Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 29 (1977)

Heft: 16

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Chronique des années de braise

Algerien 1975. Regie: Mohammed Lakhdar-Hamina (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/219)

Dass die Länder der Dritten Welt den Film zur Aufarbeitung der eigenen Geschichte einsetzen, ist nichts als natürlich. Was am Filmepos «Chronique des années de braise», das der Algerier Mohammed Lakhdar-Hamina in den Jahren 1939 bis 1954 spielen lässt, indessen überrascht, ist der materielle Aufwand, mit dem hier gearbeitet werden konnte. Bemerkenswert ist sodann, dass dieser Aufwand, der für die algerische Filmwirtschaft eine schwere Belastung dargestellt haben muss, nicht etwa zur Verherrlichung des erfolgreichen Befreiungskrieges gegen die Franzosen eingesetzt wird, sondern zur Schilderung von dessen Vorgeschichte, genauer: zur Nachzeichnung des nationalen und revolutionären Bewusstseinsprozesses, der für den Befreiungskampf erst die geistige Grundlage geschaffen hat.
Die Figur, die diesen Bewusstseinsprozess (stellvertretend für das algerische Volk) durchläuft, ist der Bauer Ahmed (Jorge Voyagis): Aus Verzweiflung über die unerträgliche Dürre verlässt er seine Dorfgemeinschaft und zieht mit seiner Familie in die Stadt, wo er sich als Gelegenheitsarbeiter durchs Leben schlägt. Auf die von der erbarmungslosen Sonnenglut geprägten «Jahre der Asche» folgt das «Jahr des Karrens», so benannt nach dem Karren, auf dem die zahllosen Opfer einer Typhus-Epidemie wegtransportiert werden. Die Präsenz der Kolonialmacht ist zunächst mehr indirekt als direkt zu spüren: durch die aussichtslose Notlage der armen Bevölkerung vor allem, die nach den Worten des mit den Franzosen zusammenarbeitenden Kaids von Gott gewollt sein soll. Der Krieg nährt zunächst die Illusion, die Deutschen würden die Franzosen verjagen und der Bevölkerung die Freiheit bringen, doch zeigt sich bald, dass die Situation der Einheimischen unter jeder Fremdherrschaft die gleiche bleibt. Allmählich beginnt sich Ahmed politisch zu engagieren. Nach der Sprengung eines Dammes wird er verhaftet und zur Kriegstruppe gesandt. Nach dem Krieg, in den «Jahren der Glut», wird die politische Arbeit wieder aufgenommen. Larbi (Larbi Sekkal), ein in die Kleinstadt verbannter Intellektueller, stösst zu den Unzufriedenen und organisiert den Widerstand. Es kommt zu den «Jahren des Angriffs», die in die «Jahre des Feuers» überleiten.
Ihre künstlerische Potenz erhält die historische Parabel allerdings erst durch eine zweite Hauptfigur, den von Lakhdar-Hamina selber gespielten «heiligen Narren» Miloud. Hinter den scheinbar wirren Reden des Irren, der pathetisch gestikulierend durch die Gassen streift und auf den Friedhöfen die Toten beschwört, verbergen sich in poetischer Verfremdung Kommentar der Gegenwart und Vorwegnahme der Zukunft. In dem historischen Bilderbogen, der dramaturgisch dem sowjetischen Revolutionsfilm verpflichtet, in manchen Belangen (etwa in der Musik von Philippe Arthuys) aber auch nach amerikanischen Mustern ausgerichtet ist, vertritt die faszinierende Figur Milouds zudem das ursprüngliche, volkstümliche Element der mohammedanischen Bevölkerung des Maghreb.
Für ein europäisches Publikum muss der kritische Punkt eines Films wie «Chronique des années de braise» notgedrungen in der Darstellung der ehemaligen Kolonialherren liegen. Die Franzosen scheinen in diesem Film relativ «gut» wegzukommen (für manche algerische Kritiker zu gut, für einzelne französische anscheinend immer noch zu wenig gut); jedenfalls werden dem Zuschauer lange Folterszenen und andere Exzesse erspart. Andererseits mag man gerade in der Beiläufigkeit und gezielten Klischeehaftigkeit, mit der die Europäer in Erscheinung treten, eine abgrundtiefe Verachtung erkennen. Für die 1975 in Cannes tagende Festivaljury war das Werk jeden-

falls «ausgewogen» genug, um mit der Goldenen Palme ausgezeichnet zu werden – ein Entscheid, der zweifellos als politische Geste (der Franzosen gegenüber dem Feind von gestern und der westlichen Welt gegenüber den Entwicklungsländern) zu verstehen war. Entscheidend ist an Lakhdar-Haminas Filmepos letzten Endes jedoch nicht die Darstellung der Franzosen, sondern diejenige des algerischen Volkes. In diesem Sinne bildet nicht die Kolonialgeschichte das eigentliche Thema von «Chronique des années de braise», sondern die Entstehung eines historischen Bewusstseins.

Gerhart Waeger

The Shooting
Ride in the Whirlwind (Ritt in den Wirbelwind)

Beide USA 1966. Regie: Monte Hellman (Vorspannangaben s. Kurzbesprechungen 228 und 226)

Die Bedeutung der beiden Western von Monte Hellman, «The Shooting» und «Ride in the Whirlwind», wird erst verständlich durch die lange Geschichte des Genres. Wie radikal Hellmans Filme sind, zeigt sich nur im Vergleich mit dem klassischen Western: Der Western ist eines der ältesten Genres der amerikanischen Filmgeschichte – den ersten bekannten Film, den die Western-Literatur aufführt, Edwin S. Porters «The Great Train Robbery» (1903), nannte Lewis Jacobs «die erste amerikanische Filmerzählung von Bedeutung». Während das andere, nicht weniger benutzte Genre, der Gangsterfilm, grundsätzlich verschiedene Perioden durchgemacht

hat, blieb der Western bis in die sechziger Jahre hinein mehr oder weniger unverändert. Seine Formen und seine Regeln – die strenger sind als die anderer Genres – wurden akzeptiert wie die 10 Gebote. Sicher, es gibt Unterschiede, so etwa zwischen den Vorkriegswestern («Stagecoach», John Ford; «North West Passage», King Vidor; «The Westerner», William Wyler) und den Nachkriegswestern, besonders den «Superwestern», wie sie André Bazin nennt («High Noon», Fred Zinnemann; «Shane», George Stevens). Diese Unterschiede aber sind auf die gleichzeitige Veränderung der amerikanischen Gesellschaft zurückzuführen. Der Western war – wie alle amerikanischen Filme – stets «Spiegel der bestehenden Gesellschaft» (Kracauer). Im Gegensatz jedoch zum Gangsterfilm, der oft Spiegel war des Reichs der Schatten, der das Bild der amerikanischen Gesellschaft oft kritisch wiedergab, vertrat der Western den «amerikanischen Standpunkt». Wie könnte es bei einem Genre, das in idealisierender Art und Weise von den ersten Jahren Amerikas, von den Pionieren erzählt, anders sein. Insofern ist es nicht überraschend, dass die Western der späten vierziger und der fünfziger Jahre (der McCarthy-Zeit) eine Botschaft verkünden, die uns heute, zurückhaltend ausgedrückt, fragwürdig erscheint. Es gab – das soll nicht verschwiegen werden – auch Western, die durch ihre kritische Haltung hervorstachen, William Wellmans «Ox-Bow Incident» etwa, und Western schliesslich, die die Indianer nicht mit der sonst üblichen Rücksichtslosigkeit behandeln; hier sind vor allem «Borken Arrow» von Delmer Daves und «Apache» von Robert Aldrich zu erwähnen. Meistens aber war der Western so, wie ihn Bernard Dort einmal treffend beschrieben hat, nämlich «der Schauplatz einer endlosen Wiederholung... derselben Riten, die eine Ordnung erhalten, die von ständiger Bedrohung heimgesucht, immer wieder hergestellt wird».

