren zu wollen, so flüchtig hinweg wie der von Stewart verfolgte Verbrecher über die Schlucht zwischen den beiden Häusern. Dem Regisseur geht es darum, gleich in den ersten zwei Minuten die Fallhöhe des Helden auszuloten; die restlichen 126 Minuten beschreiben den Sturz.

Warum liess das Publikum dem *Master of Suspense* Willkürakte wie diesen immer wieder so grosszügig durchgehen? Vielleicht weil er der raffinierteste Trickbetrüger war, der je hinter der Kamera stand. Hitchcock war, seiner äusseren Erscheinung zum Trotz, ein überaus flinker Hütchenspieler, der durch pure Schnelligkeit und geschickte Ablenkungsmanöver dafür sorgte, dass es den Zuschauern nicht gelang, während des Spiels ihre Finger auf die wunden Punkte des Plots zu legen. Mehr noch: Er ist wohl der einzige Regisseur, der uns am laufenden Meter Zelluloid dramaturgische Mogelpackungen andreht und uns, nachdem wir sie geöffnet haben, dennoch immer das Gefühl geben kann, über Gebühr auf unsere Kosten gekommen zu sein.





MASTER OF SUSPENSE



Wie ein Taschendieb, der seinem Opfer auf den Fuss tritt, um ihm ungestört das Portemonnaie aus dem Jackett zu ziehen, lenkt Hitchcock den Zuschauer ab.

Warum einfach, wenn's auch kompliziert geht?

Ein Mann liest eine Frau in einer Music Hall auf und nimmt sie mit nach Hause. Kaum haben die beiden seine Wohnung betreten, klingelt das Telefon. Die Frau warnt ihn, den Hörer abzunehmen. Sie behauptet, man wolle sie umbringen. Er blickt auf die Strasse und stellt fest, dass unter der Laterne zwei Männer stehen – Mitglieder eines Spionagerings, der ein Staatsgeheimnis ausser Landes schaffen wolle, behauptet die Frau. Mitten in der Nacht wehen die Vorhänge eines geöffneten Fensters. Plötzlich wankt die Frau mit einem Messer im Rücken auf den Mann zu. Bevor sie stirbt, kann sie ihm noch zuraunen, er sei das nächste Opfer und solle fliehen. Das Telefon klingelt, und nun schrillen bei Richard Hannay (Robert Donat), dem Helden von Hitchcocks Film *THE 39 STEPS*, alle Alarmglocken. Er blickt auf die Strasse: Da stehen wieder die zwei Männer, der eine vor, der andere in einer Telefonzelle.

Rekapitulieren wir noch einmal: Der oder die Mörder sind durch ein Fenster (im ersten Stock!) in Hannays Wohnung eingedrungen und haben eine Frau erstochen (ohne sich freilich zu vergewissern, dass sie auch wirklich tot ist). Danach stahlen sie sich auf leisen Sohlen davon, damit Hannay ungestört weiterschlafen konnte. Kaum wieder auf der Strasse, gingen sie zur nächsten Telefonzelle, um ihn zu wecken. Bei Anruf Mord oder bei Mord Anruf – das ist hier die Frage. Nüchtern betrachtet, kann man den Killern den Vorwurf einer gewissen Inkonsistenz nicht ersparen. Aber was sagt das schon? Denn Hitchcock lässt es fast nie zu, dass der Zuschauer in seinen

Filmen etwas nüchtern betrachten kann. Wohlweislich zeigt uns der Regisseur in dieser Sequenz kein einziges Mal die Perspektive der Mörder. Würde der Zuschauer auch nur für wenige Sekunden die Sicht der beiden einnehmen (und das bedeutet: sich an ihre Stelle versetzen), bestände sofort die Gefahr, dass er ihr Handeln reflektiert und die Ungereimtheiten aufdeckt. Wie für die meisten Hitchcock-Helden bricht das Unheil, auch wenn es in Menschengestalt daherkommt, wie eine Springflut über Hannay herein. Und eine Springflut fragt niemand nach ihrer Motivation. Man will nur eines wissen: Wie kann man sich vor ihr retten?

Zudem beweist Hitchcock schon in diesem frühen Film sein nahezu untrügliches Gespür für den Moment, in dem der ganze Schwindel auf-fliegen könnte. Wie ein Taschendieb, der seinem Opfer auf den Fuss tritt, um ihm ungestört das Portemonnaie aus dem Jackett zu ziehen, lenkt er den Zuschauer ab. Wenn Hannay von der Leiche der Frau zurückweicht, kommen wir mit jedem Schritt der Frage näher, warum die Mörder nicht auch ihn getötet haben. Da schrillt jäh das Telefon, so laut, als sei der Ton durch das momentan sehr empfindliche Sensorium des Helden verstärkt worden. Ein paarmal klingelt es, und weil unsere Leitung nicht so lang ist wie die der Mörder, beginnen wir uns nach dem Zweck dieses Anrufs zu fragen. Doch unmittelbar bevor wir vom Film eine





Antwort verlangen wollen, findet Hannay in der Hand der Toten eine Landkarte, auf der ein Ort in Schottland eingekreist ist. Diese Karte, die unser Interesse sofort vom Vergangenen weg auf die Zukunft richtet, auf den Weg, der dem Helden bevorsteht, füllt im Nu das Bild. Dann schimmert das Gesicht der Frau durch, die einige Sätze der letzten Nacht noch einmal direkt in die Kamera spricht. Der Film wird subjektiv und zeigt uns, was im Kopf des Helden vorgeht. Hitchcock steigt aus der realen Situation aus, und als er wieder in sie einsteigt, haben wir längst vergessen, was wir ihn fragen wollten.

..... **Alles eine Frage der Perspektive**

Ein Vierteljahrhundert nachdem es Richard Hannay in *THE 39 STEPS* von London ins schottische Hochland verschlug, trieb Hitchcock einen seiner Helden auf dem Gebiet der Vereinigten Staaten in die gleiche Fluchtrichtung: *North by Northwest*. Den Gegenspielern, die Roger O. Thornhill (Cary Grant) töten wollen, gibt der Film allerdings schon nach wenigen Minuten Gesichter.

Dennoch räumt Hitchcocks Inszenierung ihnen zunächst kein Eigenleben ein, das unabhängig vom Helden existiert. Robert Burks' Kamera bewegt sich zu Beginn des Films vom Tisch, an dem Thornhill mit Geschäftspartnern sitzt, zügig durch die Lobby des Hotels zu den beiden Männern, die den Helden kurz darauf entführen. In einem Landhaus, wo wir zusammen mit ihm den Auftraggeber der beiden, Phillip Vandamm (James Mason), kennenlernen, verlässt die Kamera nie den Raum, in dem Thornhill eingesperrt ist. Als Vandamm wieder hinausgeht, folgt sie diesem, setzt sich in Bewegung, verharrt aber genau vor der Türschwelle, die für Thornhill eine unüberwindliche Grenze markiert – als würde auch sie von den beiden Killern zurückgehalten, die dem Helden wenige Augenblicke später den letzten Rest seiner Bewegungsfreiheit nehmen werden.

THE 39 STEPS und *NORTH BY NORTHWEST* zeigen auch die andere Seite des Suspense: Der Wissensvorsprung, den Hitchcock uns gegenüber den Helden gibt, darf unter keinen Umständen so gross werden, dass wir uns zu weit von ihnen entfernen. Dann wäre die Identifikation mit ihnen gefährdet. Die Blickwechsel mit anderen Figuren, die Thornhill in einem zweifelhaften Licht erscheinen lassen, oder die Aufsichten, aus denen die Kamera auf ihn blickt, täuschen etwas vor, was es gar nicht gibt: Objektivität ist im ersten Akt dieses Films ein blosses Phantom, der unsichtbare Dritte, der nicht

Robert Donat
in *THE 39 STEPS*
(1935)





Kein Spionagering der Welt würde einen feindlichen Agenten erst mit Bourbon abfüllen, dann hinter das Steuer eines Wagens setzen und hoffen, dass er in den Abgrund stürzt.

existiert. Ohne dass wir es richtig mitbekommen, bringt uns Hitchcock dazu, in Thornhills Haut zu schlüpfen wie in den Massanzug dieses Mannes. Der Plot des Films ist zunächst nichts anderes als Thornhills Charakter, in Handlung umgesetzt. Die Exposition vermittelt uns unter anderem, dass Thornhill unzuverlässig ist, dass er gelegentlich lügt und gerne trinkt. Der Plot dient vor allem dem Zweck, dem Helden genau diese Schwächen zum Verhängnis werden zu lassen.

Kein Spionagering der Welt würde einen enttarnten feindlichen Agenten erst mit Bourbon abfüllen, dann hinter das Steuer eines Wagens setzen (zudem: eines gut einsehbaren Cabrios!), diesen unter Gefährdung der eigenen Leute auf eine kurvenreiche Küstenstrasse steuern und hoffen, dass er in den Abgrund stürzt. (NORTH BY NORTHWEST gibt uns auch keinen triftigen Grund an, warum dieser Mord als Unfall kaschiert werden muss.) Doch Hitchcock ist hier schon einen Schritt weiter: in der Situation danach, wenn niemand, die Polizei nicht und noch weniger die eigene Mutter, Thornhill auch nur ein Wort glaubt. Hitchcock setzt einen wenig plausiblen Mordversuch spannend in Szene und zieht gleich danach aus der Tatsache, wie hanebüchen er ist, komischen Nutzen. Der Regisseur schliesst den Mangel an Plausibi-

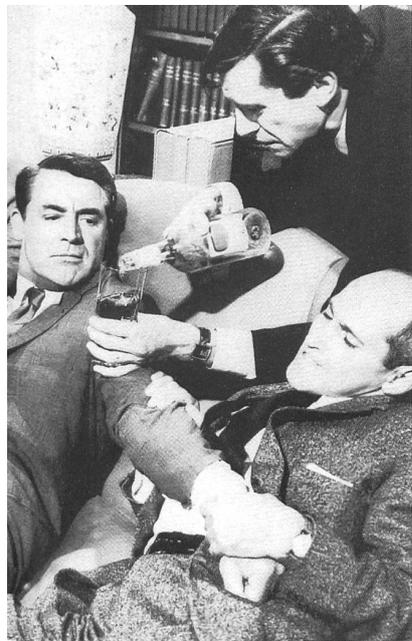
lität kurz und freut sich daran, wie die Funken fliegen.

Kurze Zeit später durchsucht Thornhill mit seiner Mutter das Hotelzimmer des fiktiven Agenten, für den man ihn hält. (Vergleicht man das Geburtsdatum der Schauspielerin Jessie Royce Landis mit dem von Cary Grant, stellt man erstaunt fest, dass sie die einzige Mutter sein dürfte, die so alt ist wie ihr Sohn.) Das Telefon klingelt. Thornhill nimmt ab und hört – ein Nachhall aus THE 39 STEPS – die Stimme eines der beiden Killer. Man redet, ein Wort gibt das andere, und schliesslich legt der Mann auf. Thornhill ruft die Rezeption an und erfährt, dass der Anruf aus der Lobby kam. Fluchtartig verlässt er das Zimmer. Seine Mutter folgt ihm, ist nun aber restlos davon überzeugt, dass er an Verfolgungswahn leidet.

Die Killer kündigen sich telefonisch an. Warum? Wollen sie einen Termin vereinbaren? Während des Telefonats setzt sich die Kamera in Bewegung, kommt auf Grants Gesicht zu wie die nahende Bedrohung und verharret, in leichter Aufsicht, über seinem Kopf: in jener Einstellung, die in Hitchcock-Filmen fast immer Lebensgefahr signalisiert. Die Suggestivkraft dieser Fahrt zieht die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich, mit halbem Ohr hört er nur noch hin, während es in

Cary Grant in
NORTH BY
NORTHWEST
(1959)





seinem Kopf wie in dem Thornhills fieberhaft arbeitet. Kaum gibt uns der Regisseur aus dem Griff der Einstellung frei, inszeniert er einen kurzen Fluchtweg zum Aufzug – zu kurz, um darüber nachzudenken, warum die Killer Thornhill und seiner Mutter Zeit geben, den Raum lebend zu verlassen. Und schon ist Hitchcock genau in jener Situation, auf die alles Vorherige hinsteuerte: Thornhill, seine Mutter, die beiden Killer und viele nichtsahnende Hotelgäste stehen zusammen im Aufzug, eingeschlossen und auf engstem Raum.

«You gentlemen aren't really trying to kill my son, are you?» fragt Mutter unbekümmert. Die Gesichter der Killer gefrieren kurz, doch dann fangen die beiden an zu lachen, erst zaghaft, bald darauf herzhaft. Mutter lässt sich davon anstecken, nach und nach stimmen auch die anderen Fahrgäste mit ein. Nur einer findet das alles gar nicht komisch: Roger Thornhill, unser Held. Wir können nicht umhin mitzulachen und fühlen uns Thornhill doch so nahe wie noch nie, weil wir wissen, dass er recht hat und in grosser Gefahr schwebt. Diese Szene ist ein schlagendes Beispiel für Hitchcocks Fähigkeit, Thrill und Komik so zu verbinden, dass sie sich gegenseitig hochschaukeln.

Der Aufbau der Sequenz zeigt idealtypisch: Hitchcock interessierten weniger die Geschichten seiner Filme als vielmehr die Situationen und die Figuren, die in diese hineingeraten. Filme seien das Leben, aus dem man die langweiligen Teile herausgeschnitten habe, behauptete er. *THE 39 STEPS* und *NORTH BY NORTHWEST* sind filmische Reisen, die nur aus Sehenswürdigkeiten bestehen und den Zuschauer auf eine Sightseeing-Tour-de-

force schicken. Wir mögen beim rasanten Fortgang des Geschehens kurz an einem logischen Problem hängenbleiben, doch es dauert nie lange, bis eine Szene folgt, die uns wieder mitreisst.

.....
Wie wahrscheinlich ist die Wirklichkeit?

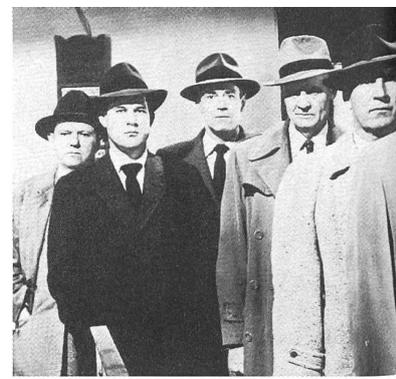
Kräftige Hände haken sich von rechts und links unter die Achseln eines Mannes und ziehen diesen von der Kamera weg zu einem Auto. Exakt die gleiche Einstellung, in der Roger O. Thornhill aus seinem Leben in das Abenteuer entführt wird, hatte Hitchcock zwei Jahre zuvor schon einmal verwendet. Nur war sie da noch schwarzweiss, und aus dem Gesicht des Mannes, der genauso überrascht und hilflos war wie Thornhill, wich der bittere Ernst den ganzen Film über ebensowenig wie aus dem Cary Grants die sanfte Ironie: Henry Fonda spielt die Hauptrolle in *THE WRONG MAN* – auch einen falschen Mann in echten Schwierigkeiten. In seiner Einführung am Anfang des Films beteuert Hitchcock, er habe die folgende Geschichte, die so seltsam sei, dass man sie wohl nicht hätte erfinden können, mitten aus dem Leben gegriffen. Das ist nicht falsch, aber nur die halbe Wahrheit.

THE WRONG MAN basiert auf dem authentischen Fall eines Justizirrtums, der sich 1953 in New York ereignete. Doch diese Grundlage funktionierte Hitchcock zum Sprungbrett für ein weiteres Kunst-Stück um: In einem Film, der sich um eine weitgehend objektive Rekonstruktion der Fakten bemüht, treibt der Regisseur die Subjektivierung des Blickes ins Extrem und lässt den Zuschauer die Welt durch die Augen der Hauptfigur sehen. Hitchcock verweigert uns nicht nur einen Wissensvorsprung vor dem Protagonisten, dem Musiker Manny Balestrero, der mehrerer Raubüberfälle verdächtigt wird. Vielmehr lässt uns der Regisseur die manchmal qualvolle Anspannung





Henry Fonda in
THE WRONG MAN
(1957)



MASTER OF SUSPENSE



Zwei Polizisten setzt Hitchcock beim Vergleich mehrerer Schriftproben ins Bild wie Kartenspieler, die sich von niemandem ins Blatt schauen lassen, nicht einmal vom Zuschauer.

des Helden teilen, wenn diesem Informationen über den Stand der Ermittlungen vorenthalten werden.

Zwei Polizisten setzt Hitchcock beim Vergleich mehrerer Schriftproben ins Bild wie Kartenspieler, die sich von niemandem ins Blatt schauen lassen, nicht einmal vom Zuschauer. Sie studieren genau die Schriften, besprechen sich, wundern sich, wenden sich Manny zu, geben ihm zu verstehen, es sehe sehr böse für ihn aus. Doch was sie entdeckt haben, erfahren auch wir erst in dem Moment, als sie es dem Helden zeigen: Manny ist der gleiche Rechtschreibfehler unterlaufen wie dem Täter. Später, beim Prozess, legt eine Zeugin Manny bei der Identifizierung die Hand auf die Schulter, die im Anschnitt zu sehen ist. Die Kamera blickt aus wenigen Zentimetern auf die Hand hinab, scheinbar mit Mannys Augen, als habe er seinen Kopf leicht zur Seite geneigt. Diese Einstellung gibt uns das Gefühl, als wäre es unsere eigene Intimsphäre, die hier verletzt, unser Körper, der angetastet wird. In diesem Augenblick berührt uns der Film nicht bloss, sondern ergreift uns.

Doch Hitchcock, der Purist der Perspektive, begeht in *THE WRONG MAN* einen Stilbruch: ein einfacher Blickwechsel, der uns aber in eine andere Welt katapultiert, in die Welt der Anderen, die nichts unversucht lassen, Manny Balestrero ins Gefängnis zu bringen. Hinter Gittern ist er schon in dieser Szene, die in einem Versicherungsbüro spielt: Senkrechte Stäbe trennen Manny von der Frau hinter dem Tresen. Sie glaubt in ihm jenen Mann wiederzuerkennen, der die Filiale vor einigen Monaten überfallen hat, geht nach hinten und

informiert ihre Kolleginnen. In der gesamten Sequenz nimmt der Film nun nur noch die Perspektiven der Frauen ein: Sie schirmen einander vor dem Mann ab, um ihn heimlich in Augenschein nehmen zu können, ihre Körper schieben sich im Vordergrund ins Bild, in Unschärfe verschwimmend, visuelle Schutzschilde vor den auch aus der Ferne und in Schwarzweiss stechenden Blicken Henry Fondas.

Gewiss sollte diese Sequenz in Hitchcocks Augen erklären helfen, wie ein so offenkundig unbescholtener Mann wie Balestrero in einen so schwerwiegenden Verdacht geraten konnte. Doch wenn wir Manny dort stehen sehen, am anderen Ende des Raumes, hinter dem Gitter, dann haben wir viel Zeit, uns mit jenen Fragen zu beschäftigen, die uns Hitchcock sonst kaum zu Ende formulieren lässt: Wie können die Frauen ernsthaft glauben, dass ein Mann nur wenige Monate später die gleiche Filiale noch einmal überfallen würde, erneut ohne Maske? Würde er eine Versicherungspolice, die er dort abgeschlossen hat, mit seinem Namen und seiner Adresse auf den Tisch legen, prüfen lassen und dann unverrichteter Dinge wieder weggehen? Es war so, hat uns Hitchcock am Anfang versichert, und doch hören wir diese Worte schon wenige Minuten später nur noch wie einen fernen Hall, so tief hat uns der Film hineingezogen in die Welt des Kinos, die eigene Gesetze hat. Eines lautet: Man kann die Wirklichkeit nicht als Zeugen aufrufen, um sie für die Glaubwürdigkeit der Geschichte bürgen zu lassen.

Zwei Entlastungszeugen will Manny vorbringen; beide sind, wie er herausfindet, verstor-





ben; seine Frau (Vera Miles) kann darüber nur noch hysterisch lachen. Dann fällt Manny ein, dass er am Tag eines der Überfälle, die man ihm zur Last legt, Zahnweh hatte und zum Arzt ging. Mit den schmerzenden Weisheitszähnen seiner Frau fing der Film an. Schon wieder Zahnschmerzen? Besser nicht, würde ein Drehbuchautor sagen, der eine Geschichte schreibt. Doch diese Geschichte hat sich das Leben selbst ausgedacht. Bevor der Aberwitz der realen Zufälle überhand nimmt, konzentriert sich *THE WRONG MAN* auf den psychischen Verfall von Mannys Frau, richtet den Blick von der kriminalistischen auf die melodramatische Ebene. Hitchcock hat diese Verlagerung als Schwäche empfunden. Es gibt gute Gründe, sie eher als gelungene Flucht nach vorn zu begreifen.

