Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 29 (1987)
Heft: 157

Heft

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: 16.08.2025

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

Fr. 8.– / DM 8.– / öS 70.–

6 / 87

film bulletin

Kino in Augenhöhe

IM VERLAG DES SCHWEIZER FILMARCHIVS

GESCHICHTE DES SCHWEIZER FILMS

SPIELFILME 1896-1965

VON HERVÉ DUMONT / VORWORT VON FREDDY BUACHE

600 Seiten 24 × 33 cm, 950 Fotos
Erhältlich auf deutsch oder französisch in jeder Buchhandlung oder direkt beim Schweizer Filmarchiv / Cinémathèque suisse, case postale 2512, 1002 Lausanne, Tel. 021/2093 46

Erscheint im September 1987
Subskriptionspreis Fr. 139.–

STADTKINO BASEL

zeigt 4.-20. Dezember 1987, jeweils 21 Uhr (ausser montags) im Kino Camera:

Kenji Mizoguchi, Meister des japanischen Films

Freitag 4.	**Osen mit den Papierkranichen** (Orizuru Osen, 1935)	Jap/e
Samstag 5.	**Erzählung von den späten Chrysanthemen** (Zangiku Monogatari, 1939)	Jap/e
Sonntag 6.	**Die Liebe der Schauspielerin Sumako** (Joyû Sumako no koi, 1947)	Jap/e
Dienstag 8.	**Die weissen Fäden des Wasserfalls** (Taki no shiraito, 1933)	stumm/e
Mittwoch 9.	**Die Schwestern von Gion** (Gion no shimai, 1936)	Jap/e
Donnerstag 10.	**Frauen der Nacht** (Yoru no onnatachi, 1948)	Jap/e
Freitag 11.	**Das Bildnis der Frau Yuki** (Yuki fujin ezu, 1950)	Jap/f
Samstag 12.	**Das Leben einer Frau nach Saikaku** (Saikaku Ichidai Onna, 1952)	Jap/f
Sonntag 13.	**Die Festmusik von Gion** (oder: Zwei Geishas; Gion bayashi, 1953)	Jap/f
Dienstag 15.	**Erzählungen unter dem Regenmond** (Ugetsu Monogatari, 1953)	Jap/f
Mittwoch 16.	**Sansho, der Landvogt** (Sanshô Dayû, 1954)	Jap/e
Donnerstag 17.	**Die gekreuzigte Frau** (Uwasa no onna, 1954)	Jap/f
Freitag 18.	**Die Prinzessin Yang Kwei-fei** (Yôkihi, 1955)	Jap/e
Samstag 19.	**Die Samurai-Sippe der Taira** (Shin Heike Monogatari, 1955)	Jap/e
Sonntag 20.	**Strasse der Schande** (Akasen Chitai, 1956)	Jap/f

Öffentliche Vorstellungen, organisiert von Le Bon Film, Postfach, CH-4005 Basel

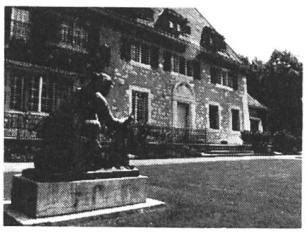
Durchblick

Buster Keaton in THE CAMERAMAN

Kleine Geschenke erhalten die Freundschaft – aber wo habe ich nur die Abo-Bestellkarte verlegt?

Museen in Winterthur

Bedeutende Kunstsammlung alter Meister und französischer Kunst des 19. Jahrhunderts.



Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

Öffnungszeiten: täglich von 10–16 Uhr (Montag geschlossen)

Werke von Winterthurer Malern sowie internationale Kunst.

14. November 1987 bis 3. Januar 1988: Johann Rudolf Schellenberg Observator Naturae

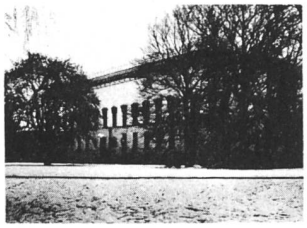
29. November 1987 bis 3. Januar 1988: Dezember-Ausstellung der Künstlergruppe Winterthur

Kunstmuseum

Öffnungszeiten: täglich 10–12 Uhr und 14–18 Uhr, zusätzlich Dienstag 19.30–21.30 Uhr (Montag geschlossen)

---

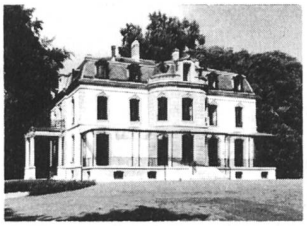
600 Werke schweizerischer, deutscher und österreichischer Künstler des 18., 19. und 20. Jahrhunderts.



Stiftung Oskar Reinhart

Öffnungszeiten: täglich 10–12 Uhr und 14–17 Uhr (Montagvormittag geschlossen)

Bis 16. Januar 1988: Chinesisches Geld aus drei Jahrtausenden



Münzkabinett

Öffnungszeiten: Dienstag, Mittwoch, Donnerstag und Samstag von 14–17 Uhr

---

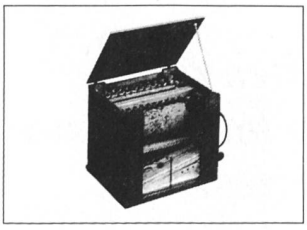
Uhrensammlung von weltweitem Ruf

Uhrensammlung Kellenberger im Rathaus

Öffnungszeiten: täglich 14–17 Uhr, zusätzlich Sonntag 10–12 Uhr (Montag geschlossen)

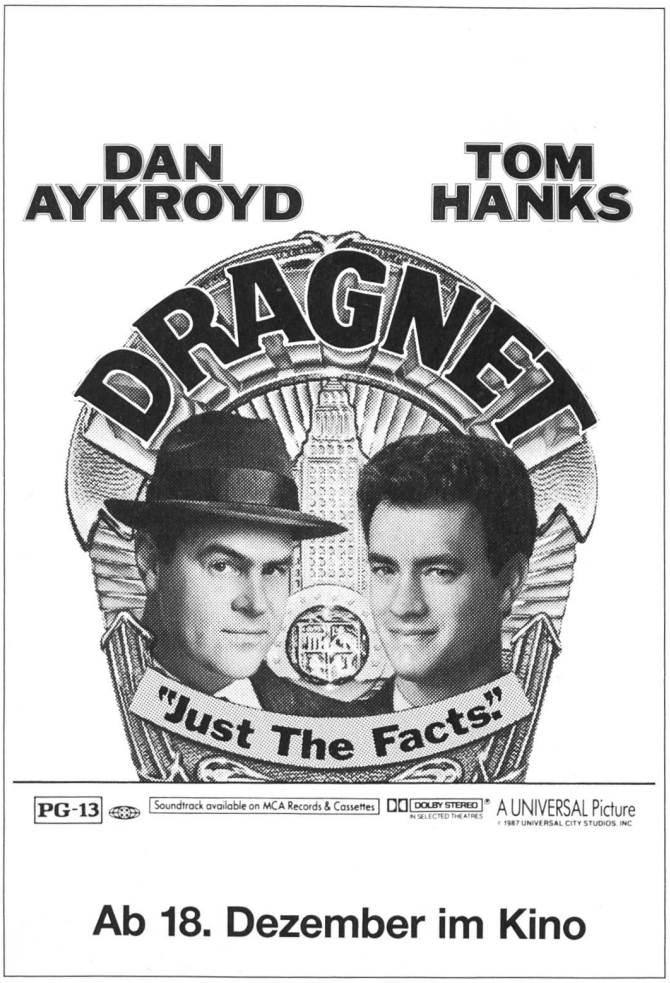
Wissenschaft und Technik in einer lebendigen Schau

im Foyer bis 24. Januar 1988: «Leben mit Medizin und Technik»

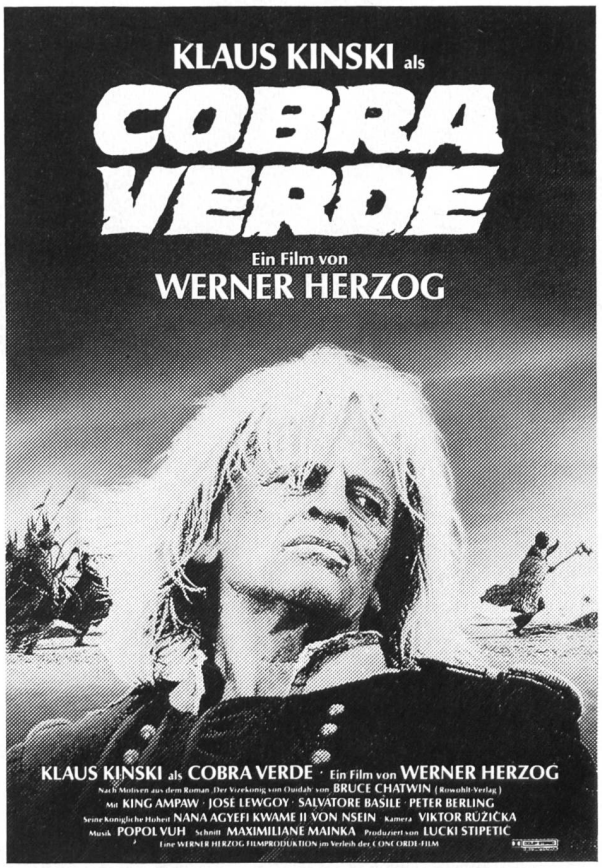


Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr



Ab 18. Dezember im Kino



Demnächst im Kino

In eigener Sache

Wir wünschen unseren Leserinnen und Lesern frohe Weihnachten und ein gutes neues Jahr!

1988 wurde zum Europäischen Film- und Fernsehjahr ausgerufen und sollte vermehrte Aktivitäten nach sich ziehen. *filmbulletin* wird in seinem dreissigsten Jahrgang erscheinen und weiterhin keine Anstrengung unterlassen, sein Angebot in allen Bereichen zu halten, wenn nicht gar auszubauen und zu verbessern. Die Aussichten für das kommende Jahr sind gut, der Ausblick optimistisch.
Rückblickend war der 29. Jahrgang für uns der bisher umfangreichste und anstrengendste – aber auch der erfolgreichste. Ihn in der Übersicht und im Detail zu beurteilen, bleibe Ihnen – liebe Leserin, lieber Leser – überlassen. Kleinere Schwierigkeiten im Bereich des Vertriebs und der Administration mögen uns die Betroffenen bitte nachsehen. *filmbulletin* musste in diesen Bereichen auch 1987 mit nicht einmal halbprofessionellen Mittel über die Runden kommen. Abhilfe war zwar geplant, liess sich dann aber doch nicht ganz so einfach und zügig realisieren wie vorgesehen. Immerhin: auch hier sind die Aussichten gut, der Ausblick optimistisch.

*

Wie unsere regelmässigen Leserinnen und Leser längst wissen, legen wir besonders Gewicht auf Zusammenhänge, und die Themen einer Nummer sind nicht mit der jeweils vorliegenden Ausgabe abgeschlossen. Nach umfangreichen Beiträgen zu Kurosawa (Heft 5/85) und Ozu (Heft 3/86) gibt uns nun eine grössere Retrospektive im Zürcher Filmpodium endlich Gelegenheit, auch den dritten herausragenden japanischen Meisterregisseur, Kenji Mizoguchi, angemessen zu würdigen.
Wenn in dieser Nummer ein Untertitel «Von Eisenbahn, Panoramen und Weltausstellungen» lautet, so ist dies weder ein Zufall noch ein Ausrutscher, sondern ebenfalls eine Frage des Zusammenhangs. «Wie die Wahrnehmung verstanden wurde, bestimmte nicht nur das Weltbild einer Zeit, sondern entsprechend den historisch verschiedenen gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen formte sich auch das Sehen unterschiedlich aus. Jede geschichtliche Epoche entwickelte ein für sie spezifisches Verhältnis zum Gesichtssinn. Man könnte das auch eine ‹Politik des Sehens› nennen. In der Renaissance führte beispielsweise der Kampf um die Durchsetzung der Zentralperspektive zu einer Veränderung des Blicks.» So argumentiert Jochen Brunow in seinem Beitrag, der den Veränderungen des Bildes und seiner Wahrnehmung nachgeht. Diesem ersten Teil werden in den kommenden Ausgaben noch ein zweiter («Die Photographie») und ein dritter Teil («Von Film und Fernsehen») folgen und «Die Entfesselung der Bilder» – so der Haupttitel – bis in die aktuellsten Entwicklungen hinein nachzeichnen.

Walt R. Vian

In diesem Heft

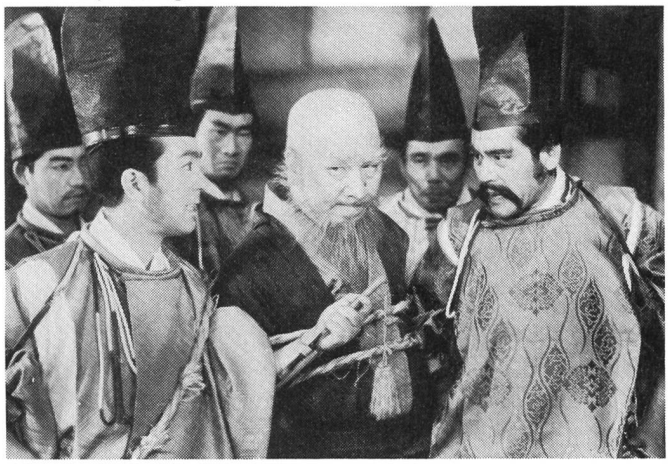
filmbulletin

Kino in Augenhöhe **6/87**
29. Jahrgang Heft Nummer 157: Dezember 1987

Kurz belichtet 4

Kino in Augenhöhe
AU REVOIR LES ENFANTS von Louis Malle
Die letzten Tage der Kindheit 11

Japanischer Meister
Die Welt ist grausam
Der emotional geladene Realismus des Kenji Mizoguchi 16



Filmografie Kenji Mizoguchi 35

filmbulletin
I'VE HEARD THE MERMAIDS SINGING von Patricia Rozema
Von den Eigenarten des Lebens 36
Ein Gespräch mit Patricia Rozema 38
MAURICE von James Ivory
Auf den Spuren E. M. Forsters 40
POUVOIR INTIME von Yves Simoneau
Begegnungen im Asphaltdschungel 43
ACTA GENERAL DE CHILE von Miguel Littin
Chile – die verlorene Heimat 46
MISS MONA von Mehdi Charef 48

Von Eisenbahn, Panoramen und Weltausstellungen
Die Entfesselung der Bilder 50

filmbulletin-Kolumne:
Von Christian Zeender 56

Titelbild: Gaspard Manesse und Raphael Fejtö in AU REVOIR LES ENFANTS
Heftmitte und Heftrückseite: Bilder aus Kenji Mizoguchis UGEZU MONOGATARI (Erzählungen unter dem Regenmond, 1953)

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich
ISSN 0257-7852

Redaktion: Walt R. Vian
☏ 052 / 25 64 44

Redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggle
Mitarbeiter dieser Nummer:
Roland Mayer, Pierre Lachat, Jeannine Horni, Johannes Bösiger, Peter Kremski, Hans Schifferle, Jochen Brunow, Christian Zeender.

Gestaltung:
Leo Rinderer-Beeler

COBRA-Fotosatz,
Jeanette Ebert, Josef Stutzer
Druck und Fertigung:
Konkordia Druck- und Verlags-AG, Winterthur

Fotos wurden uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt von: Monopole Pathé; Rialto-Film; Filmcoopi; Filmbüro SKFK, Zürich; Sadfi, Genève; Sammlung Manfred Thurow, Basel; Cinémathèque Suisse, Lausanne; Concorde-Film, München; atlas-Film, Duisburg.

Abonnemente:
FILMBULLETIN erscheint sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 38.– / DM. 38.– / öS. 350
Solidaritätsabonnement:
sFr. 50.– / DM. 50.– / öS. 450
übrige Länder Inlandpreis zuzüglich Porto und Versand

Vertrieb:
Postfach 6887, CH-8023 Zürich
Heidi Rinderer, ☏ 052 / 27 45 58
Rolf Aurich, Uhdestr. 2,
D-3000 Hannover 1,
☏ 0511 / 85 35 40
Hans Schifferle, Friedenheimerstr. 149/5, D-8000 München 21
☏ 089 / 56 11 12
S.&R. Pyrker, Columbusgasse 2,
A-1100 Wien, ☏ 0222 / 64 01 26

Kontoverbindungen filmbulletin:
Postamt Zürich: 80-49249-3
Postgiroamt München:
Kto.Nr. 120 333-805
Österreichische Postsparkasse:
Scheckkontonummer 7488.546
Bank: Zürcher Kantonalbank,
Agentur Aussersihl, 8026 Zürich;
Konto: 3512 – 8.76 59 08.9 K

Preise für Anzeigen auf Anfrage.

Herausgeber:
Katholischer Filmkreis Zürich

FILMBULLETIN DREHBUCHPREIS

Bis zum Meldeschluss wurden uns 134 Drehbücher eingereicht, und zwar 44 Bücher aus der Schweiz, 51 aus der Bundesrepublik Deutschland und 39 aus Österreich. Aus der Feder von Frauen stammen 23 der eingereichten Drehbücher, die restlichen 111 wurden von Männern verfasst.
Um die Jury, die ehrenamtlich arbeitet, nicht unter Zeitdruck zu setzen, liegt ihr kein strenger Terminplan vor. Die Preisübergabe, die im Rahmen einer öffentlichen Veranstaltung im Filmpodium-Kino in Zürich erfolgen soll, wird rechtzeitig angekündigt werden.

ZÜRCHER FILMPREIS

Der von Stadt und Kanton Zürich gemeinsam vergebene Filmpreis, der nach neuem Reglement etwas verschlichtert nur noch «Auszeichnung für Filme» heisst, ging in diesem Jahr an die nachfolgenden Personen und Werke: Für ihr Lebenswerk wurde das Dokumentaristenpaar Reni Mertens und Walter Marti mit 18 000 Franken ausgezeichnet. Die gleiche Preissumme erhielten Friedrich Kappeler/Pio Corradi für ihren Film DER SCHÖNE AUGENBLICK. Der Vorschlag der Kommission Richard Dindo für DANI, MICHI, RENATO UND MAX ebenfalls mit 18 000 Franken auszuzeichen, ist sowohl vom Regierungsrat als auch vom Stadtrat abgelehnt worden. Je 10'000 Franken gingen an Jürg Hassler / Ursula L.M. für WELCHE BILDER KLEINER ENGEL WANDERN DURCH DEIN ANGESICHT und den Tontechniker Florian Eidenbenz für seine langjährige und stetig forschende Arbeit auf dem Gebiet des Filmtons. Mit je 6000 Franken wurden schliesslich Lisa Fässler für SHUAR, Dani Levy / Anja Franke für DU MICH AUCH und Jürg Helbling für SONJA W. geehrt.
Das Regulativ für diese «Auszeichnung von Filmen» sieht zwar vor, dass die Behörden über die Anträge der Fachkommission in erster und letzter Instanz befinden. Insofern ist die Entscheidung Dindo eine Auszeichnung zu verweigern formal möglich und juristisch unanfechtbar. Störend bleibt aber, dass einer kulturell und künsterlerisch auszeichnungswürdigen Leistung aus politischen Motiven selbst ein ausgesprochener Kulturpreis (wiedereinmal) verweigert wird, und es stellt sich schon die Frage, wie eine unabhängige Fachjury unter unveränderten Voraussetzungen weiterarbeiten soll. Insofern ihre Entscheide publik gemacht wurden verliert sie ihre Glaubwürdigkeit zwar nicht, hingegen fragt sich doch, wozu sie ihre Anstrengungen unternommen und um ihre Vorschläge gerungen hat.

SCHWEIZER FILMGESCHICHTE

Einen wirklich exklusiven Band zur Geschichte des Schweizerfilms in der Zeit zwischen 1896 und 1965 haben der Westschweizer Lehrer und Filmwissenschaftler Hervé Dumont verfasst und das Schweizer Filmarchiv (Freddy Buache / Christian Dimitriu) herausgebracht. «Histoire du cinéma Suisse» oder «Geschichte des Schweizer Films» (das Buch ist sowohl in französischer wie auch in deutscher Sprache greifbar) vereint in sich eine immense Menge an Information und ist grosszügig und vorzüglich gegliedert und illustriert: Ein Jahrhundertwerk. 15 Jahre Forschungsarbeit stecken in den 600 Seiten, die sich mit ihrem grossen Format (24 mal 33 cm) sehen und erst recht lesen lassen. Ein wunderschönes Filmbuch, wie man es sich wünscht, geprägt von einer Seriosität, die man in Publikationen zum Kino nur zu oft vermisst. Bis ende Jahr kann man von einem Subskriptionsangebot profitieren (139 statt 159 Franken) – ein geradezu ideales Weihnachtsgeschenk! Das Buch ist im Buchhandel erhältlich oder direkt bei der Cinémathèque Suisse, case postale 2512, CH-1002 Lausanne zu beziehen.

VERANSTALTUNGEN

Baden (CH): Im Dezember sind im Filmkreisprogramm noch drei Filme vorgesehen, und zwar Marcel Carnés LES ENFANTS DU PARADIS (13.12.), Hitchcocks VERTIGO (20.12.) und Jonathan Demmes STOP MAKING SENSE (27.12.), wie immer jeweils um 17 Uhr im Studio Royal. Das neue Jahr ist sodann zuerst zwei lateinamerikanischen Filmemachern, die im Exil leben, gewidmet: Dem Argentinier Fernando Solanas mit TANGOS: EL EXILIO DE GARDEL (3.1.88) und dem Chilenen Miguel Littin, von dem das eindrückliche vierstündige Dokument ACTA GENERAL DE CHILE gezeigt wird (10.1., Beginn hier bereits um 16 Uhr, siehe dazu auch die Besprechung in diesem Heft). Nach A ZED AND TWO NOUGHTS von Peter Greenaway (17.1.) geht's schliesslich weiter mit einer Mitgliedervorstellung von Murnaus SUNRISE (24.1.) und dem Kalten-Krieg-Dokument ARE WE WINNING, MOMMY (31.1.) von Barbara Margolis. Weitere Infos: Filmkreis, Postfach 403, 5400 Baden.
Basel (CH): Le Bon Film präsentiert wie gewohnt eine ganze Reihe beachtenswerter Filme, zu denen im Dezember sicherlich Miguel Littins ACTA GENERAL DE CHILE (12./14.12. und 19./21.12.) gehört. Im neuen Jahr wird in Basel gestartet mit Emir Kusturizas älterem und leider wenig bekanntem DOLLY BELL (16.–18.1.88), gefolgt von Barbara Margolis' beeindruckendem Kompilationsfilm ARE WE WINNING, MOMMY (23./26.1.) und dem ebenso flippigen wie marginalen britischen ROCINANTE von Ann und Eduardo Guedes (30.1., 1.2.).
Zürich (CH): Das Filmpodiumskino hat es nach einem durch Kopienbeschaffungsprobleme missglückten ersten Anlauf im vergangenen Frühjahr nun geschafft: Die zweimonatige Retrospektive mit Filmen des grossen japanischen Cinéasten Kenji Mizoguchi ist für Dezember 87 / Januar 88 doch noch zustandegekommen. Gezeigt werden eine Reihe von 17 wichtigen Filmen – darunter: SANSHO DAYO, UGETSU MONOGATARI und GION BAYASHI –, die in unseren Breitengraden viel zuwenig bekannt sind, weil das japanische Kino im allgemeinen und die Filme aus der Schaffenszeit Mizoguchis im besonderen hier kaum aufgeführt worden sind.
Bern (CH): Das Kino im Kunstmuseum zeigt als Begleitprogramm zur Klee-Ausstellung, die bis mitte Januar verlängert wurde, deutsche Stumm- und Tonfilme aus der Weimarer Republik. Darunter die Filme: BERLIN-ALEXANDERPLATZ von Phil Jutzi, GEHEIMNISSE EINER SEELE von Georg Wilhelm Pabst, DIE VERKAUFTE BRAUT von Max Ophüls, sowie ein Karl-Valentin-Kurzfilmprogramm mit MYSTERIEN EINES FRISIERSALONS, ORCHESTERPROBE, DER THEATERBESUCH, IM SCHALLPLATTENLADEN und

DER FIRMLING. Das Detailprogramm kann bezogen werden beim Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8-12, 3011 Bern, ☏ 031 22 09 44.
Zürich (CH): Im Januar sind im Zürcher Filmpodium eine Reihe sowjetischer Filme zu sehen, die im Rahmen eines Kulturaustauschprogramms der Pro Helvetia in die Schweiz gelangen. Gezeigt wird unter anderem Karen Schazuarows Spielfilm DER BOTE, der sowjetische Beitrag am diesjährigen Wettbewerb des Moskauer Filmfestivals.

GIPFEL-COPRODUKTION

Eine der einmal geplanten und noch am Moskauer Filmfestival im Juli als Paradebeispiel angekündigten Co-Produktionen unter sowjetisch-amerikanischer Flagge ist gefährdet. Nachdem David Puttnam als Chef der Coca-Cola-Columbia-Filmproduktion unlängst bereits nach etwas mehr als einem Jahr abgesetzt worden ist, ist unklar, was aus einem seiner Pläne werden soll. Er hatte ein Abkommen mit den Russen, dass der in Moskau geschätzte Veteran Stanley Kramer nach einem Drehbuch von Alex Adamovitch einen Film realisieren sollte, der den alles sagenden Arbeitstitel «Tschernobyl» trägt.

BÜCHERSPIEGEL

Die Reihe Film im Hanser-Verlag ist bereits bei der stolzen Bandnummer 39 angelangt, und diese ist dem vor einem Jahr verstorbenen Russen *Andrej Tarkowskij* gewidmet. In einem ersten Kapitel schildert der Tarkowskij-Schüler Alexander Sokurow, wie er den Tod seines Vorbildes und Lehrers miterlebt hat und was ihm die Beziehung zu Tarkowskij bedeutete. Hans-Joachim Schlegel stellt als intimer Kenner der sowjetischen Filmszene und Übersetzer von Tarkowskijs Buch «Die versiegelte Zeit» in seinem Essay «Der antiavantgardistische Avantgardist» das Wesen dieses wichtigen Filmemachers dar, während Klaus Kreimeier die kommentierte Filmographie beisteuert.

Die Reihe Fischer Cinema ist bei *Steven Spielberg* angelangt: «Action und Erzählkunst» (Fischer Tb 4476) ist der Band betitelt, in dem Helmut Korte und Werner Faulstich durch das Zusammentragen verschiedener Textbeiträge dem Spielberg-Phänomen auf die Schliche zu kommen versuchen.

Gleich zweimal Bergman gilt es anzukünden: Zum einen ist im Kabel-Verlag Hamburg die Biographie von *Ingrid Bergman* erschienen, die der amerikanische Journalist Laurence Leamer über die schwedische Schauspielerin verfasst hat. Zum andern ist jetzt die Autobiographie des Regisseurs *Ingmar Bergman* greifbar (Verlag Hoffmann und Campe), ein Buch, das einigen Aufschluss aus der Rückschau über die Filmarbeit des berühmten Schweden verspricht.

In der Heyne Filmbibliothek sind die Bände 110, 112, 118 erschienen: Als deutsche Erstveröffentlichung «Stephen King und seine Filme» von Michael R.Collings. Rolf Thissen hat sich nach Russ Meyer und Heinz Erhardt an Hawks herangemacht – «Howard Hawks, Seine Filme und sein Leben». Bei diesem Regisseur, so Thissen, «hatte ich es plötzlich mit einem *Erwachsenen* zu tun». Ob diese Bemerkung bereits tief blicken lässt? Wie auch immer, der Heyne Band bietet zumindest einen preiswerten Einstieg in die vertiefte Auseinandersetzung mit demjenigen Regisseur, der gemeinhin als Paradebeispiel für die Autoren-Theorie zu gelten hat. Besser also, man beginnt sie hier als gar nicht. Der letzte der erwähnten Bände hat den Titel «100 Jahre Hollywood – Von der Wüstenfarm zur Traumfabrik». Es handelt sich dabei um die deutsche Erstveröffentlichung von Tony S.Camontes «Hollywood Yesterday & Today».

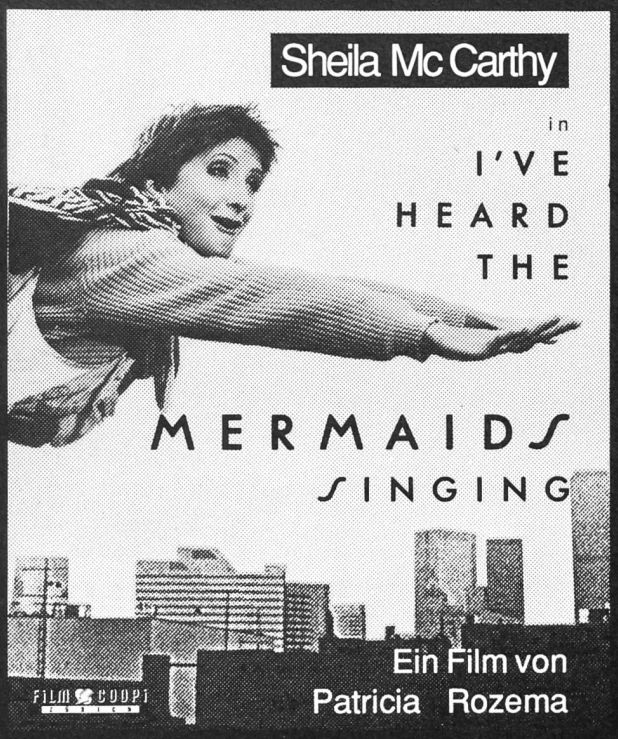
Rechtzeitig zum Filmstart lag bei Heyne auch der Roman «Der letzte Kaiser» in deutscher Übersetzung als Taschenbuch (Allgemeine Reihe 7642) vor, mit einem Vorwort von Bernardo Bertolucci. Bei Diogenes ist «Also sprach Bellavista», die Romanvorlage von Luciano De Crescenzo zum gleichnamigen Film der jetzt in den Lichtspieltheatern gezeigt wird zu haben.

Und der Rasch und Röhring Verlag hat unter dem Titel «Elvis '56» ein «intimes Phototagebuch» über den Rock 'n' Roll König herausgebracht. Von dessen Arbeit als Darsteller in zahlreichen Spielfilmen, ist in dem reich bebilderten Band allerdings nichts wesentliches zu erfahren.

Anzeige

FILM COOPI ZÜRICH

ZEIGT:



"Ein so erfrischender, so verrückter und so charmanter Film, dass es das Herz erstaunt... Sheila Mc Carthy ist die reizendste, unwiderstehlichste und unkonventionellste Schönheit, die uns seit Jahren begegnet ist!" *Judith Crist*

"Herrlich unterhaltend" *Roger Ebert N.Y. Post*

"Eine liebevolle und lustige Komödie, ihr Star hat Spuren von Charlie Chaplin und Woody Allen." *Stewart Klein,*

"Sheila McCarthy, die originellste Darstellerin dieses Jahres." *Daphne Davis, Elle*

"Ich wollte einen fröhlich-antiautoritären Film machen. *Patricia Rozema*

JETZT IN DEN KINOS

Zürich: MOVIE

Basel: ATELIER KINO

UND DEMNAECHST AUCH IN IHRER STADT

DER SICILIANER (THE SICILIAN)

Ein Film von Michael Cimino mit Christophe Lambert · Barbara Sukowa · Giulia Boschi
Nach dem Roman von Mario Puzo · Die Geschichte einer Legende: Salvatore Giuliano

Ab Januar im Kino

Wo treffen sich Monat für Monat Top-Filmemacher wie Paul Mazursky, Brian De Palma, Ken Russell, Ridley Scott, John Boorman, Norman Jewison oder Lawrence Kasdan?

