Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 35 (1993)
Heft: 191

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: 06.08.2025

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

FILM BULLETIN

Kino in Augenhöhe

Fr. 9.– DM 9.– öS 80.–

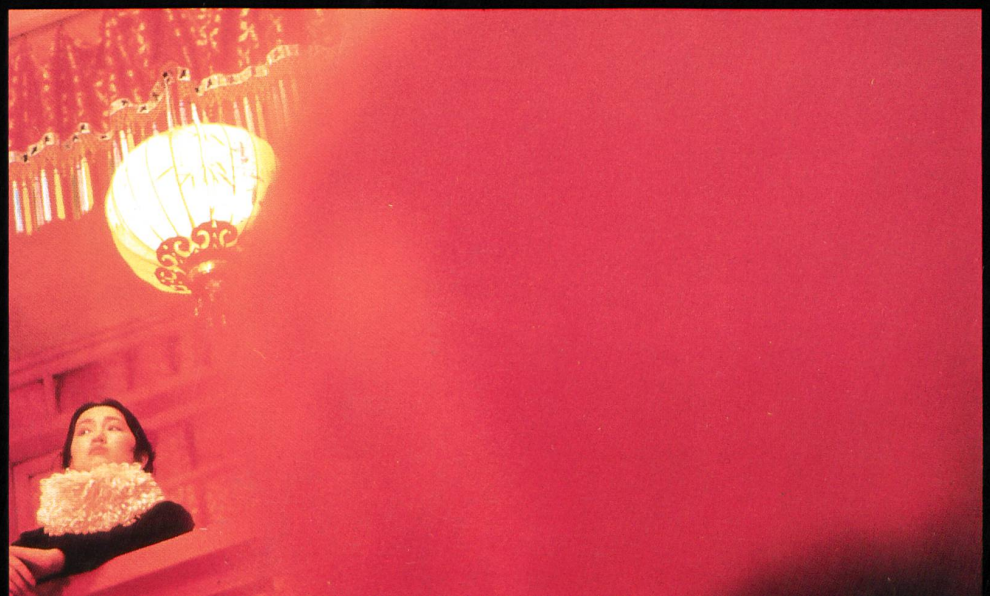
6 '93

Godard fragmentarisch: Kritiker bei den «Cahiers du Cinéma» · Frauenbilder im Frühwerk · Hélas pour Jean-Luc

FAREWELL TO MY CONCUBINE · M. BUTTERFLY

PASSION FISH · THE SNAPPER

Gespräch mit John Sayles



18.–23. JANUAR
1994

29.

SOLOTHURNER FILMTAGE
JOURNEES CINEMATOGRAPHIQUES DE SOLEURE
GIORNATE CINEMATOGRAFICHE DI SOLETTA

ATOM

Impressum

Filmbulletin
Postfach 137, Hard 4
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 222 64 44
Telefax 052 222 00 51

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggle
Volontariat:
Susanne Wagner

Mitarbeiter dieser Nummer
Jürgen Kasten, Josef Schnelle, Pierre Lachat, Sabina Brändli, Peter Kremski, Frank Arnold, Michael Lang, Thomas Aigner

Gestaltung und Realisation
Rolf Zöllig SGD CGC,
Petra Siegenthaler,
c/o Meierhofer und Zöllig, Winterthur
Telefon 052 222 05 08
Telefax 052 222 00 51

Produktion
Satz: Josef Stutzer
Belichtungsservice, Druck und Fertigung:
KDW Konkordia Druck- und Verlags-AG,
Aspstrasse 8,
8472 Seuzach
Ausrüsten:
Buchb. Scherrer AG
Würzgrabenstrasse 6
8048 Zürich

Inserate
Leo Rinderer
Telefon 052 222 76 46
Telefax 052 222 76 47

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow, Basel; Warner Bros., Kilchberg; Cinémathèque Suisse, Lausanne; Columbus Film, Filmcooperative, Monopole Pathé Films, Neue Zürcher Zeitung, ZOOM-Filmdokumentation, Zürich; Jürgen Kasten, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin

Aussenstellen Vertrieb
Rolf Aurich,
Uhdestr. 2,
D-3000 Hannover 1
Telefon 0511 85 35 40

R.&S. Pyrker,
Columbusgasse 2,
A-1100 Wien
Telefon 0222 604 01 26
Telefax 0222 602 07 95

Kontoverbindungen
Postamt Zürich:
PC-Konto 80 – 49249 – 3
Postgiroamt München:
Kto. Nr. 120 333 – 805
Bank: Zürcher Kantonalbank Filiale 8400 Winterthur, Konto Nr.: 3532 – 8.58 84 29.8

Abonnemente
Filmbulletin erscheint fünf- bis sechsmal jährlich. Jahresabonnement: sFr. 54.-/DM 54.- öS 450.-, übrige Länder zuzüglich Porto

© 1993 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

In eigener Sache

·94

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

«Der beste Film des Jahres» 1993, formuliert unser Mitarbeiter Josef Schnelle in seiner Besprechung von Chen Kaiges FAREWELL TO MY CONCUBINE, «kommt zweifellos aus China.» Und zur Begründung, weshalb so starke Filme in China entstehen, zitiert er Chen Kaige, der das folgendermassen sieht: «Den dramatischen Veränderungen in unserem Land und dem politischen Chaos der letzten Jahrzehnte verdanken wir natürlich einen ungeheuren Fundus von Geschichten. Aus Europa gibt es zwar einige sehr gute Filme, aber es sind nicht viele. Ich frage mich, warum? Es mag daran liegen, dass das Leben für sie hier sehr leicht ist. Alles ist unter Kontrolle. Da geht die Phantasie verloren.»

«Wie in allen grossen Filmepen», so noch einmal Josef Schnelle, «ist auch in FAREWELL TO MY CONCUBINE das Politische nur Hintergrundmalerei. Sehr viel eher geht es um das Geschehen hinter den Masken der Politik. Es geht um Menschheitsthemen wie Liebe und Verrat, Eifersucht und Opfer, tragische Verstrickung, Aufstieg und Fall.»

«Das Theater», so andererseits wiederum Peter Kremski in seinem Beitrag zu M. BUTTERFLY, «ist ein Spiegel der Wirklichkeit, das Rollenspiel dient der Bewusstmachung. Was ist Sein, was ist Schein? Die Bühnenillusion, die Scheinrealität spült wie eine Traumprojektion Wahrheiten nach oben, die im alltäglichen Leben möglicherweise nicht wahrgenommen werden.» Und: «So funktioniert auch M. BUTTERFLY wie ein surrealer Traum, der eben in diesem Sinne zu deuten wäre. Alle Figuren sind dem Traum-Ich Gallimards zugeordnet, sind Scheinmaterie aus seinem Geist, entspringen seiner Psyche, sind allegorische Projektionen und Transformationen seiner Ängste, Manifestationen seines Unterbewusstseins.»

«Godard», so Pierre Lachat in seinem Beitrag «Ça ne doit plaire à personne», «gibt wieder, was er in der Welt sieht und hört, *wie* er es sieht und hört. Er ist ein Malermusiker, ein Gestalter von Raum und Zeit. Bilder und Töne präzisieren die Perspektive, sie schärfen den Durchblick und verfeinern das Gehör. Weissgott fast ein Gott, vertritt er um ein Haar noch den "reinen Film". Verantwortung gegenüber der Gesellschaft und das ganze Gerede, im Grunde filmt er für sich selbst: um sich auszudrücken.» Und: «Seine Filme haben zwar keinen Inhalt (mehr), aber jeder von ihnen hat Inhalte in reicher wilder Beliebigkeit.»

Verschiedene Ebenen, verschiedene Formen, auch verschiedene Ansprüche – und dennoch: es geht um Menschheitsthemen wie Liebe und Verrat, Eifersucht und Opfer, tragische Verstrickung, Aufstieg und Fall; es geht um Menschheitsfragen wie: wer sind wir, wie reagieren wir oder auch wie denken wir und wie nehmen wir überhaupt etwas wahr – einzelne Bilder und Töne zum Beispiel, aber auch Figuren, Charaktere oder dramatisierte Bildgeschichten.

Wünschen wir uns, wünschen wir «Filmbulletin» auch für 1994 Filme, mit denen die Auseinandersetzung sich lohnt.

Walt R. Vian

FILM BULLETIN

6.93
35. Jahrgang
Heft Nummer 191
Dezember 1993

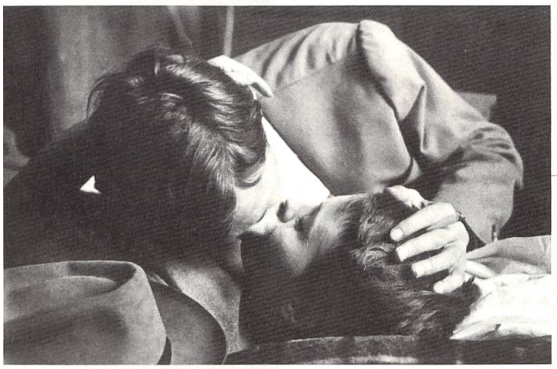
Kino in Augenhöhe

KURZ BELICHTET 4 *Rex Ingram*

KINO PAR EXCELLENCE 12 **Vom Winde verwehte Schicksale**
FAREWELL TO MY CONCUBINE ..... *von Chen Kaige*

GODARD, FILMEMACHER 16 **Ça ne doit plaire à personne**
HÉLAS POUR MOI ..... *von Jean-Luc Godard*

20 **Jean-Luc (ré)ELLE**
Qu'est-ce qu'IL sait d'ELLE?
Männermythen und Frauenbilder im Frühwerk von Jean-Luc Godard



FILMFORUM 35 M. BUTTERFLY ..... *von David Cronenberg*

42 PASSION FISH ..... *von John Sayles*
Gespräch mit John Sayles

47 THE SNAPPER..... *von Stephen Frears*

GODARD, KRITITKER 49 **Rebel with a cause**
Filmkritiken und Aufsätze von Jean-Luc Godard in den «Cahiers du Cinéma» von 1952 bis 1960

HOMMAGE 60 **Federico Fellini**

Titelblatt: FAREWELL TO MY CONCUBINE von Chen Kaige

Pro Filmbulletin

ASP Inteco AG, Winterthur
Beratungsgesellschaft für Informationstechnologien

Bundesamt für Kultur Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion des Kantons Zürich

KDW Konkordia Druck- und Verlags-AG, Seuzach

Migros-Genossenschafts-Bund, Zürich

Röm.-kath. Zentralkommission des Kantons Zürich

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung Winterthur

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

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

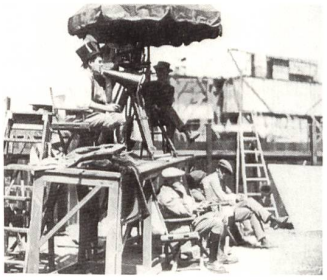
Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1994 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

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

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

Apokalypse und Errettung

Rex Ingram und das Jahr 1913 auf dem Stummfilmfestival in Pordenone



Rex Ingram bei Dreharbeiten in Afrika zu THE ARAB *und im Studio zu* THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE

Von besonderem Interesse filmhistorischer Retrospektiven ist in diesem Jahr der Erste Weltkrieg. In Amsterdam stand er im Mittelpunkt eines internationalen Kongresses, das Cinema Ritrovato in Bologna wird sich Filmen der Jahre 1914 bis 18 unter der Fragestellung «Cinema e Propaganda» widmen und das Deutsche Historische Museum in Berlin plant eine Ausstellung und Filmreihe zu den Bildern des Krieges. Die zwölften Giornate del Cinema Muto in Pordenone, alljährlich eine Woche lang internationaler Marktplatz der Filmhistoriker und -archivare, beleuchteten das Jahr 1913. Von der düsteren Einschätzung *Cecil B. DeMilles*, der just 1913 seine ersten Filme drehte, rückblickend jedoch von einem «fateful year» sprach, war in dem Querschnitt durch mehr als sechzig Filmen des Produktionsjahres noch wenig spürbar. Breit ausgespielte Liebestragödien sah man aus Italien, die Spionageverwicklungen in MA L'AMOR MIO NON MUORE und auch in IL PROCESSO CLEMENCEAU (1917) gaben dafür nur einen zeitlosen dramatischen Rahmen. Temporeiche One oder Two Reeler aus den USA spiegelten trotz zum Teil überbordender Komik, Aktion und Gerechtigkeitsvorstellung noch am meisten soziale Realität. Interessant zu beobachten war, wie sich hier bereits Genremuster ausgeformt hatten, auf deren Erzählkonventionen zurückzugreifen war, etwa in *David W. Griffiths* schönem Melodram THE MOTHERING HEART oder in den 1913 auch in Europa sehr hoch im Kurs stehenden Sensationsdramen um "weisse Sklavinnen". Dahinter verbirgt sich ursprünglich ein dänisches Melodramen-Konzept, in welchem alleinstehende junge Frauen in ein orientalisches Bordell entführt werden. THE INSIDE OF THE WHITE SLAVE TRAFFIC zeigt jedoch trotz anfänglicher sozial verbrämter Zeigefingerhaltung einen erstaunlichen Einblick in die Praktiken amerikanischer Zuhälterbanden der Zeit.

Interessant war auch, wie der Kinobesuch selbst in einigen Filmen des Jahres zum Ausgangspunkt für turbulentes Geschehen wurde: für ein Eifersuchtsdrama bei *Louis Feuillade* (ERRREUR TRAGIQUE), eine komische Variante davon in UNA

TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO oder *Mack Sennetts* MABEL'S DRAMATIC CAREER, in welchem ein einfältiger Verehrer von Mabel Normand glaubt, sie würde auf der Leinwand ernsthaft verfolgt und bedroht. Der zweifellos überragende Film des Jahres 1913, *Victor Sjöströms* schwedische Armenhaustragödie INGEBORG HOLM, war nicht unbekannt. Hier ist der soziale Realismus, die dezente Eindringlichkeit von Spiel und Inszenierung ebenso aussergewöhnlich wie das fein abgestufte Licht und die kammerspielhaft dichte Narration. Denn ansonsten dominierte zumindest im europäischen Film von 1913 die monumentale historische (QUO VADIS) oder die beginnende phantastische Verklärung (ATLANTIS). Letztere ist vor allem in deutschen Produktionen unübersehbar: im in seiner Bildpoesie überzeugenden STUDENT VON PRAG ebenso wie in den recht statischen Versuchen, Wedekinds Lulu-Drama zu variieren (DIE AUGEN DER BAJADERE und LOTUS, DIE TEMPELTÄNZERIN).

Rex Ingram und die Apokalypse

Am meisten wurde von dem Jahr 1913 in zwei Filmen der Retrospektive zum Werk des Regisseurs *Rex Ingram* (1893 – 1950) spürbar. Sein bekanntester Film, THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (1920), entzündet sich genau an der dumpfen Vorkriegs-Atmosphäre, an Starre und Taumel, verzweifeltem Unterhaltungsdrang und saturierten Ritualen der grossbürgerlichen Gesellschaft. Dagegen rebelliert *Rudolph Valentino*. Sein Manifest ist der Tango. Seine Geliebte, die Frau eines Ministers, sein Vater, seine preussischen Cousins und seine Freunde bejubeln jedoch den Krieg als verändernde Kraft. Valentino ist plötzlich ein einsamer Tänzer. Vermeintlich heimatlos, da nicht in Frankreich, sondern in Argentinien geboren, wird ihm suggeriert, nur die Aufgabe seines Pazifismus könne ihn und seine unglückliche Liebe erretten. Und tatsächlich zieht Valentino in den Krieg, vor dem Ingram in mehr als einem Dutzend Zwischentiteln als Ausgeburt des Wahns, der Vernichtung, als Pest und Plage der Menschheit gewarnt hatte. Ingram zeigt im Bild recht wenig davon, sondern lässt diese Momente der Anklage stets von einer Sequenz mit den phantastischen apokalyptischen Reitern vollenden. Sie treten einzeln und in Grossaufnahme, schliesslich als Quadriga majestätisch aus Wolken und Nebel heraus. Kesselschlachten und Kriegsgreuel an der Zivilbevölkerung bleiben eher angedeutet, denn Ingram bemüht immer häufiger die apokalyptischen Reiter, um das Unglaubliche (und damit wohl auch 1920 Unzeigbare) des millionenfachen Mordens darstellbar zu machen. Doch die Millionen Gefallenen, die er in einem riesigen, merkwürdig steil ansteigenden, mit Kreuzen übersäten Grabhügel andeutet, verblassen schliesslich vor dem Tod des im Krieg mannhaft zu sich findenden Valentino. Noch als toter Schemen beordert er seine Geliebte, die sich endlich zu ihm bekennen will, zur Pflege ihres durch einen Granatensplitter erblindeten Gatten zurück.

THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE traf mit dieser Botschaft, mit seinem dumpfen, aber rhythmisch vorwärtstreibenden Bildrhythmus (den Carl Davis in seiner neukomponierten Musik unterstreicht) den Zeitgeist der Nachkriegszeit. Er wurde einer der erfolgreichsten Stummfilme überhaupt, obwohl die deutsche Reichsregierung noch 1926 gegen die überzeichnete Darstellung von Greueltaten deutscher Soldaten protestierte. Vor allem aber war er der Durchbruchsfilm Rudolph Valentinos, dessen Schmalz und Glätte als Tangotänzer im Schützengraben sich tatsächlich verflüchtigt. Angedeutet werden damit Charakter-Facetten des Schauspielers, die später viel zu selten genutzt sind. Der Viertagebart steht ihm eigentlich viel besser als das glatte Beaugesicht.

Der schwarzhaarige, nur auf den ersten Blick machohaft erscheinende Valentino und die blonde, fragile *Alice Terry* geben auch die Hauptrollen in THE CONQUERING POWER (1921), wo sich – wie in allen Ingram-Filmen – die dramatische Fallhöhe schon aus der verqueren personalen Anordnung ergibt. Valentino spielt hier einen bankrotten Pariser Bohemien, der mit Hund, Diener und Limousine nach dem Tod seines an der Börse sich verspekulierenden Vaters in das spartanische Bauerngehöft seines Onkels kommt. Ein Blick zu seiner aschenputtelhaften Cousine und die Liebe ist ausgebrochen, klar, rein und unverrückbar, das macht Ingram bereits in dem Schuss und in dem Gegenschuss auf beider Gesichter deutlich. Daran kann auch der neidische Blick des seit dem Tod seiner Frau offensichtlich seine Triebe durch das Anhäufen von Gold sublimierenden Vaters beziehungsweise Onkels nur für zehn oder fünfzehn Jahre etwas ändern. Aber was ist ein solcher Zeitraum hintertriebener Liebe, in dem normalerweise eine andere Generation heranwachsen könnte, gegen die Raum und Zeit durchdringende Kraft der Liebe. Als die Tochter den betrügerischen Vater erkennt, schliesst sie ihn in seiner Schatzkammer ein. Und dies ist Strafe genug: «I am Gold», sagt eine lemurenhafte Figur zu dem wahnsinnig gewordenen Goldgierigen, der von seinem Safe in einer Art koitalem Zusammenprall schliesslich erschlagen wird. Ingram liebt es, in den trotz melodramatischer Ausgangslage sehr genau lokalisierten, manchmal regelrecht realistisch grundierten Konflikt phantastische Elemente einzuweben. Märchenhaft steht Valentino dann eines Tages vor der Tür, just als seine Geliebte aus Gram und Verzweiflung heiraten will. Die Begründung, warum er, der von seinem Onkel getäuscht wurde, nach Jahrzehnten zurückkommt, ist jedoch umwerfend, so einfach und lakonisch, wie es meist nur amerikanische Drehbuchautoren erfinden können: um einen Blick in den alten Garten zu werfen, in dem beide eine einzige Nacht glücklich waren. Liebe ist «the most conquering power» und die grösste aller Schicksalsgewalten zugleich.