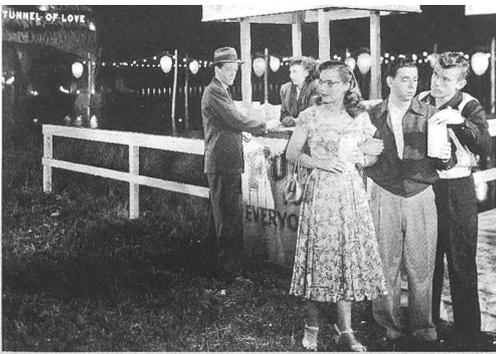
Der Weichensteller

Wenn Deterministen über das menschliche Leben reden, bemühen sie oft eine bestimmte Metapher: Es verlaufe wie ein auf Schienen gestell-

ter Wagen. Blicke die Frage, wer die Weichen stellt. In einem Hitchcock-Film ist das klar: der *Master of Suspense*. In *STRANGERS ON A TRAIN* lässt er die Wege von Bruno Anthony (Robert Walker) und Guy Haines (Farley Granger) sich wie zwei Gleise kreuzen, auf einem Trasse, das Patricia Highsmith in ihrer Romanvorlage gebahnt hatte. Wird Manny in *THE WRONG MAN* durch Zufall mit dem wahren Schuldigen verwechselt, erfolgt hier alles planmässig. Lückenlos wie zusammengesweisste Schienenstränge soll das Komplott zweier wildfremder Männer sein, die den Mord des jeweils anderen übernehmen – der Austausch von Schuld diesmal nicht als Problem, sondern als Lösung aller Probleme. Der Zuschauer aber tut sich schwer, auf den Zug aufzuspringen, denn er weiss nicht: Welchen von den beiden soll er nehmen?

Dies ist einer der wenigen Hitchcock-Filme, die uns bei der Suche nach einer Identifikationsfigur im Stich lassen. Die Ausgangsidee hat zur Folge, dass einer der beiden Protagonisten immer wieder für fünf bis zehn Minuten aus den Augen verloren wird. Zwar gerät der Tennisspieler Guy unschuldig in Verdacht, nachdem Bruno mit der Ermordung von dessen Frau in Vorleistung gegangen ist, dennoch wollen wir nicht recht mit ihm





1



2

Der Film will uns weismachen, Guy sei gekommen, um dem Vater die Absichten seines Sohnes zu verraten. In der Nacht? Mit einer Pistole?? Heimlich durchs Haus schleichend???

bangen. Aalglatt und gänzlich humorlos, kann er offenbar für nichts Leidenschaft aufbringen, nicht einmal für das Spiel, das ihn zu einer landesweit bekannten Persönlichkeit gemacht hat. Hitchcock gibt sich wenig Mühe, uns Guy nahezubringen. Er bleibt ein unbeschriebenes Blatt, das auch am Ende des Films so weiss ist wie die Kleidung, die er trägt. (Waren Gregory Peck, Montgomery Clift oder auch Paul Newman schwer mit dem Stil des Regisseurs vereinbar, so erwischte er mit Farley Granger einen wirklich schlechten Darsteller). Viel faszinierender ist es zu beobachten, wie der sinistere Bruno, der schwarze Fleck, sich immer weiter ausbreitet.

Wenn wir in *STRANGERS ON A TRAIN* sehen, wie die Zuschauer eines Tennisspiels unentwegt den Kopf hin und her wenden – während Bruno starr auf Guy blickt –, um dem Ball zu folgen (eine hübsche Idee, die heute leider nicht mehr funktioniert, weil uns die Tennis-Übertragungen im Fernsehen gelehrt haben, dass man auf der Tribüne nicht die Köpfe, sondern nur die Augen bewegt), dann blicken wir in einen Spiegel: Auch wir müssen ständig von einem zum anderen Kontrahenten schauen. Im Kinossessel werden wir so aber zu Schiedsrichtern über die Figuren, verfolgen das Spiel ebenso unbeteiligt wie wachsam, immer auf der Suche nach Fehlern, unentschieden, wer gewinnen soll. Nachdem die Hälfte des Films vorüber ist, erzählt Guy seiner Freundin Ann (Ruth Roman), die schon seit geraumer Zeit etwas ahnt und damit zunehmend zur heimlichen Hauptfigur wird, die Wahrheit: Bruno habe Guys Frau ermordet, dafür solle er nun dessen Vater töten.

Nach einer Ellipse, die viele Fragen offenlässt, sehen wir, wie Guy nachts eine Pistole an sich nimmt. Er dringt in das Haus von Brunos Familie ein und bewegt sich an einem Hund vorbei die Treppe hoch. Dann schleicht er zum Schlafzimmer des Vaters, öffnet die Tür, nähert sich dem Bett – da geht das Licht an: Unter der Decke liegt nicht der Vater, sondern Bruno. Mit dieser Sequenz begeht Hitchcock einen Betrug am Publikum, gegenüber dem die lügende Rückblende in *STAGE FRIGHT* ein Jahr zuvor wie ein Kavaliersdelikt wirkt. Nach der Aussprache mit Ann, der moralischen Instanz im Film, wirkt dieses Manöver, das uns suggeriert, Guy wolle Brunos Vater wirklich töten, von Beginn an durchschaubar. Es kommt aber noch schlimmer: Im anschließenden Gespräch mit Bruno will uns der Film weismachen, Guy sei gekommen, um dem Vater die Absichten seines Sohnes zu verraten. In der Nacht? Mit einer Pistole?? Heimlich durchs Haus schleichend???

Von diesem Zeitpunkt an möchte man dem Film kein Bild mehr glauben. Guy muss, so rechnet er sich aus, ein Tennisspiel in drei Sätzen gewinnen, um Bruno einzuholen, der ihm den Mord an seiner Frau anhängen will – tatsächlich braucht er fünf. Wieso verliert Guy das Spiel nicht einfach? Warum simuliert er nicht einfach eine Verletzung? Wie kann er so sicher sein, dass Bruno Guys Feuerzeug erst nach Anbruch der Dunkelheit als falsches Indiz an den Ort des Verbrechens bringen wird? Wieso lässt der sonst so schlaue Bruno das Feuerzeug in einen Gully fallen? Überhaupt, das Feuerzeug: Was würde es beweisen? Guys Frau

1
Robert Walker
und Laura Elliot
in *STRANGERS ON
A TRAIN* (1951)

2
Laura Elliot und
Farley Granger
in *STRANGERS ON
A TRAIN* (1951)

3
Robert Walker
und Farley
Granger
in *STRANGERS
ON A TRAIN*
(1951)





1



3

MASTER OF SUSPENSE



könnte auf alle erdenkliche Weise selbst in dessen Besitz gelangt sein und es verloren haben, als sie ermordet wurde. Die Unzufriedenheit des Zuschauers wächst, während die Parallelmontage am Ende von STRANGERS ON A TRAIN immer lauter knirscht und knarzt. Wie beim Karussell im Showdown wirken hier Fliehkräfte, die den Film zum Opfer der eigenen Konstruktion werden lassen, bis er, schwer havariert, zum Erliegen kommt.

Zum Greifen nah und doch Lichtjahre entfernt: die Welt

Begeht der Bösewicht eines Films einen gravierenden Fehler, büsst er an Bedrohlichkeit ein. Der Held dagegen hat in solch einem Fall viel mehr zu verlieren: unser Verständnis. Kein Mensch will sich mit einem Stümper identifizieren, kein Held quält uns mehr als ein Tor, den wir immer mit der Nase auf die naheliegenden Dinge stossen möchten. Wenn der Protagonist dagegen alles richtig macht und dennoch immer mehr in Gefahr gerät, kann uns die Spannung bis ans Herz wachsen. Manchmal riskiert aber auch Hitchcock, dass wir einem seiner Helden fast die Freundschaft aufkündigen. Wenn Roger O. Thornhill das

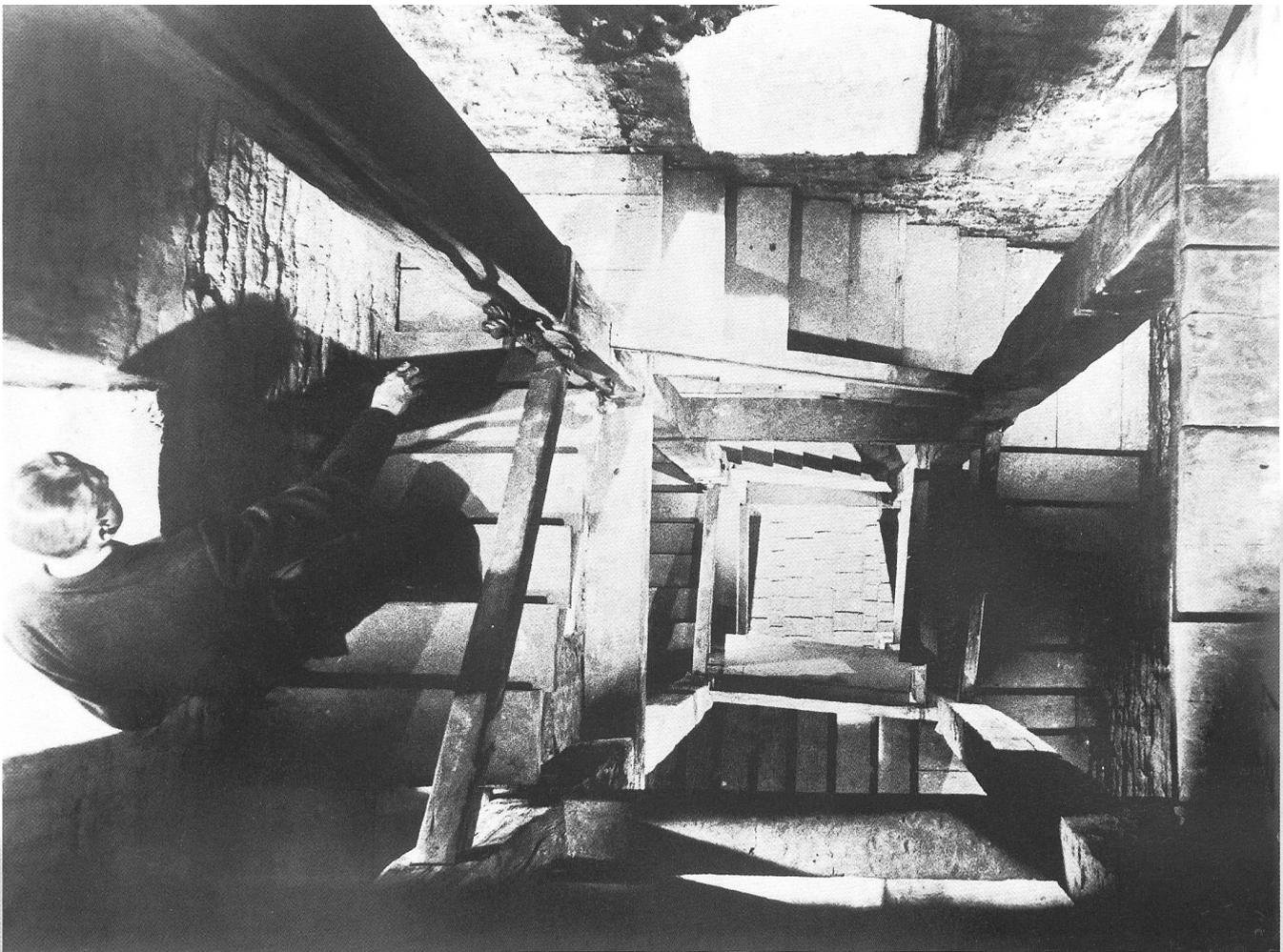
Messer aus dem Rücken eines Mannes zieht, der ihm in die Arme sinkt, wenn er dann noch lauthals «Look!» ruft und die Tatwaffe fotogen in die Höhe hält, so dass ihn die anwesenden Reporter in aller Ruhe ablichten können, schütteln wir nur den Kopf: Was tun manche Menschen nicht alles, um in die Zeitung zu kommen!

Was würden wir machen, wenn wir uns nicht aus der Wohnung bewegen könnten und die sich nähernden Schritte eines Mannes hörten, der uns umbringen will? Auch wenn die wenigsten aus Erfahrung sprechen können: Wir würden um Hilfe schreien, und zwar nicht nach vorheriger Überlegung, was am besten zu tun sei, sondern instinktiv. Der an den Rollstuhl gefesselte Fotoreporter L. B. Jeffries (James Stewart) in REAR WINDOW schreit in diesem Moment nicht (auch zuvor nicht, als seine Freundin in tödliche Gefahr gerät). Doch weder ist Jeffries stumm, noch hat es ihm die Sprache verschlagen. Es ist auch nicht so, dass ihn ohnehin niemand hören würde. Im Gegenteil, das Fenster zum Hof steht weit offen. Was nicht offensichtlich ist, ist die Option, von den Menschen auf der anderen Seite gerettet zu werden. Er könnte ihnen zurufen, gewiss. Aber bis der Schall sie erreichen würde, wäre Jeffries tot. Sie wohnen direkt gegenüber und sind dennoch Lichtjahre entfernt. Zwischen Sichtweite und Reichweite liegen in REAR WINDOW Welten.

Die Tatsache, dass Jeffries nicht um Hilfe schreit, ist erstaunlich. Die Tatsache, dass wir nicht



1



In diesem Mordplan findet man Löcher, wohin man sieht – doch der Zuschauer blickt kaum in sie hinein. Ihm geht es wie Scottie: Hitchcock hat uns verliebt gemacht in seinen Film.

aufschreien, weil er es nicht tut, ist fast unbegreiflich. Wie hat Hitchcock das hinbekommen? Nicht, indem er die Möglichkeit der Kommunikation innerhalb des Hofes unterschlagen hätte. Wir erinnern uns: Nach etwa zwei Drittel des Films rufen die Wehklagen einer Frau über ihren getöteten Hund im Nu die Hofbewohner auf den Plan. Doch der Regisseur setzt alles daran, Jeffries nicht als einen Teil dieser Welt erscheinen zu lassen. Keinen einzigen Blick wirft Hitchcock aus den anderen Wohnungen auf den Helden. Der erste Kontakt, den die Welt gegenüber mit Jeffries aufnimmt, ist der Blick des Mörders Thorwald, der kurz vor Schluss des Films unseren Helden erfasst. Wenn Thorwald sich dann auf den Weg zu Jeffries macht, wirkt dieser Schritt im ersten Moment ebenso unreal wie jener, mit dem Jeff Daniels in *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* (1984; Regie: Woody Allen) von der Leinwand ins Leben steigt. Deswegen kommen wir nicht auf den Gedanken, dass Jeffries um Hilfe rufen könnte: Das wäre so, als sässen wir im Kino und würden laut schreien, in der Hoffnung, die Figuren auf der Leinwand würden uns hören und uns aus höchster Gefahr retten.

Master of suspension of disbelief

Ein Bild tritt ins Leben. Madeleine Elster (Kim Novak) in *VERTIGO* ist, wie es scheint, von dem Portrait der Carlotta Valdes besessen und

gleicht sich diesem bis aufs Haar an. Wie einst Carlotta begeht Madeleine Selbstmord. Scottie Ferguson muss dies hilflos mit ansehen. Wenig später trifft er Judy Barton, die Madeleine unfassbar ähnlich sieht – bis auf die Haare. So fängt er an, aus Judy ein Eben-Bild Madeleines zu machen, eine Traumfrau, ausgemalt nicht in der Phantasie, sondern im wirklichen Leben. Dieses Bild dreht Hitchcock plötzlich einfach um und zeigt uns die Rückseite. Wir erkennen sofort: Judy ist nicht die Kopie, sondern das Original. Die Fälschung, mit der wir es zu tun haben, hat einen weit grösseren Rahmen: In einem Brief an Scottie gesteht Judy, dass sie Madeleine nur gespielt hat. Sie war die Hauptakteurin in einem Komplott, mit dem Gavin Elster die Ermordung seiner Frau als Selbstmord tarnen wollte. Als Judy den Brief fertig hat, zerreißt sie ihn. Doch seinen wahren Adressaten hat er längst erreicht: den Zuschauer.

Der Held ist blind vor Liebe und leidet an Höhenangst, so dass er den Dingen niemals auf den Grund schauen kann. Das müssen wir für ihn tun. Dank Hitchcocks Hilfe und Judys Brief können wir uns im Nu ein umfassendes Bild machen. Und doch irritiert diese Szene bei jedem Sehen von *VERTIGO* aufs neue. Der innere Monolog (von dem Hitchcock in seinen Filmen so gut wie nie Gebrauch macht) wirkt in diesem Film, in dem wir gebannt verfolgen, wie sich das Innenleben der Figuren durch Blicke und kaum merkliche mimi-

1

James Stewart in
VERTIGO (1958)

2

Kim Novak in
VERTIGO (1958)

2



MASTER OF SUSPENSE



1

sche Regungen langsam einen Weg nach aussen bahnt, sehr indiskret. Da kurz zuvor in die gleiche Sequenz bereits Bilder vom Mord auf dem Kirchturm eingeschnitten wurden, fühlen wir uns vom Film, wenn er das jetzt noch einmal verbal wiederholt, sogar weit unterschätzt. Das Ungewöhnlichste aber ist: Resultiert der Suspense bei Hitchcock sonst daraus, dass wir uns wünschen, der Held möge schleunigst herausfinden, was wir schon wissen (denn meistens hängt sein Leben davon ab), so stürzt uns VERTIGO in einen tiefen Zwiespalt. Scotties Leben ist nicht im geringsten gefährdet, wohl aber sein Glück. Doch das wird, so ahnen wir schon hier, vorbei sein, wenn er hinter Judys Geheimnis kommt.

Vielleicht war sich Hitchcock dessen gar nicht bewusst, aber er versetzt uns in die Situation eines Menschen, der soeben Informationen erhalten hat, die über das Schicksal anderer Menschen entscheiden, und nicht weiss, ob er sie weitergeben soll. Folglich denken wir weniger über diese Informationen selbst als über ihre Konsequenzen nach. So gelingt es Hitchcock, den womöglich absurdesten Mordplan, den man in seinen Filmen findet, offenzulegen und zugleich wieder zu vertuschen. Warum ist Gavin Elster als Zeugen für den vermeintlichen Selbstmord auf einen Mann verfallen, der an Höhenangst leidet? Konnte sich der Mörder denn darauf verlassen, dass es Scottie nicht bis zur Turmspitze schafft? Konnte Gavin Elster darüber hinaus sicher sein, dass er und Judy nach dem Mord auf dem Turm nicht entdeckt würden? Wie wahrscheinlich ist es, dass Scottie

Elsters Frau vorher nie zu Gesicht bekam? (Hitchcock zeigt sie uns nicht, so dass uns dieses Problem nicht richtig ins Bewusstsein tritt.) Wird selbst bei der Verhandlung kein einziges Foto der wahren Madeleine Elster vorgelegt, das Scottie sofort die Augen öffnen würde? Warum verpflichtete Elster mit Judy eine Frau, die in der gleichen Stadt lebt wie Scottie und diesem tagtäglich über den Weg laufen kann?

In diesem Mordplan findet man Löcher, wohin man sieht – doch der Zuschauer blickt kaum in sie hinein. Ihm geht es wie Scottie: Hitchcock hat uns verliebt gemacht in seinen Film, wir sind zu sehr von seiner Schönheit geblendet, um klar zu sehen, zu begierig darauf, das Abenteuer, auf das wir uns eingelassen haben, nun auch auszukosten. Eine *ménage à trois* zwischen Judy, Scottie und uns hat begonnen, und es wäre gänzlich unromantisch, auf die Vernunft zu hören, die uns davor warnt, uns dem Film hinzugeben. Wenn Hitchcocks Ablenkungsmanöver versagen, wenn die jäh heraufbeschworenen lebensgefährlichen oder irrwitzigen Situationen uns nicht mehr hinwegtäuschen können über all den groben Unfug – dann ist es an uns, grosszügig zu sein oder nicht. Manchmal müssen wir Hitchcock seine Willkürakte einfach verzeihen. Und wenn wir dies tun, können wir ziemlich sicher sein, dass er uns für unsere Nachsicht reich belohnen wird.

Lars-Olav Beier

Vorabdruck aus: Lars-Olav
Beier, Georg Seesslen (Hg.):
Alfred Hitchcock. film: 7.
Berlin, Bertz Verlag, 1999

•••••

Die amerikanische Komödie

COOKIE'S FORTUNE von Robert Altman



COOKIE'S FORTUNE reiht sich in das Œuvre Altmans ein als Milieustudie einer amerikanischen Stadt wie schon NASHVILLE und KANSAS CITY.

Amerika ist vor diesem Filmmacher nie sicher gewesen. Er hat das Land und seine Leute wie ein Pathologe seziiert, am lebendigen Leib, versteht sich, und ein Werk geschaffen, das man getrost als «comédie américaine» bezeichnen kann. Ähnlich wie Robert Altman die USA hatte nur Jean Renoir Frankreich vermessen, ähnlich nur Rainer Werner Fassbinder damit begonnen, das Porträt der (alten) Bundesrepublik Deutschland zu skizzieren. Oder: die Geschichte Griechenlands im zwanzigsten Jahrhundert findet sich nirgendwo eindrucksvoller und nachhaltiger geschrieben als in dem Filmwerk des Theo Angelopoulos. Von all

den anderen aber unterscheidet Robert Altman eine grössere Variabilität seiner Entwürfe. Er hat praktisch kein Genre der amerikanischen Cinematografie ausgelassen und in jedem von ihnen ein Stück Amerika exakter, als es in einem anderen Medium möglich gewesen wäre, beschrieben, als Realität sowohl ersten als auch zweiten Grades, das heisst auch als vermittelte, durch das Kino formulierte Wirklichkeit.