Wo gehören Auftritte von renommierten Stars wie William Hurt, Kathleen Turner, Harrison Ford, Christophe Lambert, Jeff Bridges, Kim Basinger oder Mickey Rourke so gut wie zum Alltag?

Wo werden der gute Unterhaltungsfilm wie auch das anspruchsvolle Studio-Œuvre gepflegt und konsumiert? – Tag für Tag? – Jahr für Jahr?

Das grosse Treffen findet bei Ihnen daheim statt – dort wo TELECLUB zuhause ist:

TELECLUB

Abonnieren Sie Ihren eigenen Spielfilmkanal.
TELECLUB ist der einzige Nur-Spielfilmkanal im schweizerischen Kabelnetz. Als Abonnent können Sie auf Ihrem Bildschirm Tag für Tag die grosse Welt des Kinos geniessen. 180 internationale Leinwanderfolge pro Jahr – alles garantierte TV-Premieren.

Ein Tip für alle Nicht-Abonnenten: Die Info-Show auf dem TELECLUB-Kanal. Mo–Fr. 17.30–18.00 Uhr. Sa + So 15.30–16.00 Uhr.
Information und Anmeldung bei:
TELECLUB AG, Postfach, 8048 Zürich,
Telefon 01/492 44 33

Für anspruchsvolle Kinounterhaltung auf Ihrem Bildschirm zuhause.

Wer sich für den österreichischen Experimentalfilm interessiert findet im Katalog der «Austria Filmmakers Cooperative» die Arbeiten von 23 österreichischen avantgardistischen und experimentellen Filmemachern mit Bio- und Filmografien sowie ausführlichen Angaben zu den Filmen. Vertreten sind in diesem Katalog, der gegen eine Schutzgebühr von DM 15.– ausgeliefert wird, unter anderen Marc Adrian, Dietmar Brehm, Valie Export, Kurt Kren, Maria Lassning, Lisl Ponger, Hans Scheugel, Ernst Schmidt jr., Peter Tscherkassky. Anfragen und Bestellungen bei: Austria Filmmakers Cooperative, Währingerstr. 59, A-1090 Wien; ☏ 0222 – 48 76 27 (Mo – Do 10-14 Uhr).

SOLOTHURNER FILMTAGE

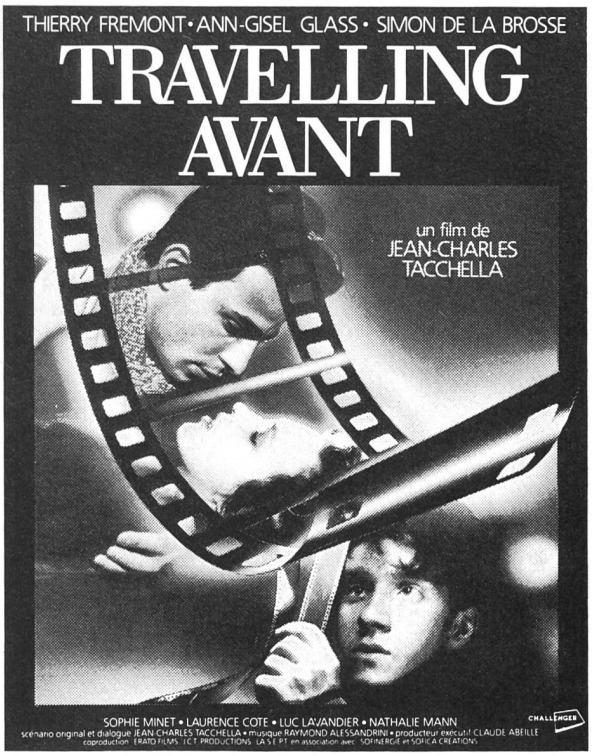
Etwas früher als gewohnt, nämlich vom 12. bis zum 17. Januar 1988, gehen die kommenden 23. Solothurner Filmtage über die Leinwand- und Beizenrunden in der Aarestadt. Die Selektion der zu programmierenden Filme findet an den ersten Dezemberwochenenden statt, und punkto Ablauf soll sich im Wesentlichen nicht viel ändern. Wer sich über das genaue Programm der nächsten Schweizer Filmwerkschau informieren will, wende sich ab mitte Dezember direkt ans Sekretariat der Filmtage, Postfach, 4500 Solothurn.

KINOSPEKTAKEL – KINOFESTE

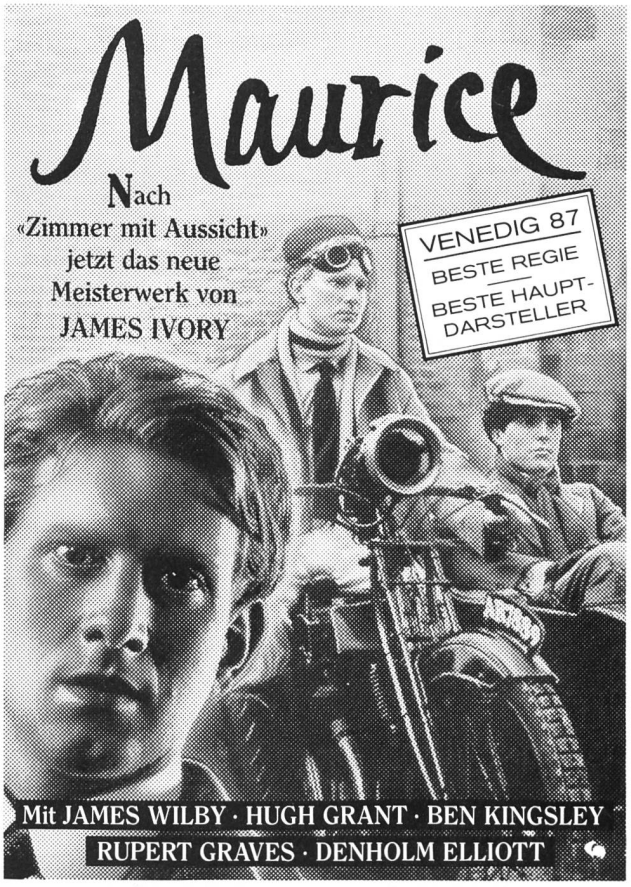
Nach dem publikumsmässigen Erfolg ihres ersten Zürcher Kinospektakels im vergangenen Juni wollen die Organisatoren, zu denen der Lichtspieltheater-Verband, Radio 24 und die PR-Abteilung des Tages-Anzeigers gehören, das zweite Filmfest in Angriff nehmen. Im organisatorischen Bereich wird auf eine effizientere Programmgruppe gebaut. Bereits stehen auch schon die Daten fest: Das nächste Kinospektakel soll vom 3. bis 6. November 1988 durchgeführt werden (also nicht wie ursprünglich geplant ende Juni). Man verspricht sich durch die Verlegung in die Kino-Hochsaison vor allem eine Reihe attraktiverer Premieren und bessere Chancen für illustere Gäste.
Neben Zürich und Lausanne, das vor kurzem bereits zum dritten Mal sein «Fête du Cinéma» durchführte, planen im kommenden Jahr auch Genf und Basel unabhängig voneinander im Herbst eine solche Veranstaltung. In all den Fällen geht es letztlich um eines: Die Kinoverantwortlichen wollen den Film als Leinwandereignis mit einigem Drum und Dran wieder populärer machen. Die Zuschauerzahlen sprechen dafür, dass Spektakels und Feste gewünscht sind. Was für Lausanne und Zürich gilt, was im übrigen auch ähnliche Veranstaltungen wie jene in München zeigen, das lässt sich längst auch bei grossen Festivals ausmachen, wo Parallelaufführungen in den Kinos oder auf den Plätzen der veranstaltenden Städte auf regen Zuspruch stossen, das gilt insbesondere für Venedig und Locarno, wo die Infrastrukturen zum Teil bis aufs Äusserste ausgenutzt sind.

CH-FILMGESETZ

Das schweizerische Filmgesetz, das nach dem Entstehen eines Verfassungs-Paragraphen (1962) eingeführt wurde, befindet sich seit längerer Zeit schon in Neubearbeitung. Im November des vergangenen Jahres hatte die Eidgenössische Filmkommission zuhanden des zuständigen Departementes des Innern (EDI) einen neuen Gesetzesentwurf abgegeben, der «viel stärker auf die gegenseitige Abhängigkeiten und die gegenseitige Zusammenarbeit der verschiedenen im Schweizer Film tätigen Branchen» abstellte. So wurde etwa der Begriff «Film» breiter gefasst als «eine für die Reproduktion gespeicherte Folge von Bildern, mit oder ohne Ton, die bei der Vorführung den Eindruck einer Bewegung hervorruft».
Der Filmgesetzentwurf ist in diesem Jahr nun durch die Mühlen des EDI gegangen und hat dabei ein schönes Stück seines Gesichtes verloren. Es gibt Filmkommissions-Mitglieder, die soweit gehen, dass sie sagen, er sei gar nicht mehr wiederzuerkennen. Im wesentlichen hat das Departement es nicht akzeptiert, dass ein zweckgebundener Zoll auf Videos und Filmen abgegeben werden soll, der seinerseits dann in einen Fonds zur Auswertung von Filmen ganz allgemein hätte einfliessen sollen. Die Filmkommission hat im Oktober an einer zweitägigen Sitzung den bearbeiteten Entwurf



Kinopremiere anlässlich der nächsten filmbulletin-presents-Veranstaltung im Zürcher Filmpodium im Januar 1988



Jetzt im Kino

DER ALLTAG

Die Sensationen des Gewöhnlichen

«Ich lese Der Alltag, weil er mein Gehirn aufweckt und meine Augen manchmal zum Lachen bringt.»

Robert Frank
Regisseur/Fotograf

Kulturzeitschrift. Herausgeber in Zürich: Walter Keller. Redaktion Berlin: Michael Rutschky. // 176 Seiten, Format A4, mit vielen s/w Abbildungen. // Erhältlich im Buchhandel. Vertrieb: SOVA, Frankfurt M. // Preis: DM 17.-- (inkl. Porto u. Verpackung). // Ihr direktes Bestelltelefon: 00411 42 81 42. // Unsere Adresse: Verlag Der Alltag, Quellenstrasse 27, CH - 8005 Zürich.

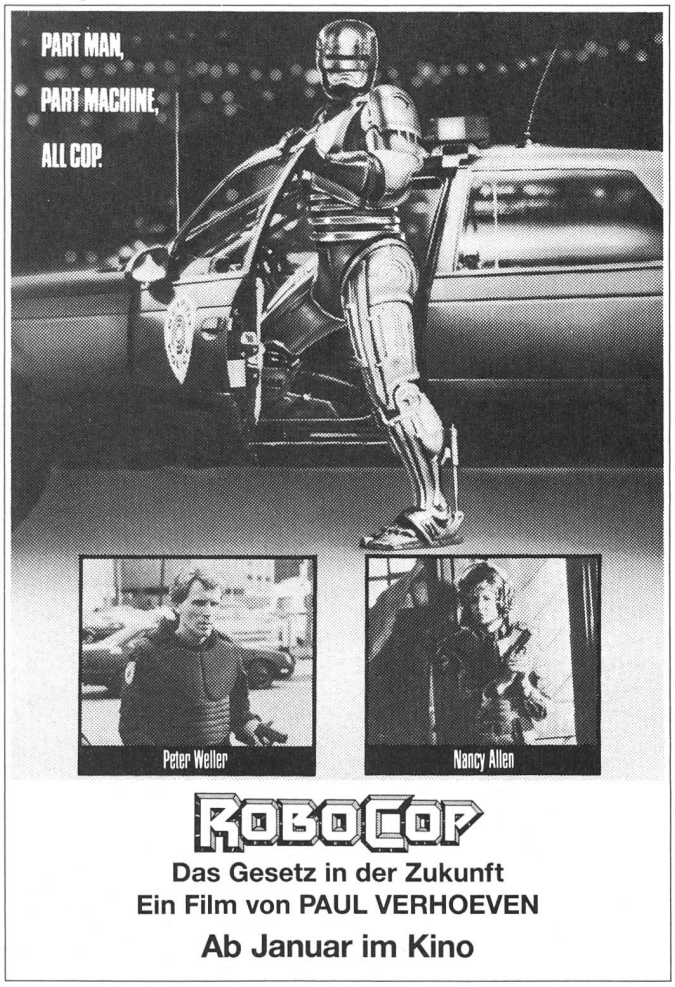
neu diskutiert und die Verbands-Dachorganisation Cinésuisse beauftragt, einen Weg auszuarbeiten, der aus brancheneigenen Mitteln Geld zur verbesserten Distribution freimachen könnte. Man denkt an die Äufnung eines Fonds, in den dann auch staatliche Mittel einfliessen könnten und der der Filmauswertung ganz allgemein zugute käme.

FIPRESCI

Die internationale Filmkritiker Vereinigung FIPRESCI (Federation Internationale de la PRESse CInematografique), der die Filmkritikerverbände fast aller europäischen und verschiedener Länder weiterer Kontinente als nationale Sektionen angehören, hat anfangs November ihre jährliche Generalversammlung in Mailand gehalten und dabei Marcel Martin, Frankreich, als neuen Präsidenten und Klaus Eder, BRD, als Martins Nachfolger zum neuen Generalsekretär gewählt. Als Vicepräsidenten welche die beiden in der Arbeit unterstützen gewählt wurden: Peter Cargin, England; Ninos Feneck Mikelides, Griechenland; Andrei Plackhov, UdSSR; Eva Zaoralova, Tchechoslowakei. Zum neugeschaffenen Sekretär für Lateinamerika, mit dem besonderen Auftrag in dieser Region Aufbauarbeit für den internationalen Verband zu leisten, wurde der Brasilianer Carlos Avellar gewählt.
Im Vorfeld der Generalversammlung, deren Vorbereitung diesmal mit grösseren Problemen als üblich belastet war und noch kurzfristig verschoben werden musste, brachte das Branchenblatt «Variety» einen spekulativen Abgesang auf den «praktisch unabwendbaren» Untergang der FIPRESCI, der sich mit der neuen Mannschaft aber baldeinmal als voreilig herausstellen wird. Die internationale Filmkritiker Vereinigung, die in der Öffentlichkeit wohl noch am ehesten durch die Vergabe von FIPRESCI-Preisen auf den wichtigeren Filmfestivals bekannt ist, intern aber auch durch Kolloquien wesentliches zum Gedankenaustausch und zur Weiterbildung interessierter Kritiker beizutragen vermag, hat an ihrer diesjährigen Gerneralversammlung nicht nur ihr – scheinbar in Frage gestelltes – Überleben gesichert, sondern auch die Voraussetzungen geschaffen, um in eine besonders aktive Phase zu treten.

VIPER 87

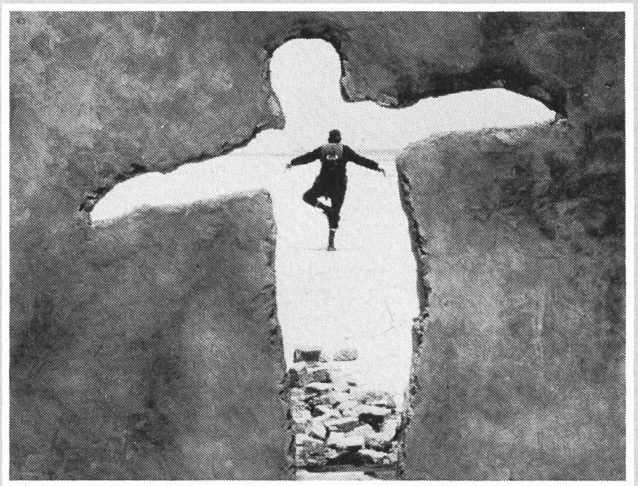
Die 8. internationalen Film- und Videotage Luzern präsentierten sich dieses Jahr in einem neuen Licht. Streng getrennte Programmblöcke versuchten einen umfassenden Überblick über neuere Erscheinungsformen der Medienkunst zu verschaffen. Die Auswahl reichte von Aktionskunst über experimentelle Filme bis hin zur Präsentation neuer Langfilme in Schweizer Premiere.
Das führte dazu, dass man sich zwar einen Überblick, aber nicht unbedingt immer einen Durchblick über die verschiedensten Darbietungen bilden konnte. Das in sich selbst zerrissene Programm erforderte für fast jeden Bereich Spezialisten. Und dies gilt nicht nur für den Zuschauer, sondern auch für professionelle Kritiker oder Medienexperten. Wer sich für die Beurteilung eines Experimentalfilms noch kompetent fühlt, dem versagen spätestens bei der Beurteilung einer Aktion, die in den Bereich der darstellenden Künste reicht, die Kriterien. Dasselbe gilt selbstverständlich auch umgekehrt.
Doch soviel konnte man immerhin erkennen: Das vorgestellte Programm zeigte in den verschiedenen Bereichen das Beste, was in jüngster Zeit entstanden ist. Den Veranstaltern gelang es, im Bereich der Aktionskunst und des innovativen Videos fast alles nach Luzern zu holen, was in der Schweiz Rang und Namen hat. Angesichts der Existenz der Solothurner Filmtage verzichtete man darauf, das Filmschaffen des Landes vorzustellen. Dafür war der Blick auf das Videoschaffen umso umfangreicher.
Videowerkschau Schweiz: Von den fünfzig eingereichten Arbeiten gelangte die Hälfte ins Programm, und wer danach noch Lust auf mehr hatte, konnte in der Videothek den unjurierten Rest begutachten. Doch dazu dürfte wohl kaum jemand das Bedürfnis verspürt haben. Mit den 25 vorgestellten Arbeiten war die Grenze erreicht. Bis auf wenige rühmliche Ausnahmen scheint die Schweizer Videokunst in einem unbestimmbaren Niemandsland zu taumeln.
Die zweite Videowerkschau zeigte deutlich, in wie viele verschiedene Bereiche das Medium seinen Eingang gefunden hat. Rein künstlerische Arbeiten, die für sich selbst sprachen, waren die rühmliche Aussnahme. Oft genug be-



ROBOCOP
Das Gesetz in der Zukunft
Ein Film von PAUL VERHOEVEN
Ab Januar im Kino

wir sind für Sie da.
morgen
Jetzt
Jede Woche
bei Wind ...
diese woche
Demnächst
Toujours
DIESE WOCHE
Jeden Tag.
... und Wetter
immer
NÄCHSTE WOCHE
Heute
So oft Sie möchten.
Kino
Auf die Plätzchen, fertig, los!
kino moderne
ATELIERKINO
da läuft was.
in LUZERN

«Sei nicht so KIEBICH, heisst sei nicht so frech. Also Kiebich ist frech.
Bei Dutz dachte ich eher an ängstlich oder verdutzt.» F.K.WAECHTER



Kiebich und Dutz

Ein Film von F.K.Waechter

mit Heinz Kraehkamp, Michael Atmann

Dutz: Wie ist die Welt?
Kiebich: Die Welt ist – aufregend – und schön – und spannend – und schön!

«CHAPLIN und die MARX BROTHERS und viel Zeitgeist» Die Weltwoche

«(ein Film), in dem Clownerie und sanfte Pädagogik, lustiger Klamauk und Tiefsinn einander die ungewaschenen Hände schütteln.»
Süddeutsche Zeitung

Ab Januar im Kino

gnügten sich die Videographen damit, von Künstlern inszenierte Aktionen zu dokumentieren. Die Schwierigkeit dabei ist, dass die Live-Aktion über die Aufzeichnung aufs Magnetband den Grossteil seiner Faszination verliert. Solcherart Aufzeichnungen gehören für meine Begriffe ins Museum oder in den Videoschrank des Künstlers. Störend bei den Kunstvideos wirken immer noch die technischen Spielereien, die eher den Standard der technischen Ausrüstung denn den künstlerischen Standpunkt erkennbar machen.

Eine ständig eingesetzte Wischblende oder übers Bild wandernde Schriftfetzen ergeben auch bei häufiger Verwendung noch keine Sprache. Viel eher wirkt dies dann wie eine Spielerei von technikbegeisterten Jugendlichen. In diesem Sinne ist mir denn auch eine gutgemachte Dokumentation wie beispielsweise «Unsere Rosenau» des Baslers Claude Gaçon wesentlich lieber. Nur einige wenige wie Hanspeter Ammann, Alexander Hahn, Peter Wenger oder Jean-Jaques le Testu fanden eine mediengerechte Sprache. Der Vergleich mit den amerikanischen Videos der Whitney Biennale fiel denn auch dementsprechend krass aus.

Um vieles klarer hingegen sprach die Filmkunst. Den künstlerischen Höhepunkt bildete der Programmblock mit innovativen Frauenfilmen. Deutlich zeigte sich der Unterschied in Sichtweise und Bearbeitung zu dem ihrer männlichen Kollegen. Versuchen die «Herren der Schöpfung» ihre Probleme mit abstrakter Philosophie zu lösen, so scheinen die Frauen dies mit der Sicht auf sich selbst zu tun. Und dieser Blick scheint ihnen keineswegs die Aussicht auf die Welt zu versperren. Diese Form der reduzierten Kunst zeigt vielmehr deutlicher noch Ursache und Wirkung.

Aktionen/Installationen: Mit einem Spiegelkabinett besonderer Art wartete der Basler Kunstmaler und Videograph Erich Busslinger auf. Über eine relativ einfach wirkende Anordnung von Spiegeln in Verbindung mit einer Glasscheibe eröffnet er dem Zuschauer einen völlig neuartigen Raum. Der vor der Installation aufgestellte Videoschirm, in dem die Sonne mittels eines technischen Tricks als Auge abgebildet ist, spiegelt sich in einem virtuellen Raum. Durch die Transparenz der Glasscheibe erhalten die Bilder eine Stofflichkeit, die sie als das ausweisen, was sie sind; nichts weiter als flüchtige Erscheinungsformen im Medienzeitalter.

Alexander Hahn stellte ein videographisches Tryptichon vor. «Urban Memories», so sein Titel, spürt in den Architekturzeichnungen von Jan Vredemann de Vries einen Schlafenden auf, quasi als Erscheinungsform des menschlichen Gedächtnisses in der Erinnerung an Architektur. Die zusammenfallenden und laufenden architektonischen Vorlagen bilden die Erinnerung an Städte, an, vielleicht verlorengehende oder bereits zerstörte Natur. Das Mittelstück des Tryptichons wird gebildet von der sich endlos wiederholenden Schlaufe eines einstürzenden und sich während des Sturzes sofort wieder aufbauenden Gebäudes. Seltsam störend wirkt dieses mittlere Bild zwischen den beiden äusseren Monitoren, deren Schleifen eine rythmische, fliessend und zukunftsweisende Richtung bilden.

Für die lauteste und wohl auch beeindruckendste Aktion an diesem Abend sorgte der Pyrotechniker Roman Signer, der weit über die Grenzen des Landes hinaus mit seinen Installationen Aufsehen erregt. Diese letzte Aktion war gleichzeitig auch die kürzeste, nur sechzehn Schritte lang. In dem niedrigen Kellerraum des Kulturpanoramas reihte er auf einer geraden Linie sechzehn Tonziegel auf, in denen er kleine Sprengkörper eingearbeitet hatte. Mittels batteriegespeister Trittschalter gelang ihm ein beeindruckender und wohl auch historischer Marsch. Mit jedem seiner Schritte kam ein Ziegel zur Detonation, erzeugte die Vision des marschierenden Kriegers, Soldaten, Barbaren. Die Hinterlassenschaft des Marsches, die detonierten Ziegel, wirkten im völlig verräucherten Raum wie die Trittspuren des kriegerischen Menschen im Atomzeitalter.

Der Zulauf bei den diesjährigen Filmtagen war enorm. So mancher Zuschauer musste sich mit einem Sitzplatz auf dem Fussboden begnügen. Vielleicht war dies der Dank dafür, dass die Veranstalter auch ambitionierte Spielfilme ins Programm genommen hatten. Mit Speck fängt man Mäuse – und fett war das Programm bis auf wenige Einbrüche allemal.

Roland Mayer

Ein Abschied, der Julien (Gaspard Manesse) ein Leben lang in Erinnerung bleiben wird

AU REVOIR LES ENFANTS von Louis Malle

Die letzten Tage der Kindheit

Von Pierre Lachat

Im Januar 1944 beginnt man vom Ende des Krieges zu reden. *Was tust du, wenn's vorbei ist?*, wird zur geläufigen Redensart, während die Russen in die Ukraine einmarschieren und die Anglo-Amerikaner bis zum Monte Cassino vorgerückt sind. Radio Paris dementiert, dass der Krieg für Deutschland ungünstig verlaufe, aber: *Radio Paris ment, Radio Paris est allemand*, so singen die Schüler, schon mit einem Anflug von Siegesgewissheit, im französischen Provinzkolleg, wo einer namens Julien Quentin unter geistlicher Aufsicht Mathe und Griechisch büffelt. Ein typischer *fort en thème* ist dieser schmalgesichtige Knabe mit seinen zwölf Jahren, ein vielversprechender Aufsatzschreiber. Den kurzen Hosen noch kaum entwachsen, verfasst er altkluge Betrachtungen religiös-literarischen Charakters über Dichter wie Charles Péguy. Beim Licht einer Taschenlampe schmökert Julien in den erotischen Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht.

Der Nachkrieg wird aus diesem Kind den Cineasten und Regisseur Louis Malle machen, der mit seinen 55 heute noch immer ein sensibler Mann ist, wiewohl breiter an den Schläfen, und Anspruch auf Abgeklärtheit, wenn nicht Weisheit erhebt. Er hält die Zeit für gekommen, aus dem eigenen Leben zu berichten, und zwar nicht, wie derzeit etwa Bergman, in schriftlicher Form, sondern sehr wohl gefilmt, wie es Fellini in der INTERVISTA tut. Autobiographisches auf die Leinwand zu bringen ist ja durchaus unüblich, es gibt so gut wie keine Überlieferung und feste Formen dafür, und selbst ein entsprechender Begriff wäre erst zu prägen – soll ich *Autobiofilm* vorschlagen? (Klingt abstossend.) Möglicherweise wird Malle der erste in der Filmgeschichte sein, der mehr als eine Episode aus Selbsterlebtem nacheinander in mehr als einem Film erzählt; vorausgesetzt, die Produzenten lassen es zu, schränkt er sogleich ein; denn mit den Mitteln seiner Entschlossenheit allein ist ein solches Vorhaben natürlich nicht auszuführen.

Zwar hat schon Fellini entsprechende Episoden aus Kindheit und Jugend auf etliche seiner Filme wie AMARCORD und jetzt die INTERVISTA verteilt, und Truffaut hat seine Antoine-Doinel-Serie geschaffen. Dennoch sind sie Malle nicht zuvorgekommen, denn in gut italienischer Manier ist der eine viel zu unmethodisch vorgegangen und hat alles dem Zufall überlassen, während der andere wohl mehr oder weniger sinnvoll einen Film an den andern gereiht hat, nur ist unterwegs die Figur des Antoine Doinel jemand anderer geworden als der Autor, der sie anfänglich war. Am ehesten käme noch Bill Douglas mit seiner Trilogie MY CHILDHOOD, MY AIN FOLK und MY WAY HOME als erster Autobiofilmer in Frage, wäre sie nicht so sperrig experimentell und skizzenhaft, formalistisch spröd und, wiewohl bildschön, im Erzählerischen leider schwach. Autobiographie als *ejaculatio praecox*, das Laster schlechter Schriftsteller, wird um nichts besser, wenn sie von Filmemachern betrieben wird. Es muss ja einer etwas zu erzählen haben, und das hat er meistens erst, wie jetzt Malle, aus dem Abstand von Jahrzehnten, wenn das Stadium der Autobiographie zur Besserung der eigenen Person überwunden ist. Wie Douglas mag auch Truffaut einfach zu früh dran gewesen sein; nicht jedoch Fellini, der wiederum zu sprunghaft ist.

Das ist die Welt der Erwachsenen

Louis Malle in den achtziger Jahren, der reife Autobiofilmer *in spe*, das ist jemand, der in ATLANTIC CITY dem von Burt Lancaster verkörperten Helden auf eine unwichtige Frage hin die denkwürdige Gegenfrage in den Mund legt: *Do you want information or wisdom?* Weisheit als der Information letzter Schluss und als ihr einziger denkbarer Sinn – solche Gesichtspunkte beginnen dort eine Rolle und bald einmal die Hauptrolle zu spielen, wo einer wie Malle 43 Jahre nach jenem Januar 1944 und mit gegen zwei Dutzend veröffentlichten Filmen auf dem Bukkel angelangt ist. Zuvorderst fällt AU REVOIR, LES ENFANTS durch die vollendete Schlichtheit seiner Form auf. Information, könnte man sagen, wandelt sich von allein, ohne verstärkende Beihilfe – ohne jedes betonende Rauschen –, in Interpretation um. Und Deutung (Bedeutung), das ist ja bereits der simpelste Vorname der Weisheit. Der Sinn dessen, was der Elève Julien Quentin während des vorletzten Kriegswinters erlebt, kommt mit einer selbstverständlichen Evidenz auf die Hand zu liegen, die dem modernen Film fast ganz abhanden gekommen ist.
Der Lauf der Welt, wird uns da bedeutet, ist nicht Treue, sondern Verrat. Üblich ist, dass die Menschen einander im Stich lassen. Schuldigwerden am andern ist die Wendung, die das Leben der meisten früher oder später nimmt. Feigheit beherrscht ihr Dasein, Mut ist rar und wird entsprechend für heldenhaft ausgegeben. Mit der Niedertracht paart sich naheliegend die Verstellung: *Radio Paris ment, Radio Paris est allemand*. In Wahrheit ist das französische Radio ein deutsches, und als solches lügt es selbstverständlich. Das ist die Welt der Erwachsenen, wie sie sich einem oft schon recht alerten, aber auch gern noch verträumten *collégien* wie Julien Quentin mit einer blendenden Promptheit erschliesst. Innert weniger Wochen tut er einen ersten Schritt aus der Kindheit heraus. Alle Christen sprechen im weitern von Liebe und Barmherzigkeit. Aber: *les chrétiens s'entretuent*, heisst es einmal von der Kanzel herunter in elegantem Französisch – in diesen barbarischen Zeiten bringen die Christen einander um. Das ist die Welt der Erwachsenen. Wir Bayern sind auch katholisch, vermerkt einmal einer der Besatzer, halb im Stolz, halb entschuldigend.