Grund- und Leitmotive

Alle Filme, die Rex Ingram ab 1920 inszenierte, umkreisen in der für den grossen Stummfilm kennzeichnenden naiven Konflikt- und Bildwucht die Schicksalsgewalt der Liebe, die es gegen alle Widerstände zu erringen gilt. Diese sind beträchtlich, sie erstrecken sich nicht nur über gewaltige Klassen- oder ethnische Gegensätze, sondern umspannen in einigen Filmen Jahre und Jahrzehnte. Das Leitmotiv dieser trotz aller Bösartigkeiten und Intrigen dieser Welt in ihrem Herzen und Charakter unverformten Liebenden lautet: «Stand fast to your ideals» (Zwischentitel in THE GARDEN OF ALLAH, 1927). Der selbe Film deutet auch die Kraftquelle dieser verzweifelten Liebenden an: «Plant your face in my memories», sagt die englische Lady zum Trappistenmönch, den sie liebt, den sie geheiratet hat, der daran aber zugrunde zu gehen droht, weshalb sie ihn ins Kloster zurückgehen lässt. Im Gegensatz zur Version des Stoffes von 1936, die Richard Boleslawski mit Marlene Dietrich und Charles Boyer inszenierte, spendet Ingram im Schlussbild jedoch deutlich sichtbaren Trost für die aus Liebe Verzichtende: ihre Verbindung mit dem Mönch hat ihr einen Sohn beschert, den sie nun umhegt.

Auch in THE PRISONER OF ZENDA (1922) muss die Prinzessin lange überlegen und warten, ehe sie ihrem Herzen folgen kann und dem Doppelgänger des Königs, der erst den umstürzlerischen Schurken dient, dann jedoch den inhaftierten Regenten im Alleingang rettet, in den abfahrenden Zug nacheilt. Kriege und Revolutionen sind beliebte Zeitrahmen, in denen sich die aus äussersten Gegensätzen heraufbeschworene Melodramatik besonders effektvoll illustrieren lässt. Auf dem Hintergrund der französischen Revolution entfaltet Ingram in SCARAMOUCHE (1923) die Beziehung des aufrührerischen Titelhelden und einer Baroness, die wiederum mit einem der brutalsten Adligen des Landes liiert ist. Dass dieser sich schliesslich als Vater des unehelichen Scaramouche herausstellt, liess den Film jedoch in ein überharmonisiertes Finale abgleiten. Ingram balancierte es gerade noch aus, in dem er den despotischen Marquis nicht durch die Protektion des Sohnes erretten, sondern durch die Revolution in Form einer heranstürmenden Menschenmasse einfach überrennen lässt. Nicht nur, dass er damit ein überzeugendes Bild gefunden hat, wie das Ancien Regime hinweggespült wird. Ingram

SCARAMOUCHE *(1923)*

gelingt es damit, die mehr als skeptischen Greuelbilder marodierender Jakobiner zurechtzurücken, die schon Lubitsch in MADAME DUBARRY (1919) überstrapazierte und die auch in Griffiths ORPHANS IN THE STORM (1922) nicht fehlen. Im Schlussbild stimmt in einem herrlichen plebiszitären Einfall das Volk darüber ab, ob Scaramouche seine Baroness heiraten soll oder nicht. Natürlich ist es angesichts zweier reiner Herzen dafür.

Ingrams dramatisches Grundmotiv der Gegensätze, die sich anziehen, ist am stärksten ausgeprägt in seinen späten Filmen THE ARAB (1924), MARE NOSTRUM (1925) und THE GARDEN OF ALLAH (1927). In THE ARAB begehrt der verstossene Sohn des Scheichs zunächst nur aus Trotz, später jedoch mit voll entbrannter Leidenschaft die Missionarstochter. Er bricht dafür mit den ehernen Konventionen seines Glaubens und seiner Rasse, errettet – in der für Ingram obligatorischen spannungsreichen Nebenhandlung – die Christenkinder, die aufgrund stammespolitischer Ränke ermordet werden sollen. Er wird dafür belohnt werden, wenn die Missionarin aus dem fernen England zurückkommt.

Am schönsten variiert Ingram sein Grundmotiv in MARE NOSTRUM, und dies, obwohl er eigentlich ein bitteres Unhappy End heraufbeschwört, das die Sehnsucht nach einer anderen Lösung regelrecht herausfordert. Ingram gibt ihr natürlich gern nach. Ein neutraler spanischer Kapitän erliegt während des Ersten Weltkriegs dem Charme der deutschen Spionin, in der er das Gesicht der Meeresgöttin Amphitrite zu erkennen glaubt, von der ihm einst sein Grossvater erzählte. Alle katholischen Zweifel, die den meisten Helden Ingrams im Wege stehen, beiseite schiebend bekennt er sich trotz Verrat und dem daraus resultierenden Tod seines Sohnes zu ihr, als sie füsiliert wird. Er weiss nicht, dass der Schatten des Todes in Gestalt des deutschen U-Boots schon auf ihn lauert, als er auf die Weite des Meeres schaut, in der er Vergessen sucht. Eine umfassende Katastrophe, resultierend aus Liebe, der Verrat doppelter Schuld und doppelter Busse im Tod folgt, scheint perfekt. Doch Ingram scheut sich im Schlussbild nicht, die beiden Liebenden auf dem Grund des Meeres zu vereinen. Wunderschön wie sie in die Tiefe sinken und sich hier endlich wirklich finden.

Eher misslungen erscheint jedoch THE MAGICIAN (1926), eine phantastische Geschichte um einen Magier, der mit dem Herzblut einer Jungfrau und im Besitz eines wundersamen Rezeptes, künstliches Leben erzeugen will. Zwar webt Ingram auch hier eine verquere Beziehung ein, denn die Jungfrau heiratet den Magier, obwohl sie einen anderen liebt. Doch im Zentrum dieser zwar von Somerset Maugham geschriebenen, jedoch eher an den schwülstigen Hanns Heinz Ewers erinnernden Geschichte steht der Magier und Altstudent Oliver Haddo. Ingram inszeniert den Film offensichtlich in Anlehnung an die schauerromantisch-phantastischen deutschen Stummfilm-Klassiker. Er besetzt die Hauptrolle mit *Paul Wegener*, der sie in der Tat so spielt wie den tönernen Golem. Eine Grossaufnahme des angestrengt die Muskeln ballenden, die Augenbrauen hochziehenden und die Mundwinkel tief nach unten ziehenden Gesichts Wegeners ist eine gewollte Kopie seiner grobschrötigen Mimik in DER GOLEM (1920). Der zitierende oder spielerische Umgang, der einmal aufflammt, als beim ersten Zusammentreffen der Kontrahenten der Professor den Magier als «aus einem Melodram entsprungen» bezeichnet, worauf Wegener ebenso beleidigt wie schlagfertig Kopf, Schal und Mantelkragen zurückwirft, um hochdramatisch abzugehen, dieser Umgang mit dem phantastischen Spielmaterial prägt den Film jedoch nicht. Er ist wie das pittoresk helldunkel gleissende Laboratorium auf der Spitze eines fast unzugänglichen Hügels bleischwer inszeniert. Daran ändert auch das fast burleske Finale wenig. Natürlich gelingt es, die Jungfrau vor dem Seziermesser des absonderlichen Magiers zu retten, und natürlich explodiert das Turmlaboratorium. Interessant ist eher die komische Beigabe des Finales: Der grotesk verwachsene Adlatus wird herausgeschleudert, um an einem Felsvorsprung an seinen zer-

fletterten Unterhosen hängenzubleiben.

Erzählfluss und Inszenierungsstil

Rex Ingram zählt neben Frank Borzage oder Josef von Sternberg zu den Hollywood-Regisseuren, die besonders pittoreske Bilder zu komponieren suchten. In dieser Absicht und ebenso in der daraus resultierenden Bildruhe (die sich in einem für amerikanische Verhältnisse gemächlichen Schnittrhythmus ausdrückt) ist er den europäischen Regisseuren, insbesondere den deutschen, recht nahe. Seine durchschnittlichen Einstellungslängen tendieren zwischen sieben und acht Sekunden, was auch einige deutsche Regisseure, etwa Lang oder Murnau, erreichen. Ingram inszeniert die hochdramatischen Geschichten stets mit einer erstaunlichen Gelassenheit. Er nimmt sich viel Zeit für die Exposition, stellt Landschaft und Leute ausführlich vor. Es ist ihm wichtig, Atmosphäre zu entfalten und ein Gefühl für die Region und für die historische Zeit den Zuschauern zu vermitteln, die diese meist selbst aus der Literatur nicht kannten. Die meisten seiner Filme spielen in mediterranen Ländern, besonders in Südfrankreich. Die Stimmung des Mittelmeeres, seine ruhige, sonnendurchglühte Verspieltheit, seine gesetzte Leichtigkeit, versucht er in den breit ausgespielten Expositionen einzufangen.

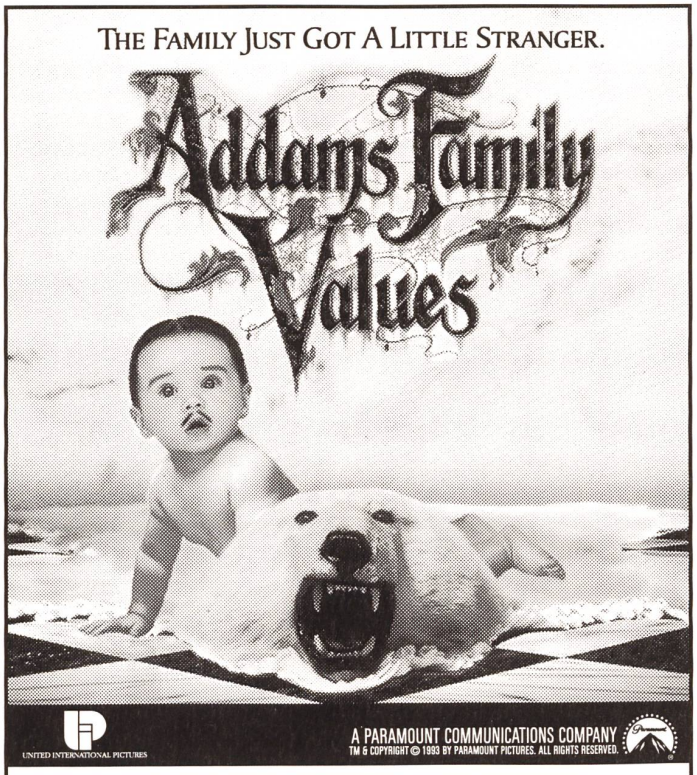
Im *establishing shot* zeigt er zumeist eine Totale der Landschaft, in THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE sind es die stimmungsmässig vergleichbaren weiten Pampas Argentiniens, in MARE NOSTRUM ist es der Hafen von Barcelona und der Golf von Biscaya, in THE ARAB und THE GARDEN OF ALLAH ist es die Wüste Nordafrikas, die neben Südfrankreich, wo Ingram zumeist wohnte, eine zweite vertraute Region wurde. Aus der Landschafts-Totalen, in der er besonders gern Hügel, Schlösser und Türme heraushebt, schneidet Ingram dann auf ein charakteristisches Dorf, später auf eine Strasse, dann kommt er zum Haus der Hauptfiguren. Diese treten jedoch erst später auf. Vielmehr führt er zunächst aus einem Figurentableau einen Kranz von Chargen ein, die um die Hauptfigur, zumeist den männlichen Helden, gruppiert sind. Es sind zwar für den dramatischen Fortgang zumeist nebensächliche, in ihrer körperlichen Präsenz jedoch ungemein interessante Nebenfiguren. Ein dicker Haushälter, dem stets die Hose rutscht und dem der zerzauste Strohhut über die merkwürdig intellektuelle, kreisrunde Brille rutscht, ist eine ebenso komische wie liebenswerte Figur, der sich Kapitän Ulysses Ferragut stets anvertrauen kann. Der Darsteller *Hughie Mack* tritt in mehreren vergleichbaren Rollen als Koch oder Diener auf. Eine ähnliche Passion hatte Ingram für Bettler, Schnorrer und vor allem Zwerge, die in fast allen Filmen vorkommen. Sie typisieren die Hauptfiguren, denn wie diese mit den Verformten und Verwachsenen umgehen, sagt in einem kurzen Tritt oder in einem anerkennenden Blick mehr aus, als eine lang ausgespielte Szene. Auch den kleinwüchsigen Araber *Shorty Ben Mairech*, der in THE ARAB einen Beduinen spielt, der deshalb regelmässig in die Christenschule geht, weil diese den besten Tabak zur Belohnung abgibt, setzt Ingram in mehreren Filmen ein. Mit ihm soll er auch privat befreundet gewesen sein.

Die durch ihre groteske Physiognomie schnell Aufmerksamkeit bindenden Chargenfiguren nutzt Ingram geschickt, um kleine Nebenhandlungen und Subplots zu entfalten, die zumeist in einer burlesken Aktion enden. Er lockert damit die bereits früh erahnbare Konfliktballung, noch ehe sie richtig entfaltet worden ist. Der ruhige, nur durch die kleinen, witzigen, eher entspannenden Einzelheiten unterbrochene Erzählfluss steht ein wenig in Kontrast zum stets lauernden Konflikt, der erst relativ spät vollständig entfaltet und seine ganze Wucht erhalten wird. Jetzt bekommen Ingrams Filme zumeist eine Tempo- und Spannungssteigerung. Unterstrichen und motivisch hergeleitet wird sie durch ein eindringliches äusseres Ereignis, was jedoch dem entwickelten Konfliktstand vollkommen entspricht. In THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE sind es die ersten Kriegsszenen, in SCARAMOUCHE eskaliert die Revolution und bedroht die Marquise, in THE ARAB ist es der Mordkomplott gegen die Kinder, in THE PRISONER OF ZENDA liegt der König im Sterben, in THE GARDEN OF ALLAH bricht ein Sandsturm herein, und in MARE NOSTRUM torpediert das deutsche U-Boot das Schiff, auf dem der Sohn des Helden diesen sucht. Die mediterrane Stimmung, auf die Ingram so viel Wert in der Inszenierung gelegt hat, verfliegt. Häufig durch Helldunkel-Kompositionen unterstrichen, brechen die Gewalten los, die doch nur Spiegelbild der Gefühle sind, deren Wahrheit sich angesichts der äusseren Bedrohung nun erweisen wird.

Karriere und Rückschläge

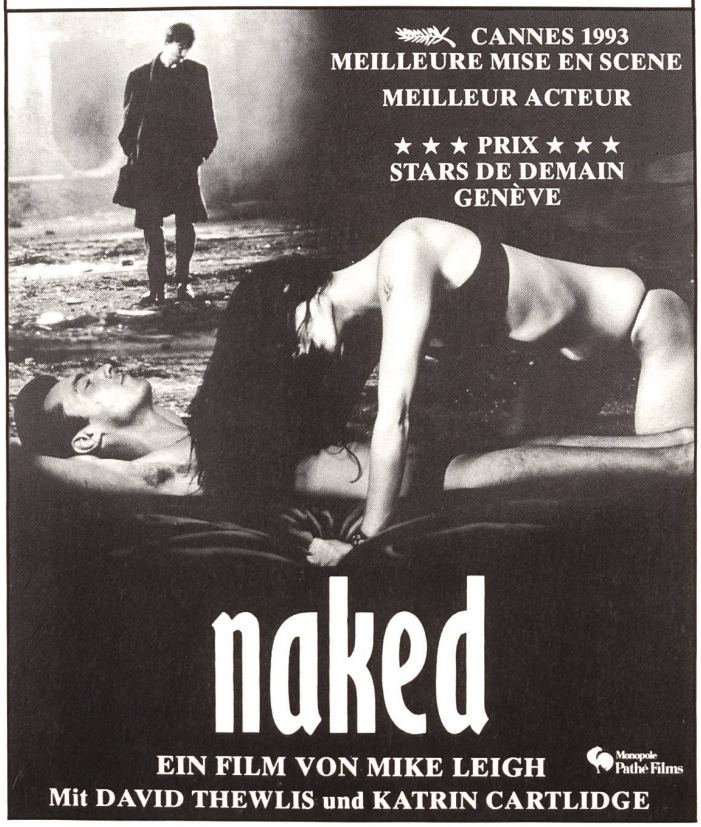
Rex Ingram, 1893 in Dublin geboren, kam 1911 in die USA. Er studierte in Yale zwei Semester Bildhauerei, ging dann als Schauspieler zum Film, wurde Drehbuchautor und inszenierte ab 1916, zunächst zehn Filme für Universal und zwei für Paralta. 1920 kam er zu Metro Pictures unter *Marcus Loew*. Seine Filme vor 1920 gelten bis auf ein Fragment als verschollen. Bei Metro konnte Ingram, inzwischen in allen Bereichen der Filmherstellung versiert, alle seine Filme auch selbst produzieren. Nach dem sensationellen Erfolg von THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE wurde er in den Titeln und Zwischentiteln mit eigenem Produktionslogo herausgestellt und erhielt für die folgenden Filme überdurchschnittliche Budgets, die zum Teil bis zu einer Million Dollar betrugen. Ingram arbeitete bei Metro mit einem Kreis vertrauter Mitarbeiter. *June Mathis* (die Schauspielerin und Valentino-Liebhaberin), *Mary O'Hara* und *Willis Goldbeck* (der später auch inszenierte) waren seine Drehbuchautoren. Alice Terry, die er 1921 heiratete, ist seine weibliche Hauptdarstellerin in seinen Filmen ab 1920 und auch in einigen anderen Metro-Produktionen. Konsequent besetzte Ingram die männlichen Hauptdarsteller, die sowohl mit Alice Terry harmonieren mussten, als auch dem Darstellungsprofil des sensiblen, durch Fremd-, Selbst- und christliche Zweifel mehrfach gefährdeten latin lover entsprechen mussten. Mit

THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE *(1920)*



Ab 14. Januar im Kino

"Der Film ist ebenso lustig wie traurig, schön wie hässlich, verantwortungsbewusst wie anarchistisch." *Mike Leigh*



Rudolph Valentino fand er früh eine Idealbesetzung, ihm stand *Ramon Novarro* keineswegs nach, und auch *Iwan Petrowitsch* (der später auch in Frankreich und Deutschland spielte) ist in Ingrams späten Stummfilmen eine gute Wahl. Erst in seinem letzten Film, BAROUD (1932), übernimmt er diese Rolle selbst.