*

Hüter dieser Ordnung ist der Westerner, ein freiwillig die Einsamkeit, die Weite suchender Mann, der schnell ziehen kann und in den Städten, die an seiner Route liegen, zuerst Verwirrung, dann Ruhe schafft und darauf, eine tapfere Frau, die ihn liebt, zurücklassend weiterreitet. Der Westerner ist unterwegs, ein Utopia zu finden. Er lässt sich nicht vom Weg abbringen, auch nicht von schönen Frauen. Seine einzige Liebe gilt dem Pferd, seinem ständigen Begleiter. Das Pferd bringt ihn weiter, die Frau stoppt ihn. Eine Frau in Liebeskummer zurückzulassen, ihre Gefühle gar für eine Nacht nur zu missbrauchen (in der Konsequenz: sie zu vergewaltigen) ist kein strafbares Vergehen, kein Sheriff würde ausreiten, weil ein Westerner das Herz einer Frau gebrochen hat. Pferdediebstahl hingegen ist das schlimmste Vergehen, Pferdediebe werden gehängt. (Selbst die positiven Westernfiguren leiden manchmal unter der harten Regel. So soll am Anfang von Wylers «The Westerner» der Cowboy Cole Harden, von Gary Cooper dargestellt, gehängt werden, weil er verdächtigt wird, mit einem gestohlenen Pferd in die Stadt gekommen zu sein.) Der Westerner ist ein ruhiger Typ, er handelt überlegt, Auseinandersetzungen mit Indianern, mit Banden, die Banken oder Postkutschen ausrauben, mit aufgebrachten Bürgern einer sonst friedlichen Stadt, mit verängstigten Siedlern, draufgängerischen Viehzüchtern oder sturen Sheriffs entscheidet der Westerner darum immer zu seinen Gunsten. Der Westerner vereinigt in sich alles, wovon Männer träumen: Er ist, nicht nur von Frauen, begehrt, er ist stark und intelligent, er spielt nicht mit seinen Gefühlen, man sieht ihm selten an, was er wirklich denkt – der Westerner ist der vollendete männliche Held.

*

1961 entstanden zwei Filme, die das Ende des klassischen Westerns bezeichnen. (Was nicht heisst, dass nachher keine Filme mehr entstanden seien in der Art der alten Western.) Der eine, John Fords «The Man Who Shot Liberty Valance», ist das Alterswerk eines der bedeutendsten Regisseure des Genres. («Liberty Valance» ist neben dem drei Jahre später entstandenen «Cheyenne Autumn» der letzte wichtige Film Fords.) Der andere, «Ride the High Country», ist der zweite Film von Sam Peck-

inpah. In Fords Film erzählt ein Senator – James Stewart – der als der Mann, der Liberty Valance erschossen hat, Karriere machte, Journalisten die wahre Geschichte der legendären Schiesserei. Nicht er habe den gefürchteten Outlaw erschossen, sondern sein Freund Tom Doniphon (John Wayne). Darauf erklärt der Redaktor der Lokalzeitung, dass er, obschon er nun die Wahrheit kenne, dennoch die Legende drucken werde. Denn: «Dies ist der Westen, wir wollen unsere Legenden behalten.»
Ford, der einige der schönsten und eindringlichsten amerikanischen Filme realisiert hat, formuliert in «Liberty Valance» eine deutliche Aussage, eine Aussage, die eigentlich sein ganzes Werk erklärt: Er gibt zwar zu, dass die bekannten Westerngeschichten (häufig) Legenden sind, aber er zerstört sie trotzdem nicht. Ford kennt die Wahrheit über Amerika, er weiss, dass die Pioniere nicht nur edle Männer gewesen sind, er weiss, dass die Freiheit, die die Menschen in seinen Filmen suchen und manchmal auch finden, im Lauf der amerikanischen Geschichte oft hintergangen wurde. Aber John Ford war sein ganzes Leben durch davon überzeugt, dass Amerika auch anders sein, dass das Sternenbanner auch über freiem und friedlichem Land flattern könnte. Für John Ford war Amerika immer das Amerika seiner Filme.
In Sam Peckinpahs Film wird die Legende nicht mehr als Wahrheit ausgegeben. Die Legende ist eine Erinnerung, der nachzutrauern tödlich sein kann. Die beiden alten Westerner, ehemalige Sheriffs – Randolph Scott und Joel McCrea –, die für die Bank einen Goldtransport aus den Minen in den Bergen nach Sacramento ausführen sollen, sprechen von den «alten Tagen»; auch bei der Schiesserei am Schluss wollen sie es machen wie in den «alten Tagen» – der eine von ihnen wird dabei erschossen.

*

Als Monte Hellman im Sommer 1965 in Utah während je drei Wochen die beiden Western drehte, war er 33jährig. Hellman hat ein anderes Amerika kennengelernt als die Generation seiner Eltern. Er hat die Soldaten, die Kriegshelden, nach Hause kommen sehen und hat ihre ersten Enttäuschungen, ihre Schwierigkeiten, sich dem in den vielen Jahren ihrer Abwesenheit veränderten Alltag wieder anzupassen, miterlebt. (Diese Zeit beschreibt sehr genau William Wyler in «The Best Years of Our Lives».) Er hat McCarthy erlebt, den blinden Kommunistenhass, er hat Korea erlebt und die Kuba-Krise. Er hat miterlebt, wie das amerikanische Leben zu einer «Imitation of Life» (so der Titel eines Films von Douglas Sirk) wurde. Nicht einmal ganz zwei Jahre vor der Realisierung der beiden Western wurde Präsident Kennedy erschossen. Hellmans Amerikabild deckte sich an keiner Stelle mit dem John Fords. Die einzige Verbindung seiner Western mit den klassischen Beispielen des Genres ist darum nur noch die gleiche Bezeichnung. In Hellmans Western herrscht Unordnung – sie sind Schauplatz der Zerstörung.
In *«The Shooting»* heuert eine seltsame Fremde (Millie Perkins) zwei erfolglose Goldgräber als Führer an. Der eine, Willet Gashade (Warren Oates) ist ein erfahrener Westerner, dem man die vielen Niederlagen, die er in seinem Leben schon durchgemacht hat, aus dem Gesicht lesen kann. Er ist der Frau gegenüber misstrauisch, er hasst sie irgendwie, weil er ihr Vorhaben nicht durchschaut. Der andere, Coley (Will Hutchins), ist ein junger Grünschnabel, den die Frau dann an der Nase herumführt; in Todesgefahr schenkt er ihr eine Büchse Tee, später schenkt er einem durstenden Alten, der in der Wüste liegt, ein Spielzeug. Coley begreift bis zu seinem Tod nicht recht, auf was er sich eingelassen hat. Ein dritter Mann kommt hinzu, ein Killer (Jack Nicholson). Aus der Fremdenführung wird eine Verfolgungsjagd. Die Frau zwingt die Männer, in die Wüste zu reiten, der Spur eines Flüchtenden nach. Sie führt damit sich, die Männer und die Pferde in den Tod: Coley wird vom Killer erschossen, Pferde werden keuchend und blutend zurückgelassen, Gashade gelingt es, den Killer zu überraschen, er zerschlägt ihm mit einem grossen Stein die rechte Hand, was für einen Schnellschützen das gleiche bedeutet wie der Tod. Wer bei der Schiesserei am Schluss wen erschiesst, bleibt offen – sicher aber ist, dass keiner lebend aus der Wüste, aus dieser Hölle, herauskommen wird.