Joseph, die dunkle Gestalt

In derselben Welt gibt es indessen auch das Gegenteil von all dem, und es enthüllt sich Julien im gleichen, nämlich die Solidarität, das selbstverständliche Einstehen für den andern, der in Not gerät. Die *pères*, die Patres, die das Kolleg führen, verstecken unter ihren Schülern mehr als einen jungen Juden vor der Gestapo, unter falschen Namen – man sieht, die Verstellung hat auch ihre andere Seite. Sie sind keine Franzosen, wird es von den Juden heissen, wie es von Radio Paris heisst, es sei deutsch. Es wird nicht gesagt: Sie sind keine Menschen, aber es klingt so. Beschützer und Beschützte werden an dem Tag, da der Schwindel auffliegt, zusammen ins KZ abgeführt.
Aber nicht genug damit, dass die Welt der Erwachsenen mit ihrer überreichlichen Niedertracht und dem wenigen an Mut über Julien hereinbricht; sie reisst ihn auch gleich

Das Spiel steht für den Ernst: Zwei Knaben auf der Flucht

Augenblicke, die haften bleiben: Julien und Jean

Julien, mit dem Gefühl, den Kameraden durch einen Blick verraten zu haben

Jean, der letzte Blick zurück in ein Leben, das in dauernder Angst endete

mit in ihren schmutzigen Sog und macht ihn zum Mitschuldigen. Und zwar kommt das über Joseph zustande, den Küchenburschen und niederen Prügelknaben der aggressiven Herren Studenten aus den guten und feinsten Häusern des Landes. Etliche von den Schülern, auch Julien, beteiligt Joseph an vergleichsweise harmlosen Schieber- und Diebereien, derentwegen er geschasst wird, während seine bessergestellten Komplizen mit Ermahnungen davonkommen. Um sich zu rächen, hetzt Joseph dem Kolleg die Gestapo auf den Hals, und Julien muss begreifen: Ohne es wirklich zu wollen, hast du geholfen, deine Freunde und Mitschüler, deine Lehrer ans Messer zu liefern.
Der arme Teufel Joseph, der sich zu den Nazis und Kollaborateuren schlägt, um auch einmal etwas Selbstbewusstsein zu spüren, ist ein Eigenzitat Malles. In ihrer überschatteten Verlorenheit wirkt die Figur wie ein Vetter jenes Titelhelden *Lacombe Lucien* aus dem Film von 1974, in dem der Autor schon einmal eine Geschichte aus dem deutschbesetzten Frankreich erzählt hat, die um Treue und Verrat kreiste. Und zwar reicht die Verwandtschaft zwischen den beiden – Joseph und Lucien – bis zur physischen Ähnlichkeit. Jener Lacombe Lucien schloss sich damals der Miliz von Vichy unter ähnlichen Umständen wie denen an, die jetzt, in AU REVOIR, LES ENFANTS, den Aussenseiter Joseph zum Verräter machen. Damals, in jenem ersten Film, war der Überläufer der Protagonist der Geschichte. Diesmal wird der *mouchard*, der schändliche HiWi, gleichsam zum andern Ich des Helden, das heisst Juliens. Das behütete Söhnchen braucht nur sein bisheriges Leben mit dem des Verdingbuben Joseph zu vergleichen, um zu verstehen, dass Herkunft manchmal alles ausmacht. Zum gleichen Schluss gelangt er freilich auch, wenn er sich das Schicksal seiner jüdischen Mitschüler vor Augen hält.

Nichts rauscht

So mündet der Film in plötzliche Offenbarungen, um nicht Erleuchtungen zu sagen. Was aber Malle noch etwas besser gerät, ist die Vorbereitung des Schlusses. Mit feinem Gespür setzt er in der ersten Stunde die Tupfer, die das Bedrohliche, den düsteren Verlauf, den die Dinge nehmen werden, erahnen lassen, bei aller Alltäglichkeit, den sie zum Schein wahren. Es geschieht *nichts*, wie man so sagt, in dieser ersten Stunde, doch hat jede Einzelheit ihre Bedeutung; jedes Gesicht, jeder Blick, jeder Name ist eine mögliche Fährte. *Etwas* zieht sich zusammen, sehr langsam, aber stetig, so schnell dann das Ende da ist; etwas verdichtet sich in der blanken Luft, mit jeder Minute, die verstreicht. Doch keiner sagt, wie in einem Thriller: Es ist ein Geheimnis! Oder überhaupt erst: Da *ist* ein Geheimnis. Wie sollte er auch, denn worin es bestehen könnte, wüssten nur die zu sagen, die sich nicht einmal anmerken lassen, wie beharrlich sie schweigen. Alles wirkt verdächtig, aber nichts wird als verdächtig gekennzeichnet. Nichts rauscht. Diese Balance einzuhalten zwischen *Da stimmt doch etwas nicht* und dann wieder: *Nein, es steckt doch nichts dahinter*, das ist Malles erzählerisches Meisterstück in diesem Film.
Wie ist das alles bloss gekommen?, fragt man sich am Schluss. Das ist der Moment, wo Form und Inhalt zusammenfallen. ■

Louis Malle, geboren am 30. Oktober 1932 in Thuméries, als Sohn einer der reichsten französischen Industriellenfamilien, der Beghins. Während des Krieges besucht Malle zunächst eine Jesuitenschule, dann ein Karmeliterinternat. Im Alter von 14 Jahren beschliesst Malle, Regisseur zu werden und verbringt von nun an seine Freizeit in Kinos, Filmclubs und der Cinémathèque Française. Nach dem Abitur studiert er zunächst Politologie an der Universität Paris, wechselt jedoch auf die Filmhochschule, deren Aufnahmeprüfung er 1951 bestanden hat. 1953 bewirbt er sich auf ein Stellenangebot von Jacques Cousteau, erhält die Stelle, und verbringt die nächsten vier Jahre damit, als Kameramann und Co-Regisseur von Cousteau zu arbeiten. Nachdem er, wie er selbst meint, zum «besten Unterwasserkameramann der Welt» geworden ist, gibt er 1957 diese Arbeit auf und beginnt, vier Wochen vor seinem 25sten Geburtstag, mit den Dreharbeiten zu seinem ersten eigenen Spielfilm. Sein nächster Film, LES AMANTS, führt zu einem Skandal – und macht darüberhinaus Malle und seine Hauptdarstellerin Jeanne Moreau berühmt. Auch LE SOUFFLE AU CŒUR(1970) und LACOMBE LUCIEN (1973) lösen erneute Kontroversen aus, ebenso wie Malles erster amerikanischer Film, PRETTY BABY. Seit 1977 hat Louis Malle in den Vereinigten Staaten gelebt und gearbeitet. AU REVOIR LES ENFANTS ist sein erster Film in Frankreich seit 10 Jahren.

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie und Buch: Louis Malle; Kamera: Renato Berta; Licht: Robert Prévost; Steadicam: Marc Koninckx; Schnitt: Emmanuelle Castro; Ausstattung: Willy Holt; Kostüme: Corinne Jorry; Maske und Frisuren: Susan Robertson; Ton: Jean-Claude Laureux; Geräusche: Daniel Couteau; Musik: Franz Schubert: Moment Musical Nr.2; Camille Saint-Saens: Rondo Capricioso.
Darsteller (Rolle): Gaspard Manesse (Julien), Raphael Fejtö (Bonnet), Francine Racette (Madame Quentin), Stanislas Carré de Malberg (Francois Quentin), Philippe Morier-Genoud (Pater Jean), François Berleand (Pater Michel), François Negret (Joseph), Peter Fitz (Müller), Pascal Rivet (Boulanger) u.a.
Produktion: N.E.F.Filmproduktion GmbH, Stella-Film GmbH, München, Nouvelles Editions de Films S.A., M.K. 2 Productions, Paris; Produktionsleitung: Gérald Molto; Frankreich, Deutschland 1987. Farbe, 35mm, Dolby-Stereo, 100 Min. CH-Verleih: Rialto-Film; BRD-Verleih: Concorde Film.

溝口健二

SANSHO DAYO (1954): Die Ikonographie des Schreckens in der Welt

Der emotional geladene Realismus des Kenji Mizoguchi

Von Walter Ruggle

Die Welt ist grausam

«Wer hat gesagt, die Zeit heile alle Wunden? Man sollte besser sagen: die Zeit heilt alles, nur nicht die Wunden. Mit der Zeit verliert die Wunde der Trennung ihre wahren Ränder. Mit der Zeit wird der ersehnte Körper bald nicht mehr sein, und wenn der sehnende Körper schon aufgehört hat, für den andern zu sein, ist das, was bleibt, eine körperlose Wunde.»

Samura Koichi

Zu den bedeutendsten japanischen Filmemachern und zu den wichtigsten Mitgestaltern der Filmgeschichte überhaupt ist Kenji Mizoguchi zu zählen, der in seinem Schaffen wie Yasujiro Ozu und Akira Kurosawa einen eigenständigen und damit unvergleichlichen Weg beschritten hat. Neben dem Schöpfer der wunderbaren Familiengeschichten (Ozu), neben dem Choreographen der grandiosen humanistischen Dramen und legendären Samurai-Epen (Kurosawa), sicherte sich Kenji Mizoguchi seinen Platz mit gesellschaftskritischen Sozialdramen von grosser emotionaler Intensität. Wie kein zweiter hat er das feudale Familien- und Gesellschaftssystem Japans exemplarisch in Frage gestellt. Schonungslos zeigt er in seinen Filmen die schlechte Stellung der Frau auf, und hoffnungsvoll kämpfen in seinen Filmen engagierte Frauen um minimalste Gleichberechtigung. Wenn es bei Mizoguchi so etwas wie ein Leitmotiv gibt, dann wohl jene Feststellung aus GION NO SHIMAI (Die Schwestern von Gion), wo die junge Geisha Omosha aus dem Vergnügungsviertel Gion in Kyoto sagt: *«Diese Welt ist grausam»*. An ihr zerbrechen Mizoguchis Gestalten – oder sie werden stark. Das zweite kann mit dem ersteren einhergehen.

Als vor sieben Jahren das eben wieder auferstandene Filmfestival von Venedig seine erste grosse Retrospektive Mizoguchi widmete, bot es erstmals in diesem Umfang im Westen Gelegenheit zu einer einzigartigen Entdeckungsreise, auf der man süchtig werden konnte, ergriffen und bewegt durch die Intensität der zurückhaltenden, realistischen Inszenierungen dieses Japaners. In Venedig, wo Mizoguchi ab 1952 – SAIKAKU ICHIDAI ONNA (Das Leben der Frau Oharu) – mehrmals für seine Arbeiten ausgezeichnet worden war, feierte man mit allen greifbaren Kopien das Werk eines Mannes, dem sich noch immer zahlreiche Vertreter der Autorenfilm-Generation der sechziger und siebziger Jahre eng verbunden fühlen. Jean-Luc Godard hatte den Japaner in einem späten Nachruf in der Zeitschrift «Arts» 1958 mit Griffith, Eisenstein und Renoir auf den Sockel der Grössten gehoben; so verschiedene Filmemacher wie Theo Angelopoulos oder Woody Allen nennen ihn mit Bewunderung als eines ihrer grossen Vorbilder; das gilt auch für zahlreiche Japaner, zu denen sich Akira Kurosawa zählt und Leute wie Kaneto Shindo (HADAKA NO SHIMA, Die nackte Insel, 1960), der ab 1937 bei ihm das Filmhandwerk gelernt hatte.
Wieviele Filme Mizoguchi insgesamt gestaltet hat, weiss man nicht genau. Es geistern Zahlen bis zu 200 herum, doch lassen sich schlüssig heute 85 Werke, die mehr oder weniger in seiner Verantwortung entstanden sind, nennen. Lediglich dreissig von ihnen sind noch erhalten. Viele Kopien sind verschollen, zahlreiche Filme wurden von der Zensur nach ihrer Aufführung zerstört. Unter den wenigen Werken, die noch erhalten geblieben sind, gilt gemeinhin UGETSU MONOGATARI (Erzählungen unter dem Regenmond) als die zentrale Arbeit Mizoguchis, in der er seine japanische Variante eines poetischen Realismus zur Meisterschaft brachte. Anhand einiger Beispiele soll hier eine Annäherung an den bedeutenden japanischen Autoren versucht werden, an seine thematischen Schwerpunkte wie seine schöpferische Leistung. Dabei erscheint die Biographie Mizoguchis – neben den sein Werk stark prägenden gesellschaftlichen Umständen – als ein aufschlussreicher Ausgangspunkt zu einer vertiefenderen Auseinandersetzung.

Die Umstände prägen ein Leben und ein Werk

Mizoguchi wurde am 16. Mai 1898 in Hongo, einem Teil des Tokioter Stadtviertels Bunkyo-ku, geboren, als Sohn eines Zimmermanns, der sich als Schneider in den russisch-japanischen Kriegswirren (1904/05) auf die Schnelle das grosse Geld verdienen wollte und Pleite ging. Der Werdegang des Vaters gilt als typisch für viele Einwohner Tokios, denen besonders stark der Traum vom grossen Erfolg nachgesagt wird und die ebenso häufig genau daran scheitern. Bis hin zu UGETSU MONOGATARI wird dieses Thema immer wieder aufscheinen. Die Familie Mizoguchi war nie auf Rosen gebettet, und nun wurde das Leben für sie noch beschwerlicher. Sie war gezwungen, in ein anderes Quartier umzusiedeln, in ein Haus, das am Fluss Sumida gelegen war, an dessen Ufer Kenji Jahre später wieder zurückkehren sollte.
Mizoguchi hatte zwei Geschwister, einen jüngeren Bruder, der bereits als Kind starb, und die ältere Schwester Suzu, die mit vierzehn Jahren als Geisha jenes Geld mitverdienen musste, an dem es der Familie mangelte. Nach dem Besuch der Volksschule, wo er mit dem späteren Schriftsteller Matsutaro Kawaguchi in der gleichen Klasse sass, ermöglichte ihm die Schwester eine Ausbildung als Zeichner von Kleidungsstoffen. Kawaguchi sollte Mizoguchi später wieder begegnen und als sein Drehbuchautor ab KYOREN NO ONNA (Die Leiden der Gesangslehrerin, 1926) über lange Jahre hinweg mit ihm arbeiten. Suzu hatte bald einmal einen reichen Liebhaber gefunden, der sie aus dem Haus der Geishas herausholte und finanziell unterstützte, bis er sie nach dem Tod seiner Frau heiratete. Ihr Werdegang wird in den späteren Filmen ihres Bruders, in seinem Engagement für die Besserstellung und Gleichberechtigung der Frau und die Überwindung des patriarchalen, feudalen Systems immer wieder durchscheinen. Kenjis Vater andererseits gab ihm den Prototypen ab für den traditionell herrschenden und verfügenden Familienvater.

Theater und Oper als prägende Erfahrungen

In den Jahren seiner Lehrzeit entwickelte sich Mizoguchis Begeisterung fürs Theater und vor allem für die Oper, die er durch Beteiligung an Bühnenbildarbeiten

TAKI NO SHIRAITO (1933): Rebellische Frau schon im Stummfilm

KAMININGIO HARU NO SASAYAKI (1926): Schmerzliche Erfahrungen

kennenlernte. In seiner Stammkneipe, die er eine zeitlang häufig frequentierte, lernte er Tasamoto Okubo kennen, der später als Regisseur in den Shochiku-Studios arbeitete. Mizoguchi besuchte Zeichenkurse, studierte abendländische Malerei und las viel. Längere Zeit hatte er auch für eine Zeitung als Zeichner gearbeitet, und wie er Jahre später in einem Interview bestätigte, übte die chinesische Malerei einen starken Einfluss auf seine Filmarbeit aus: *«Ich bin ganz speziell von den Zeichnungen im Stil der alten chinesischen Schule angetan. Da findet sich die Tiefenschärfe, und ich möchte eigentlich die Tiefe dieser Bilder auch in meinen Filmen erreichen. Dabei muss ich eingestehen, dass ich mir nicht im klaren darüber bin, ob sich dieser Stil chinesischer Zeichnungen mit den Mitteln des Kinos erreichen lässt.»* Die Arbeit mit dem Raum und der darin vorhandenen Tiefe sollte Mizoguchi ein Leben lang beschäftigen; in ihr entwikkelte er einen Teil seiner Meisterschaft.

Über die Bekanntschaft mit dem Schauspieler Tadashi Tomioka kam Kenji Mizoguchi schliesslich in Berührung mit den Filmstudios von *Nikkatsu da Mukôjima,* die als eines der ältesten japanischen Produktionshäuser 1912 auf der anderen Seite des Flusses Sumida gegründet worden waren, nahe dem Ort, an dem er einstmals gewohnt hatte. 1920 wurde Kenji Mizoguchi hier vom Regisseur Osamu Wakayama als Regie-Assistent engagiert. Später sollte nach seinen eigenen Angaben Tadashi Oguchi sein wichtigster Lehrmeister im Film werden, während ein anderer, Kensaku Suzuki, ebenfalls wesentlichen Einfluss auf ihn gehabt habe. Die Regie-Assistenz entsprach damals stark der Rolle eines «Mädchens-für-alles», und Kenji Mizoguchi arbeitete sich hier rasch ins Metier ein. Immer wieder entstanden bei Nikkatsu Projekte, die aus dem sogenannten «Freitagsclub» hervorgingen, wo regelmässig über die Arbeit diskutiert und gelehrt wurde.

Im Herbst 1922 herrschte bei Nikkatsu Aufruhr. Eine Gruppe von Darstellerinnen war davongelaufen, und ein neues Konkurrenzstudio (Kokkatsu) hatte heimlich einige Regisseure und Techniker abgeworben. Für Kenji Mizoguchi war damit die Gelegenheit gekommen, erstmals selber als Regisseur zu arbeiten, und er realisierte mit AI NI YOMIGAERU HI (Der Tag, an dem die Liebe wiederkehrt) seinen ersten Spielfilm, der 1923 ins Kino gelangte. Nach einem Drehbuch seines Lehrmeisters Wakayama erzählte er darin die Geschichte eines Töpfer-Lehrlings, der sich die Gunst seines Meisters erobert und eine der beiden schönen Töchter freien darf. Damit wird der Lehrling zum Nachfolger in der Töpferei. Seine Frau aber liebt einen anderen und sucht mit diesem den Tod, worauf der Lehrling sich an die zweite, ältere Tochter heranmacht.

Von Anfang an die Frau im Zentrum

Da all die alten Filme von Mizoguchi nicht erhalten sind – der älteste erhaltene, FURUSATO NO UTA (Das Lied der Heimat), stammt aus dem Jahr 1925 –, muss man sich hier auf Überlieferungen abstützen. Es gibt punkto Ende der ersten Geschichte verschiedene Versionen, laut denen in einem Fall die ältere Tochter sich als böswillige Frau entpuppt, während eine andere davon berich-

Engagiert stellt Mizoguchi immer wieder die gegenüber den Frauen ausgeübte gesellschaftliche, moralische und sexuelle Gewalt dar.

NANIWA ONNA (1940): Die Frauen im Mittelpunkt

SANSHO DAYO (1954): Die Sehnsucht nach der Liebe ihrer Mutter lebt in Anju in der Sklaverei ungebrochen weiter

tet, dass es dem Mann nicht gelingt, eine vernünftige Ehe zu führen. So oder so ist es erstaunlich, wie von allem Anfang an in der Arbeit Mizoguchis die Rolle der Frau im Zentrum steht, als ein «Objekt», mit dem in der japanischen Gesellschaft besonders ausgeprägt nach männlichem Belieben umgesprungen wird. Darüber hinaus heisst es, dass die stark auf Realismus setzende Darstellung der Armut in seinem ersten Film bereits zu Eingriffen der Zensur geführt habe und der Film vor seiner Veröffentlichung schon stark gekürzt worden sei. Es fehlte etwa eine Sequenz, in der die Bauern die Reichen angreifen, und Mizoguchi erhielt sogar eine polizeiliche Vorladung.

Nach dem grossen Erdbeben von Tokio siedelte er nach Kyoto um. Aus der darauffolgenden Zeit ist eine kleine Geschichte überliefert. Mizoguchi teilte mit seinem damaligen Regieassistenten Kôji Asaka die Wohnung und lebte mit Yuriko Ichijô, einer ehemaligen Geisha zusammen. Als Asaka im Herbst 1925 während der Dreharbeiten zu AKAI YUHI NI TERASARETE (Im roten Licht der untergehenden Sonne) eines Abends heimkehrte, waren Mizoguchi und seine Geliebte in eine heftige Auseinandersetzung verstrickt, bei der der Regisseur von der Frau mit dem Rasiermesser schwer verletzt worden war. Der Skandal, der dadurch entstand, führte unter anderem zu seinem Ausschluss aus dem Studio und dazu, dass der erwähnte Film nicht von ihm selber fertiggestellt wurde. Mizoguchis langjähriger Drehbuchautor Yoshikata Yoda erzählte später, Kenji hätte nach diesem Ereignis zu ihm gesagt: *«Die Frauen sind grausam»*.

Dieses Ereignis mag mit zu jener auch schon geäusserten These beigetragen haben, nach der Mizoguchi mit sadistischer Freude das Leid der Frauen inszeniert haben könnte. Doch diese Behauptung hält beim Betrachten der Filme und in Kenntnis der politischen Schwierigkeiten, denen seine Arbeit immer wieder ausgesetzt war, nicht Stand. Engagiert stellte er immer wieder die gesellschaftliche, moralische und sexuelle Gewalt gegenüber Frauen dar und fragte mit seinen Filmen: Wieweit soll man äussere Umstände übersehen, ohne sich dabei selber zu verleugnen? Nichts schien ihn davon abzuhalten, sich für die Besserstellung der Frau in der japanischen Gesellschaft einzusetzen, und nachweisbar eingeflossen ist der tätliche Angriff auf sein Leben nur in den beiden Filmen KAMININGYO HARU NO SASAYAKI (Frühlingserwachen einer Papierpuppe) und KYOREN NO ONNA-SASAYAKY (Das Leiden der Gesangslehrerin), beide 1926, also im Jahr nach dieser Begenbheit gedreht. Hier wird andererseits in zeitgenössischen Texten auch bereits von einem eigenen Filmstil Mizoguchis geschrieben. – Im August 1926 heiratete er die frühere Operntänzerin Chieko Saga.

Es gab in den Zwanziger Jahren und auch später noch schöpferisch schwächere Phasen mit einer ganzen Reihe von Filmen, die Mizoguchi im Auftrag des Studios machen musste, auch wenn er oftmals keine Lust dazu verspürte, das Thema einer Vorlage ihn nicht interessierte. Eine spezielle Vorliebe soll er damals aber bald schon für Policiers entwickelt und etwa in der Arsèn Lupin-Geschichte 813/813 RUPIMONO (Die Abenteuer des Arsèn Lupin, 1923) oder im Film DOKA OR (Der König eines Dreigroschenstücks) gepflegt haben. Kaum haltbar ist die Behauptung, Mizoguchi hätte in der Kriegszeit sich den veränderten Anforderungen gefügt und nationalistische Filme gemacht. Mizoguchi konnte wohl seine Herzensprojekte in diesen Jahren auch nicht verwirklichen – wie Ozu, der in dieser Zeit schwieg. Er hat sich aber nur insofern der Situation gefügt, als er mehrere Künstlerporträts realisierte, die bei den strengen Zensurbehörden keine Gefahr darstellten. So entstanden Filme wie ZANGIKU MONOGATARI (Erzählungen von den letzten Chrysanthemen), in dem der Kabuki-Schauspieler Shotaro Hanayagi im Mittelpunkt der verfilmten Biographie eines anderen bekannten Kabuki-Darstellers stand. Auf diese Art bot sich gleichzeitig die Gelegenheit, darzustellen, wie schwierig und hart die Arbeit an starkem künstlerischem Ausdruck ist.

Auf diesen biographischen Voraussetzungen war seit 1923 jedenfalls ein einzigartiges filmisches Werk entstanden. Kenji Mizoguchi starb am 24. August 1956 an Leukämie erkrankt im Alter von erst 58 Jahren in Kyoto. *«Wir stehen gewissermassen am Beginn des Herbstes»*, soll er zuletzt auf das vorbereitete Drehbuch OSAKA MONOGATARI (Eine Geschichte aus Osaka) geschrieben haben, und *«ich möchte möglichst bald mit meiner Truppe wieder zu arbeiten beginnen.»* Vier Tage nach seinem Tod erhielt Mizoguchi eine kaiserliche Auszeichnung, und der Präsident des grossen japanischen Filmstudios Daiei liess auf seinen Grabstein die Worte meisseln: *«Der grösste Cinéast der Welt»*.

SAIKAKU ICHIDAI ONNA (1955): Durchbruch im Westen

Emotionen aus der Realitätsnähe schöpfen

Was war denn die Besonderheit im Schaffen dieses Japaners, was machte ihn zu einem der meistgenannten Vorbilder der Filmgeschichte? Mizoguchis Landsmann Akira Kurosawa hielt in seinen autobiographischen Notizen fest: *«Der erste japanische Regisseur, der eine authentische Ausstattung forderte, war Kenji Mizoguchi, und die Dekoration in seinen Filmen ist wirklich ausgezeichnet. Ich habe viel von ihm gelernt, und dazu gehört besonders auch die Sorgfalt bei der Ausstattung. Die Qualität der Ausstattung hat grossen Einfluss auf die Qualität der Darstellung.»* Gute Ausstattung, akribische Genauigkeit in der Wahl der Requisiten und Realitätstreue waren Momente, die Mizoguchi zentral erschienen. Seine Filme sind zwar vom Dekor her in der Regel nicht besonders aufwendig. Dennoch kam es vor, dass historische Datailgenauigkeit und ein möglichst realistisches Bild einer bestimmten Zeit ihn zu einigem Aufwand veranlassten. Als einer der ganz wenigen Regisseure in Japan, die Forderungen stellen konnten, liess er sich beispielsweise 1941 für seine Adaptation des Mayama-Bühnenstücks GENROKU CHUSHINGURA (Die Geschichte

TOKAI KOXYOGAKU (1929): Klassengegensätze dargestellt

von den treuen Gefolgsleuten aus der Genroku-Zeit) das Schloss von Edo rekonstruieren, obwohl er dann im Film darauf verzichtete, die beliebten Kampfesszenen dieses Stoffes zu inszenieren.
Mizoguchi war die Glaubwürdigkeit ein Anliegen und mit ihr die Atmosphäre, in der er seine Schauspieler inszenieren konnte. Er selber meinte dazu, dass ohne absolute Genauigkeit die Lüge regiere und: *«Eine Lüge ist immer eine Lüge. Es gilt, alles mit Aufmerksamkeit zu verifizieren, ansonsten wird ein ganzer Film zur Lüge. Selbst ein Zeichner in einer Zeitung sollte alles auf die Wahrheit hin überprüfen. Wenn man danach dennoch zum Schluss kommt, dass, zugunsten eines filmischen Effektes, aus ästhetischen Überlegungen heraus, eine Lüge notwendig sei, so mag das gehen. Aber nicht auf absolute Echtheit zu setzen, weil es unter Umständen einfacher ist, eine Szene anders zu drehen, hat einzig zur Konsequenz, dass der Ton des ganzen Filmes danach nicht mehr glaubwürdig ist.»*
Mizoguchi gibt gleich noch ein erläuterndes Beispiel dafür, mit welcher Konsequenz er seine Suche nach Echtheit und Wahrheit betreibt: *«Wenn ich eine Einstellung auf eine Gruppe von Figuren aus der Heinan-Epoche mache und einen erhöhten Blickwinkel wähle – aufgepasst! Da denkt der Zuschauer sogleich an einen 'emakimono' (ein Gemälde auf einer Rolle), der exakt nach diesem Stilprinzip gestaltet wird. Die Falscheit springt in dieser Beziehung ins Auge.»* Wenn eine Kleinigkeit nicht stimmt, so ist die Glaubwürdigkeit des Gesamten in Frage gestellt. Mizoguchis Anforderungen an sich und seine Arbeit gehen nicht vom Durchschnittszuschauer aus sondern vom bestmöglichen Betrachter.

Distanz wahren, um nahe zu kommen

Wenn die Arbeitsbedingungen möglichst realitätsnah sind, so muss auch das Spiel der Darsteller stimmen. Mizoguchis Filme legen Beweis ab für die Richtigkeit der These. Er war ein Realist, der das Theater liebte und dessen Neigung zum Theater selbst in den filmisch stärksten Momenten seines Werkes noch zum Ausdruck kommt. Er lässt einzelne Szenen, ganze Sequenzen praktisch ungebrochen spielen, ist damit ein früher Verfechter der *Plansequenz*, der ungeschnittenen Einheit einer einzelnen Szene. Extrem lang ist sie bei ihm kaum je, dafür umso dichter. Er verwendet sie einfach, um die Kontinuität eines Geschehens zu wahren, um Prozesse zu verfolgen und zu beschreiben und nicht zu unterbrechen, um auch Widersprüche zum Tragen zu bringen. Mizoguchi hält sich mit der Kamera zurück, betrachtet eine sich abspielende Szene aus einer Distanz, die ihm den Überblick, den er schaffen will, erhält und die gleichzeitig auch die Intimsphäre der Figuren wahrt. Daraus ergibt sich fast von selbst, dass jene Einstellungen, in denen er näher an die Figuren herangeht, in ihrer Ausstrahlung umso intensiver wirken.

Grossaufnahmen finden sich kaum; es sind bestenfalls halbnahe Positionen. Dafür Halbtotalen und Totalen, innerhalb derer dann stark auf die Tiefenschärfe gebaut wird und das Spiel nicht nur parallel zur Kameraachse sondern sehr stark auch in die Tiefe des Bildes hinein verlagert ist. Die angestrebte Wahrung einer möglichst grossen Objektivität (die sich auch in der Verwendung vorwiegend kurzer Brennweiten audrückt) ist Mizoguchi wichtig, denn wenn seine Filme mit ihren gesellschaftspolitisch brisanten Themen mehr als bloss Emotionen hervorrufen sollen, dann müssen sie (möglichst) unanfechtbar bleiben in bezug auf Manipulation durch filmische Mittel. Die Emotion, die Kraft der Erzählungen, ergibt sich immer wieder von innen heraus, durch das, was uns «vorgespielt» wird und das, was wir entsprechend der Kameraposition mitverfolgen, im Überblick haben können. Das kann zuweilen durchaus auch ausserhalb des Bildfeldes geschehen – etwa in der Gewaltszene in GION BAYASHI (1953, Die Musiker von Gion), wo Mizoguchi den Off-Raum nutzt, um eine umso stärkere Wirkung zu erzielen.

Klarheit ergibt sich aus der Beschränkung

Die Kamera bewegt sich andererseits bei Mizoguchi praktisch nur dann, wenn sich die Figuren bewegen oder wenn – und hier entsteht der gleiche Effekt wie durch die sparsam eingesetzten Grossaufnahmen – sie tatsächlich einen markierenden Punkt setzen soll und beispielsweise abhebt. Dazu wiederum sind in der Regel keine Kranvorrichtungen notwendig, denn bereits ein Anheben aus der tiefen japanischen Sitzposition heraus auf die Augenhöhe eines stehenden Menschen verfehlt ihren Effekt nicht. Mizoguchi muss als Autor seine Position kaum noch deutlich machen – sie wird durch die Wahl seiner Sujets allein schon klar genug. Seine Klarheit liegt aber auch in einer gestalterischen Beschränkung, die vergleichbar ist mit der späteren Arbeit eines Robert Bresson: Wenig Effekt, wenig Bewegung, aber eine grosse Wirkung aus der Kargheit erzielt.