Besonders wichtig für den pittoresken Bildstil Ingrams war sein Kameramann *John Seitz*, der bis auf THE GARDEN OF ALLAH (1927) alle Metro-Filme Ingrams fotografierte. In letzterem fand er dann mit dem jungen *Lee Garmes* einen vollwertigen Ersatz. Seitz war ein Kameramann, der gern mit Gazevorsätzen oder durch Linsendiffusion gesoftete Bilder schoss. Mit seinem flutenden Helldunkel und seiner Spezialität, dem sogenannten «core lightning», wo jeweils zwei an den Seiten angebrachte Scheinwerfer die Figur leicht von hinten so anstrahlen, dass sie einen Ring aus Schatten um das Bildzentrum legen, ermöglichte er die Grundlage für Ingrams pittoresken Bildstil.

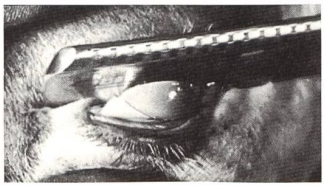
Nach dem Tod von Marcus Loew und der Fusion von Metro mit Goldwyn sowie dem Hinzuziehen des neuen Vicepräsidenten *Louis B. Mayer* hatte Ingram zunehmend grössere Konflikte mit MGM, insbesondere mit Mayer. Ingram weigerte sich, im Vorspann seiner Filme den neuen Firmennamen, der den von Mayer enthielt, aufzunehmen. Es gelang ihm überraschenderweise, dies zumindestens für einige Jahre aufgrund seiner herausgehobenen Stellung und wohl auch wegen des Starwertes seiner Frau durchzusetzen. Teile von SCARAMOUCHE und THE ARAB hatte Ingram 1923/24 in Südfrankreich und in Nordafrika gedreht. Er siedelte schliesslich vollständig nach Nizza über und erwarb hier die *Victorine Studios*, wo er ab 1925 ausschliesslich produzierte. MGM war nicht nur mit Ingrams Beharren auf vollständiger Kontrolle des Herstellungs-, sondern auch des Postproduktionsprozesses unzufrieden. Die Gesellschaft duldete es nur begrenzt, dass er ausschliesslich in Europa drehen wollte. Trotz des Erfolgs von THE GARDEN OF ALLAH trennte man sich aufgrund dieser unüberbrückbaren Differenzen schliesslich 1927. Für einen machtbewussten Produzenten wie Louis B. Mayer war das Unabhängigkeitsstreben Ingrams nicht weiter hinzunehmen. Wie bereits bei David W. Griffith, wie bei Erich von Stroheim oder Mauritz Stiller, so war ein grosses Studio auch hier bereit, auf einen ihrer kreativsten Regisseure zu verzichten, um deutlich zu machen, dass die finale Kontrolle über das Produkt nicht beim Regisseur oder Autor liegt, selbst wenn dieser den Film produziert hat.

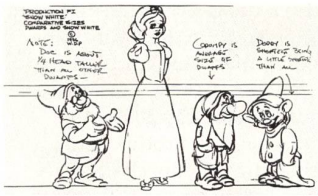
Mit eigenem Geld drehte Ingram 1929 THE THREE PASSIONS, fast eine Art Stoffvariante von THE GARDEN OF ALLAH, nur dass diesmal der Mönch sowohl Vater als auch Geliebte rechtzeitig weltlich zufrieden stellt. Der Film, an dem er ein Jahr arbeitet und der 540 000 Dollar kostet, wird ein Misserfolg. Ingram kann die Victorine Studios nicht länger halten. Er realisiert 1932 in London bei Gaumont-British mit neununddreissig Jahren seinen letzten Film. Weitere Angebote aus Hollywood soll Rex Ingram abgelehnt haben.

Jürgen Kasten

Zur Retrospektive ist die einzige Monographie über Ingram von dem irischen Filmhistoriker Liam O'Leary: Rex Ingram. Master of the Silent Cinema (1980), Pordenone/London 1993, wiederaufgelegt worden.

Der Filmproduktion des Jahres 1913 wird sich die Anfang 1994 herauskommende No. 50 von Griffithiana, dem italienisch-englisch-sprachigen «Journal of Film History» widmen.





UN CHIEN ANDALOU
Luis Buñuel

SNOW-WHITE AND THE SEVEN DWARFS
Walt Disney

Hilfsaktion für Kommunales Kino in Frankfurt am Main

Wahre Proteststürme ausgelöst hat die Ankündigung, das Kommunale Kino in Frankfurt am Main zu schliessen. Filmmuseen, Kinematheken, Kinogänger sowie viele Filmschaffende aus dem In- und Ausland protestierten mit Briefen und kritischen Zeitungsartikeln gegen die Schliessung.

Das drohende Ende des Kommunalen Kinos ist jetzt abgewendet, unklar ist jedoch, unter welchen Bedingungen es künftig weitergeführt wird. Das Deutsche Filmmuseum und das Kommunale Kino rufen deshalb zur finanziellen Unterstützung auf. Nur mit den dringend benötigten Spendengeldern ist ein regelmässiger Kinobetrieb auch in Zukunft gewährleistet.

Ende Oktober mussten das Kommunale Kino und das Deutsche Filmmuseum mit Bestürzung zur Kenntnis nehmen, dass der Frankfurter Magistrat das Kommunale Kino in Frankfurt nach dreiundzwanzigjährigem Bestehen zu schliessen gedachte. Eine der Begründungen des Frankfurter Magistrats war, dass die Aufgaben des Kommunalen Kinos durch die Kinosituation obsolet geworden sei. Dieses Argument wiesen das Deutsche Filmmuseum und das Kommunale Kino in einer Erklärung empört zurück und betonten, dass filmkulturelle Arbeit auf die Dauer nicht von kommerziellen Kinos geleistet werden könne.

Film als Ware?

Schweizer Filmschaffende forderten den Bundesrat auf, sich in den laufenden Gatt-Verhandlungen für einen Ausnahmeartikel für die Kultur einzusetzen. Einen entsprechenden Brief überreichte Fredi M. Murer anlässlich eines Treffens Bundesrätin Ruth Dreyfuss. Film werde im Rahmen der Gattverhandlungen unter dem Oberbegriff "Audiovision" als Ware gehandelt. In Europa und insbesondere der Schweiz sei der Film aber in erster Linie ein Kulturgut und meistens kein Geschäft. Wenn der Film in Zukunft als reine Ware gehandelt würde, wäre das europäische Filmschaffen in seiner Existenz ernsthaft bedroht, warnte der Verband der Filmgestalterinnen und Filmgestalter.

USA und Europa im Ungleichgewicht

Die Filmschaffenden weisen in ihrem Brief auch auf die Omnipräsenz des US-Films im europäischen Kulturraum hin: der Marktanteil amerikanischer Filme beträgt europaweit über achtzig Prozent, in der Schweiz über siebzig Prozent. Die amerikanische Filmindustrie spielte 1991 in Europa 3,7 Milliarden Franken ein, während der gesamte europäische Film in den USA gerade zweihundertfünfzig Millionen Dollar erzielte.

Amerikanische Filmschaffende warnen hingegen vor einer übermächtigen Präsenz europäischer Produzenten in Hollywood. Hollywood möge wohl die Welt regieren, aber innerhalb von Hollywood seien die Europäer am Drücker.

Max-Ophüls-Preis 1994

Vom 25. bis 30. Januar 1994 findet in Saarbrücken wiederum das Filmfestival des Max-Ophüls-Preises statt. Ziel des Wettbewerbes ist die Auszeichnung und Förderung von Nachwuchsregisseuren aus dem deutschsprachigen Raum. Der Preis ist mit 30 000 DM dotiert, ein Betrag von 20 000 DM steht zur Verleihförderung zur Verfügung.
Informationen bei: Filmbüro, Max Ophüls Preis, Mainzer Strasse 8, D-66111 Saarbrücken, Tel. 0049-681 3 94 51, Fax 0049-681 9 05 - 19 43

Auge des Jahrhunderts

Die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn würdigt vom 4. Februar bis 24. April 1994 das Werk des spanischen Cineasten Luis Buñuel. Unter dem Titel «*¿Buñuel! Auge des Jahrhunderts*» wird dem Künstler eine Ausstellung, eine Filmretrospektive, zwei Kolloquien und ein Buch gewidmet. Sämtliche Filme werden in Originallänge und Originalformat gezeigt.

Die Ausstellung greift die Hauptthemen Buñuels, die Vision, die Begierde und den Tod, in Form von Bildern aus Filmszenen auf. Dazu werden Schlüsselwerke von Weggefährten Buñuels wie Salvador Dalí, Man Ray und Joan Miró zu diesen Bildern in Beziehung gesetzt.

Zur Ausstellung erscheint ein zirka vierhundertseitiges, reich illustriertes Buch, das Aufsätze, unveröffentlichte Texte und Korrespondenz, eine Biblio- und Filmographie und eine Autobiographie enthält.
Informationen bei: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Abteilung Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Friedrich-Ebert-Allee 4, D-53113 Bonn, Tel. 0049-228 9171-201/4, Fax 0049-228 9171-211

Filmförderung aus Basel

Der Fachausschuss der Kantone Basel-Stadt und Basel-Landschaft hat unter anderen folgende Gesuchssteller für finanzielle Unterstützung ausgewählt: *Christoph Schaub* erhält einen Produktionsbeitrag für seinen Film RENDEZ-VOUS IM ZOO; ein Promotionsbeitrag für KLATSCHMOHN – AUS DEM LEBEN MIT HEROIN geht an *Marco Hausammann-Gilardi*; berücksichtigt wird auch *Matthias von Gunten*, dem ein Drehbuch-Recherchebeitrag für DIALOG zugesprochen wird.

An die *Stiftung trigon-film* wird ein Beitrag von Fr. 50 000 vergeben.

Digitaler Glanz für Schneewittchen

Vom sechsundfünfzig Jahre alten Zeichentrick-Klassiker SNOW-WHITE AND THE SEVEN DWARFS (SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE) ist eine restaurierte Fassung fertiggestellt worden. Für die aufwendige Restaurierung mussten 119 500 Einzelbilder im 35mm-Format bearbeitet werden. Mit Hilfe einer neuen Sensortechnologie wurde jedes Einzelbild abgetastet und digital aufgezeichnet. Die Walt Disney Studios begannen bereits 1987 mit ihrem gross angelegten Restaurierungs- und Konservierungsprojekt für ihre gesamte Filmklassiker-Bibliothek.

Musikvideo und Filmkunst

Das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt am Main veranstaltet eine Ausstellung und eine Retrospektive, die das Musikvideo würdigen und in Beziehung zur klassischen Filmavantgarde setzen. Videoclips verändern Sehgewohnheiten, schaffen Moden, beeinflussen die Darstellenden Künste und

wirken zurück auf den Film. Die Ausstellung und der Katalog *Sound & Vision* untersuchen deshalb die Geschichte der Visuellen Musik, sie zeigen Beziehungen zwischen Kunst und Kommerz auf, zwischen Experimental- und Werbefilm, klassischer Avantgarde und zeitgenössischer Populärkultur. Parallel dazu werden Experimentalfilme der dreissiger bis sechziger Jahre, Werke des klassischen Avantgardefilms sowie Musikvideos der letzten zwanzig Jahre vorgeführt. Die Ausstellung dauert vom 16. Dezember 1993 bis Anfang April 1994.
Informationen bei: Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai 41, D-60596 Frankfurt am Main, Tel. 0049-69 21 23 88 36, Fax 0049-69 2123 78 81

SCHINDLER'S LIST
Steven Spielberg

Arthur Cohn

Doron-Preis für Arthur Cohn

Der Basler Filmproduzent Arthur Cohn konnte in Zug den Doron-Preis entgegennehmen. Der Produzent teilte den mit insgesamt 300 000 Franken dotierten Preis mit dem Astronauten Claude Nicollier und dem Wissenschafter Dr. M. Bijleveld van Lexmond. Arthur Cohn gewann bereits fünf Oscars und erhielt den «Star of Frame», die höchste Auszeichnung der Stadt Los Angeles. Dennoch ist er in seinem Heimatland weniger bekannt als in den Vereinigten Staaten. Die Schweizerische Doron-Preis-Stiftung wurde vor acht Jahren durch die Marc Rich & Co. AG in Zug gegründet. Im Jahre 1989 ging der Doron-Preis an die Dokumentarfilmer Reni Mertens und Walter Marti.

Förderung der Wettbewerbskraft

Die Bayerische Staatskanzlei will die Stellung Münchens als Medien- und Filmstadt weiter ausbauen. Es sei notwendig, argumentiert der Leiter der Bayerischen Staatskanzlei, die Wettbewerbskraft und -fähigkeit der bayerischen Medienunternehmen zu stärken und den Standort Bayern und München noch attraktiver zu gestalten. Bayern steht mit siebenundzwanzig Millionen Mark staatlicher Förderung (1992) an der Spitze der deutschen Bundesländer. Die Bayerische Staatskanzlei schätzt, dass von der Film- und Fernsehwirschaft im Grossraum München rund 50 000 Arbeitsplätze abhängen.

Afrikanische und asiatische Filme

Am *Festival de Films de Fribourg* vom 30. Januar bis 6. Februar 1994 wird *Gabriel Garcia Marquez* als Präsident der internationalen Jury wirken. Bedeutende afrikanische und asiatische Regisseure sind eingeladen; es werden unter anderem neuere koreanische, vietnamesische, chinesische und afrikanische Filme vorgeführt. Das Thema «Frau als Kraft der Zukunft und Hoffnung einer neuen Weltordnung» soll einen Schwerpunkt des Festivals bilden.
Informationen bei: Festival de Films de Fribourg, 8, rue de Locarno, 1700 Fribourg, Tel. 037-22 22 32, Fax 037-22 79 50

Schindler im Kino

Ein neuer Film von Steven Spielberg läuft im Dezember mit dem Titel SCHINDLER'S LIST in den amerikanischen Kinos an. Der Film spielt während des Zweiten Weltkriegs in Deutschland und erzählt die Geschichte des deutschen Industriellen Schindler, der mehr als tausend Juden rettete, indem er sie in seiner Fabrik anstellte. Ursprünglich wollte Spielberg auf dem Gelände von Auschwitz drehen, nach dem Einspruch von Überlebenden des Holocaust realisierte Spielberg den Film vor den Toren des früheren Konzentrations- und Vernichtungslager.

SCHINDLER'S LIST soll dem europäischen Publikum am Filmfestival in Berlin vorgestellt werden.

Filmemacher greifen zur Selbsthilfe

In der *Agence du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion* haben sich hundertachtzig französische Filmemacherinnen und Filmemacher zusammengeschlossen, um für ihre Filme einen besseren Vertrieb zu garantieren. Denn auch ein Drittel der französischen Filme findet nur schwer den Weg in die Kinosäle, und Filmemacher und Produzenten von Filmen mit kleinem Budget haben oft Mühe, einen Verleiher zu finden. Die Agentur für den Vertrieb des unabhängigen Films organisiert in zwölf französischen Städten Vorführungen, um den Kontakt zwischen Filmemachern, den Verleiher- und Produktionsfirmen und den Verantwortlichen für die Programmation der Kinos zu fördern.
Informationen bei: ACID, rue Cardinal Mercier 14, F-75009 Paris, Tel. 0033-1-40 82 96 66, Fax 0033-1-48 74 51 89

Die Welt dreht:

Seinen letzten Film drehte *Stanley Kubrick* vor sechs Jahren (FULL METAL JACKET, 1987). Jetzt hat er ein neues Projekt ins Auge gefasst: A.I., was für "artificial intelligence" steht. Die Story soll in einer nach-apokalyptischen Zeit an der Küste von New Jersey spielen. Der Science-Fiction-Film soll nächstes Jahr gedreht und von Warner Bros. produziert werden. Kubrick arbeitet schon seit Jahren an diesem Projekt, aber erst jetzt sind die computergesteuerten Special-Effects so verfeinert, dass sie seinen Vorstellungen entsprechen.

Robert Altman wird nach Fertigstellung seines aktuellen Projektes PRÊT-À-PORTER einen Film unter dem Titel BLONDIE oder KANSAS CITY drehen. Dabei soll es sich um ein Politdrama in den dreissiger Jahren handeln. Finanziert wird dieses Projekt von Ciby 2000, einer französischen Produktionsfirma, die sich durch das Ausmass von Freiheit auszeichnet, das sie eigenwilligen Filmemachern wie etwa bereits David Lynch, Pedro Almodovar, Wim Wenders oder jüngst Jane Campion einräumt.

Die brutale Ermordung von Pier Paolo Pasolini im Jahre 1975 steht im Mittelpunkt des Filmes PASOLINI, AN ITALIAN CRIME. Der Film wird von Claudio Bonivento produziert und vom italienischen Regisseur *Marco Tullio Giordana* gedreht; es soll ein doku-fiktiver Thriller im JFK-Stil werden.

Der Schauspieler *Robert Duvall* plant die Produktion des Films NORFLEET, welcher auf einer wahren Geschichte um einen texanischen Rancher im Jahre 1920 beruht. Sein Lieblingsprojekt aber ist ein Thriller, der in Argentinien spielt und den er selber geschrieben hat.

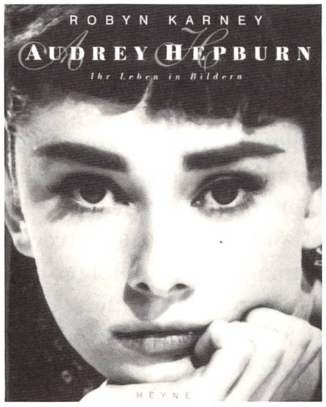
Der Mythos des sagenhaften Atlantis, dem ein Forscher

auf die Spur kommen möchte, steht im Mittelpunkt des neuen Spielfilms TRANSATLANTIS von *Christian Wagner*, Autor von WALLERS LETZTER GANG. Gedreht wird im Allgäu, in Österreich, Genf, Südtirol, Nepal und Tibet. Mit seinem Film will Wagner die Diskrepanz zwischen hochtechnisierter Forschungswelt und archaischen Strukturen vermitteln.

Philip Ridley wird im Frühjahr 1994 THE PASSION OF DARKLY NOON drehen. Der Film handelt von der verzweifelten Leidenschaft eines Siebzehnjährigen, der sich, zerrissen von unerwiderter Liebe und religiösem Fanatismus, in einen mörderischen Wahn steigert. Das Projekt wird von der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen mit 850 000 DM gefördert.