COOKIE'S FORTUNE reiht sich in dieses Œuvre ein als Milieustudie einer amerikanischen Stadt wie schon NASHVILLE und KANSAS CITY, an welche Musikfilme in COOKIE'S FORTUNE auch die Blues-Sängerin Josie erinnert, ge-

spielt von Ruby Wilson, direkt aus der Beale Street in Memphis importiert wie auch Rufus Thomas, der in COOKIE'S FORTUNE Theo ist, der Besitzer der lasterhaften Bluesbar, für die dann kein geringerer als David A. Stewart die Musik schrieb. Auch Familiengeschichten wie die von Jewel Mae "Cookie" Orcutt und ihren Nichten und der Grossnichte sowie dem schwarzen Hausmeister Willis Richland, der enger zur Familie gehört als alle – auch die Zuschauer – denken, hat Altman immer wieder erzählt und inszeniert, grandios vor allem in A WEDDING. Oder auch gelegentlich mörderisch intonierte Beziehungsgeschichten unter Frauen wie in THREE

Altman's Kunst, mehrere Einzelgeschichten nebeneinander fortzuschreiben, wird immer wieder von der Konvention der dramatischen Aufschürzung, der das kommerzielle Kino nicht entgegen kann, eingeholt.

WOMEN oder COME BACK TO THE FIVE AND DIME, JIMMY DEAN, JIMMY DEAN und wiederum KANSAS CITY oder überhaupt das Verbrechen in Amerika: THE LONG GOODBYE, THIEVES LIKE US, wozu noch seine ganz spezifischen, unvergleichlichen Western kommen wie MCCABE AND MRS. MILLER oder auch BUFFALO BILL AND THE INDIANS. Doch ob actionreicher Antikriegsfilm wie M*A*S*H* oder Kammerspielfilm als Politthriller wie SECRET HONOR, Komödie wie HEALTH oder Comical wie POP-EYE -: unverkennbar, und Altman's persönliche Handschrift, ist in allen Filmen das Element der Gesellschaftssatire, zu deren schönsten Beispielen die kritische Hollywood-Parodie THE PLAYER gehört.

Von fast allen diesen Filmen bis hin zu dem verdrehten Melodram FOOL FOR LOVE sind in COOKIE'S FORTUNE Spuren und Spurenelemente wiederzufinden. Thematisch jedenfalls, während der Film stilistisch (und thematisch sowieso) besonders von Altman's souveräner Erzählstrategie profitiert, vorgeführt nach NASHVILLE vor allem in SHORT CUTS (und mit Massen auch in PRÊT-À-PORTER), der Strategie des simultanen Erzählens. In der Filmsprache ist diese Erzählstruktur eine speziell von Altman entwickelte Fortführung der klassischen Parallelmontage, die fast immer das Ziel verfolgt, linear angelegte Erzählstränge irgendwann, früher oder später, miteinander zu vereinigen, womit oft ein dramatischer Höhepunkt, wenn nicht die Katastrophe schlechthin erreicht wird. Auch Altman's Kunst, mehrere, ja gelegentlich Dutzende von Einzelgeschichten nebeneinander und simultan fortzuschreiben,

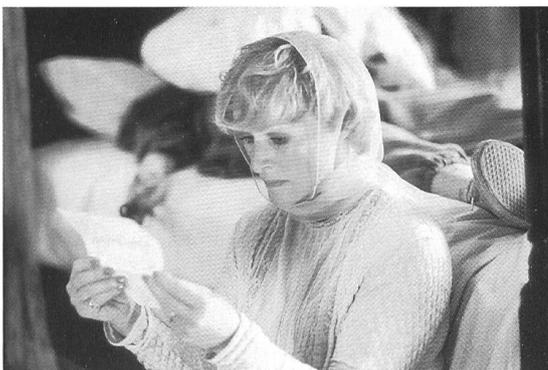
wird immer wieder von der Konvention der dramatischen Aufschürzung, der das kommerzielle Kino nicht entgegen kann, eingeholt. Damit wird es zum Kennzeichen dieser Filme, dass in ihnen eine (scheinbar) realistische und dem Dokumentarischen angenäherte Betrachtung des Lebens, das niemals linear, sondern tatsächlich simultan verläuft, mit der extremen Kunstfertigkeit und Künstlichkeit der erzählerischen Konstruktion konfrontiert ist.

Einen Ausgleich herzustellen, war Altman zum erstenmal perfekt in NASHVILLE (1974) gelungen und dann, fast zwanzig Jahre später, noch einmal in SHORT CUTS (1993). Fortgeführt in der Simultanstruktur von KANSAS CITY (1996), wo sie gelegentlich, in der Geschichte des Kidnappings, etwas angestrengt wirkt und nur durch die ähnlich organisierte Struktur der Jam Sessions aufgefangen werden kann, hat Altman's Erzählstil in COOKIE'S FORTUNE etwas von der grossen Gelassenheit eines Alterswerks errungen, ganz und gar unaufgeregt und selbstverständlich in der souveränen Beherrschung aller Mittel.

Und aller sich simultan ereignenden Geschichten, die alle ihre eigene Linearität haben (und zum Beispiel keine Rückblenden kennen, die dem Prinzip der Simultanität entgegenstünden). Da gibt es die Geschichte des Farbigen Willis Richland, der durch das nächtliche Gelände der Kleinstadt Holly Springs, Mississippi, trollt und in Theos Bar mit einem durchsichtigen Trick eine Flasche Wild Turkey Bourbon an sich bringt, und man wird erfahren, dass Willis, was Theo und Josie

durch lange Erfahrung schon wissen, ein durchaus ehrlicher Dieb ist: er ersetzt die nachts gestohlene Flasche am nächsten Tag (mit einem ebenso durchsichtigen Trick) durch eine, die er anderswo käuflich erworben hat. Oder die Geschichte der Schwestern Camille Dixon und Cora Duvall, der dominierenden Camille, die Holly Springs zu Ostern mit ihrer Laienspielschar-Inszenierung von Oscar Wildes «Salome» mit Schwester Cora in der Titelrolle beglücken will; und mit von der Partie sind der Anwalt Jack Palmer als Herodes, der Schnapshändler Patrick Freeman als Johannes der Täufer und der Deputy Sheriff Jason als römischer Legionär. Jason, der Verliebte, stellt die zunächst deutlichste Verbindung zu Emma Duvall dar, der Tochter, wie man mit ihr lange glaubt, von Cora Duvall, und Liebling ihrer Grosstante Cookie.

Seit dem Tod ihres geliebten Mannes Buck, der als Glücksspieler ein Kompagnon von Elliott Gould und George Segal in CALIFORNIA SPLIT gewesen sein könnte, lebt Jewel Mae "Cookie" Orcutt allein in der einst glamourösen Südstaaten-Villa, umorgt nur von ihrem schwarzen Hausmeister Willis Richland (welch ein Name!), denn ihre Nichten Camille und Cora kann sie – was man durchaus versteht – nicht sonderlich leiden. Dann beschliesst die Pfeife rauchende resolute Dame eines Tages, ihrem Buck ins Jen-seits zu folgen. Sie erschiesst sich, auf dem Bett liegend, durchs Kopfkissen. Für die ebenso bigotte wie geldgierige Nichte Camille kommt ein Selbstmord in dieser Familie nicht in Frage. Wes-



In einem geradezu tollkühnen Finale führt COOKIE'S FORTUNE Thema und Erzählweise zusammen, bringt sie zur Übereinstimmung.

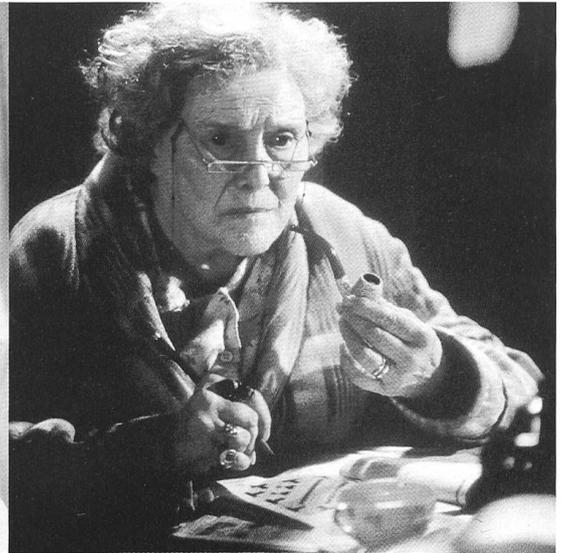
halb die Laienregisseurin mit Hilfe der ihr hörigen Schwester Salome-Cora den Suizid zum Raubmord uminszeniert und sich und die Schwester zu Erben deklariert. Als erster verdächtig, Cookie umgebracht zu haben, erscheint der biedere Willis, den nur Sheriff Lester Boyle und Emma Duvall für einer solchen Tat nicht fähig halten; und Lester ist sich seiner Sache absolut sicher: weil er oft genug mit Willis zum Fischen war.

In jedem Detail des Dekors wie der Gestik, der Licht- wie der Farbdramaturgie, der Cadrage wie der mise-en-scène von Haus und Hof, Stadt und Strasse, Kneipe und Bar, Küche und Salon sorgfältig elaboriert, mit glänzend animierten Darstellern bis in Nebenrollen (von denen eigentlich nicht die Rede sein kann, weil der Film jeden hierarchischen Inszenierungsstil etwa von Close-ups meidet), führt

COOKIE'S FORTUNE (womit das nicht vorhandene Vermögen der alten Dame gemeint ist) in einem geradezu tollkühnen Finale Thema und Erzählweise zusammen, bringt sie zur Übereinstimmung. Dazu genügt es Robert Altman, aus der bisherigen Abfolge der simultan erzählten Partikel eine Summe zu bilden, aus der Reihung eine Addition zu machen – und aus Cookie und Willis, Hautfarbe hin, Hautfarbe her, enge Verwandte. Womit die amerikanische Komödie mit milder Ironie dem Land und seinen Irritationen gegenüber ein fulminantes boshafte Happy end findet.

Peter W. Jansen

Die wichtigsten Daten zu COOKIE'S FORTUNE: Regie: Robert Altman; Buch: Anne Rapp; Kamera: Toyomichi Kurita; Kamera Second Unit: Robert Reed Altman; Schnitt: Abraham Lim; Ausstattung: Stephen Altman, Richard Johnson; Kostüme: Dona Granata; Musik: David A. Stewart; Ton: Mark Weingarten. Darsteller (Rolle): Glenn Close (Camille Dixon), Julianne Moore (Cora Duvall), Liv Tyler (Emma Duvall), Chris O'Donnell (Jason Brown), Charles S. Dutton (Willis Richland), Patricia Neal (Jewel Mae "Cookie" Orcutt), Ned Beatty (Lester Boyle), Courtney B. Vance (Otis Tucker), Donald Moffat (Jack Palmer), Lyle Lovett (Manny Hood), Danny Darst (Billy Cox), Matt Malloy (Eddie "The Expert" Pitts), Randle Mell (Patrick Freeman), Niecy Nash (Wanda Carter), Rufus Thomas (Theo Johnson), Ruby Wilson (Josie Martin), Preston Stobel (Ronnie Freeman). Produktion: Kudzu Productions; Co-Produktion: Elysian Dreams; Produzenten: Robert Altman, Etchie Stroh; Co-Produzenten: David Levy, James McLindon; ausführender Produzent: Willi Baer. USA 1998. 35mm, Format: 1:1.85; Farbe, Dauer: 118 Min. CH-Verleih: Universal Pictures Switzerland, Zürich; D-Verleih: Arthaus, München.



•••••

Ausser Atem

GLORIA von Sidney Lumet



Lumet folgt über stattliche Strecken dem berühmten Original, weicht aber auch verschiedentlich davon ab: fraglos ist aber die Hommage an das memorable Gespann Cassavetes-Rowlands ehrlich empfunden.

Im Falle eines Zweifels, wenn andere schon abwinken oder vertagen, da sagt der Spieler Sidney Lumet tapfer zu und schultert sich die Sache frohgemut auf. Er tut's im seligen Vertrauen, es komme dann schon wieder ein nächstfolgendes Projekt seines Weges und es werde wieder besser geraten, sollte das unmittelbar anstehende fehlschlagen. So sind in etwas über vierzig Jahren etwas über vierzig Kinostücke entstanden. Sie umfassen TWELVE ANGRY MEN, THE PAWNBROKER, DOG DAY AFTERNOON, NETWORK, PRINCE OF THE CITY, THE VERDICT, Q&A und RUNNING ON EMPTY, aber auch eine mindestens gleich lange Reihe von Beiläufigkeiten und Irrläufen.

Da ist es kaum noch nötig, jedesmal nachzurechnen und einzeln zu gewichten. Es sei denn eben, er lasse sich wieder einmal auf das Unerwartete und (scheinbar) Unsinnige oder Unnötige ein, wenn er jetzt zum Beispiel mit GLORIA wahrhaftig ein Remake jenes Thrillers dreht, in dem John Cassavetes die Titelrolle seiner Gattin Gena Rowlands übertrug. Lumet folgt über stattliche Strecken dem berühmten Original, weicht aber auch verschiedentlich davon ab. So oder so ist die Hommage an das memorable Gespann Cassavetes-Rowlands unmissverständlich und fraglos ehrlich empfunden.

Kopfstand der Gangsterstory

Sharon Stone bleibt als die neue Gloria hinter den mimischen Fähigkeiten ihrer Vorgängerin zurück, ist aber die bessere Besetzung. Halb verkokstes Supermodel, halb angejahrte Nutte, wirkt die Nachfolgerin schlampiger, fleischiger, verschwitzter, viel weniger intellektuell, wenn auch ebenso verlobt und freudlos. Wo Rowlands das überforderte Gangsterliebchen etwas exaltiert herbei spielen musste, da braucht Stone bloss hin zu stehen auf ihren nicht mehr ganz strammen weissen Beinen und ein paarmal viel zu hochhackig hin und her zu hasten. Schon blitzt das Bild einer vollendeten *broad* auf, wie die Unterwelt sagt für: Schickse.

Bei allen Unterschieden verbindet eines den alten Draufgänger Lumet mit dem viel vorsichtigeren Cassavetes: Beide erzählen Geschichten aus New York, und sie haben eine vergleichbare Art, ihre unwirtliche Heimat auf die Leinwand zu bringen.

GLORIA von 1980 ist eines der besten Beispiele der Schwarzen Serie, denn da wird eine Gangstergeschichte auf den Kopf gestellt und nicht als Männerfilm erzählt. Diese Besonderheit bleibt dem Stoff auch bei Lumet erhalten. Die zierliche Gefährtin, die dem rohen Tunichtgut gemeinhin zur Seite steht, tritt in den Vordergrund. Sie gehabt sich zunächst anschmiegsam, unterwürfig und aufopfernd, ganz Weibchen, doch dann (ohne Übergang) aufmüpfig, querschlägerisch und verwegen. Gloria eignet sich über Nacht so viel Selbstvertrauen an, wie ihresgleichen nun einmal gegeben ist. Schwesterlicher Sukkurs bleibt aus. Im Bordell, wo sie einmal anfing, bekommt sie von der einstigen Madame höchstens ein paar freundliche Worte auf den Fluchtweg.

Wenn die Gangsterfilme ihre männlichen Helden offenen Auges ins Verderben rennen lassen, dann ist es umgekehrt Glorias fahriges Unentschlossenheit, sind es ihre anhaltenden Selbstzweifel, die sie schützen. Einzig zum Schluss versucht sie, einer Situation mit kühlem Vorbedacht beizukommen. Sie tut es aus der Einsicht heraus, den Nachstellungen der Männer nur mit deren eigener Logik endgültig entkommen zu können.

Nichts wie weg

In dieser verwickelten Lage wählt sie statt des Davonlaufens den ausgehandelten Kompromiss mit den irdischen Mächten. (Er umfasst nicht mehr als das übliche Geben und Nehmen, wie zwischen einer Maitresse und dem Burschen, der sie aushält.) In allen übrigen Zwangslagen improvisiert sie, ausser Atem ihrer Eingebung folgend. Nichts wie weg – ihre Devise weist ihr den Ausweg, aber jedesmal nur bis in eine nächste Klemme.

Bei allen Unterschieden verbindet eines den alten Draufgänger Lumet mit dem viel vorsichtigeren Cassavetes:

Beide erzählen Geschichten aus New York, und sie haben eine vergleichbare Art, ihre unwirtliche Heimat, dieses organisierte Chaos auf die Leinwand zu bringen. Wie Lumet die undefinierte, charakterlose Gegend zwischen der 145. Strasse und dem Stadtteil Washington Heights schildert, das übertrifft sämtliche vergleichbaren Beschreibungen bei Cassavetes.

Wo seine Fassung von GLORIA der ihm eigenen direkten, oft glattweg improvisierenden Methode folgte, da hat's der Wiederverwerter Lumet naturgemäss etwas schwerer. (Remakes können gar nicht spontan sein.) Doch was ihm an Unmittelbarkeit fehlt, macht er wett durch ein schnörkelloses Schnittstakkato: mit einer Montage restlos ausser Atem, die auf Gewinn an Zeit und Gelände setzt und sich wenig macht aus Genauigkeit oder Ebenmass.

Lieber einmal zu viel

Da triumphiert noch einmal lautere Professionalität. Sie beruht auf einem souveränen, griffigen *no nonsense*, das niemals rastet und keine Sekunde, kein einziges Bild vergeudet. Doch selbst in den Verfolgungssequenzen schlägt das Rennen dann nicht um in Handlung um der Handlung willen: in den sattsam bekannten Leerlauf jener sogenannten *action*, die alles in Bewegung halten muss, weil sie nichts zu berichten weiss.

Lumet wird's unaufhaltbar wieder tun, *for better or for worse*, lieber einmal zu viel als einmal zu wenig, auch wenn's nun in den Neunzigern nicht mehr, wie in den Zeiten davor, für einen kompletten Durchgang im Jahr reicht. 1974 war's, da entstanden wahrhaftig: SERPICO, LOVIN' MOLLY und MURDER ON THE ORIENT EXPRESS. Lumets produktivstes Jahr war indessen nicht sein bestes.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu GLORIA: Regie: Sidney Lumet; Buch: Steven Antin; Kamera: David Watkin; Schnitt: Tom Swartwout; Ausstattung: Mel Bourne; Kostüme: Dona Granata; Musik: Howard Shore. Darsteller (Rolle): Sharon Stone (Gloria), Jean-Luke Figueroa (Nicky), Jeremy Northam (Kevin), Cathy Moriarty (Diane), George C. Scott (Ruby), Mike Starr (Sean), Barry McEvooy (Terry), Don Billett (Raymond), Jerry Dean (Mickey), Tony DiBenedetto (Zach), Teddy Atlas (Ian), Bobby Cannavale (Jack), Sarita Choudhury (Angela), Miriam Colon (Maria), Desirée F. Casado (Luz), Bonnie Bedelia (Brenda). Produktion: Eagle Point; Produzenten: Gary Foster, Lee Rich; ausführende Produzenten: G. Mac Brown, Chuck Binder; Co-Produzentin: Josie Rosen. USA 1999. 35mm, Farbe; Dauer: 108 Min. CH-Verleih: Universal Pictures Switzerland, Zürich; D-Verleih: Constantin Film, München.