Die auf alle Schattierungen setzende Schwarz-Weiss-Fotographie gehört mit zu diesen Stilmitteln. Zweimal nur hat Mizoguchi mit Farbe gearbeitet, und zwar in SHIN HEIKE MONOGATARI (Die neue Geschichte des Heike-Clans, 1955), einer historischen Familiengeschichte aus dem 17. Jahrhundert, und in YOKIHI (Prinzessin Yang Kwei-Fei). Spielt der erstere betont stark im Freien, so entstand der zweite mit seiner chinesischen Geschichte von der schönen Frau zur Zeit der Tang-Dynastie in Innenräumen, in denen mit feinen Kontrasten und Liebe zum Detail gearbeitet wurde. Mizoguchi setzt hier zur Weiterentwicklung eines Bewusstseins an, das sich in seiner Schwarz-Weiss-Schrift bereits zur Vollkommenheit entwickelt hatte. Immer wieder verblüfft er in der Kontrastgebung, durch die sich seine Figuren besonders weich oder besonders hart von ihrem jeweiligen Hintergrund abheben. In seinem späten Stummfilm ORIZURU OSEN (Osens Papierkraniche, 1934) erscheinen sie wie Lichtflecke im dunklen Umfeld. In SANSHO DAYO (Der Vogt Sansho) kann die Menge zur Einheit geraten, die als Ganzes dem gleichen Schicksal ausgesetzt ist, wie die Figuren im Mittelpunkt, oder umgekehrt reflektiert sich das Licht im Dunkel des Waldes schillernd an grossen Hüten der einzelnen Figuren. Eines der schönsten Bilder, das er in diesem Film gestaltet hat, ist jenes, wo er aus der Vogelperspektive auf ein wogendes Suzuki-Blüten-

Die Frauen fügen sich ihrem Schicksal, weil sie dem Erfolgsdrang der Männer nicht im Weg stehen wollen, auch dann nicht, wenn sie das Unheil voraussehen.

CHIKAMATSU MONOGATARI (1954): Wiederkehrendes Motiv des Bootes

UGETSU MONOGATARI (1953): Die Kunst der Lichtgebung – fliessend wie Tusche oder hart wie ein Schnitt

meer blickt, in dem eine Mutter mit ihren Kindern auf der Flucht ist.
In den ersten Minuten seiner Filme greift Mizoguchi einige wenige Antipoden heraus, die den Verlauf nach an sich einfachen Mustern der Gegenüberstellung bestimmen. Er plädiert für Gleichberechtigung in der Gesellschaft und führt exemplarisch und vorwiegend anhand von Frauenfiguren in verschiedenen Milieus und Variationen vor, was das heisst und worum es geht. JOSEI NO SOHEI (Der Sieg der Frauen), 1946 nach einem Drehbuch des Mizoguchi-Schülers Kaneto Shindo entstanden, deutet schon im Titel an, dass ein Geschlechter-Kampf im Gang ist. Die Anlage ist denkbar einfach. Zwei Schwestern, die eine, Hiroko (Kinuyo Tanaka), alleinstehend, als junge Anwältin erfolgreich, verliebt in einen oppositionellen Professoren, ambitioniert, selbstbewusst, nicht korrumpierbar; die andere, Michiko (Michiko Kuwano), älter, verheiratet mit dem Starstaatsanwalt Moto (Mitsuko Miura), der über Leichen geht, untergeordnet seit Kindsbeinen, unbewusst. Der Mann der älteren Schwester hat nicht nur den Geliebten der jüngeren zu fünf Jahren Dunkelkammer verurteilt, er hat andererseits auch das Studium von Hiroko finanziert und soll ihr nun in einem denkwürdigen Prozess erstmals beruflich gegenüberstehen. Für sie beginnt hier eine Karriere, für ihn steht eine auf dem Spiel.

Demokratie heisst Gleichberechtigung

Moto ist es nicht gewohnt, zu verlieren oder Fehler einzugestehen, schon gar nicht gegnüber Frauen. Er glaubt an den Buchstaben des Gesetzes und räumt menschlichen Überlegungen keinen Platz ein. Hiroko weiss wohl darum, dass er es war, der ihr das Studium überhaupt ermöglicht hatte, aber was sie stellvertretend für so viele Frauenfiguren bei Mizoguchi nicht daraus ableiten will, ist eine Abhängigkeit, die in Hörigkeit der Frau gegenüber dem Mann mündet. *«Von Frauen wird nur die Fähigkeit zur Selbstaufgabe verlangt, und mehr nicht»*, sagt Kono unumwunden und mit grösster, männlicher Selbstverständlichkeit. Genau diese Haltung aber gilt es nach Hiroko endlich zu überwinden. Hirokos Schwester ist anfänglich noch naiv genug zu glauben, die zerfahrene Situation liesse sich in Versönlichkeit lösen. Der Konflikt ist ebenso unumgänglich wie fruchtbar.
Der Prozess, der im Verlauf von JOSEI NO SOHEI vorbereitet wird, steht in vielerlei Hinsicht für den Prozess, den Mizoguchi der traditionell feudalen japanischen Gesellschaft schlechthin macht, auf deren geldorientierten Fundamenten menschliche Tragödien zum Alltag gehören. Eine Schulkollegin der Schwestern bettelt völlig verarmt auf der Strasse. Weil ihr Mann durch die schlechten Arbeitsbedingungen in seiner Fabrik erkrankt war und

entlassen wurde, fehlt es ihrer Familie am Notwendigsten zum Überleben. Als der Mann seiner Krankheit erliegt, dreht die Frau in totaler Verzweiflung durch und erwürgt das vor Hunger schreiende Kind, bevor sie sich selber in den Tod stürzen will. Sie wird ohnmächtig von einem Nachbarn gefunden und stellt sich, von Hiroko angespornt, der Polizei.
Hiroko wird die Verteidigung übernehmen, ihr Schwager Moto führt die Anklage. Gegenüber stehen sich damit vor Gericht und auf dem Weg dahin durch Mizoguchis Film zwei Welten, die wir in parallelen Szenenmontagen mit klarem Schwergewicht auf dem Standpunkt Hirokos verfolgen können. Der Blickwinkel mag objektiv bleiben, Mizoguchis Position und sein Anliegen sind auch klar, wenn der richterliche Spruch am Ende des Filmes ausgespart bleibt. Entscheiden soll (und kann) der Zuschauer/die Zuschauerin darüber, welche Haltung denn die menschlichere, die vernünftigere sei. Moto kämpft mit einem Gesetzestext im Rücken, den er buchstabengetreu auslegt: Einmal Tod durch Handanlegen, gleich: schuldig. Hiroko setzt dieser vorwiegend männlichen Haltung, die die letzte menschliche Regung fassbar und damit auch berechenbar machen will, das Wesen des Menschen entgegen, das der feudalen, kapitalistischen Denkweise genau entgegengesetzt ist. Ihrer Schwester gegenüber hat sie am Schluss auf alle Fälle gewonnen, denn diese zieht die Konsequenzen noch vor dem richterlichen Spruch, indem sie ihren erfolgsbesessenen Gatten sitzen lässt und heimkehrt an einen Ort, wo von ihr nicht Unterwürfigkeit gefordert wird, wo sie als Mensch für voll genommen wird.

Bilder aus sich heraus sprechen lassen

Mizoguchi inszeniert auch hier mehr die Figuren als die Kamera, die zurückhaltend den Prozess im doppelten Wortsinn beobachtet. Sie mag im Raum da und dort schwenken, wenn sie fährt, dann der verarmten Strasse entlang, wenn Hiroko mit ihrer verzweifelten Schulkollegin spricht. Daneben bleibt sie statisch, so objektiv wie möglich, und Mizoguchi wählt sehr präzis aus, welche Einstellung er machen und mit welcher anderen er sie zusammenfügen will. Wenn Hiroko etwa mit der Angeklagten in Untersuchungshaft redet, so genügt eine lange fixe Einstellung, um alles zu zeigen: Am einfachen Tisch sitzen sich die zwei Frauen gegenüber, bespitzelt vom Protokoll führenden Wärter, der oben Platz genommen hat, und beschattet von einem zweiten, der an der Gittertüre stehengeblieben ist. Dabei sind er wie auch die Türe immer nur als Schatten an der Rückwand erkennbar, als das eben, was sie für die Situation darstellen. Da braucht es keine Gegenschüsse, keine Zwischenschnitte, keine Unterteilung. Die Szene steht für sich.
Ein zweites Beispiel, diesmal für die bewegte Kamera. Im Haus Konos ist einer zu Gast. Dem Gespräch mit dem Hausherrn darf die Frau nicht beiwohnen; sie hat im Nebenraum auf allfällige Kommandos zu warten. Mizoguchi fasst nun mindestens drei mögliche Einstellungen zu einer einzigen, Verbindung und damit Klarheiten schaffenden zusammen. Die Kamera betrachtet statisch das Männergespräch, das sich um die Karriere dreht und darum, dass es gilt, diese mit allen Mitteln zu verteidigen. Die Frau des Staatsanwalts tritt hinzu, um sich dienstbar zu erweisen, und wird weggeschickt, weil sie für diese Männer entbehrlich ist. Mit ihr schwenkt die Kamera langsam mit, wodurch die beiden Männer im Raum bleiben und wir mit der Frau ins Nebenzimmer gelangen. Hier bleiben beide vor der rechteckig karierten Wand eine Zeitlang stehen, bevor sie eine Tür öffnet und sich in die neue Tiefe hinein zusammen mit der weiterschwenkenden und nun vorwärtsfahrenden Kamera in ein drittes Zimmer begibt. Hier nun sitzt ihre Schwiegermutter und stellt fest, sie hätte gehört, dass ihre Schwester Hiroko ihrem Sohn Kono in der nächsten Verhandlung gegenüberstehen würde. Und, betont rhetorisch: *«Die Hiroko hat es weit gebracht, findest du nicht.»*
Was Mizoguchi in genialer Weise durch die Beherrschung einfachster filmischer Mittel hier deutlich macht, ist die Tradition, in der ein bestimmtes Verhalten steht. Es entwickelt sich weiter, oder besser: es pflanzt sich fort, solange, bis die Kraft, es zu durchbrechen, gross genug geworden ist. Die Mutter von Kono hat die männliche Haltung, die extrem patriarchalische Ordnung ihrer Gesellschaft seit jeher derart verinnerlicht, dass sie sie übernimmt und nicht in Frage stellt. Wenn sie eine Frage stellt, dann an die weibliche Haltung Hirokos, die zu teilen sie eigentlich allen Grund hätte.
Mizoguchi aber zieht mit einer einzigen Kamerabewegung die Linie, die sich durch verschiedene mögliche Einstellungen ergibt, die eine ganze Gesellschaft (und natürlich das darauf aufbauende Staats- und Rechtswesen) prägt. Genauso wie Mitschiko an die Schicksalshaftigkeit des weiblichen Leidens glaubt, ist Hiroko davon überzeugt, dass es dafür keinen Anlass gibt, ausser eben jenen von Männern bestimmten, den es zu überwinden gilt. *«Weil es Frauen gibt wie dich»*, entgegnet sie einmal ihrer Schwester, *«müssen wir gegen diese Erniedrigung ankämpfen. Ich kann nicht tun, was ich nicht für richtig erachte.»*
Die «Demokratisierung der Rechtspflege», für die Hiroko in JOSEI NO SOHEI sich einsetzt, ist natürlich nur ein kleiner Schritt auf einem langen Weg zur Gleichberechtigung der Frau. Was sie vom Gericht fordert (*«Der Sinn einer Verhandlung liegt doch nicht darin, dass man bestraft, sondern darin, dass man liebt und hilft»*), das verlangt Mizoguchi von der Gesellschaft. Unterwegs dahin sind eine ganze Reihe von Veränderungen im gesamtgesellschaftlichen Verhalten notwendig, müssen Werte neu gesetzt werden, allen voran das Besitzverhalten. Ihm entspringt auch das tradierte Verständnis des Mannes, die Ehefrau – und womöglich noch die eine oder andere Geisha – hätten seinen Wünschen zu entsprechen und sich gefälligst unterwürfig zu verhalten.
Die Gegenüberstellung, die durch die geschickte Montage noch unterstrichen wird, pflegte Mizoguchi schon in frühen Filmen. 1929 gestaltete er TOKAI KOKYOGAKU (Symphonie einer Grossstadt, 1929), ein frühes Gegenwartsdrama, das mit dem Mittel der Montage die Klassengegensätze aufgezeigt hat und thematisch im japanischen Kino wenig Vergleichbares kannte. Wenige Jahre später nur folgten zwei meisterliche Melodramen: GION NO SHIMAI (Schwestern von Gion), der Tradition und Moderne anhand des Verhaltens zweier Geishas einander gegenüberstellt, und NANIWA ERESI (Elegie in Naniwa), wo die Unterdrückung der Frau nachgezeichnet wird und

SAIKAKU ICHIDAI ONNA (1955): Trügerischer Schein der guten Tage

YOKIHI (1955): Detailliebe in Innenräumen

die anfängliche Anpassung umschlägt in einen bewussten Widerstand. Was diesen Film auszeichnet, ist ein bis dahin in Japan nicht gekannter Realismus, der auch seine Wirkung nicht verfehlte.

Die Käuflichkeit des anderen

Solche Beispiele finden sich noch in zahlreichen Variationen: Einen «Prototypen» seiner rebellischen Frauen hatte Mizoguchi bereits 1933 in dem noch erhaltenen Stummfilm TAKI NO SHIRAITO (Weisse Fäden des Wasserfalls) gezeichnet. In dieser Adaptation eines Stückes aus der neuen Theaterschule Shinpa, das in der zuende gehenden Meiji-Zeit, also um die letzte Jahrhundertwende spielt, erzählt er die stürmische und tragische Liebesgeschichte der Wasserschauspiel-Frau in einem Schaustellerbetrieb. Sie verliebt sich in einen armen Kutscher und wendet ihr ganzes Geld auf, um ihm zu einer besseren Ausbildung zu verhelfen. Das geht soweit, dass sie selber Geld aufnehmen muss. Der Teufelskreis dreht sich rasch und schnürt den Atem der verliebten Frau immer mehr ein. Sie verliert ihr geliehenes Geld, versucht noch einmal mehr zu holen und sieht sich plötzlich sexuellen Forderungen als Gegenleistung gegenüber. Hier endlich beginnt sie sich zu wehren und zwar derart vehement, dass der Mann, dem sie das Geld schuldete, im Streit umkommt.

Damit steht auch sie bald schon vor Gericht, wo ein frischgebackener Anwalt sie anzuklagen hat. Es ist jener junge Mann, den sie in Selbstaufopferung unterstützt und vom Kutscher zum Anwalt gefördert hatte, und er wird, dem Buchstaben des Gesetzes folgend, sie für die daraus erfolgte Tat zum Tod verurteilen müssen. Die Umstände, die Gesellschaft, die Gesetzgebung lassen einen anderen Weg nicht zu. Das Detail des Geldaufbringens für den Geliebten findet sich immer wieder, so auch in der nicht minder obsessiven Liebesgeschichte CHIKAMATSU MONOGATARI (Die gekreuzigten Geliebten, 1954), wo das Liebespaar dann zwar vorübergehend fliehen kann, letztendlich aber doch von den «rechtsmässigen» Verfolgern eingeholt und verurteilt wird. So auswegslos erscheinen lange Zeit die Anlagen in Mizoguchis Filmen. Und was die Stellung der Frau in CHIKAMATSU überdeutlich macht: Während der Mann und angesehene Geschäftsherr problemlos seine Nebenfrau halten und mit Angestellten schäkern kann, wird seine Frau beim vorerst nur vermeintlichen Seitensprung schon mit Schande bedacht und nach der Verfolgung mit ihrem Geliebten zum Tode verurteilt. *«Die Männer haben das Recht zu sündigen, aber die Frauen kreuzigt man dafür»*, heisst es einmal am Anfang des Filmes, und weiter: *«Das ist unrecht.»*

Verhängnisvolle weibliche Schönheit

Die Frauen sind die schandbaren – das hat Mizoguchi nicht erfunden: So will es das männliche Drehbuch des Gesellschaftsspiels haben; sie verführen die Männer mit ihrer Schönheit. Diese wird ihnen denn auch immer wieder zum Verhängnis: In ORIZURU OSEN (Osens Papierkraniche) verfällt die schöne weibliche Hauptfigur ge-

nauso ihrem Unglück, wie Oharu in SAIKAKU ICHIDAI ONNA (Das Leben der Frau Oharu) ein Leben lang misshandelt wird, bis sie als ins Alter gekommene Prostituierte von einem ihrer Freier nur noch als Schreckgespinst gebraucht wird.
Hier arbeitete Mizoguchi konsequent mit der Rückblende, ausgehend von der alten Frau, die sich in einem verlassenen Tempel die Rakanstatuen anschaut und darin Gesichter ihrer Liebhaber erkennt. Der Film taucht ein in die Lebensgeschichte, die hoch oben begann und tief unten zuende geht, dem sozialen Abstieg einer schönen Frau aus angesehener Familie folgt. Mizoguchi gestaltet diese Rekonstruktion der Orte und die Wiederbegegnung mit Menschen suggestiv in einem naturalistischen Realismus und überhöht das noch durch klangliche und musikalische Elemente, die auch in anderen Filmen mit Schlag-, Perkussions- oder Zupfinstrumenten ein oft heiss und kräftig pulsierendes Blut abgeben. Diese Geschichte verdichtet sich bis zu ihrem ungeheuer starken Ende der Verlassenheit hin, in der die Frau endgültig zur Bettlerin degradiert ist. Mit diesem Bild hat Mizoguchi immer wieder die totale, die elende Abhängigkeit verdeutlicht.
In einem späteren Film, YOKIHI (Prinzessin Yang Kwei Fei, 1955), dient die Schönheit einer Tochter dazu, sie mit dem Kaiser zu vermählen, damit die Verwandten zu Geld und Ansehen kommen. Gleichzeitig aber gibt die Schönheit Yangs dem Hunger leidenden Volk Anlass dazu, einen Grund fürs Elend zu haben. Die Hetze, die in Gang kommt, treibt die junge Frau in den Freitod, und zwar weniger aus Angst vor direkten Angriffen auf sie, als vielmehr dem Kaiser zuliebe, wie sich das für eine rücksichtsvolle Frau gehört.

UTAMARO OMEGURU (1946): Die Strenge des Ausdrucks

Milieu als Sinnbild der Käuflichkeiten

In der Entwicklung dieses filmischen Werkes lassen sich im Verlauf der Jahre zunehmend selbstbewusste und resolutere Figuren ausmachen, die wie Hiroko in JOSEI NO SHORI ein klares Nein aussprechen. Die Gegenüberstellung zweier Schwestern findet sich im übrigen auch in GION NO SHIMAI (Schwestern in Gion) wieder, der geradezu klassischen Studie zweier Geishas, von denen die eine ganz traditionell treu-aufopfernd lebt, während die andere auf eigenen Gedankengängen besteht und danach lebt. Von der Ausgangslage her ergibt sich hier wie in JOSEI NO SHORI eine Gegenüberstellung, die nun etwas weniger ernsthaft geschieht und humorvolle Passagen enthält.
Eine Milieuschilderung wurde auch Mizoguchis letzter Film. AKASEN CHITAI (Die Strasse der Schande, 1956) zeichnet zu einer Zeit, da in Japan die Prostitution verboten werden sollte, ein facettenreiches Bild des Milieus und der Abhängigkeiten. Mizoguchi griff damit sehr direkt in eine in Gang befindliche Disskussion ein und machte sich insofern darüber lustig, als er das mögliche Resultat vorwegnimmt: Die Gesetzgebung wird wieder und wieder verschoben, weil die Parlamentarier, die ja selber von den Konsequenzen eines Verbots betroffen wären, sich zu keinem Entschluss durchringen können. (In Wirklichkeit allerdings trat 1958 tatsächlich ein entsprechendes Gesetz in Kraft). Die materielle Not, die

YUKI FUJIN EZU (1950): Hingeworfen im Patriarchat

einstmals Mizoguchis eigene Schwester zur Geisha werden liess, stellt für ihn ein Hauptmotiv zur Prostitution dar; die soziologische Sicht ist es, die ihn bis hierhin interessiert hat. In AKASEN CHITAI muss die eine der Frauen für den kranken Mann und das Kind aufkommen, eine andere will den Vater aus dem Gefängnis freikaufen, die dritte hat Schulden zu begleichen. Diese Frauen stehen immer wieder stellvertretend für die japanische Frau schlechthin, denn ob Prostituierte oder Familienmutter: Die Männerwelt hält sich die Frauen in Schuld. Und gleichzeitig weiss der Vater, der seine Tochter aus dem Puff mit dem sinnigen Namen «Traumland» holen will, dass *«eine Familie ohne Frau von der Gesellschaft nicht respektiert ist»*, und er deshalb kurz nach dem Tod seiner eigenen Frau eine andere geheiratet hat. Die gesellschaftlich gesehen abtrünnige Tochter kann das nicht verstehen und verkauft sich lieber weiterhin; so bleiben die Verhältnisse klar.
Mizoguchi hat in seinem letzten Film sehr verschiedene Stimmungsmomente nachgezeichnet. Den ironischen, wo etwa eine Prostituierte einem Klienten mit Familie im Restaurant begegnet und zur Frau, der sie als Sekretärin vorgestellt wird, sagt: *«Ihr Mann ist immer sehr kooperativ...»*, oder der tragische, wie jenem, da die Mutter, die jahrelang ihren Körper verkauft hat, um dem Sohn die Ausbildung zu sichern, vom erwachsenen Sohn weggewiesen wird: *«Ich will nicht mehr dein Sohn sein.»*
Das letzte Bild in AKASEN CHITAI ist das letzte Bild Kenij Mizoguchis: Es steht für sich und für ein Lebenswerk, zeigt es doch den zerbrechlichen Blick eines jungen Mädchens, eines Kindes noch, das unter dem Türbogen an der Strasse steht und einen ersten Freier anmachen sollte. *«Denk an die, die's umsonst machen müssen»*, hat ihr eine erfahrene Kollegin eben noch ins Ohr geflüstert, an all die Mütter und Hausfrauen, die von ihren Männern nicht einmal jene Zuneigung kriegen, die dieselben Männer einem Strassenmädchen erweisen. Sie steht mit dem kleinen Trost da, zögernd, scheu, verletzlich, und setzt zu einem Winken an. Nimm mich, ich gehöre dir – der Handel nimmt kein Ende. Das Geld ist alles, was im «Traumland» zählt; Gefühle gehören nicht in diese Welt der käuflichen Abhängigkeiten.

Die Sklaverei als Variation des Prostitutionsmotivs

Wenngleich auch praktisch immer die Frauen im Zentrum von Kenji Mizoguchis Filmen stehen, so gibt es eine Männerrolle, die sich dominant mit durchzieht, und die unverkennbare Züge seines Vaters trägt. Am weitesten geht er in der Darstellung wohl in SANSHO DAYO, jenem Epochenfilm aus der Heinan-Zeit um die Jahrtausendwende, in dem ein tyrannischer Vasall (gespielt von Eitarô Shindô) sich ein Haus voll Sklaven als vollkommen entrechtete Arbeitstiere hält. Beispielhaft ist hier die Technik der Rückblenden in einer subtilen Art des erinnerungsähnlichen Verschwimmens eingesetzt.
Zushio und seine Schwester Anju sind Kinder aus einer vornehmen Kriegerfamilie, deren Vater wegen eines Aufruhrversuchs in Verruf geraten ist und verbannt wurde. Auf einer Reise mit ihrer Mutter und einer Dienerin, geraten sie in Menschenhändlerhände, werden getrennt und verkauft. Die Mutter kommt in ein Freudenhaus auf der Insel Sado, die Dienerin nimmt sich das Leben, und die beiden Geschwister kauft der Vogt und Sklavenhalter Sansho. Erst nach Jahren gelingt es dem Bruder zu fliehen, während die sich aufopfernde Schwester ins Wasser geht. Als geadelter Provinzverwalter kehrt der junge Mann zurück und schaut in kürzester Zeit wider der obrigkeitlichen Weisung nach eigenem Gefühl zum Rechten. Für ihn heisst dies: Aufhebung jeglicher Sklaverei und Einführung von normal bezahlter Arbeitsleistung auch im Haus von Sansho. *«Sei hart dir gegenüber und grosszügig gegenüber den andern!«*, hatte ihm der verurteilte Vater einstmals mit auf den weiteren Lebensweg gegeben. Denn: *«Die Menschen sind alle von Geburt auf gleich, und sie haben alle das gleiche Anrecht aufs Glück.»* Der öffentliche Erfolg Zushios läuft parallel mit dem privaten Niedergang seiner Familie, von der am Ende nur noch er und seine vollkommen geschwächte und erblindete Mutter überleben.

Meisterliche Zeitenmontagen wie fliessende Bilder

Wie UGETSU MONOGATARI (Erzählungen unter dem Regenmond) erreicht auch dieser Film geradezu klassische Grösse. Das gilt für Momente wie jenes poesievoll übersinnliche des Gesangs, der über die Meere hinweg von der verzweifelten Mutter an die Ohren der Kinder gelangt, bis zur Rückblenden-Struktur, die Mizoguchi grandios zelebriert. Am Anfang des Filmes fragt ein Junge seine Mutter, ob der Vater einmal gefehlt habe, was sie verneint. Die gutgestellte Familie spaziert in schillerndem Sonnenlicht, der Junge meint: «Ich war darüber sicher», und ruft wegrennend nach dem Vater. Er rennt in die Tiefe des Bildes in freier Natur, bis nur noch sein grosser, runder und schwarzer Sonnenhut auf dem Rükken baumelnd erkennbar ist, dem Zentrum einer Zielscheibe gleich. Aus ihm heraus schält sich in einer fliessend weichen Überblendung nun ein weit jüngerer Knabe, der seinerseits in die Tiefe eines neuen Bildes rennt. Rennt der erste Junge seinem Vater nach, so rennt der zweite Knabe ein paar Jahre zuvor vor den Verfolgern seines Vaters davon in die Sicherheit seines Palastes: Es sind, wird sich herausstellen, dieselben Figuren mit einigen Jahren Altersunterschied.
Der raffinierte Zeitenwechsel bleibt charakteristisch für diesen Mizoguchifilm, und ein weiteres gestalterisches Element seiner Arbeit fällt sogleich auf. Der Japaner arbeitet nicht nur gerne mit den Tiefen des Raumes, er schneidet auch gerne in die Tiefe. Das heisst zum Beispiel: Wir sehen in der dritten Einstellung von SANSHO DAYO den Buben in den Palasthof rennen und von den ihm entgegeneilenden Armen der Mutter aufgenommen werden. Die beiden Figuren eilen sich entgegen und finden sich in der Mitte einer Halbtotalen. Nun schneidet Mizoguchi mit einer leichten Winkelveränderung näher auf Mutter und Buben zu, sodass wir nah jetzt ihre Oberkörper vor uns haben und ohne viel Aufsehens und irgendwelche Kenntnis der näheren Umstände die Zuneigung vermittelt bekommen. Dem Film ist die Bemerkung vorangestellt, dass er im 10. Jahrhundert spiele, zur Zeit, *«da der Mensch seinen wahren Wert noch nicht kannte»*.

UGETSU MONOGATARI (1953): Die Frau und das Kind sind der Gewalt ausgeliefert, während...

Das Streben nach Geld und Ruhm birgt zwangsläufig den Verlust von inneren Werten in sich, und heile Träume enden in böser Wirklichkeit.

...der Mann seinen Traumphantomen nacheilt

Angesichts der anderen Filme Mizoguchis klingt das fast schon zynisch, denn menschliche Werte haben sich bis heute viel zuwenig durchgesetzt. Er stimmt hier auch sehr stark jene humanistischen Töne an, mit denen sein Landsmann und Verehrer Akira Kurosawa gross geworden ist, mit denen dieser notabene noch vor Mizoguchi in Venedig 1951 mit seinem RASHOMON erstmals einen Hauptpreis für Japan zuerkannt erhielt. In SANSHO DAYO flieht Taro, der Sohn des Terrorvogtes Sansho, bald einmal, um inskünftig im Kloster zu leben. Als Zushio ihn später da findet und darüber in Kenntnis setzt, dass er sich in der Hauptstadt über das Verhalten Sanshos beklagen wolle, meint Taro resigniert aber gelassen: *«Die Menschen interessieren sich nicht für das Glück oder Unglück der anderen, wenn es nicht ganz direkt etwas mit ihrer eigenen Existenz zu tun hat. Sie sind grausam. Wenn das Wesen des menschlichen Herzens sich nicht verändert, wird die Welt, von der du träumst, sich nie einstellen.»*

Poetischer Realismus par excellence

Immer wieder stellen sich bewegende Bilder ein, Aufnahmen von grosser poetischer Kraft. Zu ihnen gehört das häufige Motiv des Bootes, mit dessen Hilfe Personen und Hoffnungen übergesetzt werden. In CHIKAMATSU MONOGATARI wirft sich die geflohene Ehefrau ihrem Geliebten auf der Flucht im Boot um den Hals und fleht ihn an: *«Ich will nicht sterben, Mohei, ich will leben.»* In SANSHO DAYO wird die erhoffte Flucht im Boot Mutter und Kindern zum trennenden Verhängnis, während das Boot in UGETSU MONOGATARI am deutlichsten nicht nur verbindet sondern auch bindet: Da sitzen alle im gleichen Boot, der nahe Tod driftet im Boot vorbei, und eine Rettung durchs Absetzen ist nicht garantiert.
Damit wären wir bei jenem Film von Kenji Mizoguchi angelangt, der die grösste Verbreitung erfuhr und immer wieder als das blendendste Beispiel seiner poetisch-realistischen Arbeit hervorgehoben wird: UGETSU MONOGATARI. Der Film stellt formal ganz klar einen der Höhepunkte in Mizoguchis Schaffen dar, ist aber gleichzeitig von seiner Geschichte her vergleichsweise ungewöhnlich. Ein Grossteil der erhaltenen Filme und der grösste Teil der neunzehn mir bekannten Werke spielt in einem mehr oder weniger zeitgenössischen Umfeld Mizoguchis, das heisst ab Jahrhundertwende. Sie tun dies oftmals auch dann, wenn sie auf einen literarischen Stoff aus einer älteren Epoche zurückgreifen, indem Mizoguchi und seine Buchautoren diesen transferierten und aktualisierten. Mizoguchis bereits angetönte Liebe zum Sprech- wie Musiktheater wirkte sich in einem interessanten Detail zusätzlich zur Freude an literarischen Stof-

fen aus: Er liess Bücher wie jenes von UGETSU MONOGATARI, ob authentisch oder literarisch, oftmals zuerst in der Form eines Bühnenstücks schreiben, um dann von einem anderen Autoren, seinem eigentlichen Drehbuchautoren, das Filmbuch erstellen zu lassen. Das mag mit ein Grund dafür sein, dass seine Filme immer auch Bühnencharakter aufweisen, eine Eigenart, die natürlich durch Mizoguchis Spezialität der langen, umfassenden Einstellungen noch verstärkt wird. Der Zuschauer, die Zuschauerin, soll betrachten und teilhaben, nicht gestört sein aber vielleicht «verstört» werden. Die Welt ist eine Bühne, und die Dramen, die sich darauf abspielen, sind real, auch wenn die Kunst sie poetisch überhöht.

Machtlosigkeit der Frau im patriarchalen Feudalsystem

UGETSU MONOGATARI blendet zurück ins 16. Jahrhundert. Der Film stellt zuerst einmal zwei Männerfiguren in den Mittelpunkt. Er folgt einerseits der Vorlage zweier Erzählungen von Akinari Ueda («Jasei no in» und «Asaji ga Yado») und ist anderseits beeinflusst von Motiven aus Guy de Maupassants Erzählung «Le décoré». (Mit MARIA NO OYUKI – Die Jungfrau von Oyuki, 1935 – hatte Mizoguchi bereits einmal Maupassants erste Novelle «Boule de Suif» über eine Dirne im deutsch-französischen Krieg ins Japan des Jahres 1877 transponiert). In UGETSU MONOGATARI schildert er die Geschichte von Genjuro, einem Töpfer, und seinem Schwager, dem Bauern Tobei. Die beiden leben mit ihren Frauen in einem kleinen Dorf, das inmitten eines von Kriegswirren umtosten Gebietes gelegen ist. Und sie haben Ambitionen, die sich die Kriegswirren zunute machen: Genjuro möchte mit seinen Töpfen in die Stadt fahren und möglichst rasch viel Geld verdienen; Tobei will als Samurai zu Ruhm und Ehren kommen. Beide setzen alles aufs Spiel: und verlieren. Das Streben nach Geld und Ruhm, macht Mizoguchi in UGETSU MONOGATARI noch einmal überdeutlich, birgt zwangsläufig den Verlust von inneren Werten mit sich.