Hintergründe des Horrors

«Prophet des Fleisches und seiner Verwandlung» wurde der kanadische Regisseur *David Cronenberg* einmal genannt. Das Buch «Organischer Horror» geht der Frage nach dem Menschen hinter dem verfilmten Horror nach. Auf leicht lesbare Weise werden der biographische Hintergrund und der "Cronenbergsche Mikrokosmos" beleuchtet. Ausführlich werden die einzelnen Filme besprochen, analysiert und Querbezüge hergestellt. Die Autoren gehen auch auf die Darsteller, auf die Hintergründe und die Entwicklungen der Dreharbeiten ein. Damit zeichnen sie ein vielschichtiges Bild von David Cronenberg, das dem nicht so einfach zu verstehenden Regisseur gerecht zu werden versucht.
Almut Oetjen, Holger Wacker: Organischer Horror. Die Filme des David Cronenberg. Meitingen, Corian-Verlag Heinrich Wimmer, 1993, 198 Seiten



Bilder einer aussergewöhnlichen Frau

Im neu erschienenen Bildband «Audrey Hepburn. Ihr Leben in Bildern» wird der Weg von einem ballettbesessenen Mädchen zur ausdrucksstarken Schauspielerin verfolgt. Die grosszügigen, teils bekannten, teils ungewöhnlichen Bilder dokumentieren anschaulich die Stationen im Leben dieser starken Frau. Gewürdigt wird auch der vorbildliche Einsatz, mit dem die über sechzigjährige Audrey Hepburn als Unicef-Botschafterin rund um die Welt reiste, bevor sie Anfang dieses Jahres an Krebs gestorben ist.
Robyn Karney: Audrey Hepburn. Ihr Leben in Bildern. München, Wilhelm Heyne Verlag, 1993, 192 Seiten

Stunk um SCHTONK

Peter Märthesheimer, Autor einer ersten Fassung des Kinofilms SCHTONK macht den Anspruch auf seine Nennung als Erstautor geltend. Ein entsprechender Prozess beginnt am 22. Dezember 1993 vor dem Landgericht München. Ein erstes Drehbuch hatte Märthesheimer im Jahre 1988 für die Bavaria geschrieben, welches seinerzeit vom Regisseur und späteren Drehbuchautor *Helmut Dietl* nicht akzeptiert wurde. Märthesheimers Anwalt wendet nun ein, dass jene Erstfassung das später realisierte Drehbuch entscheidend vorgeprägt habe. Helmut Dietl und sein Co-Autor Ulrich Limmer hätten dafür zentrale Charakteristiken des ersten Drehbuches «in unbewusster Entlehnung» übernommen. Die anstehende gerichtliche Klärung ist insofern von grundsätzlicher Bedeutung, als das gängige Rechtsverständnis immer noch von der Vorstellung *eines* Schöpfers von Kunstwerken geleitet wird. In der Praxis der Film- und Fernsehproduktion arbeiten jedoch oft mehrere Autoren nacheinander an einem Projekt.

Märthesheimer hatte sich als Autor der Nachkriegstrilogie von Rainer Werner Fassbinder einen Namen gemacht.

Tanzkino

Im Rahmen *Danse et Cinema – Tanz und Film* zeigt das Kellerkino in Bern vom 28. Dezember bis 9. Januar 1994 eine Reihe von Tanzfilmen: der Anfang macht die Verwechslungsfarce TOP HAT von Mark Sandrich mit Ginger Rogers und Fred Astaire. Dem Tänzer Rudolf Nurejev gewidmet ist der Film NUREJEV - I AM A DANCER (31. Dezember bis 2. Januar), der ihn in vier seiner berühmtesten Aufführungen zeigt. Im Januar wird in Filmen wie SATURDAY NIGHT FEVER von John Badham, FLAMENCO VIVO von Reni Mertens und Walter Marti, TANGOBAR von John Reinhardt, WEST SIDE STORY von Robert Wise, KOMM TANZ MIT MIR von Claudia Wilke und LE BAL von Ettore Scola weitergetanzt.

Videofestival in Berlin

Vom 10. bis 20. Februar 1994 findet das siebte *VideoFest* der MedienOperative in Berlin statt. Das Festival präsentiert Tendenzen aus allen Bereichen der kreativen Videokultur: Videokunst, Fiktion, Dokumentation, Computeranimation und Videoinstallationen. Die Initianten legen einen Schwerpunkt auf Lateinamerika, Spanien und Ost-Europa. Zudem können bei einem Wettbewerb Geld- und Sachpreise im Gesamtwert von 25 000 DM gewonnen werden.
Weitere Informationen bei: MedienOperative – VideoFest, Potsdamerstrasse 96, D-10785 Berlin, Tel. 0049-30 262 87 14

Felix

Im Rahmen einer nüchternen Feier in den Studios der Defa in Babelsberg wurden zum sechsten Mal die Europäischen Filmpreise «Felix» vergeben. Die Filmkritiker vergaben zum erstenmal in diesem Rahmen einen Felix, der an *Michael Haneke* für BENNY'S VIDEO ging. Ebenfalls zum ersten Mal wurde ein Preis in der Kategorie Einzelleistung vergeben und zwar an den Produzenten von THE CRYING GAME von Neil Jordan. Die Filmwissenschafter und Leiter des Internationalen Forums des jungen Films Berlin, *Ulrich* und *Erika Gregor*, und der Leiter des Moskauer Filmmuseums, *Naum Kleinmann*, wurden für ihre besonderen Verdienste um das europäische Kino ausgezeichnet. Der Schauspieler-Felix ging an die Rumänin *Maia Morgenstern* für ihre Leistung in BALANTA von Lucian Pintilie und an *Daniel Auteuil* für sein Auftreten in UN CŒUR EN HIVER von Claude Sautet. Den Felix für den besten jungen europäischen Film erhielt *Sally Potter* für ihre Virginia-Woolfe-Verfilmung ORLANDO. *Michelangelo Antonioni* wurde für sein Gesamtwerk mit einem Felix ausgezeichnet. Infolge geänderter Auswahlbestimmungen gelangte *Nikita Michalkow* für seinen 1991 produzierten Film URGA, bester europäischer Film des Jahres, in den Besitz eines Felix.

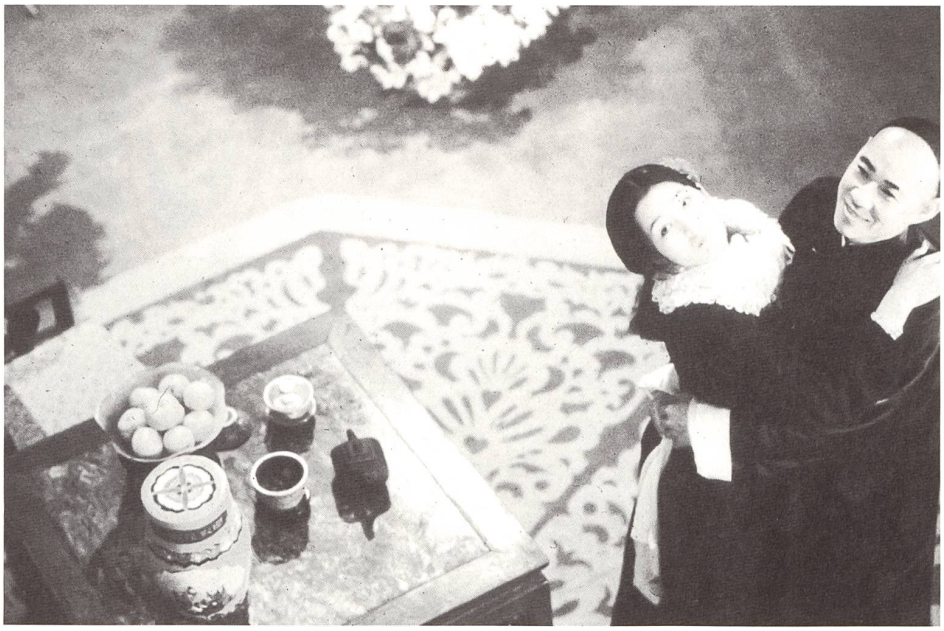
Vom Winde verwehte Schicksale

FAREWELL TO MY CONCUBINE (BA WANG JI)
von Chen Kaige

Das Leben der beiden Helden ist eine schwierige Gratwanderung zwischen Kunst und Leben.

Eine Bühne ohne Requisiten und Kulisse. Beckenschläge im Stakkatorhythmus. Fahnenträger stürmen herein. Dann, ein Auftritt: der König von Chu. Er schreitet zur Mitte der Bühne und lässt seine Miene versteinern zu einem feurigen Blick. Tosender Beifall. Plötzlich wird er von allen Seiten der Bühne bedrängt. Stilisiertes Kampfgetümmel. Salti, Flickflacks, Schwertgefecht. Ein buntes farbenprächtiges Spektakel. Am Ende erstarrt der König von Chu wieder in Siegerpose. Eine Aktionszene aus der Peking-Oper. Akrobatik, Pantomime und Mimik – Kampfkunsteinlagen, Rezitation und Musik. Ein historischer Stoff: der König von Chu kämpft ein letztes Mal um sein Reich. Im Kino. Denn die Peking-Oper als Kunst- und Lebensform steht im Mittelpunkt eines neuen grossen epischen Spielfilms aus China.

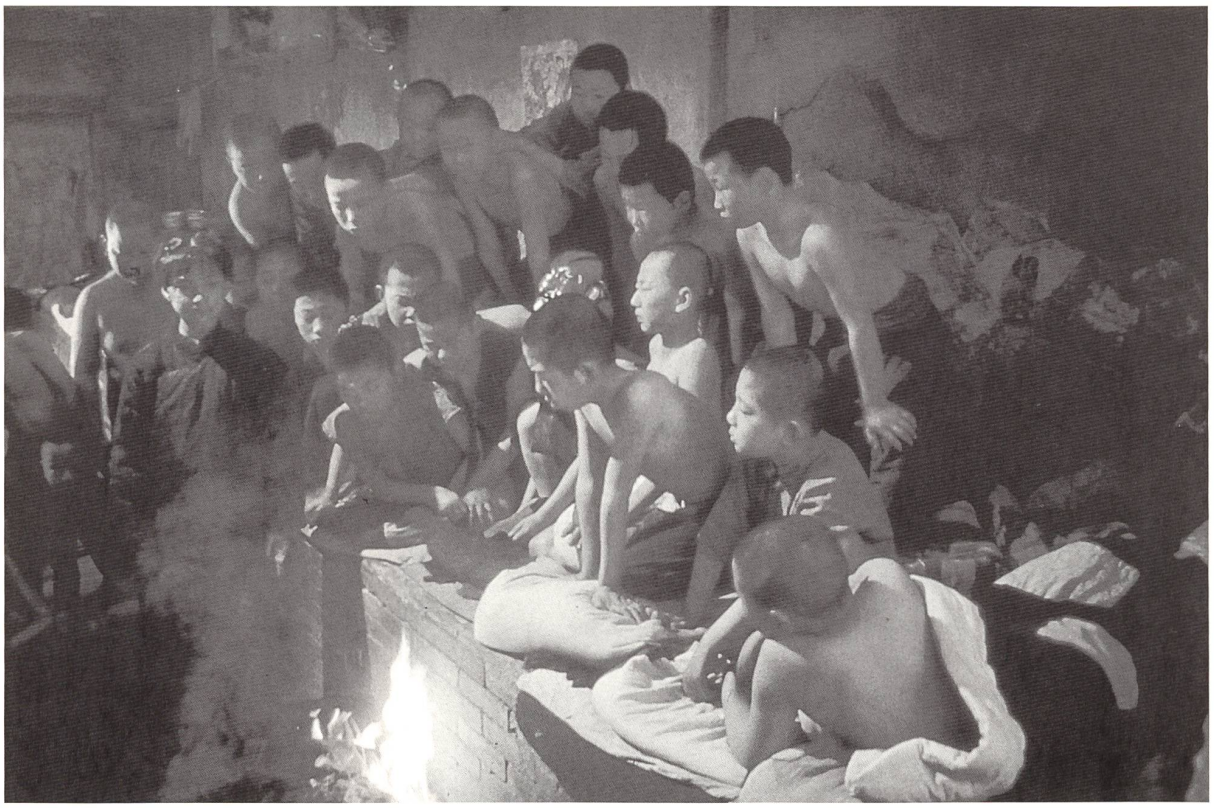
Chen Kaige, Regisseur von FAREWELL TO MY CONCUBINE, über die Peking-Oper im Wandel der Zeit: «Die Peking-Oper in ihrer heutigen Form entstand vor etwa zweihundert Jahren. Wandernde Schauspieltruppen, die zu dieser Zeit nach Peking kamen, gaben die entscheidenden stilistischen Impulse. Seither ist die Peking-Oper immer sehr populär gewesen. Die Ausbildung zum Schauspieler der Peking-Oper ist sehr schwierig, besonders körperlich muss man einiges aushalten. Die zwanziger und dreissiger Jahre dieses Jahrhunderts waren das goldene Zeitalter der Peking-Oper. Menschen aller Schichten, einfach jedermann, liebte sie damals. Jetzt stirbt diese Kunst. Sie ist nicht mehr besonders verbreitet. Insbesondere die jungen Leute interessieren sich nicht mehr dafür. In eine Peking-Oper geht man, weil man sie schon kennt. Erst dann kann man sie geniessen. Einen Film zum Beispiel schaut man sich an, weil man ihn noch niemals vorher gesehen hat. Bei der Peking-Oper sind die Themen und Geschichten bekannt, man geniesst die Variationen. Warum stirbt die Peking-Oper jetzt? Ich glaube, sie stirbt, weil sich der Lebensstil verändert. In Peking spielte sich früher das Leben in den Hinterhöfen ab. Da kannte jeder jeden. Man begrüsste sich am Morgen und redete viel miteinander. Jetzt leben wir in Hochhäusern. Wie kann man da eine Kunstform wie die Peking-Oper noch geniessen? Keine Chance.»



Sein Leben möchte Xiaolou lieber mit Juxian verbringen, in die er sich verliebt hat.

Der Film FAREWELL TO MY CONCUBINE erzählt die Geschichte zweier Schauspieler der Peking-Oper von den zwanziger Jahren, in denen Peking von wechselnden "Warlords" regiert wurde, über die Herrschaft der Japaner und der bürgerlichen Kuomintang-Regierung des Tschiang Kai-schek bis zur kommunistischen Machtübernahme und zum alltäglichen Gesinnungsterror der Roten Garden in der Kulturrevolution. Fünfzig Jahre chinesischer Geschichte als Hintergrund für die Schicksalsmelodie im Leben von Dieyi und Xiaolou, die als Kinder in der strengen klosterähnlichen Zuchtschule ihres Meisters Yuan in ihr jeweiliges Rollenfach regelrecht hineingeprügelt werden, bis sie umjubelte und wohlhabende Stars der Oper sind. Dann Bewährungsproben und Abstieg. Die Wechselfälle der Zeit bieten schliesslich genug Gelegenheit zu heroischem Freundschaftsdienst und Verrat.

Immer wieder dreht sich alles in der Geschichte um eine ganz bestimmte Peking-Oper: «Lebewohl meine Konkubine». Die Geschichte des Königs, dem nach glücklosem Kampf nur seine Konkubine treu ergeben ist bis in den Tod, ist ihr Paradestück, mit dem besonders Dieyi in der Frauenrolle der Konkubine rauschende Erfolge feiert. In der klassischen Peking-Oper gibt es nur vier Grundtypen von Rollen. Die weibliche "Dan-Rolle" wird ausschliesslich von Männern dargestellt, die als Kinder schon auf diese Rolle getrimmt werden: auf bestimmte Gesten und auf eine hohe Falsettstimme. Diese Frauendarsteller erfreuten sich besonderer Popularität, wie Mei Langfang, der auch die Oper «Lebewohl meine Konkubine» schrieb und dessen Leben für die Figur des Dieyi Pate stand. Der Part des Königs von Chu ist eine "Jing-Rolle" – die Rolle eines Kriegers. Alles ist formalisiert und stilisiert in der Peking-Oper. Es gibt kein Bühnenbild und keine Requisiten. Eine Fahne deutet den Sturm an, ein Rundgang auf der Bühne einen Ritt in die Hauptstadt. Jede Geste hat eine festgelegte Bedeutung wie ein chinesisches Schriftzeichen. Die Tonhöhe verändert die Bedeutung einer Dialogzeile, es gibt 27 Variationen des Lachens, 72 Emotionen und 52 Schrittarten. Von besonderer Bedeutung in der Peking-Oper ist die Schminkmaske. Sie ist ein Kunstwerk für sich.



Die Kinder werden in der strengen klosterähnlichen Zuchtschule in ihr jeweiliges Rollenfach regelrecht hineingeprügelt.

Der Schauspieler malt seine Interpretation der Rolle auf sein Gesicht. Die Farben haben bestimmte Bedeutungen. Rot steht für Treue und Mass. Weiss steht für Geschick und List, Schwarz für Aufrichtigkeit. Aber wie er das alles kombiniert und variiert ist Sache des Darstellers. Die Maske ist Teil des Gesamtkunstwerks Peking-Oper. Die Maske ist die Rolle.

Im richtigen Leben werden die Rollen jedoch nicht aufgemalt, sondern verinnerlicht. Das Leben der beiden Helden ist daher eine schwierige Gratwanderung zwischen Kunst und Leben. Xiaolou trennt deutlich Leben von Opernillusion. Mit seinem "Bühnenbruder" Dieyi spielt er grosse Oper. Sein Leben aber möchte er lieber mit Juxian verbringen, in die er sich verliebt hat. Für Dieyi hingegen ist die Rolle der Konkubine des Königs die Rolle seines Lebens. Schon als kleiner Junge ist er auf diese Frauenrolle hin erzogen worden. Für ihn ist Xiaolou auch im Leben der König Chu, dem er in homoerotischer Liebe verbunden ist. Eine Liebe, die nie erwidert wird. Deshalb ist Dieyi nur auf der Bühne glücklich. Die Wirklichkeit aber stilisiert er sich zu einer Bühne mit schönen Worten und edlen Gefühlen, mit grossen Auftritten und Gesten. Für ihn ist das Leben ein einziger langer Theatertraum.

Für wen singen? – diese Frage stellt sich endlich auch den Helden dieser Geschichte. Kriegsherren, japanische Invasoren, Kuomintang-Truppen, die Rote Armee und die jakobinischen Studenten der Kulturrevolution, sie alle lassen das Theater nicht einfach Theater sein. Wie in allen grossen Filmepen ist auch in FAREWELL TO MY CONCUBINE das Politische nur Hintergrundmalerei. Sehr viel eher geht es um das Geschehen hinter den Masken der Politik. Es geht um Menschheitsthemen wie Liebe und Verrat, Eifersucht und Opfer, tragische Verstrickung, Aufstieg und Fall. Mit jedem politischen Wechsel wird das Verhältnis der Hauptfiguren zueinander schwieriger. Anfangs schien es noch leicht, Gut und Böse auseinander zu halten. Chen Kaige schickt aber seine Hauptfiguren mit ihren Träumen und ihren Lebenslügen durch das tiefe Tal der Selbstprüfung. Der Film schildert die Kritik-Selbstkritik-Kampagnen der Roten Garden als harte Charakterprüfung, unter

Von besonderer Bedeutung in der Peking-Oper ist die Schminkmaske. Sie ist ein Kunstwerk für sich. Der Schauspieler malt seine Interpretation der Rolle auf sein Gesicht.