1

1
Sharon Stone in
GLORIA Regie:
Sidney Lumet
(1999)

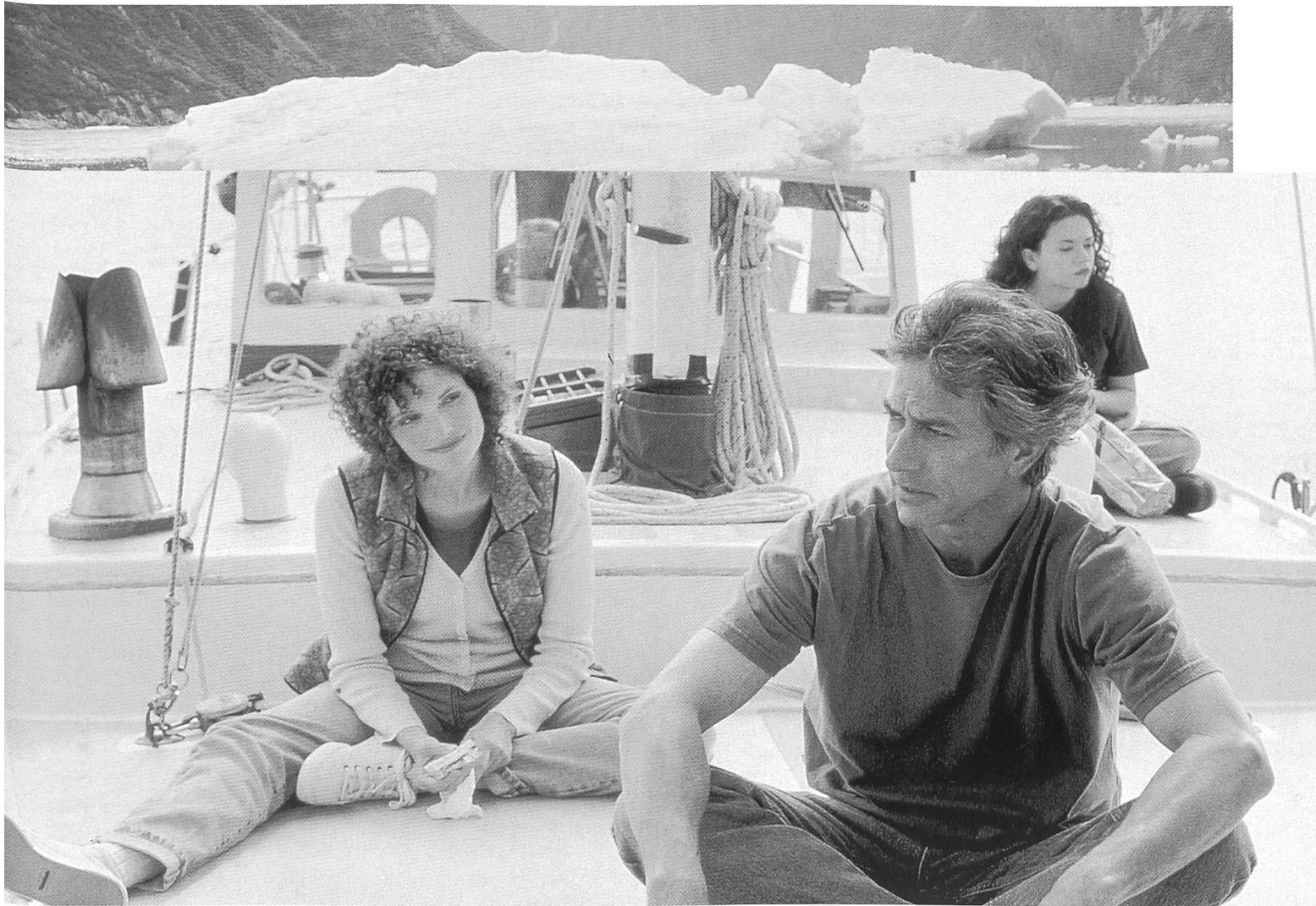
2
Gena Rowlands in
GLORIA Regie:
John Cassavetes
(1980)

2



Abschied vom Festland

LIMBO von John Sayles



Da wo Wagnisse mitunter tödlich enden, sind die drei Hauptfiguren des Films zu Hause, wenn sie denn irgendwo zu Hause sind.

«Welcome to America's last frontier!» Darf man dem zu Beginn von John Sayles' LIMBO eingespielten Videoband glauben, erwartet die Besucher in Alaska das letzte grosse Abenteuer. Die Bilder sind allerdings merkwürdig blass, fast unwirklich. Mit den Träumen, für die sie werben, verhält es sich nicht anders. Geschäftstüchtige Unternehmer arbeiten daran, Alaska in einen grossen Vergnügungspark zu verwandeln, wo jeder Held seines ganz privaten «Disney-movie's» ist. Die neuen Abenteurer dürfen mit sachkundiger Führung rechnen. Dass sie ihren Rucksack an einen Bären verlieren, ist das Schlimmste, was ihnen in dieser Wildnis zustossen kann. Ansonsten

sind die Tiere der Video-Welt aus Plüsch oder wenigstens ausgestopft – kein Grund zur Sorge also.

Daneben gibt es in LIMBO eine andere, zweite Welt. Ihre Farben sind intensiver, und nicht nur sie. Hier enden Wagnisse mitunter tödlich, werden Fischfabriken Opfer des wirtschaftlichen Wandels und ganze Belegschaften entlassen. Hier sind auch die drei Hauptfiguren des Films zu Hause, wenn sie denn irgendwo zu Hause sind. Die Sängerin Donna De Angelo, schon dem Namen nach nicht ganz von dieser Welt, hat sechsenddreissig Bundesstaaten «plus the territory of Puerto Rico» und wohl auch eine entsprechende Anzahl von Liebhabern hinter sich.

Ihre halbwüchsige Tochter Noelle sucht mangels Freunden Halt in selbstgeschriebenen Geschichten. Joe Gastineau immerhin ist ein Einheimischer, offenbar aufgewachsen in Juneau, Hauptstadt Alaskas und geographischer Ausgangspunkt des Films. Doch Joe, einst Fischer von Beruf, hat vor fünfundzwanzig Jahren vielleicht nicht ganz schuldlos zwei Freunde bei einem Bootsunfall verloren. Seither ist er nie wieder hinausgefahren und überhaupt ein anderer Mensch, wie seine Kollegen versichern.

Wie Lianna und der «brother from another planet» in früheren Filmen von Sayles (1982 beziehungsweise 1985) bewegen sich auch Donna, Noelle und Joe

Die Kriminalhandlung dient keinem anderen Zweck, als die drei – zusammen – auf die Insel zu bringen, wo sie aus irgendeinem Grund anscheinend hingehören.

am Rand der Gesellschaft, ihr nicht wirklich zugehörig. Konsequenter setzen Sayles und sein Kameramann *Haskell Wexler* sie als *loner* ins Bild: Während der umtriebige Geschäftsmann, der mit Alaska Grosses vorhat («one big theme park!»), seine Tochter verheiratet, trennt sich Donna, zuständig für die musikalische Begleitung, auf der Bühne singend von ihrem Lover, dem Gitarristen der Band: «Better off without you». (Der Song genügt. Mehr braucht man auch über die Vorgeschichte der Figur nicht zu wissen.) In einer der bewegendsten Einstellungen müht sich Donna in einem Ärobic-Studio wenig später den Tränen nahe allein auf einem Laufband ab, während alle anderen gemeinsam trainieren und offenbar Spass an der Sache haben. Die Kamera rückt immer näher an Donna heran, bis sie schliesslich nahezu allein gross im Bild ist. Joe wiederum taucht nie auf, wenn die Kamera im «Golden Nugget», wo Donna singt, die Reihe seiner Kollegen am Tresen abfährt. Immer sitzt er abseits, irgendwo am Rand. Von Donna auf der Bühne trennen ihn drei, vier Tische und seine Schüchternheit. Ab und an zieht ein *tourist guide* mit ihrer Gruppe durch die Bar und weiss gar nicht, wie recht sie noch immer hat mit ihrem Geplapper, das «Golden Nugget» sei in der Vergangenheit Schauplatz von zahllosen «desperate confrontations» gewesen. Als in sich geschlossene Gemeinschaft treten selbst in Noelles Schule die Anderen auf. Sie ist in ihrer Mitte so fremd wie das Fischbaby, das in ihrem Aufsatz in die Welt der Menschen hineingeboren wird; das Missverständnis ist grundlegend.

Nur langsam nähern sich die derart vereinzelt Figuren einander an. Mitunter eher als die Spielhandlung bringt sie die Montage durch Überblendungen zusammen und durchbricht so

die Isolation der Grossaufnahmen. Die Musik leistet Vergleichbares: Wenn Joe nach Jahren zum ersten Mal wieder hinaus zum Fischen fährt, liegt ein von Donna gesungenes Lied über der ansonsten stummen Sequenz. Und doch: Als die beiden endlich ein Paar werden, stellt sich heraus, dass sie allergisch auf das Bettzeug ist, das er in leiser Hoffnung eigens für sie gekauft hat.

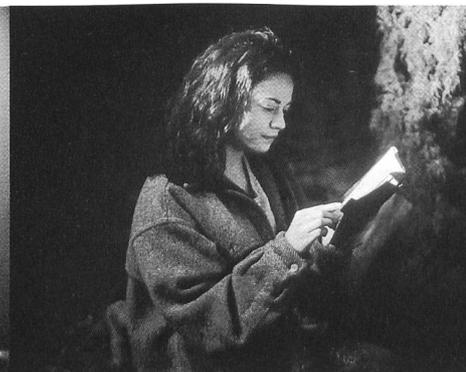
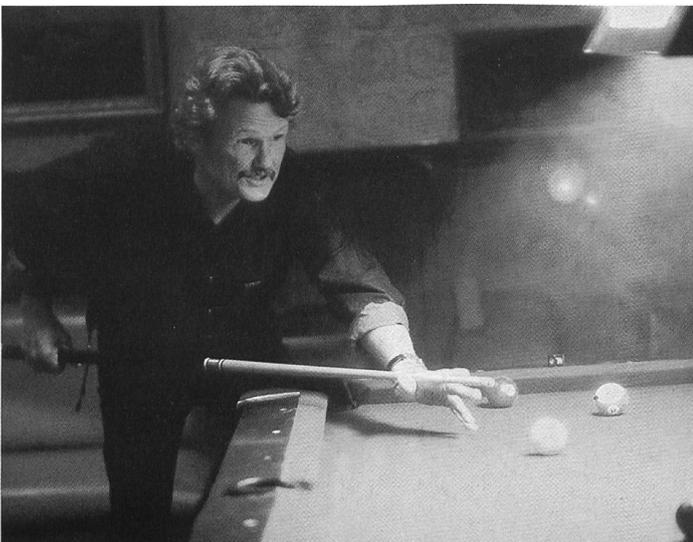
Sayles lässt den drei Figuren Zeit für ihre eigenen Geschichten. Die Exposition beansprucht denn auch ziemlich genau die Hälfte des Films. Dann erst kommt die Handlung buchstäblich in Fahrt. Mittlerweile ist nämlich Joes Halbbruder Bobby aufgetaucht, der die letzten sechs Jahre in Kalifornien verbracht und selbst zum Begräbnis des Vaters den Weg in die alte Heimat nicht gefunden hat. Bobby bittet Joe um einen Gefallen: Er soll ihn auf seinem Boot zu einem Geschäftstreffen an einem entlegenen Ort im Norden begleiten. Joe willigt – widerstrebend – ein und bringt Donna und ihre Tochter mit. Waren die drei bislang wenigstens durch ihre Arbeit der auf dem Festland beheimateten Gesellschaft noch locker verbunden, nehmen sie nun vollends von ihr Abschied.

Die Reise löst sich rasch vom touristischen Muster: Bobby gesteht, dass er in Drogengeschäfte verwickelt und mit Mittelsmännern verabredet ist, denen er eine Menge Geld schuldet. Ehe man sich's versieht, ist Bobby tot. Joe, Donna und Noelle retten sich mit knapper Not schwimmend auf eine benachbarte Insel. Der tödliche Schuss fiel unvorbereitet, fast beiläufig. Wie in der berühmten Schlusszene von Antonionis *PROFESSIONE REPORTER* bleibt die Tat selbst unsichtbar. Auch Sayles liegt nichts am Suspense. Die einzelnen Veratzstücke des Genre-Kinos werden entdramatisiert: Die Gangster suchen

zwar am nächsten Morgen noch einmal nach den drei Flüchtigen, ziehen jedoch rasch wieder ab. Ihre Gesichter sind nur einmal und aus grosser Ferne zu sehen. Ansonsten bestehen die Bösewichte offenbar aus Stiefeln und Gewehren. Die obligate Verfolgungsjagd bleibt aus, ganz abgesehen davon, dass ein paar Pfunde Haschisch – und darum geht es – für einen handfesten Thrillerplot ohnehin nicht ausreichen. Die Kriminalhandlung dient keinem anderen Zweck, als die drei – zusammen – auf die Insel zu bringen, wo sie aus irgendeinem Grund anscheinend hingehören.

Inseln bilden eine Art extraterritorialer Mittelpunkte in John Sayles' filmischer Welt. In *PASSION FISH* (1992) kommen sich der querschnittgelähmte Serienstar May-Alice Colhane und Rennie auf dem «Island of Misery» bei einem gemeinsamen Ausflug in die Everglades erstmals körperlich näher. In *THE SECRET OF ROAN INISH* (1994) bringt die kleine Fionna Coneelly ihre Grosseltern dazu, nach Roan Inish, ihre vor Zeiten verlassene, halbwegs mythische Heimat zurückzukehren. Etwas ähnliches bedeutet die rettende Insel auch für die drei Figuren in *LIMBO*. Nur auf den ersten Blick hat es sie zufällig dorthin verschlagen. Sie folgen einer Art innerer Notwendigkeit, wie die Lachse, in deren Welt der Film in seiner ersten Einstellung wortwörtlich eintaucht. Sie streben zu ihrem Ursprung zurück, um dort erschöpft zu sterben – ein Gesetz, das sich an Joes Bruder bereits erfüllt hat.

«Kuleshov», die Zuflucht von Donna, Noelle und Joe, ist noch weniger als Roan Inish eine kartographisch festzumachende Insel. Sie trägt nicht umsonst den Namen desjenigen russischen Regisseurs, der sich in den zwanziger Jahren eingehend mit der Konstruktion imaginärer Räume durch die



Mit dem Showdown hat der Film die letzten Äusserlichkeiten hinter sich gelassen und ist jenseits der Bilder, in der Musik, endlich im Innern seiner Figuren angelangt.

filmische Montage beschäftigt hat. Die gleichnamige Insel ist nur dazu da, die drei Gestrandeten zu sich selbst zu bringen. Die äussere Handlung ist demgegenüber zweitrangig. Selbst die zu erwartende Robinsonade entfällt. Die Nahrungssuche erspart den dreien zwar nicht gewisse Widerlichkeiten (Seegurken), macht aber ansonsten keine Probleme. Donna hat sogar ein Feuerzeug gerettet, und in einer verlassenen Hütte von Fuchszüchtern lässt sich alsbald leidlich leben. Den täglichen Arbeiten gegenüber nehmen abendliche Lesungen sehr viel mehr Raum ein: Noelle hat das Tagebuch der Siedlertochter gefunden. Der Text ist freilich wie die Insel als Ganzes Spiegel eines verborgenen Innenlebens; spät genug merken Donna und Joe, dass Noelle die merkwürdig eng auf ihre Situation bezogenen "Erinnerungen" von Tag zu Tag erfindet. Sie wird dadurch insgeheim zur zentralen Figur der zweiten Hälfte des Films. Während der ungewöhnlich langen, literarischen Passagen, in denen nichts sonst geschieht, bestimmt das vom Kaminfeuer nur schwach erleuchtete Gesicht Noelles den Bildaufbau. Die Handlung hat sich ganz in der bewegten Physiognomie des lesenden Mädchens zusammengezogen.

Anders als in *THE SECRET OF ROAN INISH* nimmt keine märchenhafte Wendung den Figuren ihre gemeinsame Angst, die sich in Noelles zunehmend düster werdenden Geschichten ausdrückt. Bis in einzelne Einstellungen und Kamerabewegungen hinein parallel gebaut – an der Kamera stand in beiden Fällen Haskell Wexler selbst –, ist *LIMBO* eine Art *ROAN INISH* für Erwachsene, die wie Joe und Donna nicht ohne weiteres noch einmal von vorne beginnen können und für die eine derartige "Inselfahrt" möglicherweise ein unwiderrufliches Ende nimmt. Insofern erin-

nernt *LIMBO* an Jim Jarmuschs *DEAD MAN* (1995) und die Jenseitsreise seines Helden William Blake, wo ebenfalls mit Hilfe von Versatzstücken aus dem Genre-Kino, in diesem Fall dem Western, eine ganz andere, ungewohnte Geschichte erzählt wird. Während Jarmuschs Buchhalter allerdings drüben eine bessere Welt erwartet, schweben Sayles' Figuren unerlöst zwischen Himmel und Hölle, im Limbus, einem Ort in der Unterwelt, wo nach theologischer Lehrmeinung die Seelen der ungetauften Toten (vergebens) auf ihre Rettung warten. Die anhaltende Ungewissheit, die in diesem Zwischenreich herrscht, hat Folgen nicht zuletzt für die filmische Form von *LIMBO*. In den stilisierten schwarz-weiss gehaltenen Bildern von Robby Müller hat es Johnny Depp als William Blake immer schon halbwegs in die andere Welt geschafft. Noelles, Donnas und Joes Reise bleibt dagegen – wenigstens nach aussen hin – farblich wie stilistisch an das für Lebende gültige Normalmass gebunden.

Kurz vor Schluss rückt die Rettung doch noch mit einem Mal greifbar nahe. Smilin' Jack spürt die drei mit seinem Wasserflugzeug auf und verspricht, sie anderntags abzuholen. Doch auf ihn ist kein Verlass. Er gibt Joe gegenüber zu, dass er im Auftrag zweier dubioser Figuren nach den drei Vermissten gesucht hat. Ausserdem glaubt er, dass sein Bruder, eines der Opfer des traumatischen Bootsunfalls, durch Joes Schuld sein Leben verloren hat. Jack kommt tatsächlich zurück, in einem grösseren Flugzeug mit Platz genug «for all of us», hofft Donna, mit Platz genug für die Mörder, fürchten Noelle und Joe.

Der Fluss der Bilder reisst ab, bevor das Flugzeug aufsetzt. Der Abspann rollt ab, und Bruce Springsteen, für den Sayles Mitte der achtziger Jahre

drei Musikvideos gedreht hat, singt: «Lift me up». Diese Bitte hat mit Flugzeugen und ihren möglichen Passagieren nichts mehr zu tun. «I would make it», hat Donna behauptet, als sie mit Joe zusah, wie die entkräfteten Lachse sich abmühten, und meinte den Weg zurück ins offene Meer. Ob sie es wirklich schafft, spielt nun jedoch keine Rolle mehr. Mit dem Showdown hat der Film die letzten Äusserlichkeiten hinter sich gelassen und ist jenseits der Bilder, in der Musik, endlich im Innern seiner Figuren angelangt. Joe fragt Donna einmal, warum sie trotz der Widrigkeiten, die der Job mit sich bringt, weiter singe – ohne Aussichten auf eine bessere Zukunft. «Every evening», auf der Bühne, hat sie ihm darauf geantwortet, «all of a sudden I hook into it, I can hear it» und nach einer kurzen Pause: «moments of grace, do you understand?»

Matthias Christen

Die wichtigsten Daten zu LIMBO (WENN DER NEBEL SICH LICHTET): Regie und Buch: John Sayles; Kamera: Haskell Wexler, ASC; Schnitt: John Sayles; Ausstattung: Gemma Jackson; Kostüme: Shay Cunliffe; Musik: Mason Daring. Darsteller (Rolle): Mary Elizabeth Mastrantonio (Donna De Angelo), David Strathairn (Joe Gastineau), Vanessa Martinez (Noelle De Angelo), Kris Kristofferson (Smilin' Jack), Casey Siemaszko (Bobby Gastineau), Kathryn Grody (Frankie), Rita Taggart (Lou), Leo Burmester (Harmon King), Michael Laskin (Albright), Hermínio Ramos (Ricky), Dawn McInturff (Audrey), Tom Biss (Baines), Jimmy MacDonell (Randy Mason), Märit Carlson-Van Dort (Stacy), Monica Brandner (Corky), Maria Gladziszewski (Denise), Dann Rinner (X-Man), Stephen James Lang (Vic), Ron Clarke (Kreuzfahrtdirektor), Charlotte Carroll (Darlehensangestellte), Joaquin Estus (Lehrer), Andy Spear, Dave Hunsaker (Schurken). Produktion: Green/Renzi Production; Produzentin: Maggie Renzi. USA 1999. Farbe, Format; 1:1.85; Dauer 123 Min. CH-Verleih: BuenaVista, Zürich; D-Verleih: Columbia Tristar Film, München.



•••••

Beredtes Schweigen, stiller Verrat

INTO MY HEART von Sean Smith und Anthony Stark



Sean Smith und Anthony Stark setzen auf eine Form, die darauf verzichten kann, nach Beifall zu haschen.

Überraschend oft verfährt der Nachwuchs in den USA radikal anders, als es die (vorwiegend) europäischen Klischees so leichthin für zwangsläufig erachten. Plötzlich steht dann zum Beispiel jene kurzlebige Tarantiniade, die auszog, die neunziger Jahre das Fürchten zu lehren, bloss noch als eine unter vielen Spielarten amerikanischen Kinos von heute in der Landschaft; und sie wirkt keineswegs etwa als die originellste und beständigste von ihnen.

Etwas fällt bei Sean Smith und Anthony Stark von den ersten Bildern weg auf: da will uns nichts ins Auge knallen. Sondern gleich an die Spitze

setzen die beiden Autoren, die bereits eine zweite Postgeneration vertreten, die klassische Komposition, die elegante, unmerklich fließende Montage: eine Form, die darauf verzichten kann, nach Beifall zu haschen.