Hellmans Helden klagen über Blasen an den Füssen («Ride in the Whirlwind»)

In *«Ride in the Whirlwind»* treffen die drei Cowboys Verna, Wes und Otis (Cameron Mitchell, Jack Nicholson, Tom Filer) eine Verbrecherbande, die kurz zuvor eine Postkutsche überfallen hat. Die Cowboys übernachten bei der Bande. Am Morgen sind sie umstellt von der Bürgerwehr. Einer der Cowboys wird auf der Flucht erschossen, und während die Posträuber zuerst ausgeräuchert und dann gehängt werden, verstecken sich die beiden anderen auf einer kleinen Farm. Dem Farmer gelingt es, kurz bevor er selber erschossen wird, einen der Cowboys schwer zu verletzen, der andere verschwindet auf einem gestohlenen Pferd in einer Staubwolke.
Es wäre zu einfach zu behaupten, Hellman habe die klassischen Formen umgedreht. Er hat sie verändert, korrigiert: Seine Männer sind keine starken Männer mehr. Schüsse erschrecken sie, und sie (die zu Fuss flüchtenden Cowboys) klagen über Blasen an den Füssen. Die Einteilung in Gute und Böse ist aufgehoben, Hellmans Figuren wechseln die im klassischen Western klar gekennzeichneten Rollen so selbstverständlich, wie die Nacht den Tag und der Tag dann wieder die Nacht ablöst. Die guten Cowboys treffen die bösen Verbrecher, die zu guten Gastgebern werden. Am nächsten Tag werden die Cowboys, weil sie die Nacht im Lager der Verbrecher verbracht haben, von der Bürgerwehr verfolgt. Darum terrorisieren sie die Farmersfamilie, der gegenüber sie sich aber nicht wie brutale Killer benehmen, sondern mehr wie zwei ausgehungerte Reiter, die um Lebensmittel bitten. Dann aber begehen sie die schlimmste aller Taten: Sie stehlen dem Farmer die Pferde. Am Schluss befiehlt die Farmersfrau – vor sich den toten Mann, neben sich die verängstigte Tochter – der Bürgerwehr, die Cowboys zu hängen. Sie unterstützt damit die Lynchjustiz.
Hellmans Westerner, darin unterscheiden sie sich vielleicht am deutlichsten von den klassischen Figuren, leiden in der Einsamkeit. Ihr Leben ist ein ständiger Fluchtver-

such aus der Einsamkeit. Um von ihr loszukommen, machen sie alles, nehmen sie die grausamsten Qualen auf sich. Wer flüchtet, hat nicht mehr die Zeit edel zu sein, ruhig und wohlüberlegt zu handeln, hat nicht mehr die Kraft, seine Gefühle unter Kontrolle zu halten. Verzweiflung, Hass, Zerstörung, Mord – damit ist jedes Bild in den beiden Western bis zum Rand gefüllt. Liebe, selbst die zu den Pferden, oder das Bedürfnis, geliebt zu werden, wird nur durch kleine, beinahe unsichtbare Gesten angedeutet. Beim Ritt durch die Wüste in *«The Shooting»* wird Gashades Liebe zu den Pferden mehrmals spürbar, aber er ist nicht mehr fähig, ihnen wirklich zu helfen. In *«Ride in the Whirlwind»* wird in einem Gespräch zwischen dem Cowboy Wes und der Farmerstochter im Pferdestall die Sehnsucht nach Liebe deutlich, ihr nachgeben aber können sie nicht.

*

Die beiden Filme haben für amerikanische Produktionsverhältnisse wenig gekostet, 150 000 Dollar hat Roger Corman Monte Hellman zur Verfügung gestellt. Der Produzent und Regisseur Corman («Machine Gun Kelly», «The Wild Angels», «The Valentine's Day Massacre») ist zweifellos eine der wichtigsten Figuren des neuen Hollywood. Dank seiner Unterstützung entstanden einige Erstlinge heute bekannter Regisseure. Coppola, Lucas und Bogdanovich haben ebenso bei ihm angefangen wie Jack Nicholson und Dennis Hopper. Nicholson, der in beiden Filmen Hellmans mitspielt und als Produzent zeichnet, schrieb für «Ride in the Whirlwind» auch das Buch. Das war 1966. Drei Jahre später erst wurde er mit seiner kleinen Rolle in «Easy Rider» weltberühmt. Monte Hellman blieb ein Unbekannter. Jack Nicholson hat zwar unterdessen einen Oscar gewonnen und ist einer der bestbezahlten Stars, sein eigener Film jedoch, «Drive, He Said» (1971) ist nur wenigen bekannt. Man müsste einmal eine Liste aufstellen der unbekannten Filme Hollywoods, oder noch besser wäre, man schriebe eine amerikanische Filmgeschichte der «Unbekannten». Ich glaube, man könnte dann Hollywood nicht mehr einfach eine «Traumfabrik» nennen.

Bernhard Giger

Psycho

USA 1960. Regie: Alfred Hitchcock (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/225)

Marion (Janet Leigh) und Sam, ihrem Geliebten (John Gavin), fehlen die Mittel zu einem normalen Familienleben. Als ihr Arbeitgeber Marion eine ansehnliche Summe Bargeld anvertraut, ist die Versuchung zu gross – Marion verschwindet damit. Nachdem sie ihre erste Fluchtnacht im am Strassenrand geparkten Wagen verbracht hat, steigt sie für die zweite in einem kaum besuchten Motel ab. Im Gespräch mit dem jungen Besitzer des Motels, Norman Bates (Anthony Perkins), der zwar nur von sich und seinem Leben erzählt, dessen Worte aber für Marion eine ganz besondere Bedeutung erhalten, sieht sie ein, dass es immer noch möglich und besser ist, ihren Fehltritt auszubügeln. Dazu muss sie noch vor Ablauf des Wochenendes mit dem gestohlenen Geld zurückkehren. Als Marion, nachdem sie ihren Entschluss gefasst hat, beruhigt eine Dusche nimmt, wird sie angegriffen und erstochen. Der herbeieilende Norman kommt zu spät; er beseitigt die Spuren der Bluttat, trägt Marions Leiche und alle ihre Utensilien in den Wagen, worauf er diesen im nahen Moor versenkt. Drei Leute folgen der Spur der Vermissten: Marions Schwester Lila (Vera Miles), Sam und Arbogast, ein Versicherungsagent, der vor allem nach dem verschwundenen Geld sucht, wobei ihn der starke Verdacht leitet, dass Sam und Marion unter einer Decke stecken. Arbogast stöbert Bates Motel auf und schöpft einen Verdacht, als Norman ihn nicht mit seiner Mutter reden lassen will, obwohl sie doch noch mit Marion gesprochen haben soll. Als der Versicherungsagent auf eigene Faust in das