Die wichtigsten Daten zu FAREWELL TO MY CONCUBINE (BA WANG JI / LEBEWOHL MEINE KONKUBINE)*: Regie: Chen Kaige; Buch: Lilian Lee, Lu Wai, nach dem gleichnamigen Roman von Lilian Lee; Kamera: Gu Changwai; Kameraführung: Zhao Faquan; Schnitt: Pei Xiaonan; künstlerische Beratung: Chen Huaikai; Ausstattung: Yang Yuhe, Yang Zhanjia; Kostüme: Chen Changmin; Maske: Fan Qingshan; Leiter der Peking-Oper: Shi Yansheng; Musik: Zhao Jiping; Ton: Tao Jing. Darsteller (Rolle): Leslie Cheung (Cheng Dieyi), Zhang Fengyi (Duan Xiaolou), Gong Li (Juxian), Lu Qi (Guan Jifa), Ying Da (Na Kun), Ge You (Meister Yuan), Li Chun (Xiao Si als Kind), Lei Han (Xiao Si als Erwachsener), Tong Di (Zhang, der alte Eunuch), Ma Mingwei (Douzi als Kind), Yin Zhi (Douzi als Jugendlicher), Fei Yang (Shitou als Kind), Zhao Hailong (Shitou als Jugendlicher), Lee Dan (Laizi), Jiang Wenli (Douzis Mutter), Zhi Yitong (Aoki Saburo), David Wu (Rotgardist). Produktion: Tomson Films, China Film Co-Productions Corporation, Beijing Film Studio; Produzent: Hsu Feng; ausführende Produzenten: Hsu Bin, Jade Hsu. Hongkong, China, Taiwan 1993. Format: 35mm, 1:1,85, Farbe, Dolby Stereo; Dauer: 169 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Pandora Film, Frankfurt.*

denen fast alles zerbricht. Und so endet die Geschichte der drei Helden als eklige Denunziationsorgie. Ein wenig ist es so, wie alles begonnen hatte. Unter den Schlägen des Meisters wurden ihnen damals die Dialogsätze der Oper eingepaukt. Jetzt werden andere Sätze von ihnen verlangt. Wieder einmal das Leben als Theaterinszenierung. Diesmal aber kein Applaus, wenn der Vorhang fällt.

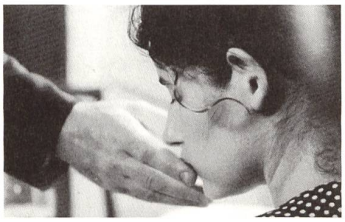
Regisseur Chen Kaige, Jahrgang 1952, hat die Kulturrevolution hautnah miterlebt. Mit vierzehn Jahren wurde er Rotgardist und denunzierte seinen Vater, einen bekannten Filmregisseur der sechziger Jahre, als Konterrevolutionär. «Ich sah, wie mein Vater von einer Sekunde zur anderen erbleichte», bekennt Chen Kaige in seiner Autobiographie «Mein Leben als Rotgardist». Chen Kaige wurde zur Umerziehung aufs Land geschickt, eine Erfahrung, die er sehr viel später in seinem Film KÖNIG DER KINDER (HAIZI WANG) beschrieb. Nach der Kulturrevolution gehörte er zur ersten Klasse, die die wiedergeöffnete Filmakademie in Peking absolvierte. Mit Kollegen wie Zhang Yimou zählt man ihn zur Fünften Generation des chinesischen Kinos, die seit Jahren auf den grossen Filmfestivals Europas zu Recht die Hauptpreise abräumt. Chen Kaige, der seinen ersten Film schon 1984 drehte, wurde erst für seinen fünften Film, FAREWELL TO MY CONCUBINE, ausgezeichnet, dann aber gleich mit der Goldenen Palme von Cannes. Peking ist nicht Atlanta und die Roten Garden sind nicht die Armee der Nordstaaten, aber vom Winde verweht sind die Schicksale von Dieyi und Xiaolou auch. Der beste Film des Jahres kommt also zweifellos aus China.

Chen Kaige begründet: «Den dramatischen Veränderungen in unserem Land und dem politischen Chaos der letzten Jahrzehnte verdanken wir natürlich einen ungeheuren Fundus von Geschichten. Aus Europa gibt es zwar einige sehr gute Filme, aber es sind nicht viele. Ich frage mich, warum? Es mag daran liegen, dass das Leben für sie hier sehr leicht ist. Alles ist unter Kontrolle. Da geht die Phantasie verloren.»

Josef Schnelle

Ça ne doit plaire à personne

HÉLAS POUR MOI von Jean-Luc Godard



«Da Lynn nichts gelesen hat, was ich veröffentlicht habe, geniesse ich es, einmal lauter Gegenteil zu reden: Politik kümmert mich überhaupt nicht. Verantwortung des Schriftstellers gegenüber der Gesellschaft und das ganze Gerede, die Wahrheit ist, dass ich schreibe, um mich auszudrücken. Im Grunde schreibe ich aber für mich selbst. Lynn protestiert gar nicht, es klingt überzeugender (auch für mich) als erwartet.»

Weissgott, es war ein "verantwortlicher" Autor, der sich so vernehmen liess. Die vielzitierten Zeilen aus der Erzählung «Montauk» von Max Frisch helfen vielleicht verstehen, was es mit den neueren Filmen von Jean-Luc Godard auf sich hat. Dessen dritte Schaffensperiode währt nun bald fünfzehn Jahre, seit 1979. Schon zuvor war sein Werkverzeichnis viele Seiten lang und schwer zu überblicken. Unterdessen ist es um rund ein Dutzend weitere Positionen angewachsen. Einige Titel sind obskure Fernsehaufträge, doch sah es früher kaum besser aus in dieser Hinsicht. Da wird es einem künftigen Köchel an Arbeit nicht fehlen.

Viele halten die neuerdings vorherrschende Godard-Manier noch immer für einen blossen Abglanz vergangener Grösse. Sie täten gut daran, spätestens jetzt umzudenken, wo wir bereits das fünfte Jahrzehnt betreten. Der erste Abschnitt erstreckt sich von 1954 bis 1968, ebenfalls über fast fünfzehn Jahre; von 1968 bis 1979 folgt der zweite. Am einfachsten sind die beiden wohl als die Zeit vor und nach Achtundsechzig zu bezeichnen. Was bleibt da für den dritten, den aktuellen Teil der Biofilmographie als Aufschrift noch übrig?

Viele halten die neuerdings vorherrschende Godard-Manier noch immer für einen blossen Abglanz vergangener Grösse. Sie täten gut daran, spätestens jetzt umzudenken.

Keinerlei Zurück, keinerlei Rückhalt

Zu finden wäre ein Ausdruck, der lieber locker um die Idee des "cinéma pur" oder "reinen Films" kreist – und sofort müsste man dann diese Abgrenzung auch wieder enger fassen. Von einer bildnerischen Periode liesse sich beispielsweise reden. Das würde sie von den filmgeschichtlich orientierten Jahren vor 1968 unterscheiden und ebenso von der politisch bestimmten Zeit danach.

In seinen Anfängen, von OPÉRATION BÉTON bis WEEK END, macht Godard Kino in der Art der "nouvelle vague". Die klassischen Vorbilder, heisst das, werden abgewandelt. Von den CINÉTRACTS bis FRANCE TOUR DÉTOUR DEUX ENFANTS reiht er sich in der äussersten Linken ein, was er nun einmal unbeirrbar auf die Art tut, wie er es für zweckdienlich hält. Seit SAUVE QUI PEUT (LA VIE) filmt er ähnlich, wie Maler malen und Musiker komponieren.

Derselbe Dreischritt lässt sich auch anders, psychologisch beschreiben. Die Filme entsprechen anfänglich einer introvertierten Haltung: später einer eher extravertierten, und neuerdings verraten sie wieder völligen Rückzug. Und wenn ein und dieselbe Selbstbezogenheit zweimal auftritt (in der ersten und dritten Periode), so tut sie es offensichtlich unter verschiedenen Vorzeichen.

Denn die frühen Jahre sind auf ein Kino aus, das sich am Überlieferten misst und die Tradition erneuern und übertreffen will. Die späten zielen, im Gegensatz dazu, auf absolute Unvergleichbarkeit, ja ausgesprochene Einzigartigkeit. Der gegenwärtige Zustand beruht gerade auch auf der Einsicht, dass es keinerlei Zurück gibt. Weder die naive Epoche des Kinos noch die naive Epoche revolutionärer Politik kehren jemals wieder. Rückbezüge auf die eine oder andere sind jederzeit zulässig, können aber auch völlig entfallen. Mit andern Worten, ein Rückhalt ist nicht mehr gegeben.

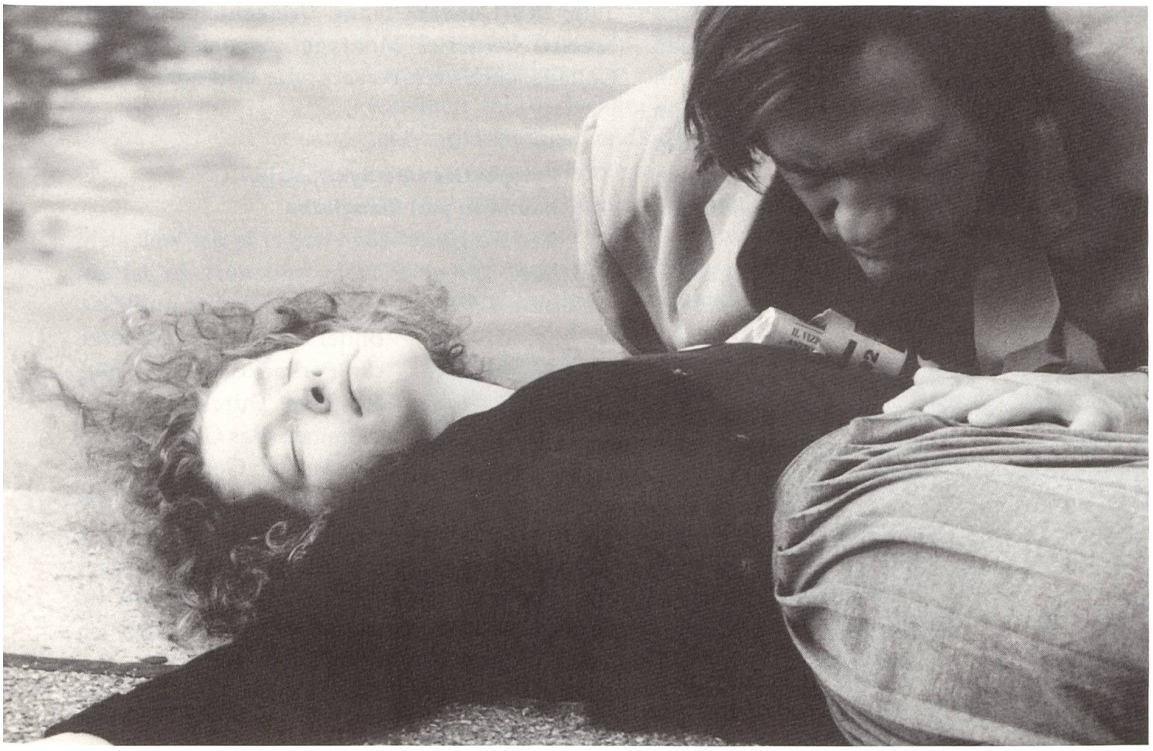
Der Durchfall des Publikums, des Autors oder von beiden

In der Zwischenperiode wird, vorübergehend, der Beifall von einer bestimmten Seite gesucht. Allerdings geschieht das fast immer vergeblich. Die Ausrichtung auf andere hält sich vom ersten Tag an bis heute innert enger Grenzen. Es braucht schon einen hervorragenden Grund (einen ideologischen zum Beispiel), damit sich Godard herbeilässt, gefallen zu wollen. Am

Übergang von der zweiten zur dritten Phase fällt er dann, Ende der siebziger Jahre, entsprechend hart zurück in sein schroffes: «Ça ne doit plaire à personne».

Mit Zustimmung darf nicht gerechnet werden, und es kommt auch selten welche zustand. Wo sich vereinzelt und zaghaft Wertschätzung zeigt, nimmt er sie gleichmütig entgegen, möglichst neutral. Benötigt wird der Applaus ja nicht. Immer ist Godard drauf und dran, jeden Anklang von aussen als suspekt zurückzuweisen. «Vous m'aiderez à trouver du financement», erhalten unvorsichtige Bewunderer als Auskunft. Die Einladung zur Mithilfe beim Finanzieren klingt, als habe das Verehrendürfen seinen selbstverständlichen Aufpreis, und sie ist von durchaus entsprechender Wirkung.

Vor letzten Konsequenzen schreckt er allerdings auch immer wieder zurück. Bequemt er sich trotz allem zum Gespräch, geniesst er es, lauter Gegenteil zu reden. So gut wie nichts von dem, was den Zuschauer beschäftigt, will er in den Film hineingesteckt haben. Nur lauter Missverständnisse scheinen möglich: nichts anderes als der Durchfall des Publikums, des Autors oder von beiden in Permanenz.



So gut wie nichts von dem, was den Zuschauer beschäftigt, will Godard in den Film hineingesteckt haben. Nur lauter Missverständnisse scheinen möglich.

Mehr als alles andere liebt er aber die Distanzierung vom eigenen Tun. «Ich bin nicht der Autor», sagt er dann von einem Film, «nur dessen bewusster Organisator.» Oder: «Verschiedene Unternehmungen sind mir missraten. Die Produktionen waren schlecht geplant. Ich musste sie vorzeitig zu Ende bringen. Da waren Verträge, Termine.»

Oder da war (wie er besonders gern zitiert) im Krieg gegen die Chilenen jener peruanische General, der seinen Truppen zurief: Mir nach. Kein Soldat rührte sich, der Kommandant zog allein los. Er wurde gefangengenommen, und der Krieg war aus. «Ähnlich gehen manche meiner Filme zu Ende», versichert der Erzähler und fügt hinzu: «C'est triste, mais tout le monde rit.» Ein Rückhalt wird, wie man sieht, eben tatsächlich vermisst. Und da bricht einer alle Brücken ab, selbst die vor ihm liegenden.

Entlang der Linien und auf den Feldern der Schwerkraft

Was er thematisiert, sind mehr und mehr die unendlich vielfältigen Beziehungen zwischen den Sujets und Figuren. Gewiss, so etwas wie ein Gegenstand oder eine Gestalt erscheinen jeweils an einem gewissen bevorzugten Platz. In ALLEMAGNE NEUF ZÉRO ist es das wiedervereinigte Deutschland, das Europa nach Schleifung der Berliner Mauer. In HÉLAS POUR MOI wird der Gott der Christen Fleisch und Blut in der massigen Person Gérard Depardieus und besucht die lieblichen Gestade des Genfersees, schweizerischerseits, versteht sich.

Doch es wird dann kaum etwas von dem Angesprochenen abgehandelt oder dramatisiert, noch kommt es im üblichen Sinn zu einer Darstellung. Worum es möglicherweise geht, befindet sich einfach am Schnittpunkt der meisten Verbindungslinien, und es kommt entsprechend häufiger vor als die andern Dinge; doch kann sich auch um diese noch allerhand Weiteres drehen. Die Verknüpfungen tauchen aus einer Art von "stream of consciousness" hervor, und sie gehen in dem Bewusstseinsstrom auch wieder unter.

Bis heute sind Begriffe wie Assoziation, Collage oder Versatz, wiewohl unterdessen reichlich abgegriffen, bei Godard richtig am Platz. Bloss liegt das, was man die Aussage nennt, längst nicht mehr in den Themen, Motiven und Figuren selbst beschlossen, noch kommt es durch die Art und Weise ihrer Präsentation zustande. Einzig in den Spickeln und Leerräumen zwischen den Stilfiguren und thematischen Partikeln ist

eine Substanz zu finden: sozusagen entlang der Linien und auf den Feldern der Schwerkraft.

Alle Welt und alles in der Welt verfügt ja über so etwas wie eine Aura, eine Bereitschaft (oder Valenz), mit den andern Menschen und Dingen eine Verbindung einzugehen. Es ist etwas Unsichtbares, das einen jeden und ein jedes umgibt. Doch verhüllt es den Kern nicht, im Gegenteil, es enthüllt ihn. Kaum macht der Maler, Fotograf oder Filmemacher auch nur einen Schritt übers naive Abbilden hinaus, hat er, bewusst oder unbewusst, mit der Gewinnung dieses besonderen Stoffes, aus dem Bilder sind, begonnen.

Mehr als die Summe der Teile des Ganzen

Ihrer Beschaffenheit nach ist die begehrte Substanz nicht zuletzt von (beispielsweise) erotischer Art. Tatsächlich ist der bei Godard so auffällig häufige weibliche Akt von der vermutlich dichtestmöglichen Aura eingeschlossen, die man sich denken kann. Doch um einen individuellen Effekt ist es Godard kaum je zu tun (und schon gar nicht um einen obszönen). Gefragt ist nur das Zusammenspiel von mehr als einer simultanen Wirkung. Auf die Interaktion, auf die aktuelle Spannung kommt es an.

So gelangt letztlich das zur Darstellung, was niemals die Mitte einnehmen kann, nämlich eine Art von magischem, gleichmässigem Fluidum. Egal, woraus es quillt, sichtbar wird das zauberhafte Etwas immer anderswo als erwartet (auch vom Zuschauer aus gesehen). Es hat seinen Raum dazwischen, daneben, davor, dahinter, darüber oder darunter, also gerade dort, wo es beim Hinschauen zunächst einmal nichts zu sehen gibt. (Und das ist ja zwischen den Beinen einer nackten Frau nicht der Fall.)

So gerechnet, ist etwas, *ein* Bild, mehr oder weniger gleich null – ähnlich, wie einmal keinmal ist. «Ceci n'est pas une image juste, c'est juste une image.» Aus dem Fundus Godardscher Maximen ist das wohl noch immer der Kernsatz der Kernsätze. Sinngemäss zu übersetzen wäre er zum Beispiel mit: So etwas wie ein richtiges Bild existiert nicht, es kann höchstens ein Bild richtig existieren.

Doch selbst wenn man mehr als eines zusammennimmt, beinhaltet die Kombination zunächst nicht mehr als eine Möglichkeit. Ein wirklicher Gewinn schaut erst heraus, wenn sich die Bilder zu etwas Drittem finden. Was aus der Fügung resultiert, ist mehr als die Summe der Teile des Ganzen. Ohne Dreizahl (oder Dreischritt) keinerlei Montage, Assoziation oder Collage, auch kein Versatz oder Bild oder Film.

Perspektive und Symmetrie, Raumton und Klangfarbe

Godard gibt wieder, was er in der Welt sieht und hört, *wie* er es sieht und hört. Er ist ein Malermusiker, ein Gestalter von Raum und Zeit. Bilder und Töne präzisieren die Perspektive, sie schärfen den Durchblick und verfeinern das Gehör. Weissgott fast ein Gott, vertritt er um ein Haar noch den "reinen Film". Verantwortung gegenüber der Gesellschaft und das ganze Gerede, im Grunde filmt er für sich selbst: um sich auszudrücken. Doch wie sehr er auch in die Nähe eines sich selbst genügenden "cinéma pur" gerät, kurz vor dem fatalen letzten Schritt hält er ein. Seine Filme haben zwar keinen Inhalt (mehr), aber jeder von ihnen hat Inhalte in reicher wilder Beliebigkeit.

Kaum ein anderer Film misst zum Beispiel den Raum des Tons so unendlich sachte und doch kraftvoll genug aus, wie es HÉLAS POUR MOI tut. Da lärmt es nicht etwa, wie in den Dolby-Produktionen der Frühzeit, triumphierend quer übers Parkett hinweg und klopft und brüllt

irgendwo hinter Kopf und Rücken einen unwirklichen Raum ab.