Vorsätzlich fällt sie hinter alles Überschminkte, Verzerrte und Gekünstelte zurück: hinter die drastischen Comics, geschwätziges Soaps, überzüchteten *sound designs* und Spezialeffekte mit dem Vorschlaghammer. Zu schweigen vom *violtainment*, der Unterhaltung mit gezückter Pistole. (Wer sich nicht amüsiert, wird erschossen, *right between the eyes!*)

Das déjà vu findet nicht statt

Auf ihre zurückhaltende Art versuchen Smith und Stark schon fast wieder bei der planen Erzählweise von Ford, Kazan und Welles anzuschließen, für die *CITIZEN KANE* ein Labyrinth von Rückblenden war. Da lebt eine Unbefangenheit, sogar eine Natürlichkeit des Ausdrucks auf, wie sie die cineastisch stark deformierte erste Postgeneration – von den Scorseses und Coppolas bis hin zu den Gebrüdern Coen – verlernt hatte. Alles Wesentliche entwickelt sich linear, nur einmal greift die Fabel vor; wenige knappe Rückblenden streifen, wie die Freundschaft zwischen

Die Stärke des Films liegt in allem, was er verschweigt und umgeht. Er erzählt seine Geschichte auf sehr ähnliche Weise, heisst das, wie seine Helden sich verhalten.

den beiden Helden in der gemeinsam verbrachten Kindheit wurzelt und sie schicksalhaft aneinander bindet.

Im letzten Uni-Jahr tut sich der eine, Adam, ein Journalist (und angehende Dramatiker), mit Nina zusammen. Vorschnell versichert der andere, Ben, der spätere Firmenanwalt, ihm liege selber nichts an diesem schmiegsamen, dunklen Mädchen, das er offen zu meiden trachtet. Trotzdem, ominös verharrt zwischen den Männern der Schatten der Frau, in die sie sich beide gleichzeitig verlieben, und zwar eben: durchaus abhängig voneinander. (Auf sich selber gestellt, hätte vermutlich jeder etwas anderes getan.)

Der Anfang, da Nina in das Leben der beiden Freunde tritt, entscheidet fast alles. Schon jetzt müssten sie sich aussprechen, doch sie unterlassen's, beileibe nicht zum ersten Mal. Erst Jahre danach werden sie zusammen genau an diese Stelle zurückkehren (vergeblich), als wollten sie den Hergang rekonstruieren und fragen, ob alles auch glimpflicher hätte ausgehen können. Sie setzen sich hin, in diese gleiche Bar beim Campus von Columbia, und sie blenden zurück. Aber das Gespräch führt mit keiner Silbe auf das wahrhaft Entscheidende.

Das *déjà vu* kann nicht stattfinden, weil gar nie ein wirkliches: *vu* vorausgegangen ist. Sollte einer je verstanden haben, was wirklich geschieht, dann verrät er's nicht.

Selbstlose Liebe zerstört sich selbst

Ben entsagt aus freien Stücken (wie es scheint), doch ist das Verhängnis auch später nicht abzuwenden, wenn er dann zum bestehenden Dreigespann die herbe blonde Kat hinzufügt. Alle richten sich willig im labilen Viereck ein, doch bestätigen und wiederholen, ja verdoppeln sich damit bloss die Fehler, die das ursprüngliche Dreigespann belastet haben. Dass Ben sich nun auch selber beweibt, das lockert die Bindung an Adam allenfalls nach aussen hin.

Längst wäre ein *showdown* vonnöten. Doch die Stärke des Films liegt in allem, was er verschweigt und umgeht (ohne es auszulassen). Er erzählt seine Geschichte auf sehr ähnliche Weise, heisst das, wie seine Helden sich verhalten: Adam und Ben, die ausserstande sind, den Mund rechtzeitig aufzutun. Hier, versteht ihr: an dieser Stelle, was unerwähnt bleibt; hört ihr das Schweigen des Films (es ist das Schweigen der Männer)? Die immerzu vertagte Abrechnung vollzieht sich dann notwendigerweise wie von selbst: ganz anders als erwartet, aber mit einleuchtender Folgerichtigkeit.

So sind es untergründige, molekulare Vorgänge, die die eigentliche Handlung bilden: alles, was sich nur schwer erzählen lässt, ohne dass es dadurch melodramatisch breitgeschlagen würde. Am deutlichsten scheint durch, wie die Liebe anfängt, sich unaufhaltsam selber aufzulösen, solange sie alles nur für den andern will. Und gleich dahinter schleicht sich der unvermeidliche stillschweigende Verrat heran. Er folgt

nach, sowie alles beginnt, sich in sein Gegenteil zu verkehren. Denn von Zweien fragt sich immer einer, früher oder später, was nun mit ihm sei, nach all der Zeit.

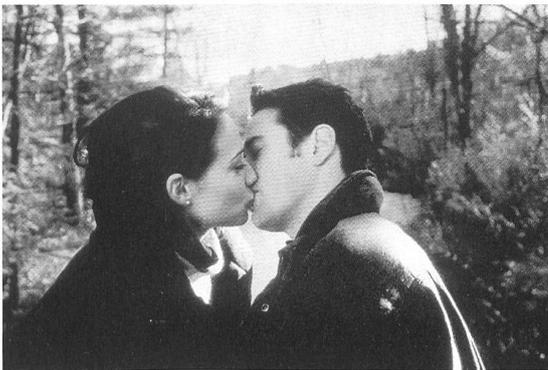
Übergangene Allerweltsweisheit

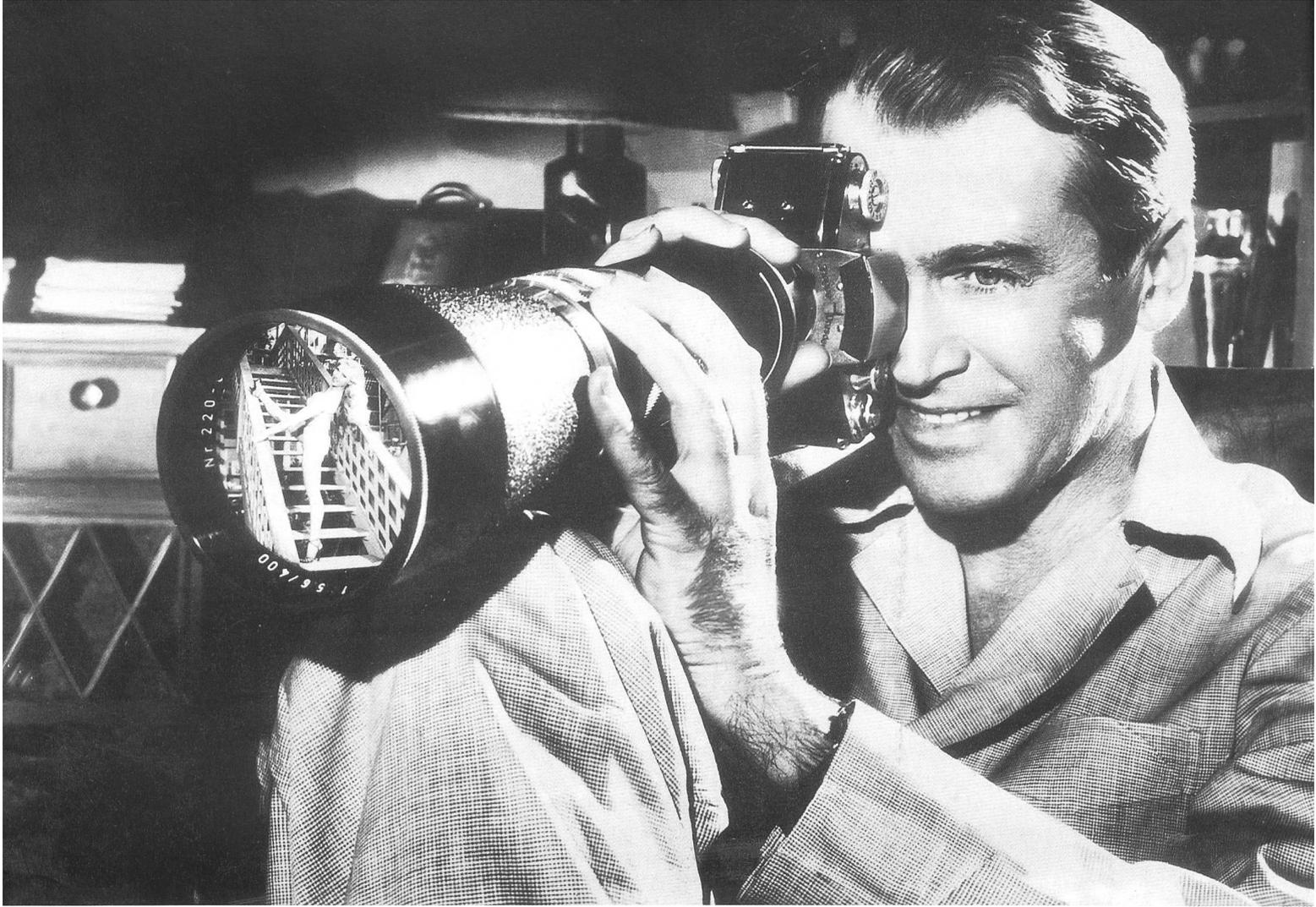
Lieben zwei Männer dieselbe Frau, dann versuchen sie damit nur, ihre gleichgeschlechtlichen Neigungen, eine uneingestandene Liebe füreinander zu kaschieren. So sagt der Volksmund, aber dasselbe vertreten auch gelehrte Interpretationen recht geläufig. Wieviel dran sei an der Allerweltsweisheit, ist gerade auch bei Smith und Stark gar nie die Frage. Vielmehr besteht der vornehmste Vorzug ihrer Arbeit darin, in diesem Punkt alles völlig offen zu lassen. Ob Adam und Ben körperlichen Umgang auch nur je hätten haben wollen, ist für ihre Geschichte von keinerlei Bedeutung.

Denn das Drama verlief in jedem Fall exakt gleich.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu INTO MY HEART: Regie und Buch: Sean Smith und Anthony Stark; Kamera: Michael Barrow; Schnitt: Merril Stern, Robert Reitano; Production Design: Ford Wheeler; Art Director: Cathy Niles; Kostüme: Stephanie Maslansky; Musik: Michael Small; Ton-Schnitt: Dan Sable, Lynn Sable. Darsteller (Rolle): Rob Morrow (Ben), Claire Forlani (Nina), Jake Weber (Adam), Jayne Brook (Kat), Sebastian Roché (Chris), Nora Ariffin (Serviererin), Nelson Martinez (Türhüter), John Doumanian (Verkäufer), Harvey Madonick, M. D. (Sanitäter), Owen Smith (Owen). Produktion: Magnolia Productions, Sweetland Films; Produzent: Jean Doumanian; ausführender Produzent: J. E. Beaucaire; Co-Produzent: Marisa Polvino; assoziierter Produzent: Michael Zannella. USA 1997. Farbe, Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Ascot Elite, Zürich.





Blondinen bevorzugt oder Wie bringt man seine Frau um?



2

Alma Reville, einstmals eine exzellente Handwerkerin des britischen Kinos, hat sich als solche nicht der Filmgeschichte eingeschrieben. Besser bekannt geworden ist sie als Ehefrau von Alfred Hitchcock, dessen gesamtes Werk sie begleitete, kommentierte, stimulierte und auf die eine oder andere Weise mitgestaltete. Im selben Jahr geboren wie Hitchcock (und nur einen Tag jünger), hatte sie als Cutterin und Scriptgirl bereits Berufserfahrung, bevor der Meister auf den Plan trat. Sogar eine Karriere als Regisseurin wurde ihr vorausgesagt. Die hat sie dann nicht gemacht, weil Hitchcock, obwohl später

gestartet, dann schneller als Regisseur reüssierte und die begabte Handwerkerin kurzum seinem eigenen Kosmos einverleibte. Ab 1925 arbeitete sie für ihn, als seine Assistentin und Co-Autorin der Drehbücher. Bei siebzehn Hitchcock-Produktionen steht sie im Vordergrund, 1949 bei *STAGE FRIGHT* zum letztenmal. Ab da werkelt sie nur noch im Hintergrund.

Inzwischen gibt es ein verständliches feministisches Interesse, ihr einen gehörigen Anteil am künstlerischen Schaffen ihres Mannes zuschreiben zu wollen. Wenn die zierliche Dame, die da zeitlebens hinter ihrem voluminösen

Was sich an den Filmen selbst belegen lässt, ist die unheilvolle, wenn auch produktive Beziehung, die Alma und Alfred miteinander hatten: das extreme Abhängigkeitsverhältnis, aus dem sich Hitchcock wenigstens in seinen Filmen immer wieder zu lösen versucht.

Ehemann verschwindet, jetzt plötzlich wieder hervorgezaubert wird, erscheint sie fast wie ein Hitchcockscher *MacGuffin*. Schliesslich soll sie es doch sein, die die Hitchcock-Welt im Innersten zusammenhält, wobei man aber nicht so recht weiss, ob es sie in dem Sinne denn nun wirklich gibt. Und es wird sich wohl auch niemals belegen lassen, dass sie die ordnende Kraft hinter Hitchcock war, die für ihn Themen entwickelte, Stoffe auswählte, Motive kreierte und die Handlungsstränge knüpfte, die Hitchcock dann "nur" noch zu bebildern brauchte. Das scheint doch eher ein frommer Wunsch, dass es so gewesen sein könnte.

Was sich allerdings belegen lässt und zwar an den Filmen selbst, ist die unheilvolle, wenn auch produktive Beziehung, die die beiden miteinander hatten: das extreme Abhängigkeitsverhältnis, aus dem sich Hitchcock wenigstens in seinen Filmen immer wieder zu lösen versucht. Man weiss, wieviel Hitchcocks Filme mit seiner Biographie zu tun haben oder mehr noch: mit seiner *Psychographie*. Die tyrannischen Mütter, die überall seine Filme durchkreuzen, sind Projektionen seiner eigenen Mutterfixierung, von der er sich nie richtig freimachen konnte. Zugleich sind sie Doppelgängerinnen seiner Ehefrau, die selber Doppelgängerin war, indem sie schnell bei ihm die Mutterrolle übernahm.

1926, nach dem Erfolg seines ersten grossen Thrillers *THE LODGER*, haben Hitchcock und Reville geheiratet. 1929 kam ihre Tochter Pat zur Welt. Danach hat Hitchcock laut eigener Angaben nie wieder mit seiner Frau geschlafen und mit anderen Frauen auch nicht. Bei der Verleihung des *Life Achievement Award* 1979, ein Jahr vor seinem Tod, würdigt Hitchcock vier Frauen, die in seinem Leben eine wichtige Rolle gespielt haben: die erste eine Cutterin, die zweite eine Drehbuchautorin, die dritte die Mutter seiner Tochter und die vierte eine begnadete Köchin. Alle vier heissen Alma Reville. Aber von einer Ehefrau spricht er nicht.

Es gibt ein Foto von Alma Reville, da sieht sie aus wie Leopoldine Konstantin als Mrs. Sebastian, die herrische Nazi-Mutter von Claude Rains in *NOTORIOUS*. Doch auf den meisten Fotos trägt sie eine Brille, und das ist ein Accessoire, mit dem Hitchcock Frauenfiguren ausstattet, die er nicht so liebt: Barbara Bel Geddes etwa in *VERTIGO* als trauriges Gegenbild zur vergötterten Blondine Kim Novak; oder die Ehefrau in *STRANGERS ON A TRAIN*, die der Mörder

als Stellvertreter des Ehemanns auf dem Rummelplatz erwürgt. In diesem Film lässt Hitchcock bezeichnenderweise seine eigene Tochter Pat als eine äusserliche Doppelgängerin der ermordeten Ehefrau auftreten, und mit dem Accessoire der Brille sieht sie aus wie ihre Mutter. Bei ihrem Anblick beginnt der Mörder gleich wieder, eine Frau zu würgen. In direktem Anschluss an *STRANGERS ON A TRAIN* entstand *I CONFESS*. Darin bringt der von O. E. Hasse gespielte Mörder dann am Ende auch seine Ehefrau um, die bestimmt nicht zufälligerweise Alma heisst.

In *SUSPICION* trägt Joan Fontaine die Reville-Brille: in der Anfangsszene, wenn sie dem leichtlebigen Cary Grant begegnet, der sie heiraten wird und möglicherweise umbringen will. Hitchcock hat immer behauptet, ihre Ermordung sei das eigentlich von ihm vorgesehene Ende des Films gewesen, das das Studio nur nicht zugelassen habe. Donald Spoto stellt aber in seiner *Hitchcock-Biographie* klar, dass schon in der ersten Drehbuchfassung die mögliche Mordgeschichte ein gutes Ende nimmt. Dass Hitchcock das später anders erzählte, erscheint wie ein Freud'scher Versprecher, als Nachkorrektur im Sinne eines immer stärker werdenden Wunschenkens.

In den fünfziger Jahren wird die Ermordung einer Ehefrau ein konstantes Motiv der Hitchcock-Filme. In *VERTIGO* geht es darum und auch in *DIAL M FOR MURDER*. In *REAR WINDOW* blickt James Stewart als Mann mit der Kamera in die Fenster anderer Leute und entdeckt – wie kann es anders sein – den Mord an einer Ehefrau. Doch dieser psychoanalytisch konstruierte Film mit seinem komplexen Identifikationsmuster in Form einer Dreifach-Projektion ist ein essayistischer Kommentar Hitchcocks über sich selbst. Der scheinbar passive Beobachter all dieser Fenstergeschichten ist in Wirklichkeit (auf einer Meta-Ebene) ihr allgegenwärtiger Erzähler, ihr sehr aktiver Urheber. Es erscheint, als projiziere er sie selber auf die Wand oder als drehe er sie selbst mit seiner Kamera; und sie alle spiegeln nur ein Stück von ihm, er projiziert nur sich. Dieser wunderbare Voyeur, das ist zunächst einmal James Stewart als L. B. Jeffries, aber er ist auch ein Stellvertreter für den Zuschauer im Kino und dann auch für Mr. Hitchcock persönlich, denn James Stewart, das ist sein *alter ego*. Und der Blick auf das Fenster, hinter dem ein Mord geschieht, ist wie eine Wunschprojektion Hitchcocks, der hier auf sich selber blickt. In einer ent-

larvenden Einstellung sieht man James Stewart und den von Raymond Burr gespielten Mörder zusammenmontiert zu einem Bild: der Mörder erscheint als Reflexion im Objektiv seines Beobachters, wie ein Spiegelbild im verlängerten Auge, wie eine Projektion, die auf ihre Quelle zurückweist.

Die Ehefrau und ihre Ermordung, das ist die eine Hälfte der Geschichte. Doch auf der anderen Seite dann, als Gegenbild zur mütterlichen Ehefrau: die berühmten Hitchcock-Blondinen. Sie werden ihm zur erotischen Obsession, aber sie sind reine Fantasie. Es sind Frauen, die er für sich selber erfindet und in die er sich von Film zu Film verliebt. Das gilt für die Filmfiguren genauso wie für ihre Darstellerinnen – für Ingrid Bergman, Grace Kelly, Vera Miles oder Tippi Hedren. Manche seiner Darstellerinnen müssen sich das Haar erst färben und zur Blondine werden, so wie James Stewart in *VERTIGO* Kim Novak zur Blondine macht. *VERTIGO*, wie *REAR WINDOW* ein Essay Hitchcocks über sich selbst, ist auch der Film, der das Gegeneinanderauspielen der beiden Frauentypen zum Thema macht.

Alma Reville war nun eben leider keine Hitchcock-Blondine. Laut Hitchcock-Biograph Donald Spoto war sie «karottenrot». Alfred Hitchcock, der Mann, der die Blondinen liebte, war schon eine tragische Figur. Aber von der roten Alma kann man das auch sagen. Zu ihrem Troste sei hinzugefügt, dass ihr der blonden Obsession verfallener Ehemann, nachdem er reichlich Ehefrauen-Morde auf sein Gewissen geladen hat, seinen mörderischen Zorn zu guter Letzt auch gegen die Blondinen wendet.

Peter Kremiski

1 James Stewart in *REAR WINDOW* (1954)

2 Alfred Hitchcock und Alma Reville

3 Alfred Hitchcock mit Mary Scott bei den Dreharbeiten zu «Mr. Clanchard's Secret», einem seiner Fernsehproduktionen



3



«Hitchcocks
Frauenbild
ist sehr ambivalent»
Gespräch
mit der Film-
wissenschaftlerin
Eva Warth



FILMBULLETIN Was war Alma Reville für Hitchcock? Die mediale Frau?

EVA WARTH Immerhin hat sie die Karriere, die sie selber als Regisseurin hätte machen können, eingetauscht für eine Mitgestaltung am Phänomen *Alfred Hitchcock*. Daran war sie zentral beteiligt: nicht nur professionell, sondern auch privat. Vielleicht war es tatsächlich so, dass sie eine Produktionssexualität mit ihm haben wollte, wie das Klaus Theweleit in einem Essay sagt. Die gegenseitige Anziehungskraft würde dann vor allem darin liegen, als Paar etwas gemeinsam zu produzieren.

FILMBULLETIN Bei Hitchcock und Reville wäre das aber wohl schon eine Produktionssexualität höheren Grades. Hier heiratet der Mann nicht nur eine Frau, die ihm beruflich nützt, wenn nicht gar dient, und die ihm aufgrund ihrer beruflichen Potenz attraktiv erscheint. Bei Hitchcock und Reville ist es vielmehr so, dass die Paarung der beiden im Professionellen die Sexualität im Privaten völlig ersetzt.