hinter dem Motel gelegene Wohnhaus von Bates eindringt, wird auch er mit einem Messer attackiert und erstochen. Nachdem Lila und Sam, beunruhigt über Arbogasts ausbleibende Nachricht, bei der Polizei in Erfahrung gebracht haben, dass Normans Mutter seit Jahren beerdigt ist, scheint ihnen die Lösung endgültig im geheimnisvollen Motel zu liegen – sie fahren hin und finden sie.
Der Aufhänger des Films, den Normans Schizophrenie ausmacht, die in einer Schlusssequenz (die von mir aus wegfallen könnte) breit angelegt erläutert wird, ist, wie im andern Hitchcock-Film (Spellbound), der Trivial-Psychologie als vordergründiges Bedeutungs-Gerüst herbeizieht, schwach – allerdings ohne dass dies dem Film schaden könnte. Flach dürfte es klingen zu sagen, dass Marions Tod die Sühne für ihren Diebstahl, Arbogasts Tod die Strafe für sein Misstrauen gegenüber Sam und wiederum Marions Tod Sams Busse für sein «unmoralisches» Verhältnis zu Marion ist – und dennoch: Solche Wechselwirkungen lassen sich in jedem Film von Hitchcock, bis hinein ins kleinste Detail nachweisen. Oberflächlich stehen Marions Tod und ihr Gelddiebstahl in gar keinem Zusammenhang; dramaturgisch dient der immer wiederkehrende Hinweis auf das geklaute Geld nur zur Ablenkung vom bevorstehenden Mord, der dadurch um so stärker wirkt (siehe auch Truffauts Gespräch in «Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?»). Und dennoch: Es muss im Zusammenhang gesehen und gelesen werden, sonst bleibt auch das permanente Auftreten solcher Wechselwirkungen in Hitchcocks gesamtem Schaffen bedeutungslos.
Obwohl «Psycho» sehr schnell und sehr billig hergestellt wurde – «einen langen Film zu denselben Bedingungen wie einen Fernsehfilm machen» (Hitchcock) – ist er nicht nur handwerklich brilliant, sondern auch stilistisch ausgereift. «Psycho» liesse sich geradezu als Musterbeispiel zur Bekräftigung der These des französischen Filmkritikers André Bazin herbeiziehen, wonach Stummfilme mehr Einstellungen pro Längeneinheit aufweisen als Tonfilme. «Stumme-Szenen», ohnehin ein Markenzeichen in jedem Hitchcockfilm, machen bei «Psycho» etwa die Hälfte des Filmes aus und mit «siebzig Kamerapositionen für fünfundvierzig Sekunden» (Hitchcock) dürfte die obere Grenze auch der schnellsten Montage erreicht sein. Was aber wiederum nicht ausschliesst, dass Hitchcock eine Einstellung, sogar eine stumme, über das übliche Mass hinaus hält, wo ihm das besser dient – etwa da wo er Spannung zwischen Bildvordergrund und Bildhintergrund legen kann, will, muss.
Hitchcock bezeichnet «Psycho» als den reinen Film – den Film, der den Filmmachern gehört, nicht dem Autor, nicht seiner Geschichte, nicht den Darstellern und (so füge ich hinzu) nicht dem Kritiker.

Walt Vian

The Little Foxes (Die kleinen Füchse)

USA, 1941. Regie: William Wyler (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/223)

Die Wiederaufführung von «Little Foxes» wenige Wochen nach dem 75. Geburtstag seines Regisseurs kommt einer Hommage an einen Filmemacher gleich, dessen Stern seit vielen Jahren immer tiefer gesunken ist, so dass man langsam selbst jene Werke zu vergessen begann, die in mancher Beziehung zum Interessantesten gehören, was der amerikanische Film um 1940 hervorgebracht hat. Diese Behauptung mag angesichts des Verrisses, mit dem Wyler heute etwa im «Biographical Dictionary of Cinema» (London, 1975) bedacht wird, riskiert erscheinen, und sie deckt sich auch wenig mit seiner Einschätzung in der «Geschichte des Films» von Gregor/Paralas (München, 1973). Aber unter Zuhilfenahme wichtiger Arbeiten des französischen Filmtheoretikers André Bazin sollte es im folgenden doch möglich sein, auch nach eigener, zunächst unbelasteter Erfahrung das generell negative Bild Wylers in führenden Handbüchern unserer Zeit wenigstens an «Little Foxes» zu überprüfen, wenn nicht zu korrigieren.

William Wyler (1902 geboren) war gebürtiger Elsässer. 1920 holte ihn sein Onkel Carl Laemmle, Filmpionier und Inhaber der Universal, nach Amerika, wo er sich, bekannt als solider Handwerker, bis zum Regisseur emporarbeitete. Die Filme, die er ab 1936 für Samuel Goldwyn inszenierte, brachten ihm erste wirkliche Erfolge. Bei all diesen hielt er sich an Vorlagen bekannter Autoren der Zeit, namentlich an Lillian Hellman, mit der er am engsten zusammenarbeitete. Nach und mit dieser Dramatikerin entstanden «These Three» (1936), «Dead End» (1937) und «The Little Foxes» (1941). Unter dem unmittelbaren Eindruck des Krieges und dessen Ende gelang ihm der Film, der neben «The Little Foxes» als Hauptwerk Wylers gilt: «The Best Years Of Our Lifes» (1946). (Man kann nur hoffen, dass auch dieser Film, über das Amerika des Jahres 1945 aus der Sicht von drei Heimkehrern, gefilmt in der Art des italienischen Neorealismus, einmal als Reprise den Weg in unsere Kinos findet. Im Fernsehen wurde er jüngst gezeigt.) Von da an drängte sich, möglicherweise aus politischen Gründen, immer mehr Kommerz in die Filme Wylers. Das bekannteste Beispiel ist die dritte Verfilmung von Lew Wallace «Ben Hur» (1959), was denn wieder zum Ausgangspunkt dieses Artikels zurückführt: die geringe Wertschätzung Wylers heute.