Genjuro und Tobei machen sich auf einen Weg, der sie immer weiter wegführt von sich selbst, der Wunschträumen und Phantomen folgt und nicht den Spuren der Wirklichkeit. Unterwegs, auf jener grandiosen Bootspassage, treibt an ihnen der Tod phantomartig vorbei; sie verstehen das Zeichen nicht richtig zu deuten – der Tod wird Wirklichkeit. Genjuro rennt später einer Liebe nach, die er für echter und stärker hält, als jene zu seiner eigenen, daheimgelassenen Frau. Diese Liebe aber entpuppt sich als Phantom, als Geist einer längst verblichenen Prinzessin. Tobei baut seinen Ruhm als heldenhafter Samurai auf einer Lüge auf. Er wird wie Genjuro jäh erwachen und feststellen, dass der heile Traum die böse Wirklichkeit erst richtig schlimm gemacht hat. Die beiden Männer haben uns vorgeführt, wonach sie im Innersten streben und was zu opfern sie immer wieder schamlos bereit sind. Ihre Potenz reduziert sich auf zwei Vorlieben: Sex und Krieg. Fähig sind sie weder hier noch dort, und das führt immer wieder von neuem, in den kleinen wie der grossen Geschichte dieser Welt, zu sehr viel unnötigem Elend. Die Traumbilder schillern, die Wirklichkeit macht Angst.

Das Unglück durchmachen, um zu verstehen

Und die Frauen? Sie sind einmal mehr die Opfer, nicht unschuldig insofern, als sie sich dem männlichen Verhalten klarer und stärker entgegensetzen könnten – vorausgesetzt, sie würden sich den Umständen weniger unterordnen. Sie sehen mit an, wie zwei Männer sich die Verschärfung eines Konfliktes herbeisehnen, um ihre Potenz unter Beweis stellen zu können. Hier legt Mizoguchi mit seinem jahrelangen Drehbuchautoren Yoda Yoshikata die Fundamente einer patriarchalischen Gesellschaft bloss – und sie sind alles andere als nur japanisch. Die Frauen fügen sich dem Schicksal, weil sie dem Erfolgsdrang ihrer Männer nicht im Wege stehen wollen, auch dann nicht, wenn sie das Unheil voraussehen. Sobald sich die wahren Träume der Männer aber materialisieren, sobald Wirklichkeit wird, was sie sich wünschen, ist der Schrecken perfekt und ist ebenso klar, dass zuallererst die Frauen und Kinder die Leidtragenden sind. Genjuros Frau wird von Soldaten umgebracht und nur sein kleiner Sohn überlebt. Bei Mizoguchi durchdringen sich Realität und Phantasmen nahtlos, denn Genjuro liebt eine tote Seele, ohne zu wissen, dass seine Frau umgekommen ist.

Die Frau von Tobei wird vergewaltigt und gibt die Liebe zu ihrem eigenen Körper auf, verkauft ihn für Geld. Was das wiederum letztendlich heisst, hat Mizoguchi in einer seiner genial geschlossenen Einstellungen festgehalten: Tobei, der Möchtegernsamurai, hat seinem Schwager Genjuro den Geldseckel geklaut und sich eine standesgemässe Ausrüstung gekauft. Wir kennen als Zuschauer diesen Geldseckel. Ahama, Tobeis Frau, wird geschändet und in Verzweiflung getrieben. Und nun gestaltet Mizoguchi eine einzige Einstellung, in der er die Zusammenhänge klarstellt. Wir sehen einen von der Cadrage stark angeschnittenen Soldaten Geld aus seinem Seckel nehmen und einer Frau, die zu seinen Füssen auf dem Tempelboden liegt, hinschmeissen mit den Worten: *«Hier hast du das Geld.»* Eine leichte Kamerabewegung zeigt uns, dass die Frau Ahama ist, die sich dem Mann, der Tobei sein könnte (der Geldseckel), für Geld hingegeben hat. Sie ist vom eigenen Mann just in jenem Moment alleingelassen, da es schwierig wurde. Sie hat nichts mehr ausser dem eigenen Körper, und will sie überleben, muss sie diesen feilbieten. Mit Geld kauft sich da einer (der ihr Mann sein könnte) auf dem Altar des Krieges, der ihn scheinbar stark machte, für ein paar Augenblicke vermeintlich das mit Geld zurück, was er daheimgelassen hat: Die Frau, das Glück, das Wohlbefinden. Die Einfachheit des einen Bildes erst macht die schonungslose Härte seiner Aussage aus. Und diese Einfachheit ist eine der grossen Stärken von Kenji Mizoguchis ganzem künstlerischem Schaffen.

Auf die Frage, was denn seiner Ansicht nach Regie sei, hat Kenji Mizoguchi 1952 geantwortet: *Der Mensch! Es gilt, das Wesen des Menschen gut zum Ausdruck zu bringen.»* Mir scheint, dass er zu jenen Filmautoren gehört, die hier ihre Meisterschaft entwickelt haben und deren Filme deshalb so unvergänglich ausdrucksstark sind, weil sie vom Menschen ausgehen. Zum Wesen des Menschen aber gehören die Emotionen, und e-motion, darauf hat Sam Fuller mit Nachdruck verwiesen, ist auch ein Wesen des Kinos. ■

Kenji Mizoguchi, 16. Mai 1898 – 24. August 1956

1923 AI NI YOMIGAERU HI (Der Tag, an dem die Liebe wiederkehrt)
FURUSATO/KOKYO (Heimat)
SEISHUN NO YUMEJI (Träume der Jugend)
JOEN NO CHIMATA (Stadt in Flammen)
HAIZAN NO UTA WA KANASHI (Das traurige Lied der Besiegten)
813/813-RUPIMONO (Ein Abenteuer des Arsèn Lupin)
KIRI NO MINATO (Hafen im Nebel)
HAIKYO NO NAKA (In den Ruinen)
YORU (Die Nacht)
CHI TO REI (Blut und Seele)
TOGE NO UTA (Das Lied vom Bergpass)
1924 KANASHIKI HAKUCHI (Der traurige Dummkopf)
AKATSUKI NO SHI (Tod im Morgengrauen)
GENDAI NO JOO (Königin der modernen Zeiten)
JOSEI WA TSUYOSHI (Frauen sind stark)
JIN-KYO (In dieser traurigen Welt)
SHICHIMENCHO NO YUKUE (Auf Truthahnsuche)
SAMIDARE SOSHI (Mairegen und Seidenpapier)
KANRAKU NO ONNA (Frau der Freude)
KYOKUBADAN NO JOO (Königin des Zirkus)
1925 MUSEN FUSEN (Kein Kampf ohne Geld)
GAKUSO O IDETE (Nach den Studienjahren)
DAICHI WA HOHOEUM (Das Lächeln der Erde)
SHIRAIURI WA NAGEKU (Die Klage der weissen Lilie)
AKAI YUHI NI TERASARETE (Im roten Licht der untergehenden Sonne)
GAIJO NO SUKETCHI (Strassenszenen)
NINGEN (Der Mann)
• FURUSATO NO UTA (Das Lied der Heimat)
NOGI TAISHO TO KUMA-SAN (General Nogi und Herr Kuma)
1926 DOKA O (Der König eines Dreigroschenstücks)
KAMININGIO HARU NO SASAYAKI (Frühlingsmurmeln einer Papierpuppe)
SHIN ONO GA TSUMI (Die Folgen meines Fehlers)
KYOREN NO ONNA SHISHO (Die Leiden einer Gesangslehrerin)
KAIKOKU DANJI (Kinder des Meeres)
KANE (Geld)
1927 KO-ON (Dankbarkeit gegen den Kaiser)
JIHI SHIN-CHO (Das sich wandelnde Herz eines Vogels)
1928 HITO NO ISSHO (Das Leben eines Mannes)
MUSUME KAWAIYA (Meine bewundernswerte Tochter)
1929 NIHON-BASHI (Die Nihonbrücke)
ASAHI WA KAGAYAKU (Die Morgensonne scheint)
• TOKIO KOSHINKAYOKU (Der Marsch auf Tokio)
TOKAI KOKYOGAKU (Symphonie einer Grossstadt)
1930 • FURUSATO (Heimat)
TOJIN OKICHI (Okichi, der Fremde)
1931 SHIKAMO KARERA WA YUKU (Und doch kommen sie voran)
1932 TOKI NO UJIGAMI (Der Schutzgott der Zeit)
MANMO KENKOKU NO REIMEI (Die Dämmerung der Mandschurei)
1933 • TAKI NO SHIRAITO (Der weisse Faden des Wasserfalls)
GION MATSURI (Das Fest von Gion)
1934 JINPUREN (Die Kamikazegruppe)
AIZO TOGE (Der Pass zur Liebe und zum Hass)
1935 • ORIZURU OSEN (Osens Papierkraniche)
• MARIA NO OYUKI (Die Jungfrau von Oyuki)
• GUBIJINSO (Mohnblumen)
• NANIWA HIKA/NANIWA EREJI (Die Elegie von Osaka)
1936 • GION NO SHIMAI/GION NO KYODAI (Die Schwestern von Gion)
1937 AIENKYO (Sackgasse zur Liebe und zum Hass)
1938 ROEI NO UTA (Das Feldlied)
AA KOYKO/AA FURUSATO (Oh meine Heimatstadt)
1939 • ZANGIKU MONOGATARI (Geschichte der späten Chrysanthemen)
1940 NANIWA ONNA (Die Frau aus Naniwa)
1941 GEIDO ICHIDAI OTOKO (Das Leben eines Schauspielers)
1942 • GENROKU CHUSHINGURA I-II (Die 47 Ronins)
1944 DANJURO SANDAI (Die drei Danjuros)
• MIYAMOTO MUSASHI (Die Legende des Miyamoto Musashi)
1945 • MEITO BIJOMARU (Das Bijomaru-Schwert)
HISSHO KA (Das Lied des Sieges)
1946 • JOSEI NO SHORI (Der Sieg der Frauen)
• UTAMARO O MEGURU GONIN NO ONNA (Utamaro und seine fünf Frauen)
1947 • JOYU SUMAKO NO KOI (Die Liebe der Schauspielerin Sumako)
1948 • YORU NO ONNA TACHI (Frauen der Nacht)
1949 • WAGA KOI WA MOENU (Flammen meiner Liebe)
1950 • YUKI FUJIN EZU (Frau Yuki)
1951 • OYU-SAMA (Fräulein Oyu)
• MUSASHINO FUJIN (Die Frau von Musashino)
1952 • SAIKAKU ICHIDAI ONNA (Das Leben der Frau Oharu)
1953 • UGETSU MONOGATARI (Erzählungen unter dem Regenmond)
• GION BAYASHI (Die Musiker von Gion)
1954 • SANSHO DAYO (Der Vogt Sansho)
• UWASA NO ONNA (Die Frau von der man spricht)
• CHIKAMATSU MONOGATARI (Die gekreuzigten Geliebten)
1955 • YOKIHI (Die Prinzessin Yang Kwei Fei)
• SHIN HEIKE MONOGATARI (Die Geschichte des Tairaclans)
1956 • AKASEN CHITAI (Strasse der Schande)
◦ OSAKA MONOGATARI (Eine Geschichte aus Osaka)

1975 ARU EIGA KANTOKU NO SHOGAI (Das Leben eines Cinéasten) von Kaneto Shindô über Kenij Mizoguchi

*

• Von den 85 Filmen sind nur noch deren 30 erhalten (hier mit • gekennzeichnet)
◦ Dieses Projekt konnte Mizoguchi aus Krankheitsgründen nicht mehr realisieren.

Sheila McCarthy – die ideale Darstellerin für die fragile Rolle der Polly

I'VE HEARD THE MERMAIDS SINGING von Patricia Rozema

Von den Eigenarten des Lebens

Sie ist, trotz ihres roten Strubelkopfs und obwohl sie fliegen kann, anders als Pippi Langstrumpf. Es fehlt ihr an Rotznäsigkeit und auch an Selbstvertrauen. Mit dem hässlichen jungen Entlein hat sie höchstens die Tappsigkeit gemeinsam, vielleicht noch das Gefühl, nicht «dazu zu gehören». Eher näher liegt der Vergleich mit Alice im Wunderland, denn sie stolpert genau wie diese mit grossen blauen Augen, die ständige Verwunderung verraten, durch eine Welt, welche sie zur Frage veranlasst: «Don't you think, life is the strangest thing, you've ever seen?»
Die Rede ist hier von Polly Vandersma, der Hauptfigur in I'VE HEARD THE MERMAIDS SINGING, dem ersten Spielfilm der Kanadierin Patricia Rozema. Doch auch wenn sich Parallelen zwischen Polly Vandersma und gewissen Märchenfiguren unweigerlich aufdrängen – wer in Rozemas locker-heiterem Werk nur ein Märchen sehen will, macht es sich zu einfach.
Polly Vandersma, hingebungsvoll gespielt von Sheila McCarthy, ist eine junge Frau, die sich als temporäre Sekretärin durchs Leben schlägt, eine jener «organisatorisch Behinderten», deren zwei linke Hände mehr mit dem Flüssig-Tipp-Ex als mit der Schreibmaschine beschäftigt sind. Mit Polly's Selbstwertgefühl steht es deshalb nicht gerade zum Besten, was sie mit Tagträumen kompensiert, in denen sie wie Supergirl durch die Lüfte schwebt, souverän übers Wasser wandelt oder weise Diskurse führt. Hier schwingt sie sich auf zu jenen Höhen, auf denen sie glaubt, dass alle anderen sich befinden.
Dabei ist Polly eine äusserst liebenswerte, originelle Person mit einer reichen Innenwelt. Sie langweilt sich nie mit sich selbst, gewinnt dem gewöhnlichen Alltag die kuriosesten Seiten ab, findet an allem seinen Reiz und

kommt kaum mehr aus der Faszination heraus. Und weil es für sie «das seltsamste Ding» ist, das sie je gesehen hat, nimmt sie das Leben wie es ist – mit all seinen unbegreiflichen, verrückten Facetten – und begegnet ihrer Umwelt frei von Vorurteilen, ohne Massstäbe anzulegen. «Ich denke, es gibt eine Menge Konflikte, politische, ethische, religiöse, auch auf der Ebene der Beziehungen. Wenn die Menschen nur glauben würden, dass es keinen richtigen Weg gibt, dass kein Mensch einen 'heissen Draht' zur Wahrheit hat – die Welt wäre ein freundlicherer Ort.» So etwa sieht es Polly, und wenn sie diese Haltung auch nur in ihren Tagträumen so druckreif formulieren kann, bestimmt sie doch ihre heiter-gelassene Grundstimmung, die einen leichten Hang zur Anarchie verrät.

Würde Polly etwas mehr von sich halten, liesse sie sich nicht so schnell von anderen beeindrucken. Von der Galeristin Gabrielle etwa, ihrer neuen Arbeitgeberin, ist sie mit ihrer Eleganz und exquisiten Attitüde dermassen geblendet, dass sie sich neben ihr wie der hinterletzte Trampel vorkommt. Pollys Bewunderung grenzt schon an Anbetung wenn nicht Verliebtheit. Wie Gabrielle mit den Kunden der «Church-Gallery» über die «durchstrukturierte Strukturalität» eines Bildes doziert; wie sie im japanischen Restaurant mit einem lässigen Wink die Nummer 35 bestellt, ohne vorher die Karte zu studieren – das hat Klasse. Während Polly mit ihrem rohen Tintenfisch (Nummer 13) kämpft, den sie – der Fasson zuliebe und trotz inneren Grausens – ohne Wimpernzukken zu verspeisen trachtet, manövriert Gabrielle ihre Stäbchen mit einer angeborenen Grazie.

So fällt Polly aus allen Wolken, als ihr die Chefin eines Abends in einer schwachen Minute ihre Verzweiflung über das eigene mangelnde Maltalent offenbart: «Weisst du, wie es ist, wenn du dein ganzes Leben lang etwas willst und dein ganzes Leben lang weisst, dass du es nie haben wirst?» Wenn du die Meerjungfrauen singen hörst, sie aber nicht für dich singen. Dabei hat Polly noch nie schönere Bilder gesehen als jene, die ihr die Angebetete als eigene dilettantische Versuche vorführt. Und plötzlich entwickelt die angeblich so graue Maus eine starke Durchsetzungskraft, die sie für ihre eigenen Interessen kaum an den Tag legen würde. Wenig später erscheinen in der Presse hellbegeisterte Kunstkritiken.

Polly selbst hat eine Leidenschaft: sie fotografiert alles, was ihr auf dem Weg begegnet und sie in Bann schlägt. Angespornt von ihrer erfolgreichen Initiative zugunsten Gabrielles Bilder, fasst sie den Mut, die Wirkung ihrer eigenen Fotos zu testen. Mit einem vernichtenden Urteil Gabrielles hat sie hingegen nicht gerechnet – Polly ist am Boden zerstört. Aber ihre Verbitterung verwandelt sich in Grimm, als sie entdeckt, welch falsches Spiel Gabrielle mit ihr getrieben hat. Danach steht dem Sturz der Göttin von ihrem Sockel nichts mehr im Wege.

Patricia Rozemas Film ist in drei Ebenen angelegt: In einer Rahmenhandlung sitzt die Protagonistin vor einer Videokamera und redet sich ihre Enttäuschung von der Seele. Die zweite Ebene visualisiert in Rückblenden, was Polly erzählt, und die dritte besteht aus den schwarzweiss gedrehten Sequenzen mit Pollys tagträumerischen Höhenflügen. Diese drei visuellen Stile fügen sich dank einer klugen Montage und einigen phantasievollen Uebergängen nahtlos ineinander. Unterstützt wird der heitere, leicht absurde Ton dieses Films von einer Mu-

Paule Baillargeon und Ann-Marie McDonald: sich etwas Wärme geben in der künstlichen Welt

sik, deren beschwingte Percussion die Vitalität afrikanischer Rhythmen heraufbeschwört.
Mit I'VE HEARD THE MERMAIDS SINGING schuf Patricia Rozema eine geistreiche Parabel, in der sie eine für sie zentrale Lebensauffassung transportiert, die – auf einen einfachen Nenner gebracht – mit der Aufforderung verbunden ist: «Vertrau auf dich selbst». «Es ist erschreckend, wie sehr die Menschen nach Göttern suchen, nach Führern oder sonst jemandem, der ihnen erzählt, wie sie sein sollen, sich kleiden sollen und wen sie zu bekämpfen haben», meint die Kanadierin dazu. Die Welt der Kunst und deren (Götter-)Exponenten anerbot sich als dankbares Exempel, und Rozemas bissige Seitenhiebe auf den Manierismus dieser Szene verweisen auf persönliche Erfahrungen. Der Low-Budget-Film der 29jährigen Filmemacherin ist ein radikales Bekenntnis zur Subjektivität, die sich selbst aber immer relativiert. Dass sie damit irgendwie den «Zeitgeist» getroffen hat, bewiesen die «standing ovations» des Publikums am diesjährigen Filmfestival in Cannes.

Jeannine Horni

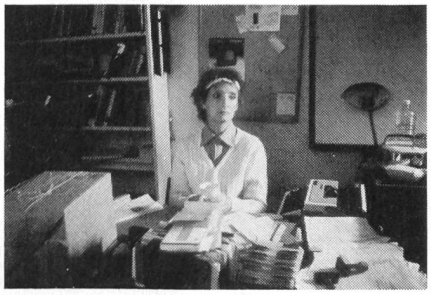
Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie und Buch: Patricia Rozema; Kamera: Douglas Koch; Schnitt: Patricia Rozema; Ausstattung: Valanne Ridgeway; Ton: Gordon Thompson; Musik: Mark Korven, Ludwig van Beethoven, Leo Delibes.
Darsteller (Rolle): Sheila McCarthy (Polly Vandersma), Paule Baillargeon (Gabrielle St.Peres), Ann-Marie McDonald (Marie Joseph), John Evans (Warren), Brenda Kamino (Japanische Bedienung), Richard Monette (Kritiker).
Produktion: VOS Productions; Produzentinnen: Patricia Rozema, Alexandra Raffe; Produktionsleitung: Alexandra Raffe; ausführender Produzent: Don Haig. Kanada 1987, 81 Min., Farbe.

Patricia Rozema
Geboren 1958 als Tochter holländischer Einwanderer in einer kleinen Industriestadt im Süden Ontarios. Calvinistische Erziehung. Nach dem College arbeitete sie als Journalistin und machte 1983 als Regieassistentin ihre Anfänge beim Film. Nach fünf Wochen in einem Intensivkurs «Technik des Filmemachens» drehte sie mit Beiträgen der Kunstministerien von Ontario und Kanada den Kurzfilm PASSION: A LETTER IN 16MM, mit dem sie am Festival von Chicago einen «Silver Plage» gewann. Es folgten weitere Regieassistenzen, unter anderem bei THE FLY von David Cronenberg. I'VE HEARD THE MERMAIDS SINGING ist ihr erster Spielfilm.

Ein Gespräch mit Patricia Rocema

FILMBULLETIN: Patricia, wenn man/frau in einem unterhaltsamen Film seinem Publikum wichtige Inhalte vermitteln will, besteht ja immer die Gefahr, dass sie untergehen. Hat sich bei dir dieses Problem auch gestellt?
PATRICIA ROZEMA: Ich wollte zuerst vor allem eines – dass sich die Zuschauer an der Geschichte und den Charakteren ergötzen. Empfänglichere Leute werden auch die ernsthaftere Ebene mitbekommen. Jede Ebene meines Films, die thematische, metaphorische und musikalische, ist selbstständig und in sich geschlossen. Aber eigentlich mache ich mir keine Sorgen, dass das Publikum nur entweder das Märchen oder aber die Aussagen über Kunst respektive Autorität sieht.
FILMBULLETIN: Mir fiel auf, dass du immer dann, wenn der Ton ernsthaft wird, ironisierende Brüche machst. Warum?
PATRICIA ROZEMA: Sobald ich merke, dass ich zu ernst werde, muss ich unterbrechen. Ich fürchte nichts mehr, als anmassend oder pompös zu erscheinen. Zudem haben für mich tragische, traurige oder schlimme Ereignisse immer auch eine absurde Seite. Wenn ich zum Beispiel sehr glücklich bin, liegt unterschwellig immer das Unglück auf der Lauer. Beides gehört zusammen, und das möchte ich zeigen.
FILMBULLETIN: Als Filmemacherin hast du dir deine Kenntnisse vor allem in der Praxis angeeignet. Wie war das genau?
PATRICIA ROZEMA: Ich wurde erst in meiner Collegezeit mit etwa 16 Jahren eine regelmässige Kinogängerin. Da ich ohne Fernsehen aufgewachsen bin, waren das ziemlich intensive Erlebnisse, völlig neue Erfahrungen. Aber ich dachte zu keinem Zeitpunkt daran, eigene Filme zu machen. Ich bereitete mich auf eine journalistische Karriere vor, schrieb für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften. Dann, während meines Philosophie-Studiums, hatte ich die Gelegenheit, im Rahmen eines Work-Study-Programms in Chicago und New York für das Fernsehen zu arbeiten. Nach Abschluss des Studiums erhielt ich meine erste Stelle in der Nachrichtenabteilung des Fernsehens. Mit etwa 22 begann ich mich mit der Idee zu befassen, selbst Filme zu machen. Ich versuchte einen Job als Regieassistentin zu bekommen, um Erfahrungen zu sammeln. Dann besuchte ich einen fünfwöchigen Kurs über die Technik des 16mm-Films, worauf mein erster, sehr verbaler Film entstand. Ich war aber überzeugt, dass ich einen besseren, auch visuell starken Film schaffen konnte.
Es ist einfach, die Geschichte zu schreiben; schwieriger ist es, die Augen zu schliessen und die Szenen sowohl zu sehen als auch zu hören, sich die Schnitte und Szenenwechsel vorstellen zu können. I'VE HEARD THE MERMAIDS SINGING setzt sich zum Beispiel aus vielen kleinen Teilen zusammen, wechselt von der Komödie zum Märchen und wird dann erst noch melodramatisch. Hier die Uebersicht zu bewahren, ist harte Arbeit. Als Regisseurin und Drehbuchautorin bin ich die einzige, die sie hat. Die Schauspielerinnen denken darüber nach, wie sie eine Szene am besten interpretieren, und der Kameramann stellt Ueberlegungen über die Kamerabewegungen an. Nur ich muss wissen, was vorher war und nachher kommt.
Ich habe den Film auch selbst montiert und hatte viel Zeit dafür. Anschliessend engagierte ich einen Profi, und wir gingen Szene für Szene durch. Ich zeigte ihm, wo ich Probleme hatte, und er gab mir Ratschläge. Er brachte mir viel über den Rhythmus eines Films bei, und ich lernte, dass eine Einstellung dann geschnitten werden muss, wenn sie die grösste Wirkung entfaltet. Ich hätte Schnitt und Montage meines Films einem Profi übergeben können, aber ich wollte keinen «normalen» Film, sondern einen, der mir persönlich gefällt.

FILMBULLETIN: Der Film steht und fällt mit der Figur der Polly, die dir offenbar sehr zu liegen scheint.
PATRICIA ROZEMA: Ich liebe Polly. Beim Schreiben ihrer Rolle entwickelte sich eine starke, fast mütterliche Zuneigung. Das ging so weit, dass ich mich insgeheim bei ihr entschuldigte, wenn ich eine für sie unangenehme Szene schuf. Ich wollte auch einen Film für Polly, die ewige Verliererin, machen. Sie ist derselbe Underdog wie Charlie Chaplin, dieser arme kleine Kerl, der ständig gegen aufgeblasene Vorgesetzte ankämpfte.
FILMBULLETIN: Warum hast du den Film in der Welt der Kunst angesiedelt, und warum behandelst du sie so bissig?
PATRICIA ROZEMA: Nun, ich lebe in dieser Welt, und die meisten meiner Bekannten gehören dazu. Da ich mich als künstlerische Anarchistin fühle, habe ich grosse Mühe mit Autoritäten respektive Göttern, deren es in der Kunstwelt viele gibt. Dieses Verlangen der Menschen nach einem starken Führer, nach einem Gott, macht mir Angst. Nur so konnte Hitler stark werden. Würden wir in unserer Gesellschaft das freie Denken fördern und das Schafherden-Denken abschaffen, hätten wir eine bessere Welt.
Ich komme aus einem ziemlich religiösen Milieu und empfand Religion immer als autoritär. Irgendwo im Himmel gibt es eine unermesslich grosse Autorität, und einige wenige unter uns sind befugt, ihre Stimme an uns weiterzuleiten. Die Uebermittler entscheiden, was gut und schlecht ist. Eine derartige Arroganz ist für mich schlicht überwältigend.
Solche religiösen Impulse finden sich in der Welt der Kunst oder der Politik wieder. Deshalb arbeitet Polly in der *Church*-Gallery für eine Frau, die *Gabrielle St. Peres* (Engel der heiligen Väter) heisst und deren Geliebte sich *Marie-Joseph* nennt. Und diese zwei machen zusammen Bilder, die die Welt verändern, den «göttlich gemachten Blitz» (divine made flash). Polly, das arme sterbliche Wesen, ist nur fähig zu einem «trade-made flash»; sie ist ein Nichts, ein Niemand, sie hat keine Autorität. Sie selbst ist nicht fähig, aber sie gibt ihr Leben für jene hin, die es sind und die sie anbetet.
Pollys Geschichte ist sicher nicht autobiographisch, doch sehr persönlich; die Gefühle in der Geschichte gehören zu mir. Ich banne die Geister, ich versuche, meine eigenen Götter zu entmystifizieren, die Konzepte jener Leute, die mich missbilligen. Und ich hoffe, dass ich sagen kann, ich bin frei.



FILMBULLETIN: Dennoch scheinst du die Figur der Gabrielle nicht zu hassen.
PATRICIA ROZEMA: Ich sehe sie mit kritischen Augen. Auch sie ist nicht sich selbst, imitiert andere. Im Film ist sie die Böse; sie lügt, stiehlt, ist ganz auf sich selbst fixiert, sogar in der Beziehung zu Marie Joseph. Dass jemand durch und durch schlecht sein kann, glaube ich jedoch nicht, deshalb auch die Szene, in der ihre Verzweiflung zum Vorschein kommt. Irgendwie verstehe ich auch sie. Ihre Aengste motivierten mich, meinen Film zu machen.
FILMBULLETIN: Hast du es nicht schwer, dich selbst abzugrenzen, wenn du für alle soviel Verständnis aufbringst?
PATRICIA ROZEMA: Ich habe nicht für jedermann Verständnis. Ich bin ein Produkt meiner Erziehung, meiner Herkunft, meines sozialen, historischen, wirtschaftlichen und kulturellen Umfelds. Alle diese Faktoren bestimmen meinen Geschmack und meine Vorlieben. Aber es wäre vermessen, meinen Geschmack als Richtstab zu nehmen und zu sagen «das ist Kunst und das ist keine Kunst». Im Film gibt es eine Szene, die mein Gefühl genau trifft. Als Marie Joseph Pollys Fotos findet, die Gabrielle so verächtlich weggelegt hat, kommentiert Polly grimmig: «Sie sind nicht gut», und Mary antwortet: «Warum musst du sie beurteilen? Kannst du sie nicht einfach mögen oder nicht mögen und es dabei belassen?»
FILMBULLETIN: Hast du dich auch mit den politischen Theorien des Anarchismus befasst?
PATRICIA ROZEMA: Nein, die kenne ich nicht. Ich favorisiere aber jedes System, das die persönliche Freiheit fördert und sich gleichzeitig der sozial Schwachen annimmt. Ich habe eher eine sozialistische Linie, demokratischen Sozialismus könnte man sagen. Am Anfang wollte ich meine Filme mit «sozialistischen» Produktionsbedingungen herstellen. Die ganze Crew, von der Regisseurin bis zur Sekretärin, sollte den gleichen Lohn erhalten, ohne dass die Produktionsfirma mehr bezahlen musste. Doch meiner Koproduzentin gefiel diese Idee überhaupt nicht.
Ein anderer, ironischer Widerspruch, an dem ich immer noch herumkaue, ist der, dass ich mir während der Dreharbeiten wie eine kleine Diktatorin vorkam. Zwar hörte ich auf alle Meinungen, aber am Ende war mein Entscheid ausschlaggebend, ich war die Autorität. Mein antiautoritärer Grundsatz scheiterte an der Frage der Effizienz. So lange mit der Crew diskutieren, bis ein Konsens entsteht, hätte Monate gedauert. Vorläufig denke ich darüber so: Man gibt Menschen eine Funktion und respektiert diese auch. Ich bin nicht mehr wert und habe nicht mehr Rechte gegenüber der Position dieser Person, als alle anderen Mitglieder der Crew. Ich selbst habe die unterschiedlichsten Positionen innegehabt. Nachdem ich meinen ersten Film gedreht hatte, bei dem ich die Autorität war, erhielt ich eine Arbeit bei einer Filmproduktion, wo ich fast im untersten Rang wirkte. Weil ich aber die andere Situation auch erlebt hatte, machte es mir wenig Probleme, dem Regisseur Kaffee zu bringen. Ich respektierte die Rollenverteilung und hatte so keinerlei Komplexe.