EVA WARTH Die ganzen narzisstischen und libidinösen Bedürfnisse sind wohl in die gemeinsame Arbeit eingeflossen. Die Erotik ist auf einen anderen Bereich verlagert worden. Hitchcocks Obsession für attraktive Blondinen ist hinlänglich bekannt, gerade auch wie sie sich in den Geschichten um Tippi Hedren und Ingrid Bergman dokumentiert. Auf seine Affinität zu den blonden Schauspielerinnen hat Alma Reville wohl säuerlich reagiert. Dennoch hat sie nach aussen hin immer das Bild des zufriedenen Ehepaars aufrechterhalten, dem solche Konflikte nichts anhaben können. Sie war sich ihrer Unentbehrlichkeit für Hitchcock sehr bewusst. Das gab ihr eine Machtposition.

FILMBULLETIN Sie selber war ja keine Hitchcock-Blondine.

EVA WARTH Nein, sie war rothaarig. Und schon in unmittelbarer Nähe gab es in ihrem Arbeitsbereich Konkurrentinnen, die blond waren. So zum Beispiel *Joan Harrison*, eine britische Mitarbeiterin. Zu einem Zeitpunkt, als Alma Reville mehr mit der Familie beschäftigt ist, arbeitet Hitchcock eng zusammen mit Joan Harrison, die viele Funktionen übernimmt, die vorher Alma innehatte. Aber Alma sucht den Kontakt zu ihr, inkorporiert Joan in die Familie, und in Amerika wohnt Joan Harrison mit ihnen zusammen im selben Haus. Hitchcock hat einmal gesagt, er hätte zwei Frauen heiraten

können – entweder Alma oder Joan. Aber Joan wird dann ein Beispiel dafür, wie es einer Frau zehnte, fünfzehnte Jahre später und unter anderen filmhistorischen Bedingungen gelingen kann, die Jahre mit Hitchcock nur als Lehrzeit zu betrachten und als Sprungbrett für eine eigene Karriere zu nutzen. Sie wird selbständige Drehbuchautorin und Produzentin und hat dann später seine Fernsehfilme mitproduziert.

FILMBULLETIN Verschiedene Leute, die das Paar Hitchcock und Reville kannten, haben kolportiert, Hitchcock habe vor keinem so viel Angst gehabt wie vor seiner Ehefrau.

EVA WARTH Das sind so die Geschichten, dass sie zuhause die Hosen angehabt haben und der eigentliche Boss gewesen sein soll. Was sicher stimmt, ist, dass er in hohem Masse von ihr abhängig war. Aber dieses Abhängigkeitsverhältnis war beidseitig. Es gibt die Anekdote, dass er unfähig war, ganz allein und ohne sie zu essen. Es war eine berufliche und private Abhängigkeit. Alma Reville scheint für ihn eine mütterliche Funktion gehabt zu haben. Das ging so weit, dass er ihr Rechenschaft abgelegt hat, was tagsüber passiert ist – genauso wie er das früher bei seiner Mutter gemacht hat. Bei seiner Mutter hat er gelebt, bis er 26 Jahre alt war, und in direktem Anschluss Alma Reville geheiratet. Es gab eine starke Verstrickung zwischen den beiden, eine Hassliebe, die aber sehr produktiv war.

FILMBULLETIN Hitchcock hatte offenbar eine starke Mutterfixierung und hat dann eine Frau geheiratet, die die Stelle der Mutter einnehmen konnte. Um es auf den ödipalen Nenner zu bringen: mit Alma Reville hat er gewissermassen seine Mutter geheiratet. Und in seinen Filmen artikuliert sich das dann in dem Konflikt mit diesen merkwürdigen Mutterfiguren, die allerorten auftauchen.

EVA WARTH Es gibt auch sehr interessante Fotografien, die Hitchcock mit seiner Mutter und mit seiner kleinen Tochter Pat zeigen: in einer Bildkomposition, wo Hitchcocks Mutter den Platz seiner Frau innehat. Was dann die Mutterfiguren in seinen Filmen betrifft – etwa in *NOTORIOUS*, in *THE BIRDS* oder in besonders eklatanter Weise in *PSYCHO* – so sind das alles sehr starke und dominante Charaktere, die die Ablösung des Sohnes von der Mutter nur schwer zulassen.

«Der Konflikt schreibt sich in die Struktur der Filme ein wie eine Spiegelung des Konflikts zwischen Alma Reville und Tippi Hedren. Dahinter steht die Unfähigkeit, sich zwischen den verschiedenen Sexualitäten zu entscheiden: zwischen der Produktionssexualität und der libidinösen Sexualität.»

Alma Reville
(1952)

Tippi Hedren in
MARNIE (1964)

Alma und Alfred
Hitchcock

Alfred,
Alma und
Patricia
Hitchcock
landen
in Amerika

FILMBULLETIN Ein durchgängiges Motiv in seinen Filmen.

EVA WARTH Das zentrale Thema seiner Filme ist der Einbruch des Chaotischen in die bürgerliche Ordnung. Das Chaotische wiederum ist stark an Frauenfiguren gebunden. Auf der einen Seite gibt es die attraktiven Blondinen und auf der anderen diese dominanten Mütter mit ihren Abgründen. Die Erzählhandlung spiegelt oft den Versuch des Protagonisten wider, sich von den Mutterfiguren zu befreien.

FILMBULLETIN In einer Szene in NOTORIOUS schwimmt der von Claude Rains gespielte Charakter in den Halluzinationen seiner Ehefrau zu einer unauflösbaren Einheit mit seiner Mutter.

EVA WARTH In NOTORIOUS ist Claude Rains eingeschweisst in ein Dreieck zwischen Mutter und Geliebter. In THE BIRDS dringt die attraktive Blondine in das enge Mutter-Sohn-Verhältnis ein und löst damit das ganze Chaos aus. Und in STRANGERS ON A TRAIN hat auch die Mutter des Mörders – wie später in PSYCHO – eine dominante und beeinflussende Rolle. Diese übermächtigen und noch dazu rachsüchtigen Mütter sind überall vertreten. Da werden sicherlich ganz zentrale ödipale Konflikte angesprochen. Übersehen wird allerdings oft, dass Hitchcock sich auch für weibliche ödipale Konflikte interessiert. In REBECCA etwa oder YOUNG AND INNOCENT und ganz besonders in MARNIE sind es Protagonistinnen, die sich mit elterlichen Autoritäten auseinandersetzen und sich von ihnen freimachen müssen. In REBECCA geht es um die Dominanz der früheren Ehefrau, die inszeniert wird wie die erste Frau im Leben eines Mannes. Das ist nichts anderes als die Übermacht der grossen Mutter, gegen die die von Joan Fontaine gespielte junge Heldin kaum ankommt. Hitchcock zeigt da eine grosse Sensibilität für weibliche Initiationsprozesse.

FILMBULLETIN In solchen Fällen identifiziert sich Hitchcock eben mit einer Frau, so wie das auch *Bergman* oder *Fassbinder* oder in der Literatur *Flaubert* machen. In SHADOW OF A DOUBT, einem sehr persönlichen Film, in dem sich Hitchcock selber reflektiert, hat er das sogar thematisiert, indem er dem Mörder und der unschuldigen Heldin den gleichen Namen gibt und beide mit der Kamera in gleicher Weise einführt. Er begreift sie als zwei Seiten eines Charakters,

und Hitchcock selber ist der Gesamtcharakter, was heisst, dass auch der weibliche Aspekt Teil seiner Identität ist.

EVA WARTH Man wird Hitchcock auch nicht gerecht, wenn man ihn immer nur als misogynen Regisseur abstempelt. Seine Filme kann man auch als Dokumente über die Rolle von Frauen in patriarchalischen Gesellschaften sehen. Diesen Aspekt hat er mit grosser Sensibilität erfasst.

FILMBULLETIN Hitchcock war ein Mann, der die Frauen liebte, selbst wenn er sie quält und umbringt. Das ist bei ihm eine geradezu romantische Verehrung, die bis in den Fetischismus geht.

EVA WARTH Das ist eine Verehrung, aber auch eine Zerstörung. Auf der einen Seite faszinieren ihn diese einnehmenden und selbständigen Frauen. Aber wenn Sie an THE BIRDS denken oder an MARNIE oder NOTORIOUS, so wird die Frau im Laufe der Erzählhandlung auf eine hilflose Figur reduziert, die dem männlichen Protagonisten total ausgeliefert ist. Die vordem selbständige Frau verschwindet, verstummt, wird zum Kind gemacht. Die Unabhängigkeit der Frau, die vorher ihre Faszination ausmachte, wird radikal ausgemerzt. Von daher ist Hitchcocks Frauenbild sehr ambivalent. Die Filme geben bestimmte patriarchalische Strukturen adäquat wieder, indem sie zeigen, dass es undenkbar ist, dass solche Frauen ungeschoren davonkommen. Sie dürfen ihre Wünsche und Ziele nicht einlösen; sie müssen zum Schweigen gebracht werden. Da diese Frauen als potentielle Gefährdung der bestehenden Gesellschaftsstrukturen in Erscheinung treten, muss ihnen Gewalt angetan werden. Das ist durchaus eine strukturelle Gewalt und nicht nur eine Gewalt, die sich aus der verklemmten katholischen Kindheit eines Alfred Hitchcock herleitet, der auch mit 26 Jahren noch nicht richtig aufgeklärt ist.

FILMBULLETIN Hitchcocks ganze Karriere begründet sich darauf, dass er Frauen umbringt. Schon die erste Einstellung in THE LODGER, seinem allerersten Thriller, ist programmatisch für die Zukunft. Sie zeigt einen Todeschrei in Grossaufnahme: eine Blondine, die gerade umgebracht wird. Das steigert sich von Film zu Film – bis zu FRENZY als gnadenlos drastischem Abschluss und Höhepunkt dieser, wie Sie sagen, Ausmerzungen.

EVA WARTH Die spezifischen Formen

der Gewaltdarstellung, wie sie sich nach PSYCHO in den sechziger Jahren zeigen, wären in den dreissiger oder fünfziger Jahren gar nicht möglich gewesen, hätten gar nicht die Zensur passieren können. Vorher war alles wesentlich subtiler. Die Visualisierung von Gewalt wird in den Sechzigern brutaler und eindeutiger. Wenn Sie an das Bild von Tippi Hedren in THE BIRDS denken, die oben im Dachgeschoss kauert: zerpickt, zerstothen, zerfressen, aufgelöst – das wäre vor den sechziger Jahren undenkbar gewesen.

FILMBULLETIN Nun gibt es bei Hitchcock neben dem Mord aus Lust den Mord aus Frust: die Ermordung der Ehefrauen, ein Motiv, das in den fünfziger Jahren in seinen Filmen zunimmt. In diesem Zusammenhang erscheint auch die ödipale Ablösung von der Mutter in den Filmen wie die Projektion der Ablösung von einer Ehefrau, die nichts anderes ist als eine zweite Mutterfigur. Und da wären wir wieder bei Alma Reville.

EVA WARTH Das kann schon sein, dass etwas von dieser Abhängigkeit, die sicher auch mit Aggression verbunden ist, in die Filme einfliesst. Auch in NOTORIOUS spiegelt sich in Claude Rains dieser Konflikt zwischen einer kindlichen Abhängigkeit und den erotischen, libidinösen Bedürfnissen, die gegeneinander ausgehandelt werden. Dieser Konflikt schreibt sich in die Struktur der Filme ein wie eine Spiegelung des Konflikts zwischen Alma Reville und Tippi Hedren. Dahinter steht die Unfähigkeit, sich zwischen den verschiedenen Sexualitäten zu entscheiden: zwischen der Produktionssexualität und ödipalen Sexualität auf der einen und der narzisstischen und libidinösen Sexualität auf der anderen Seite.

FILMBULLETIN Speziell VERTIGO funktioniert in dieser Hinsicht wie ein Spiegel: der handlungsunfähige, paralytisierte Mann zwischen zwei radikal gegensätzlichen Frauen. Auf der einen Seite die mütterliche, anbiedernd hilfreiche und mit einer Brille ausgestattete Barbara Bel Geddes – als Projektion von Hitchcocks Ehefrau Alma Reville. Und auf der Gegenseite Kim Novak als Projektion der unerreichbaren, faszinierenden und romantisch verklärten Blondine, wie sie vielleicht real und für Hitchcock zum Greifen nah Joan Harrison verkörpert hat.

EVA WARTH Das ist natürlich das Grundmuster. Wobei es mir allerdings

«Hitchcocks Geschichten bewegen sich in ihrer Struktur zwischen der Attraktion von Sicherheit auf der einen Seite und der Faszination, aber auch Bedrohung, die sich ergibt, wenn diese Ordnung aufgebrochen wird.»

fraglich erscheint, ob Joan Harrison der entsprechende Gegenpol ist, weil sie selber zu sehr im Arbeitsbereich verankert ist.

FILMBULLETIN In den Filmen Hitchcocks gibt es auch eine homosexuelle Note, die sich durch das ganze Werk zieht. Zum einen durch die Rollenbesetzung mit homosexuellen Schauspielern wie Ivor Novello als *THE LODGER*, Henry Kendall in *RICH AND STRANGE*, Charles Laughton in *JAMAICA INN*, Montgomery Clift und O. E. Hasso in *I CONFESS*, Raymond Burr in *REAR WINDOW* oder Anthony Perkins in *PSYCHO*. Zum anderen durch Thematisierungen in den Filmen selbst, etwa in *ROPE* oder *STRANGERS ON A TRAIN*.

EVA WARTH Ja, von Anfang an. In seinen frühen Filmen gibt es Transvestiten und lesbische Anspielungen, und Bisexualität ist in vielen seiner Filme erkennbar. Hitchcock war von Schauspielern wie Novello, die aus ihrer Homosexualität kein Hehl machten, sehr beeindruckt. Er hatte eine Affinität zu diesem Aspekt, und es gibt Kritiker, die daraus eine unter-

schwellige Homosexualität ableiten wollen. Ich weiss nicht, ob man das kann. Aber es ist unübersehbar, dass seine Filme ganz zentral um Geschlechterbeziehungen kreisen, um Faszinationen, Ängste, Bedrohungen, die sich daraus ergeben. Von daher liegt es nah, dass auch andere Formen der Sexualität mit hineinspielen. Aber das geschieht nie zentral, nicht in dem Sinne, dass andere Formen der Sexualität als Alternative gesehen werden könnten zu den oft sehr abgründigen heterosexuellen Beziehungen, die in seinen Filmen eindeutig im Zentrum stehen. Zwar gibt es die These, dass er in seinen Filmen latente Konditionen seiner selbst verarbeitet: zum einen die eigenen sadistischen, zum anderen die eigenen homosexuellen Impulse. Aber ihm geht es vor allem um die Aufbrechung und Überbrückung von Gegensätzen. Seine Filme handeln vom Gesetz und vom Brechen des Gesetzes und von den Grauzonen, die dazwischen liegen. In diesem Sinne handeln sie auch von Sexualität. Die Pole männlich und weiblich werden zum

Fliessen gebracht. Es gibt männliche Protagonisten, die stark feminisiert sind, zum Beispiel der extrem paralytierte, passive Held in *VERTIGO*. Oder der Protagonist ist, gerade in frühen Filmen wie *MURDER*, mit der Welt des Theaters assoziiert, wo es ohnehin um Rollentausch und Rollenverschiebungen geht. Diese starren Pole und Oppositionen werden aufgebrochen, darum geht es bei Hitchcock. Das bedeutet natürlich eine Chaotisierung, weil die bürgerliche Welt darauf basiert, Normen zu setzen und Gegensätze aufzubauen. Wenn diese dann ins Gleiten geraten, bricht das Chaotische durch. Hitchcocks Geschichten bewegen sich in ihrer Struktur zwischen der Attraktion von Sicherheit und festen Polen auf der einen Seite und der Faszination, aber auch Bedrohung, die sich ergibt, wenn diese Ordnung aufgebrochen, aufgeweicht und flüssig wird. Das gehört zur Ambivalenz der Hitchcock-Filme.

Das Gespräch mit Eva Warth führte Peter Kremski



1



2



3



4



5

Can I do it again? Alfred Hitchcocks nicht existierender Film THE SHORT NIGHT

Eigentlich war es ein gelungener Abschied. *FAMILY PLOT*, der letzte Film von Alfred Hitchcock, kam 1976 in die Kinos, und die Geschichte der alten Mrs. Rainbird, die kurz vor ihrem Tod noch einen rechtmässigen Erben für ihr Vermögen finden will, hätte passender kaum sein können. Auch Alfred Hitchcock war in einem Alter, in dem die Gedanken an den Tod und an die Hinterlassenschaft seines Wirkens bedeutender wurden. Schon die Doppeldeutigkeit des Titels, der sich zum einen auf die Intrigen und Komplotte bezieht, die sich durch den ganzen Film spinnen, und der zum anderen das Familiengrab meint, in dem angeblich

Lebensjahren. Spoto zeichnet das Bild eines tieftraurigen Mannes, den die Enttäuschung darüber, von Hollywood nie ernst genommen worden zu sein, schwer belastete. Die wenigen Menschen, mit denen er noch Kontakt hatte, waren seine langjährige Assistentin Peggy Robertson, seine Privatsekretärin Suzanne Gauthier und einige andere Mitarbeiter seines Stabes. Die seltenen Anrufe von alten Bekannten wurden meist zu traurigen Beichtstunden, in denen er seinen Gesprächspartnern anvertraute, dass er sein ganzes Leben lang nur verraten und betrogen worden sei, dass er die Einsamkeit nicht ertrage und bald sterben müsse.



Auch seine Frau Alma, die er 1926 geheiratet hatte und die seitdem zu einer Art Mutterersatz für ihn geworden war, hatte nicht mehr die Kraft, ihrem Mann beizustehen. 1975, kurz nach Abschluss der Dreharbeiten zu *FAMILY PLOT*, hatte sie einen zweiten Schlaganfall erlitten. Sie war halb invalid geworden und auf Pflegepersonal angewiesen. Hitchcocks eigener Gesundheitszustand wurde ebenfalls zusehends schlechter. Seit 1974 hatte er einen Herzschrittmacher, den er mit zynischen Witzen und Unmengen Wodka und Brandy rigoros zu ignorieren versuchte. Ausserdem war er auf die regel-

Seit 1974 hatte Hitchcock einen Herzschrittmacher, den er mit zynischen Witzen und Unmengen Wodka und Brandy rigoros zu ignorieren versuchte.

mäßig Einnahme verschiedenster Medikamente angewiesen, grösstenteils Schmerzmittel gegen seine Arthritis. All das stürzte Hitchcock in tiefe Depressionen. Eine Ablenkung in Form eines neuen Filmprojekts musste ihm da wie ein Ausweg erscheinen.

regelmässige Einnahme verschiedenster Medikamente angewiesen, grösstenteils Schmerzmittel gegen seine Arthritis.

All das stürzte Hitchcock in tiefe Depressionen. Eine Ablenkung in Form eines neuen Filmprojekts musste ihm da wie ein Ausweg erscheinen.

Anfänge eines Projekts

«The Short Night» verbindet die wahre Geschichte des englischen Doppelagenten George Blake, der aus dem Gefängnis flieht, um in Russland Schutz zu suchen, mit der fiktiven Figur eines Versicherungsagenten, der sich an seine Fersen heftet, um ihn unschädlich zu machen. Die Handlung beginnt in London und erstreckt sich über New York nach Finnland bis an die russische Grenze. Hitchcock hatte schon seit einiger Zeit damit geliebäugelt, die spektakuläre Flucht des berühmtesten Spions zu verfilmen. 1970 scheiterte der Plan noch an mangelnder Inspiration. Es gelang Hitchcock nicht, den authentischen Stoff in eine spannende Rahmenhand-

Alters-Depressionen

Vielleicht war es auch nur die Angst vor der Einsamkeit, die Hitchcock in die Arbeit trieb. In seinem Buch «The Dark Side of Genius» beschreibt Donald Spoto sehr detailliert Hitchcocks Seelenzustand in den letzten

1
Alfred Hitchcock
und Alma
Reville (Mitte)
in jungen Jahren

2
Leopoldine
Konstantin,
Ingrid Bergman
und Claude
Rains in
NOTORIOUS
(1946)

3
Tippi Hedren in
THE BIRDS
(1963)

4
James Stewart
und Barbara Bel
Geddes in
VERTIGO (1958)

5
Robert Walker
in STRANGERS
ON A TRAIN
(1961)



Joan Harrison – Arbeiten mit Hitch

*Hitchcock wird fast nie
als Drehbuchautor genannt.*

JOAN HARRISON Er fand es nicht richtig, dass der Regisseur dafür einen Credit in Anspruch nimmt. An *THE LADY VANISHES*, den Frank Launder und Sidney Gilliat geschrieben hatten, arbeitete er nur sehr wenig. Er fand das Drehbuch gut, so wie es war. An anderen arbeitete er sehr, sehr lange, half mit, die Handlung auszuarbeiten, und die Autoren schrieben dann den Dialog für die einzelnen Szenen.