*

Das Theaterstück von Lillian Hellman mit dem gleichen Titel, zwei Jahre vor dem Film am New Yorker Broadway herausgebracht, war ein grosser Erfolg. Schauplatz der Handlung ist eine kleine Stadt im Süden der USA im Jahr 1900. Zwei Baumwollplantagebesitzer, die Brüder Ben (Charles Dingle) und Oscar Hubbard (Carl Benton Reid) wollen mit Hilfe eines Chicagoer Industriellen ihr Unternehmen durch eine

Spinnereifabrik erweitern, weil sie durch das ausbeuterisch tiefe Lohnniveau im Süden auf eine Riesengewinnmarge hoffen können. Dabei sind sie aber auf die finanzielle Mitbeteiligung ihrer Schwester, Regina Giddens-Hubbard (Bette Davis), bzw. auf das Geld ihres Mannes, Horace (Herbert Marshall), eines ehrbaren Bankiers, angewiesen, der mit einer schweren Herzkrankheit weit weg von zu Hause in einem Spital liegt. Regina, die sich das Geschäft nicht entgehen lassen will, missbraucht ihre Tochter, Alexandra (Teresa Wright), um ihn wieder heimzuholen.
Obwohl Horace schnell merkt, was gespielt wird, nützt es ihm bald einmal nichts mehr, das Geld zu verweigern. Zwar deckt er die hinterhältigen Betrügereien seiner Schwäger mit seinem Besitz auf, aber er scheitert schliesslich an der berechnenden Kälte und der totalen Skrupellosigkeit seiner diabolischen Frau, die für ihren eigenen Vorteil auch vor wenigstens indirektem, kaltblütigem Mord an ihrem Mann nicht zurückschreckt, indem sie ihm im entscheidenden Augenblick die lebenswichtige Medizin vorenthält. Sie botet ihre Brüder im grossen Geschäft taktisch vollendet aus. Sie siegt als die böse Königin (lateinisch Regina), als die schlauste unter den kleinen Füchsen, die nach dem Hohen Lied Salomos (Kap. 2, 15), auf das sich der Titel bezieht, «zu fangen» wären, weil sie «die blütenreichen Weinberge verderben».

*

Die Inhaltsangabe des Theaterstücks ist identisch mit der Story des Films. Bis auf die Figur des jungen Lokalredaktors und die aufkeimende Liebesbeziehung zwischen der Tochter Reginas und ihm, als Kontrast zu den andern Zweierbeziehungen im Film, die völlig den Kapitalinteressen untergeordnet sind, eingesetzt, wird an der Vorlage nichts verändert. Wie im Theater spielt sich, mit unbedeutenden Ausnahmen, die Handlung immer im kolonialherrschaftlichen Haus der Hubbards und Giddens ab. Bette Davis wurde sogar wider Willen gezwungen, sich die Interpretation ihrer Rolle auf der Bühne durch die von ihr bewunderte Tallulah Blankhead anzusehen, so dass sie schliesslich – so sagt sie wenigstens – die Regina so und nicht anders mehr spielen konnte, was neuerdings zu Streitereien mit Wyler führte. Die beiden arbeiteten von da weg nie mehr zusammen, obwohl der Film ein grosser Erfolg wurde. Viele Schauspieler der Nebenrollen wurden direkt vom Broadway übernommen. Die grosse Neuentdeckung war Teresa Wright in der Rolle der Tochter Alexandra, mit der Wyler später in «The Best Years Of Our Lifes» erneut zusammenarbeitete.

*

Es würde den Rahmen dieses Artikels sprengen, wenn hier die äusserst interessanten filmtheoretischen Erkenntnisse, die André Bazin in seinem klassisch gewordenen Essai «William Wyler ou le jauseniste de la mise en scène» (vgl. Anm.) vor allem anhand von «The Little Foxes» gewonnen hat, vollumfänglich entfaltet und beurteilt würden. Um einige Stichwörter kommt man dennoch nicht herum, will man dem Film nur einigermassen gerecht werden.
Für Bazin ist das Bemerkenswerte am Stil Wylers gerade in dessen Bestreben begründet, selber fast völlig zugunsten des Gegenstandes, der Schauspieler und des Zuschauers zurückzutreten. Entscheidendes Mittel, um dies zu erreichen, ist das Einsetzen der neuerfundenen Tiefenschärfe (die Aufnahmetechnik die Vorder-, Mittel- und Hintergrund des Bildes gleich scharf und deutlich erscheinen lässt). Der Mann, der in jener Zeit vor allem damit experimentiert hatte, war der Kameramann Gregg Toland, der eben Welles' filmhistorisch überaus bedeutsamen «Citizen Kane» und Fords «The Grapes Of Wrath» photographiert hatte, um nun zum bereits siebten Mal mit Wyler zusammenzuarbeiten.
Die Tiefenschärfe ermöglicht erst das, was sich Bazin, nach Wyler/Toland u. a., als idealen Film vorstellte: die Gestaltung einer dramatischen Handlung, in der die Realität nicht durch Schnitte zerstückelt, sondern in ihrer Totalität und Kontinuität bewahrt bleibt. Während die Montage, für Bazin die historisch überholte «Organisa-

tion der Bilder in der Zeit» darstellt, ist die Tiefenschärfe Voraussetzung dafür, dass die ständige Übersicht über eine Szene, ähnlich dem Theater, gewahrt bleibt und dass Blickpunktwechsel in ein und derselben Einstellung erreicht werden können. Die Einstellung wird damit bis zur Sequenz ausdehnbar.
Was heisst das auf «The Little Foxes» bezogen? Die Haupteinstellung in diesem Film sieht etwa folgendermassen aus: Die Kamera erfasst im Vordergrund den Salon eines luxuriösen Hauses, im Mittelgrund die Eingangshalle, und im Hintergrund, diagonal im Bild eine Treppe, die zum säulengetragenen Gang des ersten Stockwerks mit den Privaträumen der Familie Giddens führt. Das bietet die Möglichkeit, die Personen auch vertikal im Bild anzuordnen. Die teuflische Regina wird denn auch immer wieder dominierend auf der Treppe stehend aufgenommen. Oder sie sieht gar säulengleich an der Ballustrade des ersten Stocks und die Kamera zeigt sie aus der Froschperspektive: Deutlicher kann ihre Dominanz nicht ausgedrückt werden. Der Wechsel des Blickpunkts von ihr zu den untenstehenden Brüdern beispielsweise bedingt aber keinen Schnitt nicht einmal ein Travelling der Kamera. Das Extrem dieser Filmmachart, bei dem minimster inszenatorischer Aufwand mit einem Maximum an filmischer Wirksamkeit zusammengehen, stellt schliesslich nach Bazin die Szene dar, in der sich Regina stumm weigert, ihrem Mann das lebenswichtige Herzmittel zu holen. Die absolut unbewegliche Kamera bleibt auf der erstarrten Regina, die gegen die Kamera blickt, währenddem sich Horace hinter ihr durch den Raum schleppt, in der Hoffnung, das Medikament selber holen zu können, bis er auf der Treppe zusammenbricht. Diesmal bleibt die Schärfe aber genialerweise auf dem Gesicht der Frau, und der Zuschauer wird gezwungen, das unglaubliche Geschehen in ebenso erstarrter Haltung, ohne es klar zu sehen, ablaufen zu lassen, d. h. ohne vor dem Tod des Mannes richtig Partei gegen die Frau ergreifen zu können, weil man alles nur *ahnt,* aber nicht exakt *weiss.* Und der ganze Effekt wird in erster Linie durch eine unbewegte Kamera und durch Montage im Bild erreicht.
An solchen Stellen wird deutlich, dass es Wyler und Bazin wohl um absolute Werktreue und generell um Literaturnähe («Cinéma-écriture») geht, dass sie aber wenigstens gewisse spezifische Möglichkeiten des Films nicht ausschlagen. Was wegbleibt ist bloss das, was gemeinhin als das rein Filmische angesehen wird: Montage, Bewegung, Rhythmus *des* Bildes statt bloss *im* Bild.