Von der Mitte her kommend greift vielmehr etwas nach beiden Seiten hin aus, und noch lieber bewegt es sich von aussen wieder nach innen zurück. Ein Frontalton prallt dann dem Publikum statt in die Ohren auf die Stirn, unmittelbar vors Auge. Er gibt zu hören, was Symmetrie wirklich bedeutet: diese Achse mit ihren Feldern links und rechts, und indirekt gibt er es auch zu sehen. Wir nehmen wahr, wie Bild und Ton einander ebenso bedingen wie verstärken, je nachdem auch schwächen oder vernichten.

Seher-Hörer

Unmerklich verschieben sich nunmehr die vorherrschenden Farben auf ein Komplementärverhältnis von Rot und Grün zu. Das Schwarz-Weiss der frühen "nouvelle vague" scheint unendlich fern, das Nur-Rot der politischen Phase restlos gelöscht. Gelb, die Farbe Van Goghs, dominierte die ersten Jahre der gegenwärtigen bildnerischen Periode. Seit kurzem schwindet es zusehends dahin. Das Grün der Abhänge und Rebberge zwischen Genf und Lausanne stellt jetzt die Grundierung und hebt vornehmlich Artefakte wie Möblierung oder Karrosserien, aber auch einen gelegentlichen Mohn am Strassenrand leuchtend rot hervor. Der See spielt eine Hauptrolle, doch nicht kraft seines Blaus. Für diese Farbe hat Godard offenbar wenig übrig, aber das kann sich noch ändern.

Kein anderer lebt das Filmemachen mit der gleichen abenteuerlichen Absolutheit aus. Selbst Irrtümern und Fehlschlägen belässt sie noch den Geruch von etwas Genial-Scharlatanischem und Seherischem, also auch Hörerischem. Denn kein Zweifel, Godard hat es geschafft. Er ist dort angelangt, wo er schon immer hingelangen wollte. Nicht einmal mehr mit sich selbst ist er jetzt zu verwechseln. Alles von ihm ist am Ende gleich: eins, ein einziger Film. Man kennt am besten alles, um zu begreifen, oder beliebige Teile oder auch keinen Teil. Gefallen muss ja nichts, niemandem.

Pierre Lachat

Kein anderer lebt das Filmemachen mit der gleichen abenteuerlichen Absolutheit aus. Selbst Irrtümern und Fehlschlägen belässt sie noch den Geruch von etwas Genial-Scharlatanischem.

Die wichtigsten Daten zu HÉLAS POUR MOI:
Regie und Buch: Jean-Luc Godard; Kamera: Caroline Champetier, Julien Hirsch, Laurent Hincelin, Blaise Bauquis, Charly Huser, Philippe Benoit; Musik: Darling, Bach, Holliger, Schostakowitsch, Beethoven, Tschaikowsky, Honegger, Kanchelli; Ton: François Musy, Pierre-Alain Besse, Nathalie Vidal. Darsteller (Rolle): Gérard Depardieu (Simon Donnadieu), Laurence Masliah (Rachel Donnadieu), Bernard Verley (Abraham Klimt), Jean-Louis Loca (Max Mercure), François Germond (Pfarrer), Jean-Pierre Miquel (anderer Pfarrer), Anny Romand (Pfarrerin), Roland Blanche (Zeichenlehrer, Bibliothekar), Marc Betton (Arzt), Michel Barras (Besitzer des Hotel Homme), Pascale Vachoux (Besitzerin des Hotel Homme), Christina Hernandez (Serviererin), Thierry Wegmuller (Jugendlicher), Gilbert Isnard (Bahnwärter), Monique Couturier (alte Serviererin), Vincent Siegrist (Lateinschüler), Stephan Elbaum (Tennisspieler), Laurence Dubas (verweinte Frau), Jérome Pradon (Miguel), Jean-Louis Caillat (Spanier), Anne-Elise Bottiau (Video-Angestellte), Harry Cleven (Gott), Manon Andersen (Undine), Sophie Lukasik, Séverine Koller (Mädchen auf Exkursion), Louis-Do De Lencquesaing, Raphael Potier (Schüler), Benjamin Kraatz (Benjamin), Véronique Varlet, Delphine Quentin, Aude Amiot, Veronika Beiweis (Schülerinnen), Laura Cabrera (Gymnasiastin), Monsieur Rolland (Gottes Stimme), Lorelei Rautermann, Fabienne Chaudat, Vanessa Bloch, Yves Gaillart.
Produktion: Les Films Alain Sarde, Vega Films, Peripheria, Télévision Suisse Romande; unter Beteiligung des Eidgenössischen Departements des Innern, Cofimage 4, Investimage 4 und Canal Plus. Frankreich/Schweiz 1993. Farbe, Dauer: 84 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

*Jean-Luc (ré)***ELLE**
*Qu'est-ce qu'***IL** *sait d'***ELLE?**

Männermythen und Frauenbilder im Frühwerk Jean-Luc Godards

UNE FEMME MARIÉE

Silence
Apprenez en silence deux ou
trois choses que je sais d'ELLE
ELLE, la cruauté du néo-capitalisme
ELLE, la prostitution
ELLE, la région parisienne
ELLE, la salle de bains que n'ont pas 70%
des Français
ELLE, la terrible loi des grands ensembles
ELLE, la physique de l'amour
ELLE, la vie d'aujourd'hui
ELLE, la guerre du Vietnam
ELLE, la call-girl moderne
ELLE, la mort de la beauté moderne
ELLE, la circulation des idées
ELLE, la gestapo des structures ...

Filmtrailer von 2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE

«Wir können euch nicht verzeihen, dass ihr nie Mädchen gefilmt habt, so wie wir sie mögen, Jungen, denen wir täglich begegnen,» schrieb ein junger, wütender Filmkritiker 1959 in der Zeitschrift «Arts». Er rechnete damit mit dem sogenannten "cinéma de papa" ab, das «die Dinge» nie so gefilmt hatte, «wie sie sind». Bevor mit A BOUT DE SOUFFLE (1959) aus dem Kritiker der Filmemacher Jean-Luc Godard wurde, attackierte er alles, was zwar Rang und Namen haben mochte, doch – gemäss Godard – falsche Filme, mit falschen Protagonisten machte. Doch als er dann die ersten eigenen Filme realisierte, musste er sich selbst den Vorwurf gefallen lassen, falsche Figuren zu zeigen. Insbesondere die Frauenfiguren schienen einen misogynen Filmautor zu entlarven, so dass sich bereits im ersten Godard-Buch, das nur drei Jahre nach A BOUT DE SOUFFLE erschien, der Buchautor Jean Collet bemüssigt fühlte, den Vorwurf von Godards scheinbarer Frauenfeindlichkeit zu entkräften. Erfolglos. Das Vorurteil hat sich hartnäckig bis in die Gegenwart gehalten und die verschiedenen Schaffensphasen Godards problemlos überdauert.

Unbeirrt von diesem Vorwurf hat sich Godard schon in den frühen sechziger Jahren der Problematik von Starsystem und Prostitution, von Pornographie und Frauenausbeutung angenommen und durch allerlei Provokationen wichtige Denkanstösse vermittelt. Dies alles noch vor der Aufbruchstimmung in der *neuen* Frauenbewegung Ende der sechziger Jahre, zu einer Zeit also, als die Frauen hinter der Kamera noch mit der Lupe gesucht werden mussten.

Bei näherem Hinsehen zeigt sich gar, dass sich das Thema "ELLE" wie ein roter Faden durch das Werk von Jean-Luc Godard zieht. Obwohl Godard im Laufe seiner Politisierung und Radikalisierung die gesellschaftliche Realität immer auch als Ganzes im Visier hatte, stellte er doch die Frauen ins Zentrum. Wenn er zwei oder drei Dinge über die Pariser Banlieues, über das moderne Leben oder die fatalen Strukturen des Kapitalismus wissen wollte, so befragte er zunehmend häufiger Frauen. Jean-Luc Godard demonstriert in seinem Frühwerk die Leiden und Zumutungen des entfremdeten Menschen im Kapitalismus am Beispiel der verkauften Frau. Die "condition humaine" der Hochkonjunktur der sechziger Jahre ist am deutlichsten an der "condition féminine" darstellbar. Die Respekt erheischende Prostituierte ist ihm Sinnbild par excellence des entwürdigenden modernen Lebens.

2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE

Bübischer Gangster

Das Paradebeispiel der Nouvelle Vague, Jean-Luc Godards A BOUT DE SOUFFLE, ist nicht nur ein Klassiker der Filmgeschichte, der mit seinem frischen und frechen Stil die Filmsprache revolutionierte. Sein Erstling ist auch Spiegel des Zeitgeistes in der jungen Generation am Ende der moralinsauren und konsumorientierten fünfziger Jahre. Die grossen Massen des Publikums, die sich weder für filmgeschichtliche Errungenschaften noch für technische Tricks interessierten, bewunderten zwei neue Stars und hielten sich an die trotz moderner Erzählweise noch problemlos verständliche Story.

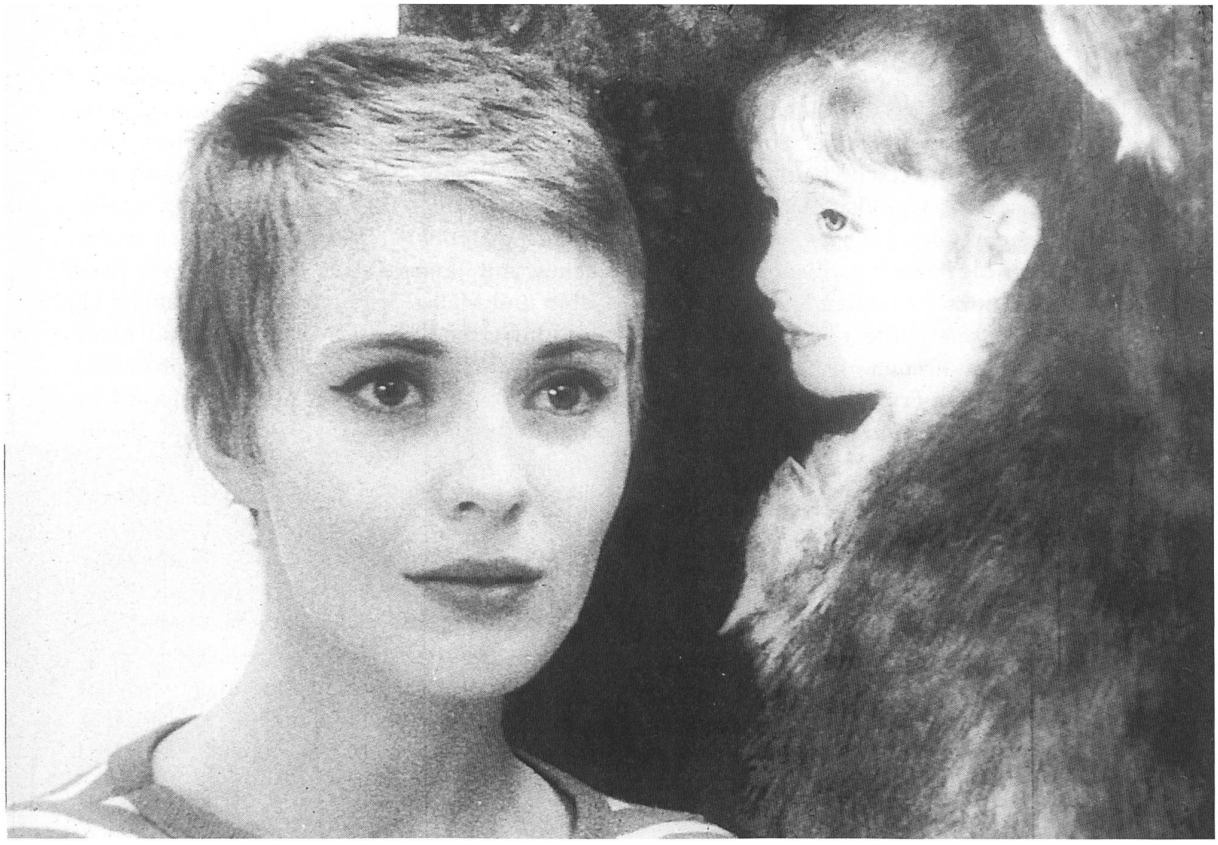
Als Godard nach seinem Kurzfilm CHARLOTTE ET SON JULES (1959) den jungen Jean-Paul Belmondo in seinem ersten Langspielfilm als Hauptdarsteller einsetzte, war Belmondo wie Godard ein Nobody. Beide wurden mit A BOUT DE SOUFFLE über Nacht berühmt. Belmondo, als Star gewissermassen mit der Nouvelle Vague geboren, wurde zum eigentlichen Maskottchen der neuen Welle. Mit der ihm eigenen Mischung aus sportlicher Aktivität, Zynismus und jugendlicher Unbekümmertheit kreierte er einen neuen Typus des jungen Stars. Er schien alles spielen zu können und drehte bald auch im Ausland mit prestigeträchtigen Regisseuren. Wenig später verglich man ihn bereits mit den grossen seines Faches, mit James Dean, James Cagney, Jean Gabin und Michel Simon (den er in PIERROT LE FOU umwerfend komisch karikiert) und nicht zuletzt mit Humphrey Bogart. Mit Bogart identifiziert sich Belmondo als Michel Poiccard in A BOUT DE SOUFFLE augenzwinkernd: Sieht Poiccard eine Fotografie des Vorbilds oder ein Plakat wie PLUS DURE SERA LA CHUTE (THE HARDER THEY FALL, Regie: Mark Robson, 1956, der letzte Film Bogarts), schneidet er Grimassen und streicht sich, in der berühmten Geste, den Daumen über die Lippen. Sogar angesichts des Todes bleibt er der Gestik des Stars treu. Der running gag gerät nicht nur zur Hommage an den Unsterblichen unter den männlichen Idolen: Belmondo katapultierte sich durch den impliziten Vergleich selbst in den Olymp der Grossen, bald schon haftete auch ihm das gewisse Etwas des Stars an.

Der bübische Gangster Michel Poiccard ist der Held des Streifens. Belmondo unterhält sich verschwörerisch mit dem Kinopublikum und wünscht es zum Teufel, für den Fall, dass es weder Meer noch Frankreich lieben sollte:

> Michel: J'aime beaucoup la France ... Si vous n'aimez pas la mer ... Si vous n'aimez pas la ville ... allez vous faire foutre!

Die übrigen Figuren sehen (bis zur Schlussszene) nicht über die Grenzen der Leinwand hinaus, kommunizieren direkt nur mit ihresgleichen, mit Filmfiguren. Michel Poiccard ist ein Schlitzohr, das nicht nur den Bonzen die teuren Schlitten klaut, sondern auch das Portemonnaie der kleinen Freundinnen um ein paar Scheine erleichtert. Leichtfertig knallt er einen Bullen ab,

PIERROT LE FOU



A BOUT DE SOUFFLE

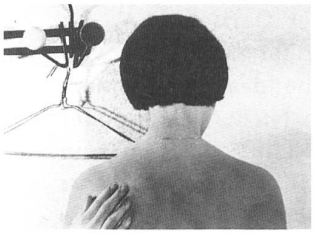
ist auf der Flucht und ständig irgendwelchen dubiosen Geldaffären auf den Fersen. Ansonsten ist er ein recht einfaches Gemüt. Italien, die Sonne, das Meer ist alles, was sein Herz begehrt. Nur die geliebte Patricia fehlt ihm noch zum Glück. Seine Fixierung auf das berühmte "Eine" weiss er durchaus mit Charme zu vertreten. Patricia nimmt es ihm deshalb nicht übel, wenn er den von ihr hochverehrten Schriftsteller William Faulkner, den Autor von «The Wild Palms», schnoddrig für einen ihrer Bettgespielen hält.

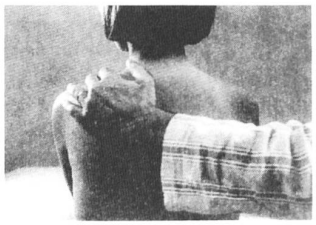
Patricia: Dis ce que tu veux ça m'est égal, je vais mettre tout ça dans mon livre. J'écris un roman. Pourquoi pas moi? Qu'est-ce que tu fais?
Michel: J'enlève ton chandail.
Patricia: Pas maintenant, Michel.
Michel: Oh! tu es énervante, à quoi ça rime?
Patricia: Tu connais William Faulkner?
Michel: Non, qui est-ce? Tu as couché avec lui?
Patricia: Mais non, mon coco.
Michel: Alors, je me fous de lui. Enlève ton jersey.
Patricia: C'est un romancier que j'aime bien, tu as lu «Les Palmiers Sauvages»?
Michel: Je te dis que non, enlève ton chandail.
Patricia: Ecoute. La dernière phrase, c'est très beau: «Between grief and nothing, I will take grief.» (Entre le chagrin et le néant je choisis le chagrin) Et toi, tu choisirais quoi?
Michel: Montre tes doigts de pieds. C'est très important les doigts de pieds chez une femme, rigole pas.
Patricia: Tu choisirais quoi?
Michel: Le chagrin, c'est idiot. Je choisis le néant. C'est pas mieux mais le chagrin c'est un compromis. Il faut tout ou rien.

Burschikoses "bad girl"

Jean Seberg spielt als Patricia Franchini eine Amerikanerin in Paris. Sie verkauft auf den Champs-Elysées die «New York Herald Tribune», liest berühmte Werke der amerikanischen Literatur, pinnt in ihrem Dachzimmer eifrig Reproduktionen berühmter Meisterwerke der Malerei an die Wand und will beruflich etwas erreichen – im Gegensatz zu Poiccard auf legalem Weg. Sie ist zwar eine der Filmfrauen aus Jean-Luc Godards Reich, die nicht im Sexbusiness landet, doch sie hat Mühe, Beruf und Liebesdinge auseinanderzuhalten. Wenn sie mit ihrem Arbeitgeber von der «New York Herald Tribune» ein Techtelmechtel haben muss, um von diesem mit ihrem ersten journalistischen Auftrag betraut zu werden, so zeigt sich bereits hier die später von Godard ausführlich behandelte alltägliche Prostitution im Arbeits- und Geschäftsleben. Allerdings ist hier keine demonstrative, entrüstete Distanzierung durch den Autor auszumachen,

wie sie beispielsweise Claude Goretta in LA PROVINCIALE (1981) vollzieht. Bei Patricias Debut als Journalistin, an der Pressekonferenz des Schriftstellers Parvulesco, interessiert sich der Befragte mehr für ihr gestreiftes Kleid als für die professionellen Fragen der Journalistenschar. Die Polizei schliesslich stellt ihr berufliches Fortkommen vollends in Frage. Die Kommissare drohen der Ausländerin mit der Fremdenpolizei. Sollte sie ihren Liebhaber Poiccard nicht denunzieren, würde sie Probleme mit der Arbeitsbewilligung bekommen.