*Hatte Hitchcock manchmal Schwierigkeiten
mit den Autoren?*

JOAN HARRISON Nein. Jeder, der anfang, für Hitchcock zu arbeiten, wusste, was ihn erwartete; gut vorbereitet zu sein, war in jedem Fall sehr nützlich. Eigen-sinigere Schriftsteller hätten wahrscheinlich nicht mit ihm gearbeitet.

*In FOREIGN CORRESPONDENT
gibt es die berühmte Szene, in der ein Flugzeug
ins Meer stürzt, die auch als gutes Beispiel für
Hitchcocks Mitarbeit am Drehbuch gelten kann.*

JOAN HARRISON

Das hat er genau mit uns besprochen. Wir haben es nur aufgeschrieben. So hat eigentlich er die Szene geschaffen.

*Erinnern Sie sich noch an die Diskussionen
über diese Szene?*

JOAN HARRISON Man arbeitet so eng zusammen, dass man den Standpunkt des anderen fast intuitiv versteht. Es war üblich bei Hitchcock, dass man ihm einzelne Szenen gab, die er dann durchsah. Er wartete nie erst auf das fertige Drehbuch. Manchmal strich er Szenen und erklärte uns, wie es hier weitergehen sollte, wie er es drehen wollte, und dann schrieben wir die Szene um.

Auszüge aus einem Gespräch mit Joan Harrison von Ralph Eue und Karlheinz Wegmann, vollständig publiziert in Lars-Olav Beier, Georg Seesslen (Hg.): *Alfred Hitchcock*. film: 7. Berlin, Bertz Verlag, 1999

lung zu pressen. Obwohl bereits Stars wie Catherine Deneuve und Walter Matthau ihr Interesse an dem Projekt bekundet hatten, wurde es zunächst auf Eis gelegt. Mitte der siebziger Jahre erschien dann der Roman «The Short Night» von Ronald Kirkbride, der die Flucht Blakes als packenden Spionagethriller nacherzählt, sowie der Tatsachenbericht des Fluchthelfers Sean Bourke von Blake «The Springing of George Blake». Hitchcock sicherte sich sofort die Rechte an diesen Publikationen, aus denen nun das Drehbuch entstehen sollte.

Ernest Lehman, der für Hitchcock schon die Drehbücher zu *NORTH BY NORTHWEST* und *FAMILY PLOT* verfasst hatte, wurde als Autor hinzugezogen. Schon bald aber merkte Lehman, dass der Meister auf seine alten Tage launisch und unberechenbar geworden war. So wollte er den Film unbedingt mit einer Vergewaltigung beginnen lassen. Er war wie besessen von der Idee und machte sich einen Spass daraus, sich alle nur erdenklichen Vergewaltigungsmethoden bis ins kleinste Detail auszumalen. Dafür strich er sogar den Ausbruch aus dem Gefängnis, eine der filmischsten Szenen und eigentlich eine perfekte Anfangssequenz, aus dem Drehbuch.

Tag für Tag stritten sich die beiden bei den Drehbuch-Besprechungen in Hitchcocks Büro in den Universal Studios um jede kleine Einzelheit. Nach langen, quälenden Diskussionen vollendete Ernest Lehman schliesslich am 13. März 1978 den ersten Drehbuchentwurf, an dem er dann bis in den Juni hinein noch einige Änderungen vornahm. Nachdem sein Vertrag erfüllt war, ging Lehman in seinen wohlverdienten Urlaub.

Hitchcock machte sich an die Planung der Dreharbeiten und beauftragte tatsächlich ein kleines Team mit der Vorproduktion. Dazu gehörten Aufnahmen der Locations für Rückprojektionen und die Anfertigung eines Storyboards. Die Vorbereitungen liefen auf Hochtouren, als Hitchcock plötzlich einen neuen Autor engagierte, um «The Short Night» noch einmal komplett umzuschreiben.

Story Conference

David Freeman, Journalist und in Insiderkreisen als «Scriptdoctor» bekannt, arbeitete von Dezember 1978 bis Mai 1979 sechs Monate an dem Drehbuch. Seine Zusammenarbeit mit Hitchcock hat er in einem voyeuristischen Buch dokumentiert, das bis heute nicht

auf deutsch erschienen ist: «The Last Days of Alfred Hitchcock» ist zwar in seiner anekdotischen Erzählweise oft von banaler Belanglosigkeit, andererseits erfährt man aber auch vieles über den Arbeitsalltag eines alternden Hollywood-Regisseurs.

Man traf sich täglich um 11 Uhr in Hitchcocks Büro, redete über dies und das, erzählte sich die neuesten Witze und kam über Umwege irgendwann auch auf den Film zu sprechen. Dieses Ritual, das sich *story conference* nannte, verlief jeden Tag in exakt den gleichen Bahnen. Zunächst kam die Aufwärmphase, in der Hitchcock meistens Anekdoten aus seiner Kindheit erzählte, während er sich den Level antrank, der ihn arbeitsfähig machte. Dann wurde um Punkt 12 Uhr 30 im privaten Dining-Room Lunch serviert. Um 13 Uhr 45 wurde dann, je nach Hitchcocks Zustand, entweder die Besprechung fortgesetzt, oder Freeman wurde mit einem Haufen Notizen alleine an die Arbeit geschickt.

Diese Arbeitsweise war typisch für Hitchcock. Wie Dan Aulier in seinem jüngst erschienenen Buch «Hitchcock's Secret Notebooks» nachweist, war diese «Stop and Go»-Methode von jeher ein wichtiger Bestandteil seiner Arbeitsweise. Der Autor Charles Bennett erinnert sich, dass er Hitchcock oft in einem naheliegenden Pub traf, um über *BLACKMAIL* (1929) zu sprechen, dass sie dort aber meist einfach nur gesellig beisammen sassen und plauderten. Später, bei der Arbeit an dem ersten *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (1934), konnte Bennett immer besser mit den langen Ausschweifungen bei den Drehbuchbesprechungen umgehen, denn er hatte gemerkt, wie effizient diese Methode war. Indem Hitchcock in verfahrenen Momenten die Aufmerksamkeit auf scheinbar bedeutungslose Dinge lenkte, schaffte er die Distanz, die anschließend eine wesentlich frischere Sicht auf das bis dahin Geschriebene ermöglichte. Hume Cronyn, der für Hitchcock *ROPE* (1948) und *UNDER CAPRICORN* (1949) adaptierte, erinnert sich in ähnlicher Weise an die Zusammenarbeit mit Hitchcock. In schwierigen Momenten, während sie krampfhaft die Lösung eines Story-Problems suchten, fuhr Hitchcock unvermittelt mit einem Witz dazwischen und brachte Cronyn damit an den Rand der Verzweiflung. Als Cronyn ihn einmal fragte, warum er das mache, antwortete Hitchcock gelassen, dass sie das Problem zu verbissen diskutiert hätten: «You never get it when you press!»

Aber noch einmal änderte Hitchcock abrupt den Kurs und bat David Freeman, das Drehbuch so umzuschreiben, dass man es komplett im Studio drehen könne.

Ein Teil der Arbeit an einem Hitchcock-Drehbuch wurde also in lockeren Diskussionsrunden geleistet. Der Autor, verantwortlich für die Konstruktion der Geschichte und die Dialoge, schrieb erste Szenenentwürfe, basierend auf einem Treatment, das meist von Hitchcock selber stammte und das bereits die komplette Handlung sowie einige wichtige Szenen enthielt. Diese Entwürfe wurden dann mit Hitchcock besprochen, geändert und eventuell durch neue Szenen ergänzt. Das ging so lange hin und her, bis ein erster Drehbuchentwurf fertig war. Danach machte sich Hitchcock an seine Lieblingsarbeit

bei seinem Chef bemerkte. Immer wieder beklagte der die Schmerzen in seinen Knien, öfter und noch öfter griff er zur Flasche, obwohl der Arzt es ihm nach einer Entziehungskur strengstens verboten hatte, und immer wieder überkam ihn eine Depression, die es ihm unmöglich machte zu arbeiten.

Als sich Hitchcocks Gesundheitszustand so verschlechtert hatte, dass er oft nur noch mit Gehilfe aus dem Haus gehen konnte, wurden die Story Meetings in das mondäne Haus der Hitchcocks in Bel Air verlegt. Schon nach den Dreharbeiten von *FAMILY PLOT* hatte Hitchcocks Hausarzt ihn vor

und die weibliche Hauptrolle, die Frau des Spions, die in Finnland auf ihn wartet, wollte Hitchcock mit Liv Ullmann besetzen. Eine merkwürdige Wahl, wenn man bedenkt, dass der Schotte Connery einen New Yorker und die Schwedin Ullmann eine Britin spielen sollte. Vielleicht war Hitchcock ja auf der Suche nach einer neuen Ingrid Bergman – einer Schauspielerin, der er telefonisch anvertraut hatte, dass er sie liebte und immer geliebt habe.

Aber noch einmal änderte Hitchcock abrupt den Kurs und bat David Freeman, das Drehbuch so umzuschreiben, dass man es komplett im Studio

drehen könne. Angesichts der Tatsache, dass der Film fast nur an Originalschauplätzen spielt, eine absurde Idee. Freeman wusste in diesem Moment, dass Hitchcock aufgegeben hatte.

Und nachdem er zuvor noch von der Queen zum «Knight Commander of the British Empire» geschlagen wurde und sich nun Sir Alfred Hitchcock nennen durfte (er selber nannte sich scherzhaft «The Short Knight»), wurde auf seine Bitte hin kurzerhand sein Büro in den Universal Studios aufgelöst. Die Studiochefs, die das kostspielige Projekt ihres alten Regiestars nur noch aus Pietätsgründen geduldet hatten, waren erleichtert. Ohne zu zögern entliessen sie gleichzeitig auch seine Mitarbeiter. Hitchcock blieb nur ein kleines Zimmer, in das er ab und zu noch Journalisten einlud, um ihnen den Anschein eines geschäftigen

Regisseurs vorzugaukeln. Die Zeit bis zu seinem Tod am 29. April 1980 verlief von da an noch schleppender.

Die Story

Obwohl «The Short Night» nie gedreht wurde, kann man sich heute anhand der Drehbücher von Ernest Lehman und David Freeman dennoch ein Bild davon machen, was «The Short Night» für ein Film geworden wäre.

Die zugrundeliegende Geschichte ist in beiden Drehbüchern natürlich dieselbe: Gavin Brand, englischer Spitzel, der für die Russen spioniert hat, bricht



Alma Reville und Joan Harrison überarbeiten das Drehbuch zu *SUSPICION* (1941)

Alfred Hitchcock bei den Dreharbeiten zu *FRENZY* (1972)

und löste jede Szene in die verschiedenen Einstellungen auf. Das endgültige Drehbuch war dann ein detaillierter «Blueprint» des Films; so genau, dass man ihn nur noch Wort für Wort, Einstellung für Einstellung «abfilmen» musste. Auch ein weniger begabter Regisseur hätte mit einer so exakten Anleitung wohl noch einen Hitchcock-Film hinbekommen.

Stop and go

Freemans Arbeit an «The Short Night» ging zunächst gut voran, auch wenn er deutliche Schwächeanzeichen

den Gefahren eines Herzinfarktes gewarnt. Anstrengende Dreharbeiten an Originalschauplätzen würde er nicht überleben. Allen musste deshalb klar gewesen sein, dass «The Short Night» niemals gedreht werden würde, zumindest nicht von Hitchcock.

Trotzdem lief die Vorproduktion auf Hochtouren. Robert Boyle zeichnete Produktionsentwürfe und ein komplettes Storyboard. Wieder wurde ein Filmteam für Aussenaufnahmen nach Finnland geschickt. Auch die Besetzung wurde festgelegt. Sean Connery, den Hitchcock aus *MARNIE* noch in guter Erinnerung hatte, sollte Joe Bailey spielen,

Die Tatsache, dass so grosse Unterschiede zwischen den beiden Entwürfen bestehen, widerlegt die oft kolportierte Meinung, dass Hitchcock seine Drehbücher quasi alleine schrieb.

aus dem Gefängnis aus und versucht, mit seiner Frau und seinen beiden Kindern über die Grenze nach Russland zu kommen. Joe Bailey, Versicherungsagent in New York, dessen Bruder einst von Brands Leuten umgebracht wurde, wird von der CIA in der Hoffnung kontaktiert, dass Bailey den Tod seines Bruders rächen will. Bailey willigt ein, Brand aufzustöbern und unschädlich zu machen. In London angekommen, findet er im Haus der Brands eine Spur, die nach Finnland führt. Dort trifft er auf einer abgelegenen Insel Carla, die

retten, bevor der Zug mit dem Überläufer die russische Grenze erreicht.

Motive und Touch

Bereits in dieser kurz zusammengefassten Handlung kann man Motive aus anderen Hitchcock-Filmen erkennen. Die Jagd auf einen Spion ist Gegenstand so klassischer Filme wie *THE 39 STEPS*, *SECRET AGENT*, *NOTORIOUS* oder *NORTH BY NORTHWEST*. In groben Zügen liest sich «The Short Night» fast wie eine neue Version von *SECRET AGENT*, sogar der Showdown im Zug, der Richtung Osten donnert, wurde dort schon vorgezeichnet. Züge wurden überhaupt häufig von Hitchcock eingesetzt: *THE LADY VANISHES* spielt fast ausschliesslich im Zug, und *STRANGERS ON A TRAIN* führt den Zug sogar im Titel.

Da «The Short Night» in Finnland spielt, findet die Topographie dieses Landes ihre direkte Entsprechung in dem Versteck der Brands, das auf einer der vielen finnischen Binneninseln liegt. Hitchcock verstand es ja immer wieder meisterlich, die "typischen" Merkmale eines Landes in seine Filme einfließen zu lassen. So treffen sich in *SECRET AGENT* die Agenten in einer Schweizer Schokoladenfabrik, werden in *FOREIGN CORRESPONDENT* holländische Windmühlen zu Instrumenten des Ter-

rors und mit einer besonders zynischen Symbolik wird in *TORN CURTAIN* ein deutscher Gasofen zum Mordwerkzeug. In «The Short Night» gibt es eine hübsche Entsprechung: um Bailey unschädlich zu machen, sperren ihn Brands Leute in eine Sauna, wo er langsam aber sicher zu Tode schwitzen soll.

Auch die Liebesgeschichte selbst hat ihre Entsprechungen in Hitchcocks Gesamtwerk, denn Momente körperlichen Verlangens und sexueller Begierde haben seinen Filmen oft erst den typischen «Hitchcock-Touch» verliehen. Man denke nur an die Kuss-Szene zwischen Cary Grant und Grace Kelly in *TO CATCH A THIEF*, während im Hintergrund ein orgiastisches Feuerwerk den Himmel erleuchtet, oder an die knisternde Spannung zwischen Cary Grant

und Ingrid Bergman in *NOTORIOUS* und nicht zuletzt an den hypnotischen Liebestaumel zwischen James Stewart und Kim Novak in *VERTIGO*. In «The Short Night» stellt die Romanze zwischen Joe und Carla sozusagen das Herzstück der Geschichte dar – allerdings kann man sich nur schwer vorstellen, dass es zwischen Sean Connery und Liv Ullmann ähnlich heiss gefunkt hätte wie zwischen Cary Grant und Grace Kelly.

Lehman versus Freeman

Vergleicht man die beiden vorliegenden Drehbücher, stellt man zunächst einmal fest, dass da zwei ganz unterschiedliche Gewichtungen gemacht wurden. Ernest Lehman konzentriert sich in seinem Entwurf weit mehr auf die inneren Beweggründe, die Charakterisierung der Figuren und die Zerrissenheit der Personen als auf die äussere Handlung. Bei ihm ist Joe Bailey ein verbitterter Zyniker, der bei jeder Gelegenheit zum Whiskeyglas greift. (Eine Anspielung auf Hitchcocks Trinkgewohnheiten?) Zudem ist sein Script schwer dialoglastig, um nicht zu sagen redselig. Von Lehmans eigentlicher Stärke, nämlich der treffsicheren Doppeldeutigkeit und Verschmitztheit seiner Dialoge, ist hier nicht mehr viel zu entdecken. Was in *NORTH BY NORTHWEST* noch spritzig daherkam und in *FAMILY PLOT* locker-lakonisch, wirkt in «The Short Night» nur noch verkrampft und veraltet. Seine Dialoge verbinden oft nur noch die Handlung, und das einzig Spritzige sind die Anspielungen auf Baileys Alkoholkonsum, die er aber dermassen auswalzt, dass sie irgendwann nur noch nerven. «Since when do I drink in the morning?» fragt er beispielsweise seine Sekretärin und fügt lässig mit einer witzig-gemeinten Pause hinzu: «... in public.»

Im Gegensatz zu Lehman, der sich zunächst als Novellist verdingte, kam David Freeman als Journalist zum Drehbuchschreiben. In seiner Ausbildung lernte er, wie man dem Leser komplizierte Zusammenhänge unterhaltsam und möglichst knapp veranschaulicht. In seinen Drehbucharbeiten setzte er das Gelernte um, indem er die Stories von unnötigem Ballast befreite und die Akzente stärker auf die Aktion setzte. In Freemans Fassung ist Bailey ein sportlicher, erfolgreicher Geschäftsmann mit reinem Gewissen und sicherem Instinkt, der lieber handelt als redet. Freemans Script ist weit filmischer als das des Veteranen Lehman. Die Handlung wird mehr durch Bilder,



Frau von Brand, die dazu gezwungen wurde, hier mit den Kindern auf ihren Mann zu warten, um gemeinsam mit ihm über die Grenze zu fliehen. Bailey verliebt sich in Carla, die ihren Mann weder liebt noch politisch hinter ihm steht. Gemeinsam entscheiden sie, Brand aus dem Verkehr zu ziehen. Ihnen bleibt nur eine kurze Nacht («The Short Night»), um sich zu lieben, da Brand bereits auf dem Weg zur Insel ist. Bailey kann sich zwar rechtzeitig verstecken, dennoch findet Brand heraus, dass seine Frau ihn betrogen hat, und plant, sie hinter der Grenze umbringen zu lassen. Der Showdown findet dann in dem Zug statt, der Brand über die Grenze bringen soll. Bailey nimmt in einem zweiten Zug die Verfolgung auf und schafft es, Carla und die Kinder zu

Die lange, komplexe Kamerafahrt, die am Anfang dieser Sequenz steht, verweist auch auf einige der besten Szenen in anderen Hitchcock-Filmen.

Alfred Hitchcock bei den Dreharbeiten zu FRENZY (1972)

Alfred Hitchcock bei den Dreharbeiten zu UNDER CAPRICORN (1949)

durch Blicke erzählt als durch Worte. Hitchcock scheint in Freeman einen Gleichgesinnten gefunden zu haben, was seine Vorliebe für visuell erzählte Geschichten betrifft.

Die Tatsache, dass so grosse Unterschiede zwischen den beiden Entwürfen bestehen, widerlegt die oft kolportierte Meinung, dass Hitchcock seine Drehbücher quasi alleine schrieb und sie Wort für Wort seinen angestellten Autoren diktierte. Anhand eines Vergleichs der beiden Drehbücher von «The Short Night» muss man sogar davon ausgehen, dass Hitchcock seinen Autoren einen weit grösseren Spielraum liess, als dies gemeinhin angenommen wird. Um so erstaunlicher ist daher, dass dennoch alle Autoren, so unterschiedlich sie auch gewesen sein mögen, von Thornton Wilder bis Raymond Chandler, von Peter Viertel bis George Tabori, immer ein echtes «Hitchcock-Drehbuch» ablieferten.

Kamerafahrten

Besonders deutlich werden die Unterschiede, wenn man einzelne Szenen vergleicht. Schon die Eingangssequenzen könnten unterschiedlicher kaum sein. Freemans Drehbuch beginnt nun doch mit der Ausbruchsszene, die Lehman noch verweigert wurde. In ihrer technischen Virtuosität übertrifft sie sogar ähnliche, rein visuell angelegte Szenen in *PSYCHO* oder *FRENZY*. Sie beginnt mit dem Blick auf ein Auto, das neben der Aussenmauer des Gefängnisses von Wormwood Scrubs geparkt ist. Im Auto sitzt Brennan, Anfang Dreissig, «etwas dickbäuchig und sehr irisch». Er hält einen Strauss Chrysanthen in den Händen und scheint mit jemandem zu sprechen, man kann aber weder ausmachen, mit wem er spricht, noch hört man seine Worte. Die Kamera fährt langsam am Auto vorbei, auf die Gefängnismauer zu, an den rauhen, roten Backsteinen entlang nach oben, über die Mauer hinweg und auf der anderen Seite wieder nach unten, bis wir schliesslich den Mann sehen, mit dem Brennan, über ein Walkie-Talkie im Chrysanthenstraus, gesprochen hat. Es ist Gavin Brand, der während einer Kinovorstellung für Gefangene abgehauen ist: «I'm here ... I'm here ... hurry on now ... can you hear? I said I'm here ...»