*

Man darf sich nun sicher nicht ob der komplexen Filmtheoriediskussion, wie sie hier bruchstückhaft angeschnitten werden musste, den Blick auf das verschliessen lassen, worum die theoretischen Erörterungen letztlich kreisen: auf das Vermitteln von intensiven und klarverständlichen *Inhalten* durch die gestaltete Form. Der Film wurde als Charakterstudie einer habgierigen Teufelin verstanden. Bette Davis liefert mit ihrer hohen Schauspielkunst in «The Little Foxes» sicher etwas vom Eindrücklichsten, was sie in dieser Beziehung je gezeigt hat. Aber der Film ist weit mehr, mehr auch als eine äusserst differenzierte Milieuzeichnung ausbeuterischer Kapitalisten, die den wenigen Menschen um sie herum nur soweit Raum lassen, als es ihren Interessen nützt, ja die sich wenn nötig sogar gegenseitig zerfleischen.
«The Little Foxes» zeigt anhand dieser psychologischen Milieustudie nichts weniger als ein Stück Wirtschafts- und Sozialgeschichte Amerikas: Der Aufstieg und die zunehmende Machtexpansion des bürgerlichen Unternehmertums bei gleichzeitigem Niedergang der Aristokratie, sichtbar im Schicksal der Frau eines der beiden Hubbard Brüder. Sie wurde einerseits bloss aus finanziellen Erwägungen und anderseits deshalb geheiratet, weil sich die neureichen Hubbards damit ihre fehlende Tradition erkaufen konnten. Die verarmte Arbeiterschaft aber, verkörpert in erster Linie durch die Schwarzen, ist noch völlig unorganisiert und wehrlos.
Der Realismus Wylers, wenigstens in «The Little Foxes», ist nicht «statisch», wie Gregor/Patalas pauschalisierend formulieren. Er unterwirft sich auch nicht «einer Welt, in der sich nichts mehr zu ändern scheint». In der Rolle des jungen Intellektuel-

len, des Lokalredaktors, und der Tochter Reginas, zumindest, die dem unaufhaltsamen Besitzstreben und Machthunger der Mutter, letztlich noch wenig wirkungsvoll zwar, entgegen stehen, sind Alternativen angedeutet, die eine leise Hoffnung offenlassen.

Niklaus Loretz

Bazins Aufsatz über William Wyler findet sich in «Qu'est-ce que le cinéma?» I Ontologie et Langage (S.149–173) Paris, 1958 (Editions du Cerf). Leider ist er in der auszugsweisen deutschen Übersetzung von Bazins Werken (Bazin, André, «Was ist Kino?» Köln 1975, Du Mont) nicht enthalten.

Der Blaue Engel

Deutschland 1930. Regie: Josef von Sternberg (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 77/218)

I.

Was sollen über einen Film, der Geschichte und vielleicht noch mehr Geschichten gemacht hat, der sich seit seiner Berliner Uraufführung eines durchschlagenden Erfolges erfreut und nach wie vor – in flauen Kinozeiten – als Kassenschlager gilt, noch Worte verloren werden? Wer will schon all die Anekdoten, sie sind Legion und für jede gibt es eine, die ihr widerspricht, zum wasweissichwievieltenmale aufgetischt bekommen? Und was soll eine erneute akribische Untersuchung zur Frage, ob Josef von Sternbergs Regiekunst oder Marlene Dietrichs Beine dem «Blauen Engel» zum ungeahnten Durchbruch verholfen haben? Neben der filmgeschichtlichen Einordnung, die in mancherlei Beziehung widersprüchlich bleibt, neben der Vermarktung der Stars und ihrer Geschichten, die ungeahnte Blüten treibt, neben den rankenden Legenden um die Umstände, in denen das Werk entstand, bleibt die Faszination über einen Film, der das Gemüt bewegt und Emotionen freisetzt, der Greise und Jugendliche in gleicher Weise anspricht, der gerade in seiner durch und durch erkennbaren Künstlichkeit aufzeigt, was Film beim Zuschauer zu bewirken und auszulösen vermag. Über diese Faszination zu schreiben, ihrer Ursache nachzuspüren aus der Sicht desjenigen, der den «Blauen Engel» nicht aus der Zeit, in der er entstand, verstehen kann, sondern dem der Film vielmehr die Möglichkeit gibt, Einblick in diese Zeit zu erhalten, scheint mir allein sinnvoll zu sein.

II.

Filmerfolge sind nur in ganz seltenen Fällen zufällig. Sie werden in der Regel «gemacht». Ich denke dabei nun weniger an die gewaltigen Propagandaaktionen, mit denen Filme schon vor ihrer Entstehung in aller Leute Mund gebracht werden, sondern an die künstlerische Arbeit, die mit der Wahl des Filmstoffes beginnt. Dem «Blauen Engel» liegt eine hervorragende literarische Vorlage zugrunde: Der Roman «Professor Unrat» enthält nicht nur eine überzeugende Geschichte, sondern ist auch eine bemerkenswerte und kritische Studie über die spätbürgerliche Welt. Heinrich Mann stand zwar einer Verfilmung skeptisch gegenüber, hatte er doch «für diese technische Abart der Kunst» nicht viel übrig. Vom Film selber hat er sich – im Gegensatz zu vielen Behauptungen – nie distanziert: «Die Handlung ist verschoben, die Probleme sind anders gelagert, – alles aber ändert nichts an den Gestalten. Es sind im Grunde dieselben geblieben. Sie leben sich jetzt im Film aus, anstatt im Roman; das ändert ihre Schritte, nicht ihr Wesen», schrieb Mann in einem Brief an Karl Lemke auf dessen Frage, wie er sich zu den Abweichungen des Films vom Roman stelle.
Heinrich Manns Anerkennung der Verfilmung hat ihren Grund in der sorgfältigen Bearbeitung der Vorlage. Zwei Schriftsteller, Carl Zuckmayer und Karl Vollmoeller, der Drehbuchautor Robert Liebmann, ein Vertreter der UFA, dann Emil Jannings und

Regisseur Josef von Sternberg wie auch Heinrich Mann selber bemühten sich um das Gelingen der Verfilmung. Es ist in diesem Zusammenhang ein Satz von Carl Zuckmayer zu zitieren: «Es ist unbedingt zu verlangen, dass im Tonfilm das Manuskript souverän wird.» Zuckmayer stellte sich für die Produktion von Filmen eine künstlerische Freiheit von Dichter, Musiker und Regisseur vor, aus der das Drehbuch heranwächst. In der Tat legte die Stärke des Drehbuchs – mit dem Josef von Sternberg allerdings ziemlich frei umsprang – die Grundlage zum Erfolg von «Der Blaue Engel». Der freie Umgang mit der literarischen Vorlage – so etwa stirbt im Gegensatz zum Roman Professor Unrat am Ende des Films einen Tod der Erlösung, und er ist im gesamten Film menschlicher geworden als die literarische Figur –, die Umsetzung des Romans ins Medium Film sichert erst die dem Anliegen Manns adäquate Verfilmung, so paradox dies auf Anhieb erscheinen mag.
In einem Zeitalter, das dem Autorenfilm eine (zu) grosse Bedeutung zumisst, ist es gut, sich an die Entstehungsweise des «Blauen Engels» zu erinnern. Und ich meine auch, dass ein einlässlicheres Studium dieses Films und seiner Entstehung jenen nicht schaden würde, die, einem modischen Trend folgend, heute ziemlich bedenkenlos Literatur verfilmen. Film bleibt immerzu Teamarbeit, und die Grundlage für eine gute Zusammenarbeit ist das überzeugende Script. Das trifft insbesondere für den Tonfilm zu, der sich ja nicht nur der Ebene des Bildes bedient, sondern eine weitere, künstlerisch zu gestaltende Dimension umfasst. Zuckmayers Erkenntnis über das Filmscript sollte so leicht nicht in Vergessenheit geraten.