VIVRE SA VIE
UNE FEMME MARIÉE

Die Schauspielerin Jean Seberg war im Gegensatz zu Jean-Paul Belmondo bereits mit einem Image behaftet, als sie die Rolle der Patricia übernahm. In SAINT JOAN (1957) von Otto Preminger, der auch erfolgreich im Genre des Film Noir gearbeitet hat, und insbesondere in dessen Verfilmung von Françoise Sagans BONJOUR TRISTESSE (1958) hatte sie eine Hauptrolle gespielt. Für den Preminger-Fan Godard schien sich der Ruhm des Regisseurs auf die Schauspielerin zu übertragen. Dieser Umstand hat den jungen Filmemacher wohl dazu bewogen, einen Grossteil des mageren Budgets für den kleinen Star aus Amerika aufzuwenden. Für das Kinopublikum war jedoch die Rolle wichtiger, die Seberg in BONJOUR TRISTESSE gespielt hatte. Die sexuelle Freizügigkeit und die skeptische Melancholie der Romane Sagans machten damals Furore, weil die unkomplizierte Erotik auffallend mit der Prüderie der fünfziger Jahre kontrastierte. In BONJOUR TRISTESSE liess Sonne und Meer in der jungen Heldin unmoralische, weil nicht mit Eheabsichten verbundene, erotische Gefühle spriessen. Etwas vom Touch dieser Figur blieb an der Schaupielerin haften, die dann in A BOUT DE SOUFFLE so gut zu Michel Poiccard passt, der in der berühmten Szene im Auto Meer und Sonne besingt. Für heutige Zuschauer kaum mehr verständliche Spielereien betonten darüber hinaus die Bezüge zum Reich der damaligen Bestsellerautorin. Der Schriftsteller Parvulesco, von Jean-Pierre Melville gespielt, wird an der Pressekonferenz beiläufig nach seinem Musikgeschmack gefragt: «Aimez vous Brahms?» So heisst aber auch der Titel eines Romans von Sagan, der im Produktionsjahr von A BOUT DE SOUFFLE erschien. Das Premierenpublikum von Godards Erstling verstand diese Anspielung genauso, wie es in Michel Poiccards Frage, wann Patricia ihn lieben werde, «Dans un mois, dans un an?», einen Roman der Erfolgsautorin erkannte.

Die androgyne, fragile Jean Seberg stand ähnlich wie vor ihr Audrey Hepburn als Typus in krassem Gegensatz zu den Busenwundern und Sexbomben der fünfziger Jahre. Mit Hosen und Kurzhaarschnitt verkörperte sie nicht nur ein anderes Frauenbild als eine Marilyn Monroe, Jane Russel oder Anita Ekberg, Seberg stellte zudem den Gegensatz zur Brigitte Nationale dar. B. B. war mit dem kommerziellen Auftakt der Nouvelle Vague, mit Roger Vadims ET DIEU CRÉA LA FEMME (1956) definitiv zum Superstar geworden. Als ewig lockendes Weib provozierte die Bardot mit Schmollmund, wogendem Busen, nackter Haut und unverbrauchter, durch keine Hemmungen komplizierte Lolita-Erotik unzählige männliche Verehrer – und weibliche Bardot-Kopien.

Doch trotz des oberflächlichen Modernisierungsschubs in Sachen Frauenbild präsentiert Godard in seinem Erstling altbekannte Mythen. Die Kerngruppe der Nouvelle Vague, Godard, Truffaut, Rivette, Rohmer und Chabrol, war der Filmgeschichte verpflichtet wie keine Generation von Filmemachern zuvor. Als bewährte Filmkritiker der «Cahiers du cinéma» war ihnen die Analyse der aktuellen Filmproduktion und die Entdeckung vergessener oder unterschätzer Filmgrössen tägliches Brot. Den filmverrückten Dauergästen der Cinémathèque Française und der Filmklubs war das Sehen von Filmen jedoch nicht nur Profession, sondern *Passion*. Kein Wunder flochten die unermüdlichen Kinogänger in ihren ersten eigenen Filmen häufig kleine Hommagen ans Kino ein.

Auf Godard trifft dies in ganz besonderem Masse zu: sein Kopf schien am Ende seiner Zeit als Kritiker regelrecht von Filmbildern überzuquellen. Mit seinem Erstling A BOUT DE SOUFFLE war er noch ganz den Filmmythen aller möglichen Gattungen verpflichtet. Der ganze Film mit seinem billig erscheinenden Schwarz-Weiss ist

A BOUT DE SOUFFLE

den B-Pictures gewidmet. Die Präsenz des Regisseurs Jean-Pierre Melville verweist auf die série noire, die französische Variante des Film Noir. Der Held auf der Flucht mit Hut und Zigaretten, die reichlich undurchsichtige Krimihandlung, sowie die unzähligen Anspielungen auf Humphrey Bogart verweisen auf Gangsterfilme. Der tragische Filmschluss schliesslich fand sich weder in der Realität der Zeitungsnotiz, die dem Drehbuchschreiber François Truffaut als zündende Idee diente, noch in Truffauts Szenario. Den filmogenen Tod des Gejagten hat der Filmfreak Godard in Marcel Carnés QUAI DES BRUMES (1938) gesehen und diesem nachempfunden. Angesichts der unzähligen Filmzitate und Mini-Hommagen liegt es nahe, den Verrat Patricias, der wiederum in Carnés Klassiker nicht vorkommt, auf einen anderen Filmmythos zurückzuführen. Könnte es nicht sein, dass Patricia sich trotz ihres androgynen (und daher untypischen) Aussehens, als Femme fatale, als untreue Frau erweist, die dem Mann zum Verhängnis wird, nur weil dieser Mythos eine gewisse kinematographische Tradition hat? Patricia verrät den Tunichtgut Michel nicht nur aus Angst vor der Fremdenpolizei und weil sie auf der Seite der Legalität steht, sondern auch, weil sich die Frauen im Film Noir nun mal häufig als untreue "bad girls" erweisen.

UNE FEMME MARIÉE
MASCULIN-FÉMININ

Godard gab anfangs seiner Karriere zwar noch wie sein Kollege Truffaut das Nouvelle-Vague-Credo zum besten, nach dem nur Filme über Menschen und Milieus zulässig seien, welche die Filmemacher kennen. Richard Roud bemerkte allerdings bereits 1967 maliziös, dass Godard am Anfang noch so wenig von der Welt gewusst habe, dass er nur auf die Mythen des Kinos zurückgreifen konnte. So orientiert sich A BOUT DE SOUFFLE nicht zuletzt an amerikanischen Thrillern wie SCARFACE, weil der aus gutbürgerlichem Hause stammende Jean-Luc Godard keine Ahnung vom realen Unterweltsmilieu hatte.

Biographisches, Verliebtes und weibliche Mitarbeit

Bereits in Godards zweitem Langspielfilm, dem sofort verbotenen LE PETIT SOLDAT (1960), einem konfusen Film über die konfuse Atmosphäre in der Zeit des Algerienkrieges, tauchte ein anderes Frauenbild auf. Die mädchenhafte Anna Karina unterschied sich nicht nur von der androgynen Jean Seberg, sondern gleichzeitig ebenso wie diese von den Stars der fünfziger Jahre, von den Sexbomben und von den sauberen Hausfrauen im Stile einer Doris Day. Weder Sternchen noch zukünftiger Superstar, verkörperte sie den Charme des unbekannten Mädchens von der Strasse. Nicht Glamour oder die grosse Pose, sondern Natürlichkeit war nun gefragt. Ähnlich wie in Italien Monica Vitti zur selben Zeit die Filme ihres Partners Michelangelo Antonioni von L'AVVENTURA (1960) bis IL DESERTO ROSSO (1964) durch ihre Erscheinung und ihr Spiel entscheidend prägte, drückte Anna Karina den frühen Filmen Godards mit ihrem unverbrauchten Stil ihren Stempel auf.

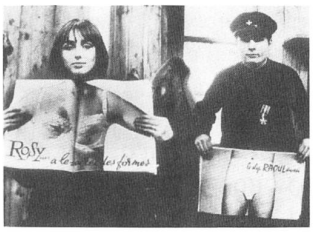
Das dänische Mädchen Hanne Karin Blarke Bayer versuchte als Anna Karina in Paris sein Glück. Bevor Karina Godard kennenlernte, hatte die Neunzehnjährige lediglich in einem in Cannes prämierten Kurzfilm gespielt. Mit LE PETIT SOLDAT begann dann ihre eigentliche Schauspielkarriere, die sehr eng mit dem Werk von Jean-Luc Godard verbunden bleiben sollte. Sieben Filme realisierte das Paar gemeinsam: LE PETIT SOLDAT, UNE FEMME EST UNE FEMME, VIVRE SA VIE, BANDE À PART, ALPHAVILLE, PIERROT LE FOU, MADE IN U.S.A. sowie den Sketch ANTICIPATION (1967). Die Prägung war dabei durchaus gegenseitig. Die frühen Filme Godards leben vom Spiel der Karina ebenso, wie deren Image weiterhin Godards Name anhaftet. In den sechziger Jahren arbeitete Karina zwar erfolgreich mit Michel Deville (CE SOIR OU JAMAIS, 1961) und Jacques Rivette (LA RELIGIEUSE, 1966) zusammen, doch die Verbindung Karina-Godard blieb bestehen. Nach der Trennung von Godard 1967 kam es in den siebziger und achtziger Jahren noch vereinzelt zu ehrenvollen Leinwandpräsenzen bei Rainer Werner Fassbinder (CHINESISCHES ROULETTE, 1976), Marta Mészaros (OLYAN, MINT OTTHON, 1978) oder Raul Ruiz (L'ÎLE AU TRÉSOR, 1986), doch ihre grosse Zeit war vorbei – und Godards Filme verloren gleichzeitig mit Anna Karina ihren unverbraucht liebevollen Charme. Gerade in der Darstellung der Frauen bekamen die späteren Filme Godards jenen unerbittlichen

UNE FEMME MARIÉE

2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE

Zug, der ihm endgültig den Vorwurf der Frauenfeindlichkeit einbrachte. 1973 realisierte Anna Karina in eigener Regie VIVRE ENSEMBLE, der von der Kritik als ungeschickter, wenn auch ehrlicher Film über die Probleme eines modernen Paares gewürdigt wurde.

Anna Karina verzaubert bereits in LE PETIT SOLDAT. Sie braucht nur die unfrisierten, halblangen Haare durch ein leichtes Kopfdrehen fliegen zu lassen, und es ist um den verwirrten kleinen Soldaten geschehen. UNE FEMME EST UNE FEMME (1961) ist nicht nur eine Hommage an die beschwingten Musicals, sondern zugleich eine Ode an den spontanen, an Trickfilmfiguren gemahnenden Witz der Karina. Ein verliebtes Kameraauge fängt voller Bewunderung die tanzende, singende, schmollende und gewitzte Angéla (Anna Karina) ein, die à tout prix ein Kind will. Dieser Film zeugt von der unbekümmerten Leichtigkeit einer beginnenden Liebschaft, und es erstaunt nicht, dass Godard und Karina im selben Jahr heiraten. Jean-Pierre Léaud erinnert sich an seine Briefträgerfunktion, die er später als Godards Assistent bei ALPHAVILLE oder PIERROT LE FOU hatte: Mit allerlei Billets doux von Godards Hand hatte er die Hauptdarstellerin bei Laune zu halten. Schliesslich hing davon nicht nur Godards persönliche Glückseligkeit, sondern auch das Gelingen des Films ab. Denn der Einfluss von Anna Karina beschränkte sich keineswegs auf die Präsentation von ein paar wohlgeformten Beinen. Ihre Dialogpassagen improvisierte sie anfangs noch vielfach, und diese Spontaneität wurde zu ihrem Markenzeichen, so dass es später hiess, wenn sie nicht improvisiere, sie vermittle zumindest durch ihre unnachahmliche schauspielerische Leistung diesen Eindruck. VIVRE SA VIE (1962) lebt ganz von der für einmal ernsthaft-tragischen Präsenz der Karina. Im nächsten Film gibt sie sich wiederum spritzig unverfroren. Den leichtfüssigen Charme verdankt BANDE À PART (1964) zu weiten Teilen der weiblichen Hauptdarstellerin Karina.



LES CARABINIERS
LA PARESSE

Böse Zungen behaupten, Godard habe aus jeder weiblichen Hauptdarstellerin eine Karina zu machen versucht. Er habe Brigitte Bardot in LE MÉPRIS (1963) nur deshalb über weite Strecken eine schwarze Perücke verpasst, weil er vom Aussehen Karinas besessen gewesen sei. Obwohl die Idee keineswegs abwegig scheint, und die Karina in Filmen, in denen sie nicht mitspielt, zumindest auf Filmplakaten präsent ist (wie in 2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE), sind solche privaten Interpretationen zu eindimensional. Der blonde Haarschopf der Bardot war wie ihr Schmollmund zu einem Markenzeichen des

2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE

MADE IN U.S.A.

Superstars avanciert. Godard spielt schon durch die Besetzung der Rolle mit B. B. mit den Erwartungen von Produzent und Publikum und bricht sie, indem er den Star gewissermassen gegen sein Image inszeniert – in diesem Sinne kommt die "schwarze Perücke" einem Akt der Verweigerung gleich, und im Gegensatz zu den vom Produzenten verlangten Bardot-Nacktszenen, die Godard zunächst verweigern wollte, ist dieses Unterfangen sogar erfolgreich.

Während der Dreharbeiten zu LA CHINOISE (1967), worin er die Ereignisse vom Mai 1968 vorwegnahm, heiratete der inzwischen von Anna Karina geschiedene Godard die Darstellerin Anne Wiazemski. In einem Interview erzählt diese von der unglaublichen Verquickung von Privat- und Filmleben und vom übermächtigen Schatten Anna Karinas. Das gängige Schema, das den Mann hinter und die Ehefrau vor die Kamera stellt, durchbrach Godard erst nach der Phase der "unsichtbaren Filme". Nach TOUT VA BIEN, den er gemeinsam mit Jean-Pierre Gorin signiert hatte, verliess er Paris, um mit Anne-Marie Miéville in Grenoble «sonimage», die audiovisuelle «société de production» zu gründen. Wie Anne-Marie Miéville interessierte er sich für Kommunikation und Technologie und begann mit ihr gemeinsam mit Video und Film zu experimentieren.

UNE FEMME MARIÉE
VIVRE SA VIE

In NUMÉRO DEUX (1975) zeichnen Anne-Marie Miéville und Jean-Luc Godard gemeinsam verantwortlich. 1978 wird Godard über diesen Film sagen, darin sei er etwas weiter gekommen in Bezug auf die Darstellung der Situation der Frau als in UNE FEMME MARIÉE (1964): «Aber ich bin jetzt an den Punkt gekommen, wo eigentlich die Frauen weitermachen müssten. Ich muss jetzt manchmal die Textebene zu Hilfe nehmen, um mich zu verteidigen.»

Verkaufte Frauen

Prostituierte und die Prostitution haben Godard immer wieder beschäftigt. Ausgangspunkt war die Prostitution im eigentlichen Sinne: Frauen, die ihren Körper verkaufen. Erst nach und nach begann Godard den Begriff weiter zu fassen: Mit LE MÉPRIS zeichnet er das Porträt eines Drehbuchschreibers, der sich mit seiner Arbeit prostituiert, um seinen hohen Lebensstandard halten zu können. Zudem erweckt dieser Drehbuchschreiber den Anschein, als wolle er seine attraktive Ehefrau (Brigitte Bardot) dem Produzenten zur Verfügung stellen, um diesen mild zu stimmen. In 2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE (1966) geht Godard von einem damals brandaktuellen und heissumstrittenen Bericht über die Verbreitung der Gelegenheitsprostitution aus, um schliesslich alles "Prostitution" zu nennen, weil er auf jedem sozialen Niveau dieselbe Entfremdung feststellt: Menschen verdienen ihr Geld mit Tätigkeiten, die sie ungern ausführen. Sie verkaufen ihre Arbeitskraft wie Prostituierte, machen einfach ihren Job. Die Bankangestellten ebenso wie die Filmemacher und die Elektriker.

In der modernen Industriegesellschaft ist Prostitution der normale Zustand.

In UNE FEMME EST UNE FEMME arbeitet Angéla im Nachtclub, ohne daran sichtbaren Schaden zu nehmen. In VIVRE SA VIE hat die Ausländerin Nana die zweifelhafte Wahl, ihren Körper an Filmemacher oder an normale Freier zu verkaufen – die Hoffnung, damit gross ins Business zu kommen, ist in beiden Fällen illusorisch. Bereits hier findet Godard Prostitution nicht nur im klar definierten Red-Light-District.

TOUS LES GARÇONS
S'APPELLENT PATRICK

ALPHAVILLE

In VIVRE SA VIE ist die Prostituierte nicht nur Opfer. Die Hure wird zur Heiligen. Wenn Anna Karina als Prostituierte Nana im Kino sitzt und sich Carl Theodor Dreyers phänomenalen Stummfilm LA PASSION DE JEANNE D'ARC (1928) anschaut, glitzern ihr Tränen in den Augen. Das ausdrucksstarke Gesicht der Comédie-Française-Schauspielerin Renée Falconetti auf der Leinwand erscheint als Inbegriff der Unschuld. Über die Montage verbindet Godard dieses Gesicht mit demjenigen der Anna Karina, die sich ganz dem Kinoerlebnis hingibt. Instinktiv spürt Nana – so darf man hier interpretieren –, dass sie genauso schuldlos hingerichtet werden wird.

Im Laufe seiner Politisierung und Radikalisierung begann Godard das Thema der Prostitution der Frauen mit anderen Unterdrückungs- und Ausbeutungsmechanismen zu verknüpfen. Yvonne in LA CHINOISE beispielsweise ist ein Mädchen vom Land, das erst seit kurzem in der Metropole lebt. Als Haushaltshilfe und Gelegenheitsprostituierte bringt sie sich über die Runden. Wenn sie in der politischen Zelle der Marxisten-Gruppe mitarbeitet, ändert sich an ihrem Schicksal nichts Wesentliches – an den politischen Versammlungen nimmt sie den anderen die undankbare Arbeit der Hausfrau und des Sexobjektes ab: Sie prostituiert sich weiterhin, um Geld zu beschaffen, während die Studenten und Studentinnen aus gutem Hause die theoretischen Grundlagen für den revolutionären Kampf diskutieren.

In 2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE war Godards assoziative Verknüpfung aller «Unterdrückten dieser Erde» bereits deutlich geworden: Marianne (Anny Duperey) nimmt ihre Kollegin Juliette (Marina Vlady) ins Hotelzimmer eines amerikanischen Kriegsberichterstatters. Der Amerikaner John will sich entspannen und ablenken.

L'Américain: My name is John Bogus. I am a war correspondant in Saigon for the «Arkansas Daily». I was fed up with the atrocities, with all the blood shed. So I came here to get some fresh air! ... Je pourrais parler français. Ils sont bêtes et fous là-bas. Alors, un Vietcong mort, ça coûte un million de dollars au Trésor américain. Le Président Johnson pourrait se payer vingt mille filles commes ces deux-là pour le même prix.

VIVRE SA VIE

Während der abgebrühte Kriegsberichterstatter über die finanziellen Kriegskosten sinniert, ohne an die ethische Fragwürdigkeit solcher Finanzspielereien einen Gedanken zu verschwenden, nimmt er mit seiner Kamera zuerst die halb angezogene Marianne, dann Juliette ins Visier.