Das Gespräch führte
Jeannine Horni

MAURICE von James Ivory

Auf den Spuren E.M.Forsters

Filme wie A ROOM WITH A VIEW, den der in England lebende und arbeitende amerikanische Filmemacher James Ivory 1985 ebenfalls schon nach einem Roman von Edward Morgan Forster drehte, offenbaren eine Spaltung von Publikum und Kritikern. Hochgelobt auf der einen, als bilderbuchartiger Kitsch abgetan auf der anderen Seite. Wie so häufig hängt auch bei derartigen Werken die Rezeption von den eigenen Erwartungen ab, und die Biographie eines jeden einzelnen Betrachters prägt bekanntlich die Sehweise. Wer jedoch A ROOM WITH A VIEW und – obwohl die beiden Filme, abgesehen vom gleichen Romanautor und Filmemacher, nicht hundertprozentig miteinander zu vergleichen sind – jetzt MAURICE Belanglosigkeit im Sinne des scheinbaren Verzichts auf eine allgemeingültige Aussage, auf eine Botschaft, vorwirft, scheint mir doch bis zu einem gewissen Grad die Geschichte und vielschichtige Aufgabe des Kinos zu verkennen. Film ist hier nicht einfach der Spiegel gesellschaftlicher Zustände, der diese auf mehr oder weniger direkte Weise zu reflektieren sucht. Die Wirklichkeit des Heute besteht auch und insbesondere im Bedürfnis nach Träumen, nach Märchen. Freilich – so ein möglicher

Einwand – kann man auch bei Märchen zwischen solchen mit bleibender Aussage und solchen reinen Unterhaltungscharakters unterscheiden: Parabel oder Groschenroman.
Von der ersten Stunde seiner Existenz an war das Kino als Ablenkung von der grauen Wirklichkeit, als Fabrik von Träumen zum Träumen konzipiert und eingesetzt. Die Distanz vom Kinosessel zur Leinwand ist stets die gleiche geblieben, auch dann, wenn es bestimmten Filmen doch gelungen ist, Erschütterung, Betroffenheit, Verunsicherung auszulösen, aufzurütteln auch. Zu all dem gesellt sich dann, als Refrain gewissermassen, die Frage, was der Einzelne vom und im Kino sucht, erwartet.

Auslotung eines literarischen Werkes

MAURICE, am Filmfestival von Venedig uraufgeführt, greift eine Thematik auf, die in der Zeit, in der der Film spielt, zu Anfang unseres Jahrhunderts also, Tabu war, heute immer noch Aktualität besitzt und sich von ihrer Grundkonstellation aus bereits weitgehend absetzt von James Ivorys erstem Versuch, einen Roman des britischen Schriftstellers Edward Morgan Forster (1879-1970) in Filmbilder zu übertragen. Bei MAURICE rückt mehr der Inhalt, die Thematik in den Vordergrund als dies bei A ROOM WITH A VIEW der Fall war – ein Film, der doch eher als Porträt einer bestimmten Epoche, als getreuer Sittenspiegel zu verstehen war und als solcher auch faszinierte. Gemein hat MAURICE mit dem Vorgänger in Ivorys inzwischen recht umfangreicher Filmographie die detailgetreue Rekonstruktion eines bestimmten Zeitabschnittes, die Evokation der diesen beherrschenden Stimmung in Farben, Kleidern, Architektur, Landschaft, Musik, Umgangsweisen. Hier wie dort bemüht sich Ivory, was selbstredend auch für seine anderen, auf literarischen Werken basierenden Filme gilt, die Aussagekraft des Geschriebenen für sich sprechen zu lassen. Interpretation wird da stets als Möglichkeit – respektive vom Medium geforderte Notwendigkeit – verstanden, literarische Figuren aus der bildlichen Unfassbarkeit in das konkrete Konturen offenbarende Licht des Filmprojektors zu rücken, als Herausforderung auch, die inneren Bilder, die sich der Autor im Moment der Niederschrift und der Leser bei der Begegnung mit dem Gedruckten macht, in Filmbilder umzusetzten, ohne dabei die individuelle Phantasie zu töten. In diesem scheinbar schmalen Bereich kann der Filmregisseur seine eigene Sehweise und Auffassung einbringen.

So lässt sich denn für fast jede wichtige Szene – die Kunst der Literaturverfilmung, wie sie Ivory versteht und praktiziert, erweist sich spätestens hier als Kunst des *reduzieren-können* auf das inhaltlich und werkspezifisch Wesentliche – aus E.M.Forsters 200 Seiten umfassenden Roman im Film eine Entsprechung finden. Ivory verzichtet demnach etwa nicht auf jene kurze, auf den ersten Blick vielleicht überflüssig scheinende Szene, in der Lehrer Ducie dem *fourteen and three quarters* alten Maurice (hier gespielt von Orlando Wells) zum Abschied und als Vorbereitung auf die Public School am Strand, in den feuchten Sand mit dem Spazierstock die Sexualorgane zeichnend, die Aufgaben erklärt, die ihn als Mann erwarten. Ivory hat richtigerweise erkannt, dass sich MAURICE nicht auf die dem Stoff durchaus eigene melodramatische Lovestory reduzieren lässt, MAURICE eben viel-

mehr auch und insbesondere ein Entwicklungsroman ist, zu dem als unverzichtbarer Bestandteil die von ersten psychologischen Erkenntnissen beeinflusste Exkursion in Maurices Kindheit gehört.

Die Auseinandersetzung mit der Homosexualität

Obwohl Forster nie explizit nach Ursache und Ursprung der homophilen Veranlagung von Maurice fragt, eigene Erklärungsversuche stets hinter dem Bemühen, die Anatomie einer Epoche und ihrer Moralvorstellungen vorzulegen, kaschiert, gibt dieses Aufzeigen einer durchgehenden biographischen, von der Kindheit über die Pubertät bis zum Erwachsenenalter führenden Linie Einblick in die Entwicklung der Persönlichkeit von Maurice. Mag sein, es ist seine Sensibilität, mag sein, es ist, weil er ohne Vater bei der Mutter und den beiden Schwestern aufgewachsen ist, dass er im College in Cambridge, in dieser dunkel-züchtigen Männerwelt seine Zuneigung zu seinem Kameraden Clive entdeckt. Aus einer engen Freundschaft zwischen dem rothaarigen, oft einen eher etwas unbeholfenen Eindruck machenden Maurice Hall und dem dunkelhaarigen, selbstsicher, manchmal gar vorlaut auftretenden Clive Durham wächst eine in zaghaften Zärtlichkeiten sich äussernde Liebe.

MAURICE ist im England zu Beginn unseres Jahrhunderts angesiedelt, und so sind die puritanischen Moralvorstellungen, die die Auseinandersetzung der beiden Protagonisten mit ihrer verbotenen Liebe prägen, *noch* jene, die bereits im viktorianischen Zeitalter dominierten. Während Clive sich nach Einsicht der Unvereinbarkeit eines Bekenntnisses zur Homosexualität mit gesellschaftlichem Aufstieg von der Beziehung zu seinem Freund abkehrt, heiratet und seine homophile Phase gewissermassen «überwindet», scheitert Maurice an den Versuchen, etwas gegen seine «Erkrankung» zu tun. Weder der Hausarzt Dr.Barry noch der Hypnotiseur Lasker-Jones in London vermögen ihm Verständnis entgegen zu bringen, geschweige denn zu helfen. Trotz Clives eindeutiger Abwendung von früheren Gefühlen bleiben die Hoffnungen von Maurice bestehen. Als Freund der Familie Durham weilt er oft auf deren grosszügigem Landgut und lernt dort den Jagdhelfer Alec Scudder kennen. Die zwei verlieben sich ineinander, und Maurice muss erneut den Kampf mit sich selbst um Anerkennung seiner Andersartigkeit aufnehmen.
Gerade die sozial tiefere Stellung Alecs nutzt Forster schon im Roman und Ivory im Film noch verstärkt zur Hervorhebung des Korsetts, das die gesellschaftlichen Pflichten und Konventionen für den Angehörigen der um Aufstieg bemühten Mittelschicht bilden. Abgesehen davon, dass Forster in seinem innerhalb des Gesamtwerkes eine gesonderte Stellung einnehmenden, zwischen dem September 1913 und dem Juli 1914 entstandenen Roman ein als Tabu geltendes Thema aufgegriffen hatte, mag die Tatsache, dass er diesen mit einem Happyend abschloss, zum Entschluss des Autors beigetragen haben, den Roman zu Lebzeiten nicht zu veröffentlichen. Erschienen ist «Maurice» denn auch erst ein Jahr nach dem Tod Forsters im Jahr 1971.

Kulissen als Zustandsbeschreibung einer Gesellschaft

Forster verwebt in seinem Roman äussere Elemente, Landschaften und Orte, in denen sich seine Figuren bewegen, und Charaktere zu einer Zustandsbeschreibung. Dementsprechend verfährt auch Ivory, verfällt er doch nicht der Versuchung, die ästhetischen Reize der Jahrhundertwende zu plakativen Effekten zu missbrauchen. Die Düsternis des College, die trügerisch Geborgenheit vorgaukelnden Interieurs im Heim der Durhams, die hemdsärmelige Geschäftigkeit im Börsenmaklerbüro, in dem Maurice tätig ist, die Ärmlichkeit des Hotels, in dem sich Maurice und Alec vor dessen vermeintlicher Auswanderung zu einer letzten Liebesnacht treffen – all das inszeniert Ivory immer im Hinblick auf seine Figuren. Das Auseinanderbrechen des Gerüstes der Moralvorstellungen des 19. Jahrhunderts spiegelt sich in diesen Stimmungsbildern. Brüche im Charakter von Maurice werden somit als Brüche in dessen Umgebung sichtbar gemacht. Freilich darf nicht verschwiegen werden, dass es in MAURICE auch Momente gibt, wo dies nicht ganz gelungen scheint. Erwähnt sei hier die in der Inszenierung etwas gar artifiziell wirkende Szene bei dem Londoner Hypnotiseur oder die Einstellungen im Hafen von Southhampton, wohin Maurice eilt, um sich von seinem Freund Alec zu verabschieden, währenddem dieser im Bootshaus des Anwesens der Durhams auf Maurice wartet.

Wie in seinen vorangegangenen Filmen stellt James Ivory auch in MAURICE erneut seine grosse Begabung bei der Schauspielerführung unter Beweis. James Wilby mag zwar nicht für jeden Betrachter dem Maurice, wie man ihn aus dem Buch kennt, entsprechen – soll er auch nicht –, füllt aber diese zwischen gesellschaftlicher Konvention und dem Willen, ein eigenes Leben zu leben, hinundhergerissene Figur überzeugend aus. Das gleiche gilt für Hugh Grant als Clive und Rupert Graves als Alec. Man mag, wie eingangs gesagt, verschiedene Ansprüche an einen Film stellen, MAURICE jedenfalls vermag gerade dank der ausgeprägten Eigenwillig- und Eigenständigkeit, die der Treue dem Roman Forsters gegenüber zum Trotz immer wieder durchscheint, zu bestehen. Die Evokation einer Welt, in der strengere moralische Vorgaben herrschten als in unserer Gegenwart, stimmt den Betrachter nachdenklich, lässt ihn sich fragen, wie weit wir heute eigentlich in unserem Bestreben nach einer Freiheit, die auch die Freiheit des Andersdenkenden ist, gekommen sind.

Johannes Bösiger

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: James Ivory; Drehbuch: Kit Hesketh-Harvey, James Ivory nach dem gleichnamigen Roman von Edward Morgan Forster; Kamera: Pierre Lhomme; Kameraoperateure: Nigel Willoughby und Tony Woodcock; Art Director: Peter James; Schnitt: Katherine Wenning; Kostüme: Jenny Beavan und John Bright; Dekor: Brian Ackland-Snow; Musik: Richard Robbins.
Darsteller (Rolle): James Wilby (Maurice), Hugh Grant (Clive), Rupert Graves (Alec), Denholm Elliott (Dr.Barry), Simon Callow (Mr.Ducie), Billie Whitelaw (Mrs. Hall), Ben Kingsley (Lasker-Jones), Judy Parfitt (Mrs. Durham), Phoebe Nicholls (Anne Durham), Mark Tandy (Risley), Helena Michell (Ada Hall), Kitty Aldridge (Kitty Hall), Patrick Godfrey (Simcox), Michael Jenn (Archie), Barry Foster (Dean Cornwallis), Peter Eyre (Mr. Borenius) u.a.
Produktion: Merchant-Ivory-Productions, London. Great Britain 1987. 35mm, Farbe, Dolby Stereo, 130 Minuten. CH-Verleih: Monopol-Pathé.

POUVOIR INTIME von Yves Simoneau

Begegnungen im Asphaltdschungel

POUVOIR INTIME (IM SCHATTEN DER MACHT) ist der bemerkenswerte Versuch eines jungen kanadischen Regisseurs, an die Tradition des klassischen französischen Gangsterfilms und damit an Vorbilder wie Becker, Sautet und Melville anzuknüpfen. Eine vom Aufwand her bescheidene Produktion, die auf Stars als Aushängeschilder verzichtet und es schwer haben wird, sich im Programmangebot der Kinos zu behaupten. Nichtsdestoweniger ist dieser Film ein kleines, im Detail reiches Meisterwerk des Genre-Kinos, das nur das richtige Publikum finden muss. Der erste 25jährige Regisseur mit dem an beste Krimi-Tradition erinnernden Namen Simoneau hat für seinen dritten Spielfilm mit einem seiner Hauptdarsteller auch das Drehbuch geschrieben und ist ein Talent, das in handwerklichem Geschick, dramaturgischer Raffinesse und in seinem Sinn für ironische Wendungen den durchtriebenen Coen-Brüdern (BLOOD SIMPLE) in den USA ganz sicher das Wasser reichen kann.

Die Geschichte, die Simoneau erzählt, ist alles andere als neu. Die Themen und Motive, mit denen er spielt, sind sattsam bekannt. Es sind die Themen, Strukturen und Motive, die das Genre konstituieren. Indem Simoneau das Spiel kennt und souverän beherrscht, vermag er es, das Genre zu erfüllen und zugleich zu variieren. Auch wenn einem alles bekannt vorkommen mag, gelingt es Simoneau, mit klugen Konstruktionen immer wieder zu überraschen und bis zum Ende zu fesseln.

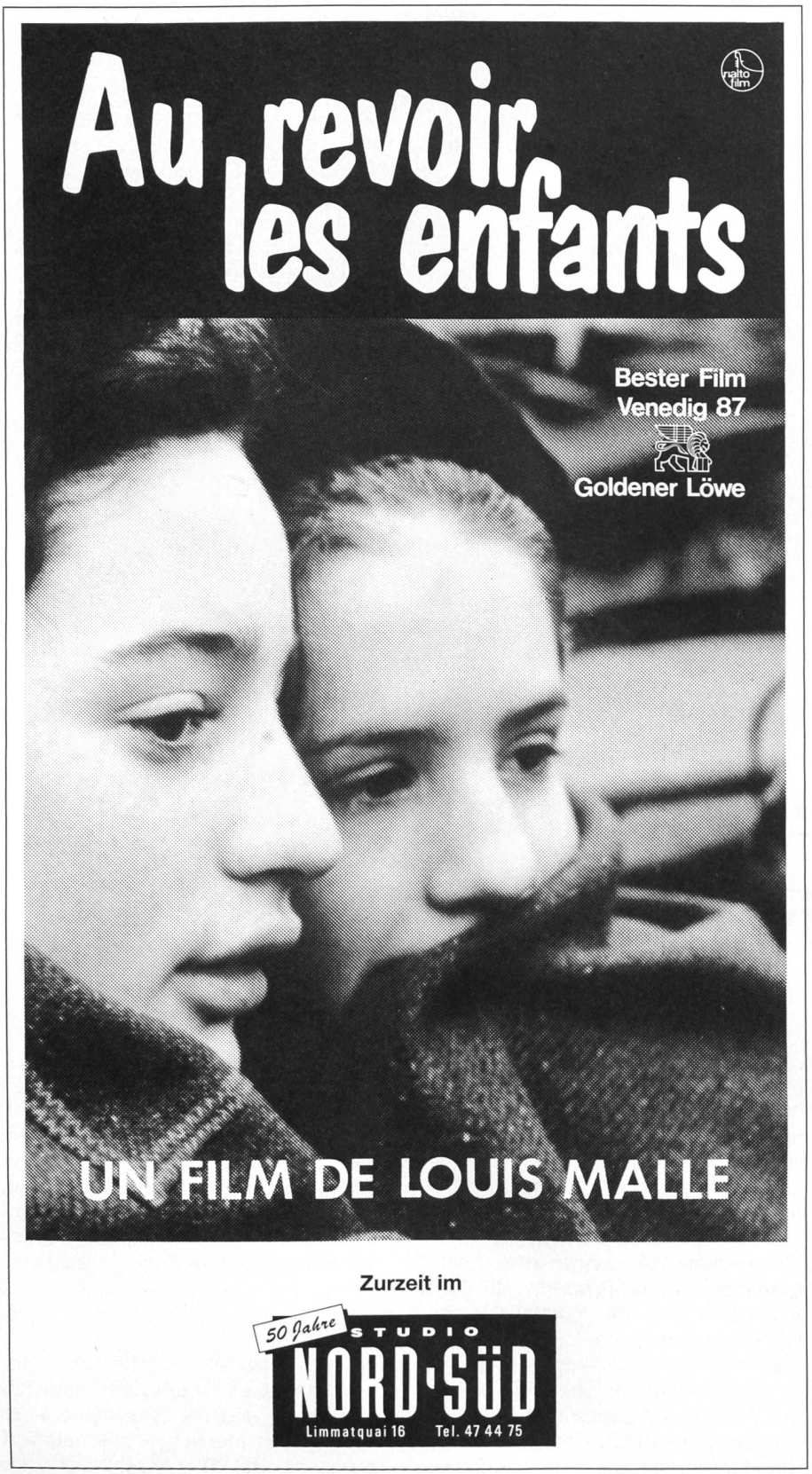
*

POUVOIR INTIME erzählt die Geschichte eines Coups, der natürlich schiefgeht, und die Geschichte einer Gruppe von Menschen, die natürlich scheitern. Der Film erzählt von den

Taten statt Warten

GREENPEACE

Greenpeace Schweiz, Postfach, 8022 Zürich, PC 80-6222-8 oder ZKB 1100-2182.728



Beziehungen, die es zwischen diesen Menschen gibt. Er erzählt von gemeinsamen Zielen, individuellen Wünschen, gegensätzlichen Interessen. Also erzählt er von professioneller Arbeit und geheimen Sehnsüchten, von Freundschaft, Verrat und Tod. Simoneau beschreibt die Beziehungen der Personen in den Blicken und Gesten, die sie zögernd miteinander verbinden, und in lakonischen, sparsam eingesetzten Dialogen, welche die grossen, vergeblichen Aktionen mit einer Aura existentialistischer Grundsätzlichkeit versehen. Die Geschichte ruht auf den Schultern von acht Personen, von denen jede ihre eigene Geschichte hat. Sie treten gemeinsam in einen Schicksalskreis, in den sie der Ueberfall auf einen Geldtransporter bringt. Die Begegnung endet für die meisten von ihnen tödlich.

*

Am Anfang steht ein Plan. Ein Auftrag wird vergeben, und ganz grob wird angedeutet, was dahintersteckt. Eine Gruppe von vier Personen findet zusammen, um den Auftrag zu übernehmen und den Plan auszuführen, den zwei andere ausgeheckt haben. Im Plan berücksichtigt sind vier Wachmänner, die den Transporter begleiten. Drei der Wachmänner wissen von keinem Plan, geschweige davon, dass auch ihnen darin eine Rolle zugeteilt ist; der vierte weiss Bescheid, er ist ein Verräter. Die Wachmänner könnten den Plan zum Scheitern bringen, für die Ausführenden stellen sie ein persönliches Risiko dar.

Drei Gruppen mit unterschiedlichen Interessen treffen aufeinander, woraus ein nur mit Gewalt zu lösender Konflikt entsteht. Die *Auftraggeber*, die sich nicht die Hände schmutzig machen und nur aus dem Hintergrund agieren; die *Ausführenden*, die die Gefahr auf sich nehmen und im Zentrum der handwerklichen Aktion stehen; die *Gegenakteure*, deren Beruf es ist, die Aktion der anderen zu unterlaufen und deren Handwerk zu zerstören; auch sie haben Hintermänner, die aber nie in Erscheinung treten. Die Hintermänner der Gangster sind ironischerweise Männer des Gesetzes; sie müssten eigentlich die Hintermänner der Gegenakteure sein: der Kreis schliesst sich im Paradoxen.

Die Hintermänner, das sind ein Direktor für innere Sicherheit im Justizministerium und sein Spitzel – ein Auftraggeber und sein Mittelsmann. Der eine möchte einen Raubüberfall vortäuschen, als ginge es nur ums Geld, um das es den Ausführenden auch aus-

schliesslich geht. Doch ihm geht es nur um ihn kompromittierende Akten, die sich auch im Transporter befinden. Seinem Mittelsmann dagegen geht es nur um den Ruheposten eines Grenzkommissars, den er sich zur Belohnung wünscht.
Auf dem Geldtransporter steht in grossen Buchstaben *TRUST*. Trauen darf man in einer solchen Konstellation niemandem. Die Aktionen der Personen sind von gegenseitigem Misstrauen bestimmt. Wo sie einander Vertrauen abverlangen, ist Verrat schon programmiert. Andererseits ist es das eigene Misstrauen, das sie die Aktionen der anderen missverstehen lässt und ihrem tödlichen Schicksal, dem sie zu entkommen versuchen, erst recht in die Arme treibt. Eine Kreisbewegung, die tragisch ist und sich mit fatalistischer Unausweichlichkeit vollzieht.
Unter dem grossgeschriebenen Wort *TRUST* steht ganz klein das Wort *Securité*. Lässt sich den Worten trauen? Ein Direktor für innere Sicherheit beauftragt die Männer, die er bekämpfen müsste, einen Ueberfall durchzuführen, den er zu verhindern hätte. Was ist noch sicher, wenn derjenige, der die Sicherheit garantieren sollte, selbst das grösste Interesse hat, sie zu zerstören?
TRUST: Drei der Wachleute, die die grossen Worte auf dem Panzerwagen garantieren sollen, sind beim ersten Ansturm auf der Stelle tot. Dem Überlebenden gelingt es, sich in dem Wagen zu verbarrikadieren, in dem er sich sicher fühlt. Doch seine Gegner finden Löcher im Schutzmantel und pumpen den Wagen mit Wasser voll.
Sie wiederum fühlen sich in *ihrem* Versteck sicher, einem alten Lagerhaus, in das sie den Transporter als Raum im Raum gestellt haben. Doch ein Schuss aus einer jener Oeffnungen des Transporters, die sie eigentlich für ihre eigenen Strategien nutzen wollten, tötet ausgerechnet jenen von ihnen, der zuvor im Alleingang die drei Wachmänner getötet hat.
TRUST: Um an das Geld zu kommen, schlägt der Anführer der Gang dem sich im Schutze des Panzerwagens einigelnden Wachmann ein Geschäft vor. Während er ihm die Hälfte der Beute anbietet, versucht ein anderer bereits den Wagen von einer anderen Stelle aus zu knacken.
TRUST: Die Tür des Wagens öffnet sich unbemerkt hinter einem der Gangster, der sich sehr sicher fühlen muss, weil er schläft. In fetten Lettern steht das Sicherheitsversprechen des Panzerwagens über dem Kopf des Gangsters geschrieben: *TRUST*. Über seinem Kopf erscheint auch der Revolver des nicht kleinzukriegenden letzten der eisernen Wachmänner. Wenn man dem Schlaf traut, ist der Verrat schon programmiert.
TRUST: Wird der Auftraggeber seinem Mittelsmann, nachdem der ihm geholfen hat, wirklich einen Kommissarsposten geben? Wird er die Männer nach dem Coup wirklich mit dem Geld, um das es ihm gar nicht geht, entkommen lassen, wo keiner weiss, worum es wirklich geht und wer hinter all dem steckt? Wenn die beiden Hintermänner über Vertrauen reden, ist einer bereits dabei, dem Revolver des anderen heimlich die Kugeln zu entnehmen und das Vertrauen zu brechen, um dem Vertrauensbruch des anderen zuvorzukommen. Wenn einer der Gangster für einen anderen, der angeschossen wurde und sein Sohn ist, die Hintermänner telefonisch um ärztliche Hilfe bittet, schlüpft der Auftraggeber, um endlich an die ihn kompromittierenden Akten zu kommen, selbst in die Rolle des Arztes. Doch als er sich den Gangstern nähert, wird er für einen Polizisten gehalten. Und als er sich anschliessend gegenüber dem Sicherheitspolizisten, der sich noch immer im Panzerwagen befindet, als Polizist ausgibt, wird er auch von jenem nicht reingelassen. Der Sicherheitsdirektor – ein Wolf im Schafspelz, der Pech hat mit seinen Geisslein.

*

Acht im roten Kreis. Drei Wachleute hat es schon an der Peripherie des Kreises erwischt. Acht Personen dringen tiefer in ihn ein. Am Ende sind bis auf drei alle tot. Die meisten haben den Tod durch sich selbst gefunden. Von den drei Ueberlebenden geht einer ins Gefängnis, aus dem er einen anderen am Anfang des Films hat rausholen lassen. Die anderen beiden, die sich sehr ähnlich sind, Lederjacken tragen, mit Messern und Pistolen spielen und sich auf einer Herrentoilette zum erstenmal begegnet sind, teilen sich die Beute und trennen sich. Der eine der beiden ist eine Frau, die sich betont männlich gibt und wie ein Junge aussieht, was ihr einen eigenartigen erotischen Charme verleiht. Als sie für den Coup zwischendurch kurz auch einmal eine Frau *spielen* musste, war ihr das sichtlich schwergefallen.

*

Viele Geschichten haben ihr Ende gefunden: die Geschichte von einem Auftraggeber und seinem Mittelsmann; die Geschichte von zwei Hintermännern und ihren Handlangern; die Geschichte von einem Vater und seinem Sohn; die Geschichte von einem homosexuellen Wachmann und seiner Liebe zu einem schönen Kellner (= der achte Mann); die Geschichte von einer Frau, die einen Gangster oder einen Kellner lieben könnte, aber vor allem und lieber ein Mann sein will.

*

Der Film beginnt mit zwei Personen, die nachts vor einem hellerleuchteten Fenster stehen, das Breitwandformat hat und den Beginn einer schönen, grossen Kinogeschichte verspricht. Diese Geschichte beginnt dann in einer Gefängniszelle, die durch das einfallende Licht zu einem sakralen Raum wird. Und sie endet in einer baufälligen Holzkirche, in der zwei Leute, die sowohl dem Tod als auch dem Gefängnis entgangen sind, die Beute teilen, die ihnen entweder das eine oder das andere hätte einbringen können. Sie trennen sich, ihr Weg führt hinaus ins Freie und verliert sich am Horizont, während die Kamera sich wieder zurückzieht in den dunklen Raum der Kirche. Das erinnert an die berühmte Schlusseinstellung eines John-Ford-Films. Ach ja, die beiden sind natürlich zwei «Westerner der Nacht» – auch wenn sie sich jetzt ins Tageslicht bewegen.

Peter Kremski

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie: Yves Simoneau; Buch: Yves Simoneau, Pierre Curzi; Kamera: Guy Dufaux; Musik: Richard Grégoire; Ton: Paul Dion; Schnitt: André Corriveau; Ausstattung: Normand Sarrazin; Kostüme: Louise Jobin; Regie-Assistenz: Alain 'Lino' Chartrand; Bauten: Michel Proulx.
Darsteller (Rollen): Marie Tifo (Roxanne), Pierre Curzi (Gildor), Jacques Godin (Théo), Robert Gravel (Martial), Jean-Louis Millette (Meursault), Yvan Ponton (H.B.), Eric Brisebois (Robin), Jacques Lussier (Janvier).
Produktion: Les Films Vision 4 Inc./Office National du Film du Canada; Produzenten: Claude Bonin, Roger Frappier; Kanada 1985; 35 mm, Farbe, 87 Min.; BRD-Verleih: atlas.

ACTA GENERAL DE CHILE von Miguel Littin

Chile – die verlorene Heimat

«Will man ein Chamäleon unter einer Matte einfangen, nimmt es die Farbe der Matte an und bleibt unbemerkt. Will man ein Krokodil im Flussbett fangen, nimmt es die Farbe des Wassers an und treibt unbemerkt in der Strömung. Will mich der Hexer fangen, werde ich hoffentlich flink wie der Wind und entkomme in einem Luftzug!»

(Yoruba-Zauber gegen den Feind)

Ein verrücktes Unternehmen: Zwölf Jahre nach seiner Flucht aus der Heimat kehrt der Filmemacher Miguel Littin nach Chile zurück. Nicht dass der Militaristenschädel und Terrorherrscher Pinochet seit seiner blutigen Machtübernahme im Jahr 1973 versöhnlicher geworden wäre und seine in alle Welt vertriebenen Landsleute zurück in ihre Heimat geladen hätte, mitnichten. Immer noch hat der Diktator seine zahlreichen Freunde in westlichen Demokratien, Geschäfts- und Bankenetagen, und immer noch sind es über 5000 Chileninnen und Chilenen, die nach dem Willen des Diktators unter keinen Umständen heimkehren dürfen – Miguel Littin steht auf dieser Liste ganz oben.
Um dennoch zurückzukehren, musste sich der in Spanien im Exil lebende Littin schon etwas Cleveres einfallen lassen, und dann benötigte er obendrein noch eine gehörige Portion Mut, um in die Höhle des «bissigen Hundes» zu gehen. Sorgfältig vorbereitet war das Unternehmen *vorübergehende Rückkehr* mit drei europäischen Fernsehstationen und sechs kleinen chilenischen Filmteams, als es im Frühjahr 85 losgehen konnte. Mit dem Flug 115 der Fluggesellschaft Ladeco traf Littin aus dem paraguayanischen Asuncion kommend in Santiago de Chile ein. Er hatte eine völlig andere Identität angenommen, trat als wohlgekleideter uru-

guayanischer Geschäftsmann auf, mit all den Insignien der grauen, langweiligen Bank-und-Business-Einheitlichkeit versehen: Das Aktenköfferchen, der süsse Seidenschal, die Schale, die glänzenden Schuhe, ja selbst Littins ansonsten bärtiger Kopf war glattgeschliffen und börsentauglich geschminkt. Die Aufmachung war jedenfalls derart gelungen, dass selbst seine eigene Mutter ihn über die Strasse hinweg nicht erkannte – besuchen, ansprechen durfte er sie nicht, das wäre für beide zu riskant gewesen. «Ich sah meine Mutter auf der Strasse, sie schaute mir in die Augen, und sie erkannte mich nicht.»