III.
Das gute Drehbuch kann – wie erwähnt – auf eine gute Geschichte, auf ein bewegendes Thema zurückgreifen. Erzählt wird die schicksalshafte Begegnung eines in einer festgefügten Bürgerwelt verhafteten Gymnasiallehrers mit einem leichten und

verführerischen Tingeltangelmädchen, das im Roman als die «Künstlerin Fröhlich» und im Film als Lola Lola bezeichnet wird. Professor Rath – von seinen Schülern Professor Unrat geschumpfen – zerbricht an diesem Zusammentreffen. Er wird aus der Bahn geworfen, ein Gefangener seines Verlangens nach dieser Diseuse, die Urweib und Verkörperung zerstörerischer Sexualität in einem ist. Er stürzt in einen Abgrund. Als trauriger Clown, auch hier eine Veränderung gegenüber dem Roman, endet der würdige Herr, der einst tyrannisch über seine Schüler herrschte, und erst der Tod erlöst ihn aus seinem Elend. Zwei Milieus werden dargestellt und zueinander in ein Spannungsverhältnis gebracht: das moralische der disziplinierten Kleinbürger und das unmoralische, fast anarchistische der in den Tag oder vielmehr in die Nacht hineinlebenden Variétékünstler. Professor Rath zerstört sich selber, weil er einen Augenblick lang glaubt, unbeschadet von einem ins andere wechseln zu können.
Es ist Josef von Sternberg oft vorgeworfen worden – unter anderem auch von Siegfried Kracauer – er habe Manns Denunziation der spätbürgerlichen Welt durch eine Darstellung trüben Selbstmitleides des Geschlagenen ersetzt und damit Verrat an der literarischen Vorlage begangen. Die Personen des Films stünden in keinem gesellschaftlichen Raum und weder die soziale Situation, die zu Unrats Sturz führt, erfahre eine Beleuchtung, noch erhebe sich das persönliche Schicksal Professor Unrats über den reinen Selbstzweck hinaus. Solcher Argumentation kann ich nur schwer folgen. Sie verkennt die Künstlichkeit dieses Films, der nicht Realität wiederzugeben sucht, sondern seelische Zustände beschreibt. «Der Blaue Engel» ist für mich in erster Linie ein Film über die Dualität des Menschen, dargestellt an der Figur des Professors, einem äusserlich gefestigten, prinzipientreuen, in seinen bürgerlichen Gewohnheiten schon etwas festgefahrenen Menschen mit hohen Moralansprüchen, einem gleichzeitig von Sehnsüchten, Frustrationen und verborgenen Trieben heimgesuchten Wicht, der innerlich nach nichts so sehr trachtet wie der Überwindung der gegebenen gesellschaftlichen und moralischen Schranken. Die bisher unterdrückte Zweiheit seiner Persönlichkeit bricht auf, als Unrat Lola Lola begegnet. Die Faszination des Films liegt auch heute noch nicht zuletzt darin, dass der Professor seine den Konventionen widersprechenden Neigungen nicht unterdrückt, sondern ihnen stattgibt. Das erhebt ihn über den Durchschnitt, dafür wird er schliesslich mit der Zerstörung seiner Existenz auch bestraft. Aber Sternberg zeichnet den Untergang dieser Bürgerfigur mit einem starken Stich ins Menschlich-Tragische. Das weckt nicht nur Sympathie, es schafft auch eine Distanz zur Bürgermoral, die richtet, statt dass sie empfindet. Sternberg beschreibt zwar keine sozialen Hintergründe – es sei denn man sehe sie in dem muffigen Dekors der Schulstube und des Zuhause, in denen sich der Professor bewegt, oder in der verrauchten, förmlich nach Bier, Schweiss und Rauch riechenden Hafenkneipe, die dem Film den Namen gegeben hat –, aber er verweist in einer synthetischen, modellhaften Filmwelt präzise auf das Wesen des Spätbürgertums. Er tut es nicht zuletzt mit dem Mittel der Identifikation, indem Unrats innerer Zustand zumindest ein Stück weit als der in jedem Menschen sitzende erkannt wird.

IV.

Es lebt indessen kein Film nur von seiner Geschichte. In «Der Blaue Engel» erfährt diese nicht nur eine bestechende Inszenierung – die notabene auch die meisten Gegner des Films neidlos anerkennen –, sondern auch eine Interpretation durch phantastische Schauspieler. Emil Jannings Professor Unrat ist ein eindrückliches, unvergessliches Erlebnis, in den grossartigen, kraftvollen Ausbrüchen so gut wie in den stillen, besinnlichen Passagen. Die Schwierigkeiten des Übergangs vom Stummfilm zum Tonfilm – «Der Blaue Engel» ist sowohl Sternbergs wie Jannings erster Tonfilm – meistert er scheinbar mühelos. Sternberg kommt ihm dabei allerdings entgegen, indem er dem Schauspieler immer wieder expressive stumme Szenen anbietet. Marlene Dietrich als Lola Lola indessen ist die eigentliche Entdeckung in diesem Film. Die laszive Trägheit ihrer Auftritte, die fast statische Erotik, die von ihr ausgeht, der sündhafte Vortrag schlüpfriger Songs; das alles muss beim Publikum damals wie

eine Bombe eingeschlagen haben. Und ich meine, dass es auch heute wieder, da die Erotik im Film vielfach einfach zur Nudität verkommen ist, einen starken Eindruck auslöst, der Unrats blinde Zuneigung durchaus motiviert.
Es muss zudem ein seltener Glücksfall gewesen sein, dass Jannings während der Dreharbeiten auf die Dietrich eifersüchtig wurde und Sternberg diese Eifersucht bewusst oder unbewusst schürte. Diese Spannung – Marlene Dietrich fühlte sich von Jannings dauernd zurückgestellt – verstärkt noch die unglückliche Liebe des Professors zur Lola Lola, die schliesslich einen Clown aus ihm macht, eine willenlose Marionette, die dem Tingeltangelmädchen immer mehr erliegt und dabei verkommt.