Die lange, komplexe Kamerafahrt, die am Anfang dieser Sequenz und des Filmes steht, verweist auch auf einige der besten Szenen in anderen Hitchcock-Filmen, etwa die lange Kamerafahrt auf die zuckenden Augen des

Schlagzeugers in *YOUNG AND INNOCENT*, die herabgleitende Kamera auf den Schlüssel in Ingrid Bergmans Hand in *NOTORIOUS*, die schwebende Kamera, vom Fuss der Treppe hoch bis an die Decke in *PSYCHO* oder eben die Rückfahrt aus *FRENZY*, wo die Kamera diskret das Treppenhaus hinab, auf die Strasse hinaus fährt, während oben im Zimmer ein Mord geschieht.

Lehmans Script hingegen beginnt mit einer dialogreichen Szene in einem Konferenzraum in Manhattan. Der Vorsitzende einer Versicherungsgesellschaft hält vor seinen leitenden Angestellten eine Rede über den schlechten Zustand seiner Gesellschaft. (Man denkt unweigerlich an den Anfang von *FRENZY*, wo ein Redner über den ehemals schlechten Zustand der Themse referiert.) Die Kamera beginnt gross auf dem Gesicht des Redners und fährt während des endlosen Mono-

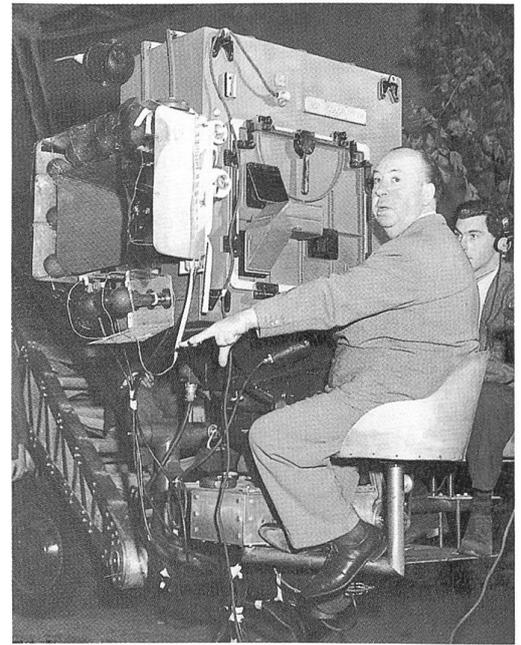
logs nach hinten, bis man den grossen runden Tisch sieht, um den die Angestellten sitzen und zuhören. Nur einer von ihnen blickt beunruhigt aus dem Fenster auf die Nachrichten-Tafel am New York Times Gebäude. Joe Bailey liest dort die Meldung, dass der «englische Verräter, Gavin Brand, der für Russland spionierte, einem Londoner Gefängnis entflohen» sei.

Lehmans Prolog wirkt gegenüber der freemanschen Version eher zäh und spröde. Freeman kann man natürlich vorwerfen, er konzentrierte sich zu sehr auf die spektakulären Schauwerte der Geschichte und geht zu wenig auf die Beweggründe seiner Charaktere ein. Dabei missachtet man aber, dass bei Hitchcock erst die äussere Handlung der Personen ihre innere Motivation bestimmt, und nicht umgekehrt wie meistens. In sofern hat Freeman den Kern der Sache weit besser getroffen als Lehman – das lässt sich auch im weiteren Verlauf des Scripts immer wieder feststellen.

Geliebte Carla

Bei Freeman wird Brand nach erfolgreicher Flucht in ein Haus in der Nähe des Gefängnisses gebracht. Ein junges Paar, Ian und Rosemary, glühende Verehrer des berüchtigten Spions, bietet sich als Fluchthelfer an. Während Ian und Brennan einen Lastwagen holen, vergreift sich Brand gierig an Rosemary. Als sie sich wehrt, drückt Brand

ihr die Kehle zu, bis sie tot zu Boden sinkt. Damit hat Hitchcock bei Freeman durchgesetzt, was Lehman noch abgelehnt hatte. Freeman schrieb die Szene



allerdings so, dass die Gegenwehr des Opfers die Vergewaltigung vereitelt und Brand sich stattdessen durch die Ermordung der Frau Befriedigung verschafft, was das Ganze noch abscheulicher macht. Von diesem Moment an kann man Brand eigentlich nur noch hassten.

Bei Lehman lernen wir Brand erst im letzten Drittel der Geschichte kennen, wenn er die finnische Insel betritt, auf der seine Familie versteckt gehalten wird. Lehman scheint überhaupt weniger an der Geschichte des Spions und seinen fiesen Machenschaften interessiert zu sein als an der Liebesgeschichte zwischen Bailey und Carla. Ähnlich wie etwa bei *NOTORIOUS*, ist die Spionagesgeschichte lediglich der «MacGuffin», ein Vorwand also, der die Geschichte in Gang hält, während in Wirklichkeit eine ganz andere erzählt wird. Der Vergleich mit *NOTORIOUS* passt sogar auf mehreren Ebenen. In beiden Filmen geht es um einen Spion, dem das Handwerk gelegt werden soll (in *NOTORIOUS* der Nazi-Agent Claude Rains), bringt die Liebe die Hauptperson in Gefahr (in *NOTORIOUS* verliebt sich Auftraggeber Cary Grant in seine «verdeckte Ermittlerin» Ingrid Bergman und schürt dadurch Zweifel bei ihrem Ehemann Claude Rains) und schliesslich die Rettung in letzter Sekunde (in *NOTORIOUS* rettet Cary Grant seine Geliebte vor der Vergiftung im Haus der Spione). Vielleicht hat Ernest Lehman ja an diesen Klassiker gedacht, als er seinen Prota-

gonisten Liebesszenen schrieb, die wohl romantisch und zärtlich wirken sollten, an unfreiwilliger Komik aber ihresgleichen suchen.

Er hat dabei wohl ausser acht gelassen, dass NOTORIOUS 1946 entstand und dass das, was damals noch romantisch klang, im Jahr 1978 heillos verkitscht wirken muss. Der Dialog in der Szene, bevor Joe und Carla zum ersten Mal miteinander schlafen, liest sich in seiner gezwungenen Doppeldeutigkeit fast wie eine Parodie: Joe: «You are the wife of the man who destroyed my

verläuft völlig stumm und zeigt die Verfolgung per Flugzeug, zu Fuss, mit dem Bus, mit der Fähre und mit einem Motorboot. Immer wieder schneiden Freeman/Hitchcock auf Joes Gesicht und zeigen dann seinen subjektiven Blick auf das Paket. Joes Panik wird sichtbar, als die Frau, die das Paket in der Hauptpost entgegennahm, das Paket einmal liegen lässt, und seine Erleichterung wird deutlich, als ein Herr es ihr hinterherträgt.

Die Konstruktion der Szene hat soviel «Hitchcock-Touch», dass einem sofort ähnliche Szenen seines Œuvres in den Sinn kommen. James Stewart, der in VERTIGO zwanghaft auf Schritt und Tritt der geheimnisvollen Carlotta Valdez nachspürt; Cary Grant, der in NORTH BY NORTHWEST minutenlang an einem verlassenem Highway steht, bis er merkt, dass er von einem Flugzeug angegriffen wird, oder Paul Newman, der in TORN CURTAIN durch ein Museum verfolgt wird in einer Szene, der eine ganze Partitur hallender Schritte unterlegt wurde.

In seiner Fassung von «The Short Night» kommt Freeman mit dieser Sequenz Hitchcocks Vorliebe für sol-

che, nur auf Geräusche und beobachtende Blicke reduzierte Szenen nach. Die Verfolgung ist so zentral, dass Freeman sogar vorschlug, den Film «Pursuit» zu nennen, oder «Pursuito», in Anlehnung an VERTIGO und PSYCHO.

Liest man dieselbe Szene in Lehmans Script, ist man enttäuscht von ihrer schwachen Konstruktion. Weder der Moment des Zögerns, als die Frau das Paket vergisst, ist ausgearbeitet, noch sind die langen Einstellungen des Beobachtens und Observierens vorhanden, zusätzlich wird die Homogenität der Szene noch durch eine belanglose Dialogszene verwässert.

Abschluss einer Karriere

Es ist erstaunlich, wie sehr der Entwurf von David Freeman, dessen einzige grosse Leistung das Drehbuch zu THE BORDER (Tony Richardson, 1982) bleibt, gegenüber dem von Ernest Lehman gewinnt. Der Autor von Klassikern wie SABRINA (1954), WEST SIDE STORY (1961) oder WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF? (1966) scheint 1978 seine beste Zeit hinter sich gehabt zu haben. Tatsächlich verabschiedete sich Lehman

nach diesem letzten Versuch, einen Kinofilm zu schreiben, vom grossen Hollywoodgeschäft und verfasste nur noch sporadisch Drehbücher fürs Fernsehen.

Aber auch, wenn man David Freemans Bearbeitung des Stoffes der von Ernest Lehman vorzieht, «The Short Night» wäre wohl kein grosser Hitchcock-Film geworden. Er besitzt beispielsweise weder den Witz von NORTH BY NORTHWEST noch die Eleganz von NOTORIOUS. Und ein paar typische Hitchcock-Szenen machen noch keinen guten Hitchcock-Film, wie schon MARNIE oder TOPAZ zeigen. Ähnlich wie etwa bei TORN CURTAIN wären es vermutlich einzelne Szenen, die man heute dank ihrer brillanten visuellen Gestaltung loben würde. FAMILY PLOT, mit seiner versöhnlichen Leichtigkeit, bleibt der schönere Abschluss von Hitchcocks Karriere.

Die etwas altbackene Mischung aus Liebesfilm und Spionagethriller, die «The Short Night» geworden wäre, hätte durch die frische Sicht eines jüngeren Regisseurs vielleicht noch aufgewertet werden können. Vielleicht hätte Steven Spielberg, den Hitchcock für die grösste Hoffnung Hollywoods hielt, aus dem Sujet einen romantischen Abenteuerfilm machen können. Vielleicht hätte Brian De Palma, der immer wieder mit Hitchcock verglichen wurde, einen grellen und kruden Thriller à la THE FURY daraus gemacht. Und vielleicht könnte heute ein Paul Verhoeven dem Film auf seine Art neues Leben einhauchen. Wer kann das wissen?

Den letzten Satz in «The Short Night» spricht einer von Carlas Söhnen nach seiner abenteuerlichen Rettung aus dem russischen Zug. So als wäre das Ganze ein Spiel gewesen, fragt Neal aufgeregt seine Mutter: «Can we do it again?»

«Can I do it again?», diese Frage hat sich Sir Alfred Hitchcock gegen Ende seines Lebens wohl häufiger gestellt. Am Morgen des 29. April 1980 wurde sie endgültig beantwortet. Sein Körper hatte einfach aufgehört zu funktionieren und der Meister, der Morde wie kein anderer inszenierte, starb ganz *unspektakulär* und bescheiden in seinem Bett.

Stefan Blau

David Freeman: The Last Days of Alfred Hitchcock. A memoir featuring the Screenplay of «Alfred Hitchcock's The Short Night». Woodstock, New York, Overlook Press, 1984



Alfred Hitchcock
in FAMILY PLOT
(1976)

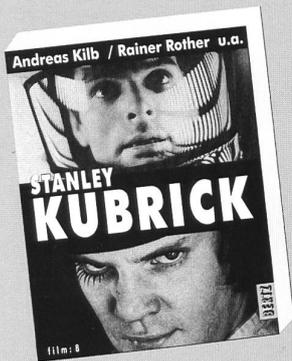
brother ...» Carla: «Yes ...» «I must hurt you deeply ...» «Yes...deeply...» «May I hurt you deeply?» «Please, darling, yes ...» «I want to ... I have to ...» «Oh God, Joe, please ...» ... und ihre Lippen treffen sich.

Freeman braucht für diese Schlüsselszene nur einen (zugegebenermassen pathetischen) Satz von Carla: «Wait ... I want to feel you looking at me.» Dann verharren sie für einen Moment, die Kamera fängt ihre hungrigen Blicke ein, bevor sie sich in die Arme fallen und zu Boden sinken.

Pursuito oder die Verfolgung

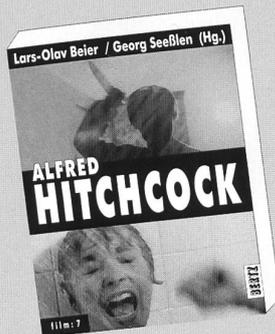
Eine weitere Schlüsselszene in beiden Drehbüchern ist die Verfolgung eines Paketes auf dem Weg von London nach Finnland. Bei Freeman findet Bailey heraus, dass Carla sich zwei Fussball-Trikots für ihre Söhne nach Finnland schicken lässt. In der Hoffnung, so das Versteck der Brands ausfindig zu machen, nimmt er das nächste Flugzeug nach Helsinki und wartet dort in der Hauptpost auf den Abholer des Paketes aus London. Die Sequenz, die mehrere Drehbuchseiten beansprucht,

film - Bücher für gehobene Ansprüche **BERTZ**

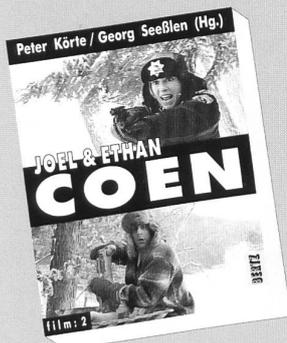


Andreas Kilb /
Rainer Rother u.a.
Stanley Kubrick.
film: 8
ca. 300 S., ca. 600 Fotos
DM 29,80 / ÖS 218,- /
SFr 29,-
ISBN 3-929470-78-0
Erscheint im September

Lars-Olav Beier /
Georg Seeblen (Hg.)
Alfred Hitchcock.
film: 7
480 S., ca. 1000 Fotos
DM 39,80 / ÖS 291,- /
SFr 38,30
ISBN 3-929470-76-4
Erscheint im August



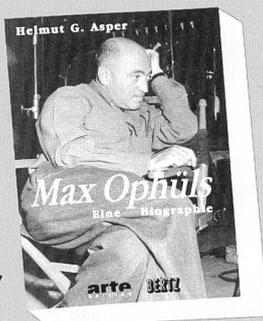
»Bestes Filmbuch des Jahres« (epd Film, 1999)



Peter Körte /
Georg Seeblen (Hg.)
Joel & Ethan Coen.
film: 2
288 S., 565 Fotos
DM 29,80 / ÖS 218,- /
SFr 27,50
ISBN 3-929470-74-8
Inkl. The Big Lebowski

Helmut G. Asper
Max Ophüls
Eine Biographie
ARTE EDITION
800 S., davon 64 Bildseiten
DM 68,- / ÖS 496,- / SFr 62,-
ISBN 3-929470-85-3

»Man mag es kaum glauben,
daß ein solches Buch heute
noch möglich ist ... Vorbild-
charakter für den gesamten
Filmbuchmarkt.« (film-dienst)

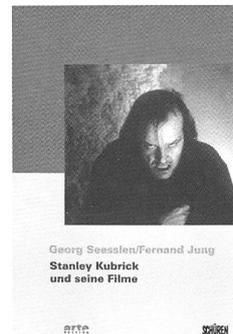


Prospekt anfordern!

Bertz Verlag, Lohmühlenstr. 65, D-12435 Berlin
Tel. 030 / 5333 88 110, Fax 030 / 5333 88 111
e-mail: mail@bertz-verlag.de
Homepage: www.bertz-verlag.de

Kino zum Lesen

Georg Seesslen/Fernand Jung
**Stanley Kubrick
und seine Filme**
300 S., Pb., über 200 Abb.
DM 34,- (ÖS 248/SFr 32,80)
ISBN 3-89472-312-2
In Zusammenarbeit mit ARTE TV



Zum Start von EYES WIDE SHUT
„Stanley Kubrick hat ein Kino
hinterlassen, das dorthin
gelangen wollte, wo
noch niemand war.“
(Georg Seesslen)

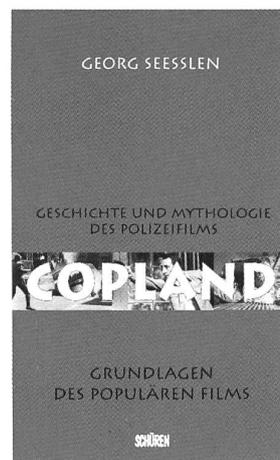
Kienast/Struck (Hrsg.)
**Körpereinsatz – Das Kino
der Kathryn Bigelow**
176 S., Pb., über 200 Abb.
DM 34,- (ÖS 248/SFr 32,80)
ISBN 3-89472-310-6



Die erste umfassende Würdigung
des Werks von Hollywoods
einziger Actionregisseurin (Blue
Steel, Point Break u.a.).
„Kenntnisreich und detailliert...
sehr zu empfehlen.“
Saarbrücker Zeitung

Georg Seeblen
Copland
Geschichte und Mythologie
des Polizeifilms
530 S., geb., zahlr. Abb.
DM 48,- (ÖS 350/SFr 46,-)
ISBN 3-89472-426-9

Der Bogen der Geschichte
des „Polizeifilms“ spannt
sich von den frühen Helden
der Stummfilmära über die
Gangsterjäger der Nach-
kriegszeit bis hin zu
den zwielichtigen Cops
der Gegenwart.
„... kurzweiliges Buch“
FAZ



Unsere Bücher finden Sie u.a. in folgenden Buchhandlungen:
Filmbuchhandlung Rohr
Oberdorfstr. 3, 8024 Zürich
Buchhandlung Stauffacher
Neuengasse 25, 3001 Bern

Pep No Name
Unterer Heuberg 2, 4051 Basel

Buchhandlung Rösslitor
Webergasse 5, 9001 St. Gallen

Prospekte gibts bei:
Deutschhausstraße 31
D-35037 Marburg

SCHÜREN
www.schueren-verlag.de

Midnight Movies – Kinokult um Mitternacht

Die Mitternachtsschiene der New Yorker Off-Kinos mit eigenwilligen Low-budget- und Trash-Filmen: David Lynchs „Eraserhead“, „The Rocky Horror Picture Show“, Alexandro Jodorowskys „El Topo“, John Waters' „Flamingo“, Underground-Filme von Andy Warhol ... ihre Ursprünge, Skandale und Auswirkungen.

Für alle Kino-, Kunst- & Kult-Liebhaber!

„Nicht bloß ein Filmbuch: Es ist die Geschichte Amerikas, erzählt von seinen Kultur-Dissidenten.“

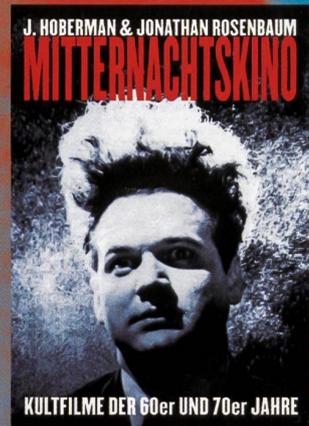
(Peter Biskind, American Film)

James Hoberman & Jonathan Rosenbaum

Mitternachtskino

Die Kultfilme der 60er und 70er Jahre

Gebunden, 320 Seiten,
85 S/W-Fotos
DM/sFr. 49,80, S 364,-
ISBN 3-85445-158-X



Die Enzyklopädie des provokanten Kinos

Die Palette der beschriebenen Filme reicht vom „Andalusischen Hund“ bis zum „Letzten Tango in Paris“, von Jean-Luc Godard bis Otto Mühl: aufsehenerregende Klassiker und „verbotene“ Raritäten.

„Ein unschätzbare Buch ... ein dichter Garten, der mit lange Zeit verbotenen Früchten lockt“

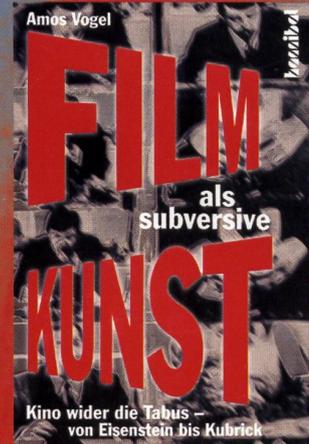
(Luis Buñuel)

Amos Vogel

Film als subversive Kunst

Kino wider die Tabus

Gebunden, 344 Seiten,
320 S/W-Abbildungen
DM/sFr. 54,-, S 394,-
ISBN 3-85445-137-7



Überall im gutsortierten Buchhandel erhältlich!



Lard pour l'art

Die Migros-Kundinnen und -Kunden unterstützen mit jedem ihrer Einkäufe kulturelle oder gesellschaftliche Projekte. Ob sie Speck oder Tofu, Broccoli oder Abwaschbürstli, Socken oder Nagellack posten: Ein Prozent des MGB- und ein halbes Prozent des Genossenschafts-Umsatzes fließen in die Förderung von Kultur und Bildung. ¶ Mit dem Kulturprozent will die Migros einerseits möglichst vielen Menschen Zugang zu kulturellen und sozialen Leistungen ermöglichen. Andererseits fördert sie damit neue künstlerische und gesellschaftliche Ausdrucksformen. Und das Jahr für Jahr mit immerhin mehr als hundert Millionen Franken.

MIGROS
Kulturprozent