*

Gabriel García Márquez hat als Freund Littins dessen Erlebnisse in einem bei Kiepenheuer & Witsch auch in deutscher Übersetzung erschienenen Buch für alle Zeit festgehalten, aus der erlebenden Sicht geschrieben. «Auf dem Papier», heisst es da, «war mein Vorhaben sehr einfach, in der Praxis aber bedeutete es ein grosses Risiko: Es ging darum, heimlich einen Dokumentarfilm über die Wirklichkeit in Chile nach zwölf Jahren Militärherrschaft zu drehen. Diese Idee war ein Traum von mir, der mir seit geraumer Zeit durch den Kopf gegangen war, weil ich im Nebel meiner Nostalgie das Bild eines Landes verloren hatte, und für einen Filmemacher gibt es keinen passenderen Weg, das verlorene Land wiederzufinden, als es noch einmal von innen zu filmen.»

*

Littin hat sein verlorenes Land in ACTA GENERAL DE CHILE (Protokoll über Chile) tatsächlich *von innen* gefilmt, und zwar in mehrerlei Hinsicht. Er reiste zuerst einmal mehr oder weniger zur gleichen Zeit wie drei verschiedene offiziell beglaubigte und botschaftlich je abgeschirmte Fernseh-Equipen ein. Eine italienische hatte vorgegeben, «einen Dokumentarfilm über die italienischen Einwanderer in Chile und insbesondere das Werk von Joaquin Toesca», dem Architekten des Regierungspalastes La Moneda zu drehen; eine französische beantragte die Bewilligung zum Drehen eines ökologisch orientierten Filmes, und ein offiziell holländisches Team sollte einen aktuellen Erdbebenbericht gestalten. Wechselseitig wussten die Filmteams nichts voneinander, selbst ihre Mitglieder waren nicht darüber informiert, was der wirkliche Sinn und Zweck ihrer Reise war. «Die drei Teams», beschreibt Littin, «akkreditiert und mit ordentlichen Verträgen versehen, befanden sich bereits in Chile und warteten am Abend meiner Ankunft auf weitere Anweisungen.»
Das Filmen *von innen* war durch diese Equipen und durch hinzukommende chilenische Videogruppen also rein technisch einmal organisiert. Was mir aber beim Betrachten von Littins Film noch wichtiger erscheint, ist die Tatsache, dass aus der Fülle von Material, das quer durchs ganze Land hinweg aufgenommen wurde, schliesslich am Montagetisch in Spanien eine weit bedeutendere Ebene eines *Innenbildes* zusammengestellt wurde und ein ergreifendes Dokument entstand über die Facetten des langgezogenen lateinamerikanischen Landes Chile, über seine Menschen und deren Hoffnungen, über das Gefühl des Ausgeschlossenseins, über die zerstörten Träume und den ungebrochenen Kampfwillen.

*

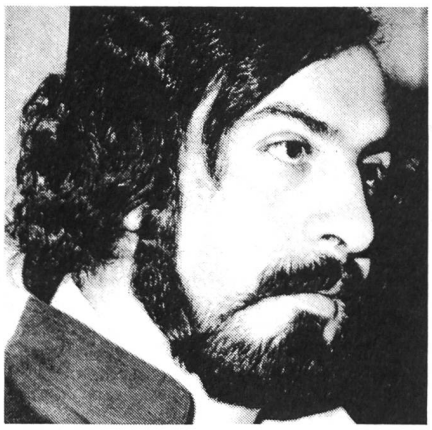
Littin verzichtet darauf, den Diktator zu zeigen, denn er meint zurecht, dass der «in allen Köpfen steckt», und deshalb besser nicht ins Bild gebracht wird. Sein Film, der auf vier Teile hin montiert wurde, folgt dafür in den ersten drei Teilen den Spuren dessen, was für einen Chilenen *Heimat* ausmachen kann, von den Höhen der Pampa bis hinab nach Valparaiso und ganz in den Süden nach Puerto Montt. Wer Chile kennt, spürt es lebendig werden. Alle andern dürften ein die Vielfalt dieses Landes stimmungsvoll wiedergebendes Bild erhalten. Im vierten Teil erst wird der Film direkt politisch, indem Littin noch einmal jene schrecklichen Stunden aufrollt, da alle Hoffnungen in seiner Heimat mit einem blutigen Schlag zerstört wurden.
«La larga memoria» ist die Überschrift zum vierten Kapitel, die grosse, die tiefe Erinnerung, die heute in Chile sogar von Leuten geteilt wird, die damals mit dem Sozialisten Allende und seiner Politik nichts anzufangen wussten. Hier erzählen Márquez, Fidel Castro oder die Witwe Salvador Allendes, Hortensia, noch einmal, was anfangs der siebziger Jahre in Chile blühte und was am 11. September 1973 vernichtet wurde. Wir sehen genauso Bilder vom Wahlsieg Allendes, wie wir den Schilderungen und Dokumenten des Pinochet-Putsches folgen, wir sehen eines der US-Dokumente, das die Unterschrift Henry Kissingers trägt, und hören den Funkspruch auf amerikanischen Kanälen: «Dieses Schwein hat sogar Mühe zum Sterben». Gemeint ist damit der vom Volk gewählte Präsident Salvador Allende, den Militärs mit westlich-demokratischer Unterstützung töteten, dessen Ideale sie damit auszulöschen glaubten.

*

Ich habe Littins Film zum ersten Mal 1986 in Venedig gesehen, zwei Tage nur vor dem bisher letzten direkten Anschlag auf Pinochets Schänderleben. Die Schlagzeile «Anschlag auf Pinochet» erreichte mich seinerzeit in den ersten Morgenstunden auf dem Lido von der Frontseite der druckfrischen Repubblica, und nach Littins Film, nach einem längeren Gespräch mit ihm am Nachmittag davor, erschien sie erst recht wie ein Zeichen des Himmels: Endlich! Aber dann, beim zweiten Hinsehen die Unterzeile: Der Diktator kam mit einer verletzten Hand davon.

*

Nach dem Betrachten von ACTA GENERAL hat man nicht einfach das lähmende Gefühl der Machtlosigkeit gegenüber jeglicher militärischer Machtarroganz – dazu braucht es keine Filme mehr. Littin schafft es eben, weil er die Politik als Bühnenkabarett auf abgehobener Ebene eigentlich aus dem Spiel lässt und die Menschen und die Landschaften ins Zentrum stellt, ein Gefühl von Chile zu vermitteln, das aus sich heraus Solidarität weckt und Mitempfinden. Er setzt in Valparaiso an, schwenkt über die Barriadas, die Armenviertel, wo unter Pinochet das Elend stetig anwuchs und die Schergen des Herrschers regelmässig ihre Killertouren veranstalten. Ein Arbeiter wünscht sich «einen neuen Frühling» und «eine Regierung fürs Volk» – ein Liedtext greift seinen Wunsch auf, besingt ihn und hilft die Hoffnung stärken. Frauen fragen sich, wo ihre Söhne, ihre Väter, ihre Männer sind, die eines Nachts abgeholt wurden und nie mehr wieder auftauchten: es sind Tausende. Und dann kommt diese mechanische Justizministerin thatcheresk-eisigen Zuschnitts, die auf die Nachfrage eines Filmteams nur zu antworten weiss, es sei nichts gegen das Recht geschehen. Das ist in einem rechtslosen Staat wie dem heutigen Chile natürlich auch gar nicht verwunderlich.
Littins Film dauert vier mal eine Stunde, die jede für sich betrachtet werden kann, die zusammen ein rundes, aber dennoch offenes Bild ergeben. Der Film, hat er mir gesagt, sei erst dann fertig, wenn Chile wieder eine Regierung fürs Volk habe, nicht eine, die gegen es arbeitet und sich



Miguel Littin: wurde am 9. August 1942 in Palmilla in der chilenischen Provinz Colchagua geboren. Später war dies der Schauplatz seines filmischen Schlüsselwerkes, LA TIERRA PROMETIDA (Das gelobte Land), jenem offenbarenden historischen Spielfilm über die Zeit der ersten sozialistischen Republik in Chile, den Littin unter Allende begann und nach dem Putsch vollendete. An der Universidad de Chile in Santiago hat Littin Theaterwissenschaften studiert und sich als Autor avantgardistischer Stücke einen Namen gemacht. 1963 begann er als Regisseur, Autor und Produzent fürs Fernsehen zu arbeiten und assistierte ein Jahr später beim ersten Dokumentarfilm von Helvio Soto (YO TENIA).

1966 drückte sich seine Beziehung zum neuen lateinamerikanischen Kino in der Mitarbeit bei einer Episoden-Coproduktion zwischen Argentinien, Brasilien und Chile aus; Littin spielte in Sotos MUNDO MAGICO mit, der als Teil von ABC DO AMOR konzipiert war. Nach einer Dozentenzeit realisierte Miguel Littin 1969 seinen ersten Spielfilm EL CHACAL DE NAHUELTORO, und zwei Jahre später wurde er vom chilenischen Staatspräsidenten Salvador Allende mit der Leitung des staatlichen Filminstitutes beauftragt.

Kurze Zeit nach dem Sturz, anfangs Oktober 73, musste Littin seine Heimat fluchtartig verlassen; er hat seither in Mexiko gelebt und gearbeitet und ist nun in Spanien im Exil. 1975 entstand so ACTAS DE MARUSIA, ein Spielfilm über die Massaker an chilenischen Salpeterarbeitern; 1976 CRONICA DE TALCOTALPAN, ein kurzer Dokumentarfilm über ein Dorf, den er zusammen mit Jorge Sanchez gestaltete; 1978 VIVA EL PRESIDENTE, die Romanverfilmung nach Alejo Carpentier; 1979 LA VIUDA MONTIEL, nach dem gleichnamigen Buch von Gabriel García Márquez und vor ACTA GENERAL der nicaraguanische Spielfilm ALCINO Y EL CONDOR. Die politische Filmarbeit steht bis heute für Littin ganz klar im Zentrum. ■

vor ihm bis auf die Zähne bewaffnet abschottet. ACTA GENERAL DE CHILE ist eine liebe- und poesievolle Bestandesaufnahme, mit behutsamen Betrachtungen, mit Momenten des Innehaltens. Unter anderem besuchen wir das Haus von Pablo Neruda auf Isla Negra; es ist versiegelt und verlassen, aber der Zaun, der es unzugänglich machen soll, ist übervoll beschrieben mit Zeilen des grossen chilenischen Poeten, mit Hoffnungsversen wie jenem, dass die Zeit dem Volk recht geben werde: El tiempo nos dara razon.

*

Gelegentlich tritt Littin stumm selber ins Bild, um Zeugnis davon abzulegen, dass er tatsächlich da war (sechs Wochen insgesamt), «weil der Diktator sonst behauptet hätte, ich sei gar nicht dagewesen; was ich in meinem Film zeige, sei alles erfunden.» Das geschieht vor dem geschichtsträchtigen Regierungspalast in Santiago, aus dem Salvador Allende nur noch tot herauskam – er hatte seinen Wählern einmal versprochen, dass er in der Moneda bleiben werde, bis man ihn abwählen oder umbringen würde. Das geschieht auch im Untergrund, wo Littin zusammen mit einem Kamerateam Vertreter der Bewegung Frente Patriotico Manuel Rodriguez besuchte, die später den erwähnten Anschlag ausführen sollte. Ihr Kampf, sagen sie, beruhe auf der Tatsache, dass «der Geist Salvador Allendes im chilenischen Volk lebt», und man hofft, durch die nicht endenden und umfangmässig stetig wachsenden Manifestationen, den Kampf des Volkes auch in die Armee hineinzutragen. Je mehr sich diese vom Volk isoliert sehe, desto eher dürften ihre Mitglieder am Sinn der Verteidigung der Diktatur zweifeln. Littins Film ist ein bewegendes Zeugnis der Situation, denn er zeigt auch jene Jugendlichen, die heute auf der Strasse für minimalste Menschenrechte kämpfen – sie waren Kinder zur Zeit Allendes, sie haben heute nichts mehr zu verlieren als die Hoffnung.

Walter Ruggle

Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie und Drehbuch: Miguel Littin; Assistenz: Fraqui Fasano; Kamera: Ugo Adilardi, Jean Ives, Tristan Bauer, Pablo Martinez; Schnitt: Carmen Frias; Assistenz: Fidel Collados; Ton: Guido Albonetti, Pierre Laurent, Livio Pensavalle; Interviews: Gracia Francescato; Assistenz: Gabriel Figueros; Musik: Angel Parra. Produktion: Alfil Uno Cinematografica, RTVE Madrid, Spanien, 1986. 16mm, Farbe; Dauer: 234 Minuten.

MISS MONA von Mehdi Charef

Ein Film über die Randzonen und den Untergrund von Paris, über diesen kleinen Schimmer der Hoffnung und die grosse Verzweiflung der Aussenseiter, der Ausgestossenen und der Alltäglichen. Mehdi Charefs zweiter Film zielt also wie sein Erstling TEE IM HAREM DES ARCHIMEDES auf das Zentrum einer grossen Stadt und auf das Herz des Menschen.

Der Araber Samir ist illegal nach Frankreich eingewandert. Seinen Job in einer Näherei für Schwarzarbeiter ist er schnell wieder los, weil er nicht ganz so flink ist. In den total heruntergekommenen Unterkünften sind seine Landsleute wie die Tiere zusammengepfercht. Ein an Tuberkulose erkrankter Mann hustet und röchelt die ganze Nacht. Am nächsten Tag wird seine Leiche abtransportiert. Samir sitzt auf der Strasse. Schweigend und doch voll trotzigem Stolz zieht er durch die dunklen Gassen, die schmuddeligen Kneipen, auf der Suche nach Essbarem durchwühlt er die Mülltonnen. Da wird er von Miss Mona angesprochen, einem alten Transvestiten, der selbst nicht mehr viel Geld macht auf dem Strich (einmal wird er angepöbelt von den zwei Jungs aus TEE IM HAREM). Mona verspricht Samir Unterkunft und Ausweispapiere. Dafür soll der junge starke Araber anschaffen gehen bei der homosexuellen Kundschaft. Samir weigert sich, aber Mona bittet und lockt. Die Einsamkeit und die Ausweglosigkeit führt sie zusammen. Als ein ängstlicher, biederer Mann Samir als erster Kunde einen «blowjob» verpasst, rennt der stillbeobachtende, duldende Araber heraus aus der schäbigen Toilette und übergibt sich in die Gosse.

Dennoch kehrt er immer wieder zurück in das Zuhause von Miss Mona, einem kleinem Camping-Anhänger, der irgendwo abseits steht, am Rande des Flusses. Wie eine Hausfrau hält Mona dieses Wrack in Ordnung, im Bestreben, eine kleine Idylle zwischen Gauklertum und Kleinbürgerlichkeit zu bewahren. Die Oma, ein Uralt-Transvestit, der weder Essen noch Stuhlgang kontrollieren kann, ist Mitbewohner des Wagens. Schimpfend-brutal und doch auch liebevoll geht Mona mit dem alten Menschen um.

Stolz ist sie auf Samir, und freilich verliebt in ihn, den sie in einen Pelzmantel und eine schöne Lederhose gesteckt hat, besorgt auch, dass er nicht zurückkommen könnte. Die Mutter in der kleinen Männer/Frauen-Familie ist Mona. Einen grossen Traum hat sie. Mona will die Haut des Mannes endgültig ablegen. Unter allen Umständen will sie das Geld für eine Geschlechtsumwandlung aufbringen. Samir soll ihr dabei helfen. Nebenbei verkauft sie als Kartenlegerin kleine wichtige Träume. Einem alten Mann verspricht sie den Traumprinz, der niemals kommen wird.

Hart, überaus realistisch ist Charefs Blick. Was den Anschein des blossen Registrierens hat, ist freilich fast schon klassischer naturalistischer Stil. Auf diese Weise umgeht er das Zirkushafte (CLEMENTINE TANGO) und den glamourösen Realismus vieler Nacht- und Aussenseiterfilme (NEIGE). Und doch blitzen, fast ungewollt und dadurch mit umso grösserer Wirkung, die Reste der Poesie auf in den krassen und deprimierenden Bildern. Die Geschichte von Mona und Samir bekommt so Züge einer *fairy tale* der Slums von Paris, mit dem Araber als schönem, traurigem Engel. Das Paar möchte man sich gar manchmal vorstellen, wie es zwischen den Helden aus MIDNIGHT COWBOY und ANGST ESSEN SEELE AUF steht.

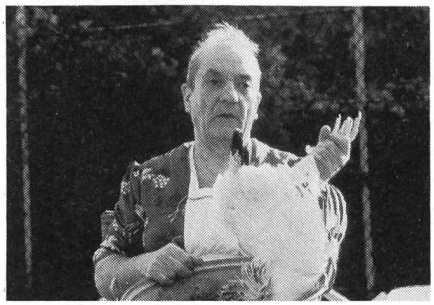
Die Reise durch den bizarren Kundenkreis führt Samir zu einem Greis, der im blauen Porzellan aufgeht, und zu einem alten Pierrot, der einen Tanz der Traurigkeit über Lust und Alter vollführt, bevor ihn Samir fickt. Ein sehr reicher Kunde trifft ein räumliches Sex-Arrangement. In einer im Boden versenkten Glaskabine sitzend beobachtet er, wie es über ihm Samir und ein Junge treiben. Dabei brüllt er sie an, dass er nicht erregt würde. In dieser Szene wird vor allem deutlich, dass die Prostitution natürlich auch im übertragenen Sinne gezeigt wird. Der Einwanderer, der Fremde wird angeboten, agiert im direktesten Tauschhandel des Kapitalismus. Diese Symbolhaftigkeit wirkt nicht aufdringlich, sondern ist integriert in die kraftvolle Geschichte, in das sinnliche Kino Charefs.

Einen jungen Stricher lernt Samir kennen und lieben. Dieser pasolinihafte Tänzer und Dieb, auf den Mona eifersüchtig ist, haucht sein Leben, das kaum begonnen hat, am Strick aus.

Tod lauert an allen Ecken. Aus den Gaunereien, die Mona und Samir begehen, wird zufällig- zwangsläufig ein schweres Verbrechen. Während Mona vor gedecktem Tisch vergeblich wartet und ihre Hoffnungen zerfliessen, schliessen sich vor Samir die Türen zu einer U-Bahn, und damit endgültig vor jedem Glück. Der U-Bahn-Fahrer, der die Türen schliesst, ist dieser ängstliche, biedere Mann, der Samir kennt, der die Suche kennt und die Einsamkeit. Unvermittelt-mysteriös haben seine Eindrücke die Geschichte durchzogen. Er wird weiter die U-Bahn durch die analen Tiefen der Stadt schieben. Indem er die Türen geschlossen hält, versiegelt er wahrscheinlich sein Leben in stiller Verzweiflung.

Hans Schifferle

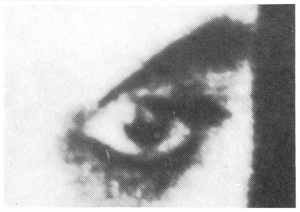
Die wichtigsten Daten zum Film:
Regie und Drehbuch: Mehdi Charef; Kamera: Patrick Blossier; Schnitt: Kenout Peltier; Ton: Jean-Paul Mugel, Joël Beldent; Kostüme: Edith Vesperini, Maika Guezel; Musik: Bernard Lubat.
Darsteller (Rollen): Jean Carmet (Mona), Ben Smaïl (Samir), Albert Delpy (Jean), Philippe de Brugada (Patron Peep-Show) u. a.
Produktion: Michele Ray-Gavras, Frankreich, 1987. Farbe. Ch-Verleih: Sadfi-Films, Genève.



Von Eisenbahn, Panoramen und Weltausstellungen

Von Jochen Brunow

Die Entfesselung der Bilder



Wir sind von Bildern umgeben. Heute sind die Bilder überall. Sie scheinen allgegenwärtig. Photos – Kinobilder – Fernsehbilder – Computerbilder – die Bilder Hungers Sterbender und die Bilder riesenhaft vergrösserter Geschlechter – nichts, gar nichts bleibt, das nicht Bild werden könnte. Scheinbar von jeder zeitlichen und räumlichen Existenz befreit, umkreisen uns die Bilder, zirkulieren umeinander. Alte Bilder aus einer Zeit, in der wir noch nicht lebten, und Bilder eines Ereignisses, das vor wenigen Sekunden am anderen Ende des Erdballs stattfand. Bilder aus der Tiefsee und von fernen Planeten, von Räumen also, die nie ein Mensch betreten hat. Bilder aus der Kammer des menschlichen Herzens. Bilder aus dem Inneren einer Zelle und Bilder aus dem Inneren des Weltalls. Wir schauen Bilder längst versunkener Welten und auch Bilder einer noch nicht gesehenen Zukunft. Und wir sehen Bilder, fiktive Bilder von «dem Tag danach».

Der Umgang mit diesen Bildern ist uns selbstverständlich, wir stellen ihn nicht in Frage. Wo ein Bild ist, muss auch Realität gewesen sein, so glauben wir. Aber der rasende Strom der entfesselten Bilder entwickelt einen Sog. Uns beginnt bereits schwindlig zu werden. Und immer schneller zirkulieren die Bilder, lösen sich von der Erde, umkreisen sie auf den Orbitalbahnen der Satelliten und senken sich wie ein radioaktiver Fallout gleichmässig über die ganze Erde. Die Bilder durchdringen die Wirklichkeit und beginnen sie aufzulösen. Uns schwinden die Sinne. Wir taumeln. Unter dem beständigen Ansturm drohen wir, die Fähigkeit zu verlieren, zwischen Bild und Wirklichkeit zu unterscheiden. Die Allgegenwart der Bilder verdeckt unseren Blick auf die Wirklichkeit und fängt uns ein in einem Raum der Simulation. Die Dinge und Erscheinungen um uns herum, die Ereignisse, sie haben keine Zeit mehr, etwas zu bedeuten; bevor sie noch einen Sinn annehmen können, haben die Medien ihr Abbild bereits übertragen, ausgestrahlt, verteilt bis in den letzten Winkel der Welt. Die von uns selbst entfesselte Flut der Bilder stellt sich zwischen uns und die Wirklichkeit, sie hüllt uns ein wie ein Kokon, aus dem wir uns vielleicht nie wieder werden entpuppen können.

Das Sehen ist unsere wichtigste und auch die komplizierteste Sinneswahrnehmung. «Das Gesicht», sagt Herder, «wirft uns weite Strecken aus uns heraus.» Was nichts anderes heisst, als dass wir mit Hilfe unserer Augen die Grenzen unseres Körpers erweitern. Wir verschieben sie bis zum Ende des Gesichtskreises. Indem wir sie anschauen, greifen wir nach den Objekten wie mit unsichtbaren Fingern; wir ertasten ihre Oberfläche, umfahren ihre Umrisse, erforschen ihre Struktur. Die Augen ruhen auf den Gegenständen und belassen sie doch an dem Ort, an dem sie erblickt werden. Aber das Auge, das auf die Gegenstände gerichtet ist, wird auch von ihnen eingenommen. Das Sehen scheint also zum einen unsere eigene Aktivität über die Körpergrenzen hinweg zu erweitern, zum anderen scheint es, auch eine Aktivität des Gesehenen zu suggerieren. Auf welche Weise wir uns den Sehvorgang vorstellen, prägt ganz unmittelbar unser Weltbild. Unsere Wahrnehmung ist Voraussetzung für unser Denken. Daher war das Sehen auch bereits ein zentraler Punkt in den Mythen und Sagen und in den Überlegungen der ersten Philosophen. Aus Erde, Wasser, Luft und Feuer schuf Aphrodite, die Königin der Liebe, unsere Augen, lehrte Empedokles. Er glaubte, im Inneren des Auges sei Feuer, umgeben von den anderen Elementen. Aus dem Auge wird das Feuer als Sehstrahl auf die Dinge entsandt, und so entsteht das Sehen. Umgekehrt fliessen von den Dingen feine Abdrücke ab, und wenn sie auf die Poren der Sinnesorgane passen, so werden sie wahrgenommen. Passen sie nicht, so wird auch nicht wahrgenommen. So fliesst zwischen Leib und Dingen entsprechend der Passung der Poren ein ständiger Strom des Gleichen zum Gleichen. Nur mit der Erde in uns, so behauptet Empedokles, sehen wir die Erde. Mit dem Wasser in uns das Wasser, und mit der Liebe in uns die Liebe. In diesem Denken besteht noch kein Bruch zwischen Natur und Mensch, es gibt nur ein Strömen des Gleichen und Verwandten. In dieser Vorstellung ist nicht nur das leibliche und das sinnliche Dasein, sondern auch das Sehen selbst noch gedacht als ergreifender Kontakt, als Berührung. In der vorsokratischen Philosophie beruht noch alles, auch das Sehen, auf einem stofflichen Kontakt, einer Vermischung und Durchdringung der Elemente. Diese archaisch-religiöse Auffassung ist weit entfernt von den ausdifferenzierten Systemen der Grenzziehungen, die heute unser Denken bestimmen, und deren Ursprung mit der griechischen Aufklärung beginnt. Bereits Demokrit weist auf die Relativität der Sinneseindrücke hin, und damit beginnt die Trennung zwischen den Religionen des Daseins und den Dimensionen des Subjekts. Diese Trennung ist die erste Stufe für die Entfesselung der Bilder. Zwar stellt man sich noch immer vor, die Wahrnehmung beruhe auf Berührung, aber die Bilder machen sich nun zum erstenmal selbst, dringen in das Auge ein. Die Bilder lösen sich von den Dingen, lösen sich auch von den seelischen Bewegungen ab und erfüllen den Menschen im Wachen wie im Schlafen. Weder Wahrnehmung noch das Bildvermögen oder die Einbildungskraft sind in dieser Vorstellung als unmittelbare Tätigkeiten in ein Subjekt integriert, sondern werden vom Menschen als Mächte erlitten. Etwas später differenziert dann Aristoteles die Trennung zwischen Subjekt und Aussenwelt noch weiter aus.

Wie die Wahrnehmung verstanden wurde, bestimmte nicht nur das Weltbild einer Zeit, sondern entsprechend den historisch verschiedenen gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen formte sich auch das Sehen unterschiedlich aus. Jede geschichtliche Epoche entwickelte ein für sie spezifisches Verhältnis zum Gesichtssinn. Man könnte das auch eine «Politik des Sehens» nennen. In der Renaissance führte beispielsweise der Kampf um die Durchsetzung der Zentralperspektive in der Malerei zu einer Veränderung des Blicks. Es begann sich ein mathematisch-logisches Sehen zu entfalten, das die Welt des Sichtbaren immer mehr in bezug auf die Stellung des Sehenden gliederte. In dieser Zeit wird der Standpunkt des Sehenden zum Mittelpunkt der visuellen Ordnung. Diese neue Sichtweise bleibt nicht auf die Malerei beschränkt, sondern der veränderte Blick auf die Dinge und die sozialen Verhältnisse findet auch in die Wissenschaft Eingang und führt zu neuen physikalischen und mathematischen Erkenntnissen. Etwa drei Jahrhunderte später wird das Sehen noch weiter instrumentalisiert und funktionalisiert. Es entsteht ein distanzierter und überwachender Blick, der von bestimmten Zielsetzungen geleitet ist und sich bemüht, alle irritierenden Wahrnehmungselemente auszugrenzen. Dieser Blick ohne Subjektivität und emotionale Wärme ordnet die Welt, schätzt die Zusammenhänge ab, vermisst sie kühl und unbeteiligt. In diesem Blick setzt sich der Anspruch des Menschen auf Herrschaft über die Natur und auch über andere Menschen durch. Die Welt des Sichtbaren wird vergegenständlicht und zum Objekt gemacht. Man wählt Ausschnitte, man verkleinert oder vergrössert sie. Und man fügt die Ergebnisse der Untersuchung in ein System der Deutungen ein. In diesem System kommen die Phänomene nur noch in dem Masse zum Ausdruck, in dem sie befragt werden. Geopfert wird die Mannigfaltigkeit der Welt und ihrer Erscheinungen; und geopfert wird die Sinnlichkeit des Auges. Der dadurch ermöglichte wissenschaftliche und technische Fortschritt führt zu der jetzt aufkommenden Industrialisierung, die das Verhältnis der Menschen zu den sie umgebenden Dingen und Erscheinungen immer nachhaltiger verändern wird.

Paris, den 5. Mai 1843. Die Eröffnung der beiden neuen Eisenbahnen, wovon die eine nach Orléans, die andere nach Rouen führt, verursacht hier eine Erschütterung, die jeder mitempfindet, wenn er nicht etwa auf einem sozialen Isolierschemel steht. Die gesamte Bevölkerung von Paris bildet in diesem Augenblick gleichsam eine Kette, wo einer dem anderen den elektrischen Schlag mitteilt. Während aber die grosse Menge verdutzt und betäubt die äussere Erscheinung der grossen Bewegungsmächte anstarrt, erfasst den Denker ein unheimliches Grauen, wie wir es immer empfinden, wenn das Ungeheuerste, das Unerhörteste geschieht, dessen Folgen unabsehbar und unberechenbar sind… Welche Veränderungen müssen jetzt eintreten in unserer Anschauungsweise und in unseren Vorstellungen! Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur die Zeit übrig. Hätten wir nur Geld genug, um auch letztere anständig zu töten! In viereinhalb Stunden reist man jetzt nach Orléans, in ebensoviel Stunden nach Rouen. Was wird das erst geben, wenn die Linien nach Belgien und Deutschland ausgeführt und mit den dortigen Bahnen verbunden sein werden! Mir ist als kämen die Berge und Wälder aller Länder auf Paris angerückt. Ich rieche schon den Duft der deutschen Linden; vor meiner Türe brandet die Nordsee.

In Heinrich Heines Bericht aus dem französischen Exil wird die grosse Bedeutung der Eisenbahnen für die zeitgenössische Wahrnehmung deutlich. Das neue Raum-Zeit-Verhältnis, das die Eisenbahn schafft, wirkte zunächst desorientierend, war von einem «unheimlichen Grauen» begleitet, weil es im Gegensatz zu den arbeitsintensiven vortechnischen Formen des Reisens völlig abstrakt war. Wolfgang Schivelbusch hat in seinem Buch «Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Zeit und Raum im 19. Jahrhundert» die durch die Eisenbahn hervorgerufenen Veränderungen in der Wahrnehmung untersucht. Er analysiert, wie es durch die Mechanisierung der Triebkräfte, die erhöhte Reisegeschwindigkeit zu einer Auffaltung von Raum und Zeit kam. Die Eisenbahn als völlig neues Verkehrsmittel führte zu einer neuen Form des Sehens. Man ist als Reisender in der Eisenbahn nicht mehr durch Strasse und Kutsche in den Landschaftsraum eingebunden. Man kann die Bewegung nicht mehr am eigenen Leibe wahrnehmen. Unberührt von dem durchquerten Raum erreicht man seinen Zielort. Die Eisenbahn kennt nur Start und Ziel. Die Zeit zwischen Abfahrt und Ankunft ist nur eine Last. Mit den durchquerten Räumen verbindet die Eisenbahn nichts. Und indem der Raum zwischen den Zielorten, der traditionelle Reiseraum, vernichtet wird, rücken die Zielorte unmittelbar aneinander. Sie verlieren ihr altes Hier und Jetzt, das gerade durch die Zwischenräume bestimmt wurde, und sie prallen geradezu aufeinander. So konnte es Heinrich Heine erscheinen, als rückten die Bäume und die Wälder aller Länder auf Paris zu. Während der Fahrt sitzt der Reisende in seinem Abteil wie in einer Art Kasten. Eingeschlossen betrachtet er in Ruhe durch das Fenster eine Landschaft, die mit ihm als Körper nichts zu tun hat. Er ist nicht nur durch die Scheibe, sondern durch das ganze mechanische Ensemble Eisenbahn: durch Schienen und Lokomotive, durch Waggon und Geschwindigkeit von ihr getrennt. Er selbst glaubt sich bewegungslos und bezieht die Geschwindigkeit, der er ausgesetzt ist, auf die äussere Welt. Von dieser Bewegung erfährt er pri-

mär durch einen visuellen Eindruck. Er sieht ein bewegtes Bild im Rahmen des Abteilfensters. Dieses Bild ist aber nicht einfach zu entziffern. Zuerst glaubten die Reisenden, bei dem Blick aus dem Abteilfenster gar nichts sehen zu können. Die Eisenbahn wurde mit einem Projektil verglichen, und das Reisen mit ihr empfand man als ein Geschossenwerden durch die Landschaft, bei dem einem Hören und Sehen vergeht. Bahnkörper und Schienenstrang, Einschnitte und Tunnel wurden als ein mechanischer Lauf betrachtet, durch den sich die Eisenbahn bewegt. Von der Landschaft, die man durchquert, konnte man höchstens etwas über ihre allgemeine Oberfläche erfahren. Schivelbusch schreibt:

So wie die Eisenbahn die Newtonsche Mechanik im Verkehrswesen realisiert, schafft sie die Bedingungen dafür, dass die Wahrnehmung der in ihr Reisenden sich «mechanisiert». Grösse, Form, Menge und Bewegung sind nach Newton die einzigen Eigenschaften, die objektiv an Gegenständen auszumachen sind. Sie werden nun für die Eisenbahnreisenden in der Tat die einzigen Eigenschaften, die sie an einer durchreisten Landschaft festzustellen in der Lage sind.