Gewiss ist vieles an diesem Film ungewöhnlich, aber ein einsames Ereignis des deutschen Filmschaffens, wie mancherorts geschrieben wurde, ist «Der Blaue Engel» keineswegs. Er ist vielmehr aus der Tradition des expressionistischen Stummfilms und des deutschen Kammerspielfilms herausgewachsen. Aus dem expressionistischen Dekors von Otto Hunte und Emil Hasler – die Häuserwände neigen sich wie schwere Lasten dem durch die verwinkelten Gassen ziehenden Professor Unrat zu und drohen ihn zu erdrücken – resultiert ja gerade auch die Künstlichkeit des Films, und sowohl Jannings wie Marlene Dietrich weisen allerdings sehr differenziert ausgearbeitete dämonische Züge auf. Dazu weist auch die extreme Licht-Schatten-Komposition (Kamera: Günther Rittau und Hans Schneeberger auf die Verbundenheit des «Blauen Engels» mit den Filmen der Weimarer Zeit hin. Sternberg war dem Hang zum Fatalismus, der sich wie ein Hauch über die deutschen Filme jener Zeit zog, sehr zugetan, und Heinrich Manns «Professor Unrat» war ein Stoff, der dieser Neigung entsprach. Der Regisseur hat sich ihr allerdings nicht blind hingegeben, sondern sie mit starker künstlerischer Hand geformt.

V.
Wenn «Der Blaue Engel» es verdient, in der Filmgeschichte einen hervorragenden Platz einzunehmen, dann gewiss nicht der Skandale und Legenden wegen, die sich um ihn spinnen, auch nicht unbedingt als Exempel bahnbrechender Inszenierungskunst, wenn auch zu sagen bleibt, dass er als Beispiel geglückter Literaturverfilmung durchaus Achtung verdient. Entscheidend für seinen Rang ist die Qualität als Tonfilm. Sternberg hat im «Blauen Engel», wie schon erwähnt, zum erstenmal mit diesem Element gearbeitet und hat es auf Anhieb als ein Mittel zur Erweiterung des filmischen Raumes über das Sichtbare hinaus verstanden. Zwar hat er – wie das damals üblich war – Geräusche vornehmlich nur verwendet, wenn deren Quellen sichtbar waren: das Stimmengewirr im Schulzimmer oder in der Tingeltangelkneipe, die Musik, die von der Kapelle im Hintergrund gespielt wurde, oder die Musiknummern mit Gesang. Allerdings sind nun gerade die Gesangseinlagen durchaus schon interpretierend, Hinweis auf Inhalt und Gehalt, und es gibt auch schon vereinzelte Hinweise auf den Einsatz des Tones als selbständig tragendes Element der Filmerzählung. Dass die Kneipe «zum Blauen Engel» in einer Hafenstadt liegt, erfährt der Filmbesucher fast ausschliesslich aus dem Tuten der Schiffsirenen, das den Professor Unrat auf später Heimkehr jeweils begleitet. Sternberg erweist sich als sensibler Beobachter der hörbaren Welt.
Geradezu beispielhaft wird die Musik leitmotivisch verwendet: Professor Unrats bürgerliches Leben wird begleitet von der Melodie des Liedes «Üb immer Treu und Redlichkeit», die von der Spieluhr des Rathauses stündlich erklingt. Diesem Lied bürgerlicher Tugendhaftigkeit setzt Lola Lola den leicht lasterhaften und sinnlichen Song «Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt» entgegen. So wie Unrat im Zwiespalt zwischen seiner bürgerlichen Existenz und dem verruchten Dasein im Variété-Milieu lebt, so kommt es auch zu einem Wettstreit zwischen den beiden Melodien. Noch als der Professor sich als verkommene Existenz und dem Wahnsinn nahe in seine Schulstube zurückkehrt, um an seinem Pult zu sterben, übertönt die freche Melodie der Lola Lola das Glockenspiel vom Rathaus. Friedrich Holländer, der für die

Musik dieses Filmes zeichnet, hat einen wesentlichen Beitrag zur unvergänglichen Faszination des «Blauen Engels» geleistet.
Eindrücklich verwendet Josef von Sternberg schliesslich auch die Stille als gestalterisches Element. Sie dient ihm, oftmals fast allzu aufdringlich, als Mittel zur Reflexion. Interessanter noch ist die Einführung stummer Rollen in den Tonfilm. Der Clown der Variététruppe – vielleicht ein früherer Liebhaber der Lola Lola und jetzt schweigender Zuschauer – sowie der Schulpedell bleiben stumm. Sie sind passive Beobachter der Demütigung, die der Professor erfährt, Zeugen seines Persönlichkeitszerfalls. Sie nehmen in einem gewissen Sinne die Funktion des Zuschauers wahr, sind wie er in Bann geschlagen von diesem entsetzlichen, unentrinnbaren Schicksal, das der Professor selber heraufbeschwört, sind Gefangene der fast voyeuristischen Neugier, ob Unrat wirklich in den Abgrund stürzt, der sich vor ihm auftut.

Urs Jaeggi

TV/RADIO-KRITISCH

Ein Ton- und Bilderbrei mit vermuteten Rosinen

Zur Serie «All you need is love» über Unterhaltungsmusik

Als die Beatles 1967 in der ersten Weltvisionssendung «All you need is love» sangen, erreichten sie damit rund 700 Millionen Zuschauer in aller Welt. Es ist wahr: Riesige Massen von Hörern und Zuschauern wandten und wenden sich der Unterhaltungsmusik im 20. Jahrhundert zu. Da ist es durchaus legitim zu fragen, was an dieser Musik unterhaltsam, warum sie populär ist. Einen Aufriss durch diese Musik vermittelt die 17teilige Fernsehserie «All you need is love». Sie stammt – wie könnte es anders sein? – aus jenem Land, das gründliche Fernseh-Dokumentationen ebenso hervorgebracht hat wie die Beatles, aus Grossbritannien, realisiert vom englischen Dokumentarfilmer und Autor Tony Palmer. Der Schweizer Jazzmusiker George Gruntz hat die 1976 produzierte Serie für das Deutschschweizer Fernsehen und die dritten deutschen Programme bearbeitet und spricht den Kommentar. Das Fernsehen DRS beginnt mit der Serie am Samstag, dem 27. August, um 18 Uhr, und strahlt die weiteren Episoden wöchentlich aus, während der Buchclub Ex Libris für 28 Franken ein 348seitiges Begleitbuch mit 462 Photos und 12 Farbtafeln herausbringt. Die Presse durfte Episode 1 und 3 der Reihe «voraussehen»; darauf und das Buch stützen sich die folgenden Bemerkungen.
Was soll und will die Serie bieten? Redaktor Mani Hildebrand vom Fernsehen DRS nennt drei mögliche Ziele: «Sie kann musikinteressierten Zuschauern die Geschichte der Populärmusik erzählen und vielleicht neue Erkenntnisse vermitteln. Sie kann helfen, beim Zuschauer das Verständnis für jede Art von Musik aufzubauen... Und schlussendlich ist 'All you need is love' einfach ein pures und grosses Musikvergnügen!» Kurzum, die Sendung will informieren, bilden, unterhalten und entspricht somit jener in der Konzession verlangten Dreieinheit helvetischer Programm-Moral. Die Serie sei aber kein trockenes Bildungsfernsehen, wurde an der Pressevisionierung betont – als ob modernes Bildungsfernsehen trocken sein müsse. Scheint's ist den Unterhaltungsredaktoren, ohne dass sie viel davon bemerkt haben, ein Stück Bildung ins Programm gerutscht. Oder vielleicht hatten sie auch bloss Angst, einen unpopulären und in der SRG-Terminologie ins Zwielicht geratenen Begriff zu verwenden. Nun, langweilig wird die Serie deswegen nicht. Dafür sorgen – der Presse-