Der Anblick der Natur, der durchreisten Landschaft verzerrte sich unter dem Einfluss der Bewegung auf eine ungewohnte Art und Weise. Details verschwanden oder anderes bekam durch seine Stellung gegen den Horizont eine neue Bedeutung.

Die Blumen am Feldrain sind keine Blumen mehr, sondern Farbflecken, oder vielmehr rote oder weisse Streifen; es gibt keinen Punkt mehr, alles wird Streifen; die Getreidefelder werden zu langen gelben Strähnen; die Kleefelder erscheinen wie lange grüne Zöpfe, die Kirchtürme und die Bäume führen einen Tanz auf und vermischen sich auf eine verrückte Weise mit dem Horizont; ab und zu taucht eine Figur, ein Gespenst an der Tür auf und verschwindet wie der Blitz, das ist der Zugschaffner.

Noch 1837 hat Victor Hugo auf diese Weise seine Erfahrungen mit dem Eisenbahnfahren in einem Brief beschrieben. Aber langsam veränderte sich die Wahrnehmung, lernten die Reisenden, den in der Bewegungsunschärfe verschwimmenden Vordergrund vom Hintergrund zu trennen. Es entstand das, was Schivelbusch in Anlehnung an Dolf Sternberger den panoramatischen Blick nennt. In ihm stellt sich die von der Eisenbahn aus gesehene Landschaft als eine durch Bewegung konstituierte Szenerie dar, deren Flüchtigkeit die Erfassung des Ganzen ermöglicht und so einen Überblick liefert. Ganz entscheidend für diesen Blick ist die Fähigkeit, das Unterschiedene, das auf der anderen Seite des Abteilfensters abrollt, ganz unterschiedslos aufzunehmen. Die Vielfältigkeit der Erscheinungen auf der anderen Seite der Scheibe wird so zu einem um die Tiefendimension und um die Details beraubten Bild, einem von dem konkreten Raum abgelösten Überblicksgemälde.

Gleichzeitig mit dem vorhin beschriebenen Entstehen des distanzierenden, ordnenden Blicks, der die technischen Fortschritte möglich machte, bildet sich auch eine Gegenbewegung. Diese Gegenbewegung repräsentiert die andere, die vorher abgespaltene Seite des Sehens. In diesem neuen Bereich verzichtet der Blick nun auf Überwachen und Kontrolle. Das Sehen ist hier nicht mehr kühl und zielorientiert von Subjektivität gereinigt, sondern es überlässt sich völlig dem Appetit des Auges. Eines Auges, das ständig nach bisher nicht geschauten Bildern sucht, das alles gierig in sich aufnimmt und die Welt verschlingt. Je zahlreicher und je wilder die Bilder sind, desto mehr Genuss und Lust bereitet es, sie ins Innere hereinzuziehen. Dieser neu entstehenden Schaulust werden nun im 19. Jahrhundert immer neue Attraktionen geboten. Die Menschen strömen aus ökonomischen Gründen in die grossen Städte, aber die Städte sind auch die Schauplätze der grossen visuellen Spektakel. Bereits bevor die Eisenbahn den panoramatischen Blick ermöglichte, entstand eine völlig neue Form der Gemälde. J.A. Eberhard lieferte 1807 in seinem Handbuch der Ästhetik eine der ersten Beschreibungen.

Ich habe heute gerade so viel Zeit, dir etwas von der Kunstneuigkeit des Tages zu schreiben. Das ist das berühmte Panorama, das nun auch von dem erfinderischen Grossbritannien den Weg über das Meer gemacht hat, zuerst auf die Leipziger Messe, und dann in mehreren grossen Städten von Deutschland erschienen ist. Ich habe noch nicht die Zeit gehabt, es selbst zu sehen, und kann dir daher nur eine Beschreibung davon aus dem Munde einiger Freunde geben. Es ist ein Gemälde, das eine der grossen Brücken von London, mit den daran anstossenden Plätzen, Strassen, Häusern vorstellt; mit Menschen, die darauf gehen, und anderen, die aus den Fenstern sehen. Unter der Brücke fliesst die Themse mit Fahrzeugen, die darauf auf und nieder fahren. Der Zweck dieser neuen Art der Malerei soll sein, zu zeigen, wie weit die Kunst die Blendwerke der Täuschung treiben kann. Und in der Tat versichern alle, die es gesehen haben, dass die Ähnlichkeit einer Nachbildung mit der Naturwahrheit nicht weiter gehen könnte. Um diesen Zweck zu erreichen, hat der Maler nicht allein alle Hilfsmittel der Linien- und Luftperspektive erschöpft, er hat auch alle körperliche Umgebung entfernt, um die Täuschung nicht durch die Vergleichung mit der Naturwahrheit zu zerstören. Denn das Gemälde umgibt alle Wände des leeren runden Raums und wird nur von oben her sehr schwach beleuchtet, von unten aber so bedeckt, dass man den Boden des Zimmers nicht sehen kann. So bringt es, wie meine Freunde versichern, die täuschendste Wirkung hervor.

Die Konstruktion des Panoramas war in allen Teilen darauf angelegt, beim

Das Sehen überlässt sich dem Appetit des Auges, das ständig nach bisher nicht geschauten Bildern sucht.

Betrachter eine möglichst totale Illusion der Wirklichkeit zu erzielen. Werden bei einem normalen Bild die gemalten Objekte durch den Rahmen von den realen Objekten getrennt, so ist der Betrachter beim Panorama von dem Bild vollständig umgeben, es geht um den ganzen Horizont. Die Plattform des Betrachters befindet sich etwa in halber Höhe des Bildes, und durch die Lichtwirkungen oder die Stoffbespannungen gehen die Ränder des Gemäldes oben und unten sanft in Dunkelheit über. Der Betrachter wählt selbst den Bildausschnitt, den er anschaut, und immer geht das Bild über die Grösse seines Sehfeldes hinaus. Durch die genaue perspektivische Rekonstruktion wird der Eindruck, äussere Wirklichkeit zu sehen, ziemlich zwingend, solange das Bild unbewegte Landschaften und Stadtansichten zeigt und der Betrachter deshalb die Bewegung nicht vermisst. Eigentlich könnte das Panorama auf diese Weise die phantastischsten Landschaften vergegenwärtigen, aber es ist für diese Art der Malerei typisch, dass sie immer nur nach einer möglichst vollkommenen Illusion der Wirklichkeit strebte, dass alle Panoramen auf der grösstmöglichen Exaktheit in der Abbildung tatsächlicher oder historisch verbürgter Landschaften oder Ereignisse basieren. Bereits durch den Einsatz der Camera obscura war es zu einer gewissen Mechanisierung der Malerei gekommen. Viele Maler bedienten sich der Abbildwirkung der Lochkamera, um schwierige perspektivische Probleme zu lösen. Sie malten einfach die spiegelverkehrte Abbildung des durch die lichtführende Öffnung der Camera obscura projizierten Gegenstandes nach. Auf diese Weise erhielten sie perspektivisch genaue Zeichnungen. Viele Panoramen wurden auch derartig aus einer Reihe von aufeinanderfolgenden Camera-obscura-Skizzen zusammengesetzt. Der Maler eines herkömmlichen Bildes legt die Anordnung der Objekte auf seinem Bild selbst fest, bestimmt selbst die räumlichen Verhältnisse, die Lichtwirkungen. Bei der Herstellung der Panoramen sollte dagegen allein durch die Wahl eines bestimmten Blickwinkels eine Wirkung erzielt werden, ansonsten kopierte man genau die Realität. Ein Panorama sollte einer Stadt oder einer Schlacht einen pittoresken Aspekt abgewinnen und doch gleichzeitig deren wahre Gesichter zeigen, es sollte alles das zusammenfassen, was charakteristisch für diese spezielle Stadt, diese spezielle Schlacht war. Diese Forderung an das Panorama gleicht etwa dem Anspruch, den wir heute als Touristen an eine kurze Rundreise durch ein Land knüpfen. Seine Gestaltungsgesetze rücken das Panorama auch aus dem Bereich der traditionellen Kunst heraus und stellen es in einen Zwischenbereich zwischen Malerei und Technik.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde das Panorama immer beliebter, einige bekannte Bilder gingen auf Tournee durch ganz Europa, und es gründeten sich Kapitalgesellschaften zur ökonomischen Nutzung dieser Attraktionen, die viele Zuschauer anzogen. Das Panorama hatte aber einen entscheidenden Mangel, es konnte keine Bewegung darstellen. Man versuchte, dem Abhilfe zu schaffen, indem man Panoramabilder auf eine in einer grossen endlosen Schleife vor den Zuschauern rotierenden Leinwand malte. So bewegte sich das Bild als ganzes und zog am Zuschauer vorüber, zu einer Bewegung innerhalb des Dargestellten kam es aber nicht. Dies wurde erstmals durch eine andere Erfindung möglich, das Daguerresche Diorama.

Der Zuschauer sitzt in einem kleinen Amphitheater; die Szene scheint ihm mit einem noch in Dunkel gehüllten Vorhang bedeckt. Nach und nach aber weicht dieses Dunkel einem Dämmerlichte und die Szene beginnt auf dem Vorhang selbst: eine Landschaft oder ein Prospekt tritt immer deutlicher auf demselben hervor, der Morgen dämmert, die Szene belebt sich, Bäume treten aus dem Schatten heraus, die Konturen der Berge, der Häuser werden sichtbar, menschliche und Tierfiguren erscheinen auf dem immer mehr von der aufgehenden Sonne beleuchteten Vordergrunde; der Tag ist angebrochen. Die Sonne steigt immer höher; in einem Hause sieht man durch ein offenes Fenster ein Küchenfeuer allmählich emporlodern; in einem Winkel der Landschaft sitzt eine Gruppe Biwakierender um einen Feldkessel herum, unter welchem sich das Feuer nach und nach steigert; eine Schmiedeesse wird sichtbar, und das Glühfeuer derselben scheint durch einen unsichtbaren Blasebalg immer mehr angefacht zu werden. Nach einiger Zeit, und das Interesse des Beschauers hat keinen Massstab für die Kürze derselben, nimmt die Tageshelle ab, während der rote Schein des künstlichen Feuers an Stärke gewinnt; es folgt wieder die anfängliche Dämmerung, und endlich die Nacht. Bald aber tritt das Mondenlicht in seine Rechte ein, die Gegend wird aufs neue sichtbar in den sanften Tinten der erhellten Nacht.

So beschrieb einer der Übersetzer der deutschen Ausgabe von Daguerres Schriften, die 1839 erschienen, seine Eindrücke vom Diorama. Im Gegensatz zum Panorama beruhen die Effekte des Dioramas auf weit schwierigeren technischen Verfahren. Die Dioramabilder hatten eine Höhe von 22 Metern und eine Breite von 14 Metern. Als Farbträger diente eine transparente Leinwand, auf der die Farben entsprechend den gewünschten Effekten entweder deckend oder durchscheinend aufgetragen wurden. Das Bild wurde von zwei Seiten beleuchtet und die Lichtmenge durch mehrere auch farbige Blenden reguliert. Wegen dieser komplizierten Beleuchtungseinrichtungen waren die Dioramen fest installiert. Der Zuschauer befand sich in einem theaterähnlichen Raum mit ansteigenden Rängen, die Distanz zum Bild war durch einen schwarz drapierten Tunnel überbrückt, so dass

Das Auge hält uns normalerweise die Dinge vom Leib. Dieser Abstand macht sie zu Gegenständen, zu Objekten.

ein Guckkasteneffekt entstand. In diesem ganzen Aufbau zeigt sich das Diorama als ein Vorläufer des Kinematographen. Im Panorama stand der Zuschauer auf einer Plattform, die dem Dach eines Hauses, einer Turmspitze oder der Brücke eines Schlachtschiffes nachgebaut war. Im Diorama nahm er in einem bequemen Sessel in einem Saal Platz. Das Panorama sollte eine totale Täuschung hervorrufen, Ventilatoren bliesen dem Betrachter sogar den Wind, der auf der Brücke eines Schlachtschiffes weht, um die Nase. Das Diorama grenzte dagegen den bildlichen Rahmen wieder ein, um in ihm dafür Bewegung, zeitliche Abläufe darstellen zu können. Beide Bildarten perfektionierten auf ihre Weise den Schein des Als-Ob. Beide Techniken konstituierten einen Wirklichkeitsersatz, der sich zwischen die beiden unterschiedlichen Pole Kunst und Erfahrungswirklichkeit hineindrängte. Sie sollten die Kunst durch Illusionismus übertrumpfen und die Wirklichkeit durch ihre Verdoppelung ausstechen. Ging es beim Kunstwerk bisher darum, der Erfahrung eine andere, höhere Wirklichkeit entgegenzustellen, so hoben Panorama und Diorama die Spannung zwischen Bild und Vorbild auf. Sie wollten Wirklichkeit nicht bloss nachahmen, sondern sie ersetzen.

Das grosse Publikum entwickelte im 19. Jahrhundert nach diesem Ersatz einen wahren Hunger. Diorama und Panorama überschritten auch hier den Rahmen der traditionellen Kunst. Sie zogen die Massen an und waren für die Massen gemacht. Das war möglich, weil sich jeder Betrachter kompetent fühlen konnte, diese Bilder zu beurteilen. Nicht mehr ein komplizierter Kunstkanon oder eine bestimmte Ästhetik waren Grundlage der Beurteilung dieser Bilder, sondern ausschliesslich ihre Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit. Eine besondere Kennerschaft war nicht mehr vonnöten, die Qualität der Illusion konnte jeder mit seiner eigenen Wirklichkeitserfahrung vergleichen. Panorama und Diorama boten dem Zuschauer einen privilegierten Standort in Raum und Zeit, von dem aus sie einen Blick auf die Realität zu geben schienen, ohne dass der Zuschauer sich der dargestellten Wirklichkeit tatsächlich aussetzen musste. Dieses Charakteristikum verbindet diese Unterhaltungsformen des 19. Jahrhunderts auch mit den durch das Eisenbahnreisen hervorgerufenen Wahrnehmungsänderungen. Eine Installation auf der Pariser Weltausstellung von 1900 demonstrierte diese Beziehung sehr deutlich. Die Internationale Schlafwagengesellschaft hatte ein Panorama mit dem Titel «Transsibirische Bahn» aufgebaut. *Die Besucher können in drei echten Waggons der Schlafwagengesellschaft sitzen, die jeder 20 Meter lang sind und luxuriöse Abteile, Toiletten, Bars, einen Frisiersalon, Badezimmer und ein Restaurant für höchste Ansprüche bieten. Vor dem Waggon ist noch Platz für weitere Zuschauer, die alles Sehenswerte auf der 10 000 Kilometer langen Reise von Moskau nach Peking betrachten wollen. Die Reise mit stehendem Zug und fahrender Landschaft ist eine technische Meisterleistung: Vorne läuft ein endloses Band, auf das Sand und Kieselsteine geschüttet wurden, mit einer Geschwindigkeit von 300 Metern pro Minute. Dahinter eine etwas höhere Kulisse mit aufgemaltem Gebüsch und kleinen Bäumen mit 120 Metern pro Minute. Dahinter, wieder etwas langsamer, die schön gemalte Landschaft. Und dahinter schliesslich die noch weiter entfernten Berge, Städte, Wälder, Dörfer auf einer 7½ Meter hohen Kulisse, die sich mit einer Geschwindigkeit von nur 5 Metern pro Minute bewegt. Auf die Kulisse hat der französische Dekorationsmaler Jambon die Städte Moskau, Omsk, Irkutsk, die chinesische Mauer und die chinesische Hauptstadt Peking nach der Natur gemalt. Die ganze Reise von Moskau nach Peking dauert 45 Minuten, allerdings nur in der 60 Meter langen Ausstellungshalle der Internationalen Schlafwagengesellschaft.*

Weltausstellungen waren ein Anziehungspunkt der Massen im 19. Jahrhundert. Auf weitläufigen Geländen wurden nicht nur die technischen Neuerungen ausgestellt, sondern vor allem architektonische Rekonstruktionen von fernen Schauplätzen und Sehenswürdigkeiten. Auf der Weltausstellung in Paris gab es zum Beispiel auch eine Nachbildung des «historischen Paris». Neben Bauwerken, die längst der Spitzhacke zum Opfer gefallen waren, standen andere, die der Besucher genausogut nur wenige Kilometer entfernt im Original hätte besichtigen könne. Aber wie blass und banal, wie chaotisch und alltäglich wirkte das wirkliche Paris neben dem künstlichen. In einer bequemen raumzeitlichen Synopsis bekam der Zuschauer alles Sehenswerte vorgeführt, ohne sich bei Nebensächlichem und Alltäglichem aufhalten zu müssen. In einer anderen Installation, dem «Turm der Welt», wurden die Einheimischen oder Eingeborenen aller teilnehmenden Länder ausgestellt. In einer für das Land typischen Dekoration demonstrierten Bewohner der Länder, gekleidet in den entsprechenden Trachten, das Leben in ihrer Heimat. Nicht nur tote Gegenstände, sondern sogar die Menschen selbst wurden hier in das Schaufenster gerückt. Für alles galt das Prinzip der für das 19. Jahrhundert so typischen Weltausstellungen: Die Wirklichkeit durch ihre bildhaften ausstellbaren Erscheinungen zu ersetzen. In den Weltausstellungen trat an die Stelle der Realität die Illusion von Realität. Und in diesem Prinzip verwirklichte sich der Wunsch, die Beherrschbarkeit der Natur, ihre Gestaltung durch den Menschen, zu dokumentieren, indem man scheinbar beliebig über sie oder doch zumindest über ihr Abbild verfügte. Die Wirkung der Eisenbahn und des Panoramas auf die Weltsicht des 19. Jahrhunderts fasst Dolf Sternberger zusammen:

Indem nun alles, was im Bereich solchen Verkehrs lag oder nach und nach in ihn hineingezogen wurde, auch alsbald mühelos in diesen Zug und Kreis der Bilder sich fügte, entfärbte sich doch auch die derart bekannte – und dabei übrigens unvertraute – Welt, die Reize der Fremde wurden vertauschbar… Die Ausblicke aus den europäischen Fenstern haben nun ihre Tiefenschärfe vollends verloren, sind nur Teile einer und derselben Panoramawelt geworden, die sich rings umher zieht und überall nur bemalte Fläche ist.

In seinem Buch «Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert» untersucht Sternberger anhand von vielen Beispielen aus dem kulturellen Leben die Auswirkungen der neuen Techniken auf die damalige Weltsicht. Im Blick des Zeitgenossen verlor damals die Wirklichkeit an Farbe, sie verlor ihre Tiefenschärfe und wurde ihm zum Bild. Der Anfang ist gemacht. Mit einem ersten Schritt in Richtung auf die völlige Entfesselung der Bilder verändern die Bilder die direkte Wahrnehmung der Wirklichkeit. Es ist bereits ein weiter Weg von der archaischen Vorstellung des Sehens als einer Form des Kontakts bis zu diesen Vorgängen, bis zu der beginnenden Substituierung der Wirklichkeit durch Bilder im 19. Jahrhundert. Und trotz seiner Länge ist es ein Weg, der nicht absolut sicher ist. Man kann die gesamte Strecke der Entwicklung in einem Moment zurückstürzen. Die optische Ordnung der Welt kann täuschen. Welche Sehgewohnheiten wir auch entwickelt haben mögen, es kann geschehen, dass die Dinge zurückblikken. Der sichere Zusammenhang von Bedeutungen kann zerreissen, und die alte, schon vergessen geglaubte Dämonie der Dinge kann wieder hervortreten. Das Auge hält uns normalerweise die Dinge vom Leib. Dieser Abstand macht sie zu Gegenständen, zu Objekten. Und er gibt uns die Gewissheit einer Grenze zwischen den Dingen und uns. Aber ein geringer Anlass genügt, und der Blick irrt ab, verliert seinen Halt, und die Dinge starren in entsetzlicher Fremdheit zurück. Wir fühlen uns in die früheste Kindheit versetzt und erstarren. Unter der dämonischen Macht der Dinge, die uns mit fremdartigen Augen anschauen, haben wir Angst, eine masslose, alles in Zweifel ziehende Angst. Für einen Moment versagen die Mechanismen, mit denen wir die Mächte, die durch unsere Sinne in uns einfallen, gezähmt und unterworfen haben. Eine der vielen Sagen aus der Mythengeschichte der Zivilisation, die sich mit dem Sehen befassen, erzählt von diesem Prozess der Unterwerfung. Es ist die Sage von Medusa und ihrer Überwindung durch Perseus. Der Blick der Gorgone Medusa wirkte versteinernd auf jeden, der sie anschaute. Für diesen Zusammenhang ist es unwichtig, was den Beschauer versteinern liess, die unfassbare Schönheit dieses Wesens, die abgrundtiefe Hässlichkeit oder die Verführung, die von ihm ausging. Perseus gelang es jedenfalls, die schlafende Medusa zu enthaupten. Um sie nicht anschauen zu müssen, blickte er in seinen Schild als einen Spiegel. Er entmachtete den Anblick der Medusa, indem er sie nur als Bild betrachtete. Auf seiner Suche nach Medusa hatte sich Perseus eine ganze Reihe mythischer Fähigkeiten angeeignet, aber keine dieser Fähigkeiten hätte es vermocht, ihn vor dem tötenden Blick der dämonisierten Frau zu bewahren. Nur indem er sein Gegenüber in ein Bild verwandelt und so der überwältigenden Betroffenheit durch den Blick des anderen ausweicht, kann er überleben. Dieser Teil der Sage ist als die dramatische Urszene des mittels eines souveränen Auges Identität erringenden Subjekts interpretiert worden. Später in der Erzählung versteinert Perseus mit dem in einem Sack verhüllten Gorgonenhaupt mehrere seiner Feinde. In einer anderen Version allerdings opfert Perseus das Haupt, und zwar seiner Gönnerin, Athene, der Göttin der Vernunft. Diese liess es als Schildzeichen in ihren Schild setzen. Der mythische Bann geht also an die Vernunft weiter. Das Gorgonenhaupt wird als Bild zum Schutz vor den Feinden der Zivilisation, denen man den Schild Athenes vorhält. So erzählt dieser Teil des Mythos, wie die Macht der Dinge auf die Bilder von ihnen übergeht, wie die Dinge und die Erscheinungen nun ersetzt werden können durch ihr Abbild. Wenn das Subjekt sich im befreiten Blick von den Objekten emanzipiert, dann schafft es damit also auch bereits die Voraussetzungen dafür, dass die Objekte durch ihre Bilder ersetzt werden, dass die Wirklichkeit durch ihre bildliche Wiedergabe verdrängt wird. Der zweite Teil der Sage von Perseus, dem Bezwinger der Medusa, spricht auf mytho-poetische Weise von dieser Möglichkeit. Die faktische Realisierung dieser Entwicklung nimmt im 19. Jahrhundert ihren Ausgang durch die Entwicklungen von Wissenschaft und Technik und die beginnende Industrialisierung. Eisenbahn, Panorama und Weltausstellungen sind die ersten wichtigen Stufen auf einem Weg der Entfesselung der Bilder. Dieser Weg hat direkt in die uns heute umgebende Bilderflut geführt. Aber die Eisenbahn als fortschrittlichstes Verkehrsmittel ist längst von der Concorde abgelöst, mit der wir schneller als der Schall über Zeitzonen hinweg von Kontinent zu Kontinent rasen. Und Panorama und Diorama verstauben längst in den Kellern der Museen. Heute funken wir Bilder in wenigen Sekunden rund um den Erdball. Für unsere heutige Sehweise, unseren heutigen Umgang mit Bildern sind also längst andere Techniken bestimmend. Aber es ist auch noch eine Erfindung des 19. Jahrhunderts, die diese Weiterentwicklung vorbereitet, die das Verhältnis zwischen Objekt und Abbild revolutioniert und dadurch der Entfesselungsbewegung der Bilder eine ungeheure Beschleunigung verleiht: die Photographie. ■

Christian Zeender
Chef der Sektion Film im Bundesamt für Kulturpflege

1988 – Chance für den Film?

1988 wird das *Europäische Jahr des Films und des Fernsehens*. Es soll, besonders für den Film, Gelegenheit bieten, die Gewichte, die sich immer mehr auf die Seite der Vereinigten Staaten neigen, wieder etwas stärker auf diese Seite des Ozeans zurückzuverlagern.

Natürlich wird ein Jahr allein nicht ausreichen, um ein auch nur annäherndes Gleichgewicht herzuzaubern. Aber man darf immerhin entscheidende Impulse erwarten – und zwar auf allen Ebenen. Zuerst bei der Produktion. Aber auch die Bereiche Verleih, Vorführung, Bildung sollen vermehrt gefördert werden.

In den Kinos der Vereinigten Staaten wurde noch nie so viel einkassiert wie diesen Sommer. In Frankreich dagegen, das vor nicht allzu langer Zeit noch das erfolgreichste Land im Bereich des europäischen Films war, lief das Geschäft noch nie so katastrophal wie diesen Sommer. Die Gründe für diese immer grösser werdende Kluft zu analysieren und Gegenstrategien zu entwerfen, ist ein weiteres Ziel der Initianten des Film- und Fernseh-Jahres 1988.

Auf europäischer Ebene werden zur Zeit Projekte entworfen und ausgewählt. Die Stichworte heissen: Co-Produktion, Co-Distribution, Verhältnis zu den neuen Medien. Daneben entstehen in den verschiedenen Ländern, die das Jahr unterstützen (es sind fast alle Staaten in Europa beteiligt), nationale Projekte.

In der Schweiz zum Beispiel wird das Schwergewicht auf die Herstellung von Kopien schweizerischer und hervorragender ausländischer Filme gelegt, damit diese Filme in kleineren Orten gleichzeitig wie in den Schlüsselstädten gezeigt werden können. Als Beitrag zur Überwindung der Sprachgrenzen sollen insbesondere auch Untertitelungen gefördert werden. Dazu kommen noch verschiedene andere Projekte, wie die Aufführung des NAPOLEON von Abel Gance in Lausanne, unter dem Patronat der Cinémathèque Suisse. Auf dem Gebiet der Bildung werden Seminare für Filmemacher unterstützt.

Ob dieses Europäische Film- und Fernsehjahr erfolgreich verlaufen wird, bleibt noch offen. Obgleich auf schweizerischer Ebene eine verstärkte Finanzierung seitens des Bundes und des Fernsehens vorgesehen ist, scheinen die Kredite bei der Europäischen Gemeinschaft und dem Europarat noch nicht völlig gesichert. Wie auch immer, ein solches Jahr kann ohnehin nur einen Anstoss geben, und die gemeinsamen Bestrebungen dürfen keinesfalls mit dem 31. Dezember 1988 abgebrochen werden.

Für die Schweiz bietet dieses Jahr auch Gelegenheit, einige provokative Fragen zu stellen: Welches wird unsere Haltung gegenüber europäischen multilateralen Co-Produktionsbestrebungen sein, die nächstes Jahr vielleicht bereits zu konkreten Ergebnissen führen werden? Welches sind die Mittel, um die Etiquette «Schweizer Film» in einer Zeit aufrechtzuerhalten, in der nationales Filmschaffen überall an Bedeutung verliert? Wie kann der Autorenfilm, Grundstein einer nationalen Identität im audiovisuellen Bereich, gefördert werden, wenn er beim Publikum zugleich immer weniger gefragt ist? Wollen wir wirklich weiterhin ganz alleine versuchen, den Schweizer Film auf den internationalen Märkten zu promovieren, wenn sogar unsere viel grösseren Nachbarn dies bald nicht mehr alleine schaffen?

Da es nun, nach einer längeren Durststrecke, besonders beim Bund mehr Geld für den Film gibt, ist auch die Zeit gekommen, sich zu fragen, wie dieses Geld am besten investiert werden soll.

Die sich stellenden Fragen sollen jedoch nicht allein von Behörden oder Gremien beantwortet werden. In der Kunst hat sich eine autoritäre Förderungspolitik noch nie erfolgreich durchgesetzt. Eine gezielte Filmpolitik kann nur den Rahmen bilden, der es den Filmschaffenden erlaubt, selbst Antworten zu geben – und sie sollten sich dabei auch nicht scheuen, selbst innovativ zu wirken und einiges an altem Ballast über Bord zu werfen.

Das Buch von Hervé Dumont über die Geschichte des Schweizer Films deutet es an: der neue Schweizer Film ist auf den Trümmern des alten entstanden, der doch so manches zu bieten hatte. Heute müssen wir uns vielleicht auf eine Zeit vorbereiten, die erneut einen Umbruch mit sich bringt. «Jungtürken» sind dann möglicherweise wieder gefragt. Wann werden sie auf der Szene erscheinen?

THE END

Anzeige

Ein Film, der ins Innerste geht.

STEVEN SPIELBERG
Presents
INNERSPACE
A JOE DANTE Film

Inside Jack Putter there's a hero struggling to get out.

Within 24 hours he will
experience an amazing adventure...
and become twice the man.

INNERSPACE A GUBER-PETERS Production
Starring DENNIS QUAID · MARTIN SHORT · MEG RYAN · KEVIN McCARTHY
Director of Photography ANDREW LASZLO A.S.C. Production Designer JAMES H. SPENCER Music by JERRY GOLDSMITH
Co-Produced by CHIP PROSER Co-Executive Producers FRANK MARSHALL and KATHLEEN KENNEDY
Executive Producers STEVEN SPIELBERG, PETER GUBER and JON PETERS Story by CHIP PROSER
Screenplay by JEFFREY BOAM and CHIP PROSER Produced by MICHAEL FINNELL Directed by JOE DANTE

AMBLIN ENTERTAINMENT

Original Soundtrack Available on Geffen Records, Cassettes & CDs

DOLBY STEREO IN SELECTED THEATRES

WARNER BROS.
A WARNER COMMUNICATIONS COMPANY
©1987 Warner Bros. Inc. All Rights Reserved

Ab 11. Dezember im Kino