Der Amerikaner ist die Personifikation der Vereinigten Staaten: Er nennt sich nicht nur John (was zu dieser Zeit auch die Kurzbezeichnung von Präsident Lyndon B. Johnson war) und spricht zuerst amerikanisch, obwohl er problemlos ins Französische wechseln kann, sondern trägt zudem ein unübersehbares Sujet auf seinem T-Shirt: die amerikanischen Stars-and-Stripes.

> Marianne: Dis donc, ton maillot, c'est America uber alles?
> L'Américain: Yes ..., but it's they who invented the jeep and the napalm.

Der Amerikaner will nicht, dass ihn die zwei Frauen sehen, wenn er ihre nackten Körper betrachtet. Deshalb werden sie von ihm angehalten, sich je eine Reisetasche einer der grossen amerikanischen Fluggesellschaften über den Kopf zu stülpen. Bald ist der Amerikaner dieses Spieles aber überdrüssig, und die beiden dürfen die Taschen ablegen. Aus dem Off fordern Marianne und John Juliette auf, zu ihnen zu kommen. Juliette: «Non, pas ça ...» Sie will nicht. Godard lässt keinen Voyeurismus zu und zeigt uns nichts von den Perversitäten, zu denen Juliette sich nicht herabwürdigen mag. Marianne lenkt ein: «Ça ne fait rien. Moi, je vais le faire.» Weiterhin hören wir Mariannes Stimme aus dem Off die Worte «America uber alles» mehrmals repetieren. Im Bild sehen wir Opfer des Vietnamkrieges. Vietnamesische Opfer. Getötete und von den Amerikanern gefangengenommene Vietcongs. Insert eines «Life»-Magazines, auf dessen Titelblatt ein amerikanischer Soldat mit verwundetem Gesicht abgebildet ist. Daneben lesen wir «WAR GOES ON». Kriegsgedonner (Maschinengewehre). Weitere Kriegsfotos. «America uber alles.»

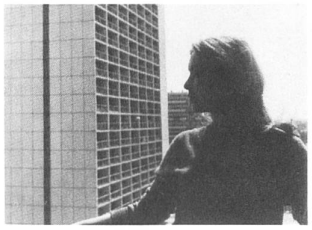
In LA CHINOISE wird Yvonne, das französische Bauernmädchen (das heisst die Vertreterin des Bauernstandes) und Pariser Gelegenheitsprostituierte, bei der Verbildlichung der damaligen politischen Gegenwartsfragen mit blutverschmiertem Gesicht "Vietnam spielen".

Pornographie und ein Gefühl von Schlachthaus

Wenn man bedenkt, dass noch 1958 Louis Malle mit der untreuen Ehefrau in LES AMANTS die Zensur provozierte, so betrachtet man Godards Analyse der Situation der verheirateten Frau mit anderen Augen. Louis Malle hatte in LES AMANTS nicht nur schockiert, weil er Jeanne Moreau mit verräterischen Verkrampfungen der Hände und eindeutigen Gesichtszügen einen Orgasmus mimen liess. («Die erste Liebesnacht

des Films», frohlockte François Truffaut damals.) Von der Zensur und der konservativen Presse wurde der «in sittlicher Hinsicht nicht einwandfreie Streifen» nicht nur wegen der «freilich anstössigen Schlaf- und Badezimmerszenen» bekämpft. Besonders verwerflich schien der Sachverhalt, dass die untreue Ehefrau gleichzeitig eine liebende und keineswegs verantwortungslose Mutter war. In der zensurierten Fassung wurde das Kind kurzerhand aus dem Film eliminiert, wodurch nur eine verdammenswerte untreue Ehefrau übrigblieb.

Als Jean-Luc Godard sechs Jahre später sein Porträt des Alltags einer verheirateten Frau unter dem Titel «*La femme mariée*» herausbringen wollte, wurde er genauso zurückgepfiffen. Der geforderte unbestimmte Artikel von UNE FEMME MARIÉE verweist nicht mehr, wie der ursprüngliche Titel, auf eine Analyse der "condition féminine", sondern lediglich auf einen für die damalige öffentliche Moral aussergewöhnlich verwerflichen Einzelfall.



2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE

PIERROT LE FOU

In «Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos», der Abschrift eines Tonbandprotokolles eines 1978 in Montreal von Godard durchgeführten Seminars, erzählt dieser vom Verbot des Filmes und der verlangten Änderung des Titels. Der Film, und das sei das Gute daran, unterscheide sich nicht sehr von einem Pornofilm. Gerade deshalb sei er damals verboten worden. «Heute bedaure ich, dass er nicht noch viel pornographischer ist. Dann würde er deutlicher, so wie in den richtigen Pornozeitschriften, die Hintern, die Schamhaare, die schreiende Farbe, da wird man ein Gefühl von Schlachthaus nicht los.» Darauf erzählt Godard von einer Platzanweiserin, die bei der Premiere am Festival von Venedig als «italienisch gut erzogenes junges Mädchen» angesichts der Grossaufnahme von Macha Mérils Bauch schockiert weggesehen hatte. «Sie werden sagen, seitdem hat man ganz andere Dinge gesehen. Darum geht es nicht. Ich habe mir damals gesagt: Da muss doch etwas sein, wenn sie sich schockiert fühlt. Das meine ich, wenn ich den Film heute pornographisch nenne.»

Die seither wacker vorangeschrittene Liberalisierung in der Darstellung von Sexualität und entblössten Körpern lässt uns heute den Film mit ganz anderen Augen sehen. Sind, wie heute üblich, Kinoleinwände und Fernsehbildschirme überschwemmt von Nackedeis, die allerlei sexuelle Aktivitäten in voller Blösse darstellen, so erscheinen einem die fragmentierten Körper in UNE FEMME MARIÉE als zurückhaltende, poetische Stilisierung oder gar als freiwillige Selbstzensur des Autors. Gerade in dieser Reduktion der Körper auf mehr oder minder perfekte Einzelteile liegt jedoch die zentrale Aussage. Für Godard ist der fragmentierende Blick der vernichtende Blick der Werbung.

Der wahre Charakter des Warencharakters

Werbung und Mode stehen für die Warengesellschaft, für die Verdinglichung der Menschen. Godard wollte das «Gefühl von Schlachthaus» erzeugen: Die Reduktion des menschlichen Körpers auf seinen Warencharakter. Die verheiratete Frau erschien damals also nicht nur als verwerflich, weil sie neben ihrem Ehemann ganz selbstverständlich einen Liebhaber hatte. Die Figuren brüskierten damals schon und brüskieren immer noch, weil ihnen auch der zarteste Anflug von Seele fehlt. In einer Reihe fixer Einstellungen solcher durch die Cadrierung "beschnittener" Körper beteuern sich die Partner gegenseitig, dass sie sich lieben. Macha Méril demonstriert als Charlotte mit einer Anzahl Posen, wie man in solchen Dialogen «Ja!» und «... ich dich auch!» sagen kann. Schnitt. Schriftzug "âme". Die Figuren *verweisen* auf die Leidenschaft, sie imitieren sie nicht. Was die Schauspielerin Marina Vlady in der ersten Szene von 2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE zum Stilprinzip erklären wird, nämlich, dass sie ihre Rolle nicht spielen, sondern – frei nach Bertold Brecht – lediglich zitieren werde, ist hier bereits angedeutet. Die offensichtliche Emotionslosigkeit lässt uns nie vergessen, dass die Schauspieler lediglich Rollenträger sind. Gerade diese Emotionslosigkeit nimmt diesen Szenen den im herkömmlichen Sinne pornographischen Charakter. Die Figuren entziehen sich dadurch völlig der Identifikation durch die Zuschauer und Zu-

LE MÉPRIS

UNE FEMME EST UNE FEMME

2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE

LE MÉPRIS

LA CHINOISE

schauerinnen. Die Protagonisten sind unsympathisch, weil sie sich selbst nur noch als durch Konsum zu perfektionierendes Material wahrnehmen. Der Liebesakt und die Liebesbeziehungen haben trotz der heute als stilvoll empfundenen Fotografie aber gerade deshalb pornographischen Charakter, weil die Protagonisten sich selbst und ihren Partnern entfremdet sind, im andern nur mehr die Ware auf dem Liebesmarkt erkennen.

LE MÉPRIS

2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE

UNE FEMME MARIÉE

Mann (Philippe Leroy als Ehemann Pierre und Bernard Noel als Liebhaber Robert) und Frau (Macha Méril als verheiratete Frau Charlotte) sind durch Werbung und Mode so degeneriert, dass sie das Gegenüber nur via Norm beziehungsweise Normabweichung erkennen können. Charlotte vermisst ihren Busen mit dem Massband und kauft einen Büstenhalter Marke «Jeunesse», um attraktiv zu bleiben. Zu ihrem Liebhaber sagt sie: «Du hast schöne Augenbrauen ... das ist in Japan das wichtigste.» Der Angesprochene rät ihr ohne Häme, es doch so zu machen, wie die Frauen in den italienischen Filmen: die Haare unter den Achseln nicht zu rasieren.

> Robert: Tu devrais faire comme dans les films italiens ... tu as vu? Elles se rasent pas sous les bras.
> Charlotte: Non, j'aime mieux les films américains d'Hollywood. Je trouve ça plus joli.
> Robert: Oui, mais ça m'excitera.

Robert nimmt die Achselhöhle Charlottes nur wahr, weil sie Gegenstand des Werbediskurses ist, und nur in dessen Bedeutungen: mit oder ohne Haare. In der zitierten Dialogstelle wird die Verbindung von Werbung und Film deutlich: Robert interessiert sich für die Achselhöhle seiner Geliebten nur, weil ihn die Reklame für Enthaarungsmittel auf diesen Körperteil aufmerksam gemacht hat. Antörnen tut ihn eine nicht rasierte Achselhöhle jedoch nicht etwa, weil dies der natürliche Zustand wäre, sondern lediglich, weil er für die italienischen Stars schwärmt, die sich von den amerikanischen durch dieses Detail unterscheiden.

Die Stars tragen als Personifikation einer Norm und als Männer- beziehungsweise Frauentraum die verheerenden Wirkungen einer entfremdeten Lust in den intimen Raum des Schlafzimmers. Besonders desolat erscheint der Zustand des Liebeslebens bei Godard dadurch, dass, anders als bei Louis Malle, der Seitensprung der Ehefrau weder Ausbruch aus dem goldenen Käfig der Ehe noch Aufbruch zu unbekannten Ufern ist: die entfremdete Lust kriecht sowohl ins anonyme Hotelbett des Ehebruchs als auch ins eheliche Schlafzimmer – der Blick und die Gesten von Liebhaber und Ehemann sind identisch und austauschbar.

La gestapo des structures

Godards assoziative Verflechtung von Entindividualisierung, Verdinglichung und Konzentrationslagern ging und geht vielen Kritikern zu weit. Die Geste der Entrüstung über die scheinbare Geschmacklosigkeit Godards erscheint mir allerdings allzu leichtfertig. Schliesslich geht es dem Filmemacher nicht darum, einem Film über Nichtigkeiten (wie Mode oder Werbung) mit ein bisschen Greuel-Schocks Tiefgang zu verleihen. Mit einigen Suggestionen fordert Godard das Publikum lediglich dazu auf, die Struktur der Warenmentalität zu untersuchen; die Struktur, die er später «La gestapo des structures» nennen wird. Wenn die Zuschauerin über mögliche Zusammenhänge erschrickt und der Zuschauer über die im Kino selbst gewonnenen Erkenntnisse erschaudert, so hat Godard sein Ziel ohne Schreckensbilder erreicht. Godard provoziert dieses Nachdenken und präsentiert weder Fixfertiges noch Vorgekautes. Gemäss dem Filmtitel präsentiert er lediglich Fragmente: UNE FEMME MARIÉE. FRAGMENTS D'UN FILM TOURNÉ EN 1964. Er stellt die zwei Themen nebeneinander. Das «Gefühl von Schlachthaus» führt ihn direkt zum «Gefühl von Konzentrationslager», das den Filmautor bei zwei seiner Filme befällt: «2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE und MADE IN U.S.A. ... hören beide gleich auf, mit einem Gefühl von Konzentrationslager. Jedenfalls ist das auch mein Gefühl, da, wo wir sind.»

Einerseits lässt Godard den französischen Regisseur, Schriftsteller und Kritiker Roger Leenhardt in einer Art Rede über die Vergangenheit und das Vergessen philosophieren. Andererseits bezieht er sich explizit auf einen der bedeutendsten Dokumentarfilme über die Konzentrationslager. Die beiden Seitensprüngler treffen

LA CHINOISE

LA CHINOISE

sich im Dunkeln eines Kinos, um unerkannt den Ort ihres intimen Rendez-vous zu vereinbaren. Der Filmautor schickt seine oberflächlichen Protagonisten im Flughafenkino Orly dabei ausgerechnet in NUIT ET BROUILLARD, Alain Resnais' aufwühlenden Film über das unmögliche Vergessen der KZ-Greuel. Was auf der Leinwand passiert, interessiert die beiden aber überhaupt nicht. Kaum hat der Film angefangen, verlassen sie das Kino.

Godard stellt durch das Nebeneinander zweier Themen nicht Antworten, sondern Fragen in den Raum: Trägt die Normierung, im Sinne einer Gleichschaltung, die durch Werbung und Mode voranschreitet, im Grunde nicht faschistische Züge? Basiert die in den Konzentrationslagern praktizierte Reduktion individueller Menschen auf menschliches Material, die sich in ihrer grausigsten Dimension im fabrikmässigen Töten zeigte, nicht auf Denkmustern, die unter anderem im Werbediskurs weiterleben; auf einer Gedankenstruktur, die nur im Gleichgeschalteten, Normierten und Entseelten Schönheit entdecken kann? Ist die Kehrseite der Diktatur der Schönheitsfanatiker nicht die erbarmungslose Ausmerzung des angeblich Hässlichen?

Godard vertieft die Thematik nicht. Von Alain Resnais' NUIT ET BROUILLARD sehen und hören wir lediglich so viel, dass wir den Film anhand der Musik, des Kommentars und des farbigen Bildes des heute von Gras überwucherten Konzentrationslagers identifizieren können. Doch NUIT ET BROUILLARD ist ein Film, der dem Zuschauer, der Zuschauerin nahegeht und sie nicht so schnell wieder loslässt. Wer ihn gesehen hat, wird nur schon bei einem solchen "Antippen" dieser Töne und Bilder unwillkürlich von all den Ungeheuerlichkeiten heimgesucht werden, die Resnais Film evoziert. Erst in den Köpfen des Publikums also vermischen sich so Bilder aus Resnais' Film mit jenen aus UNE FEMME MARIÉE. Ob die Reduktion eines Individuums auf den Wert einzelner seiner Körperteile, wie sie Godard als Produkt der Warenmentalität im Kapitalismus darstellt, etwas mit den schrecklichen Vernichtungsstrategien, die Resnais mit seinem Film dem Vergessen entreisst, zu tun hat, muss das Publikum selbst überdenken. Es ist nicht so, dass Godard die Werbeästhetik mit historischen Aufnahmen von der fabrikmässigen "Verwertung" der Opfer in den Konzentrationslagern direkt konfrontiert. Ein solches Nebeneinanderstellen passiert erst im Kopf der Kinogänger. Auf der Leinwand sehen wir nichts davon.

Konsumterrorismus

Die Thematik der durch die Konsumgesellschaft ihrer selbst entfremdeten Menschen wird Godard noch weiter ausfeilen. In PIERROT LE FOU (1965) liefert er die satirisch-komödiantische Version der Gesellschaftskritik. Auf der High-Society-Party, von der Pierrot (Jean-Paul

Belmondo) schliesslich fliehen wird, konversieren die geladenen Gäste ausschliesslich in Werbesprüchen. Die Damen preisen ihren Haarspray, ihr Deo oder Eau de Cologne, die Herren schwärmen von der Kraft der Bremsen, dem Komfort und der Geschwindigkeit ihrer Automobile. Jeder spricht für sich alleine, ohne Bezug zu anderen Aussagen. Die Damen zeigen sich zum Teil ganz ungeniert "oben ohne". Im herausgeputzten Dekor der Party verstärkt dies nicht nur den surrealistischen Effekt der Szene, sondern zeigt zudem an, dass wir die Damen durch die Augen der stupid-begehrlichen Party-Werbe-Fritzen sehen.

UNE FEMME MARIÉE

Bereits in LES CARABINIERS (1963), Godards erster Attacke auf die Werbung, wurde für Konsummöglichkeiten – für einen Maserati, einen Büstenhalter der Marke «Rosy» oder einen Slip «Raoul» – getötet. In WEEK END werden die Zombies der Freizeitgesellschaft nur noch materielle Wünsche kennen und von einem Mercedes, einem Yves Saint-Laurent-Abendkleid und einem Hotelzimmer in Miami Beach träumen. Nach dem Verkehrsinferno werden die monströsen Protagonisten Corinne (Mireille Darc) und Roland (Jean Yanne) die Opfer der Massenkarambolagen nicht mehr sehen. Mit entzückten Freudenschreien werden sie sich auf die Markenkleider stürzen und den Leichen die wertvollen Hosen vom Leibe reissen.

Zerlegung eines Stars

In LE MÉPRIS verbindet Godard die Gesellschaftskritik, wie ich sie am Beispiel des fragmentierenden Blicks in UNE FEMME MARIÉE ausführlich dargelegt habe, mit der Demystifizierung des Starkultes. Bekanntlich wurde Godard ausgerechnet bei LE MÉPRIS, dem Film über die Zumutungen profitgieriger Produzenten, von seinem realen Produzenten gezwungen, noch einige Nacktbilder von Brigitte Bardot in den Film einzustreuen. Schliesslich war B. B. 1963 bereits das französische Exportprodukt Nummer Eins. Erschien der Name des Stars im Vorspann, so durfte "mann" auf sein Quentchen nackter Haut bestehen. In der nachträglich gedrehten Eingangsszene präsentiert Godard die geforderte Nacktheit. Der Dialog ist allerdings von böser Ironie. Camille (Brigitte Bardot) und der Drehbuchschreiber Paul (Michel Piccoli) liegen auf einem Bett. Camille ist nackt. Da sie auf dem Bauch liegt, sehen wir ihren nackten Rücken, Po und Beine. Pauls Körper ist halb von einem Leintuch bedeckt. Er trägt ein T-Shirt. Camille fragt, ob er ihre Füsse im Spiegel sehe.

Paul: Oui
Camille: Tu les trouves jolis?
Paul: Oui ... très.
Camille. Et mes chevilles ... tu les aimes?
Paul: Oui.

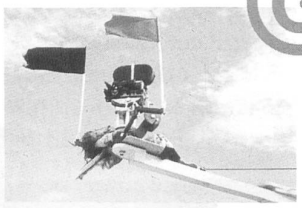
Während die Kamera den nackten Frauenkörper präsentiert, fragt Camille ihren Mann eins ums andere Mal, ob er diesen oder jenen Körperteil liebe. Wenn Camille schliesslich beim Kopf angelangt ist, hat Paul zu jedem Detail ja gesagt.

Camille: Et mon visage?
Paul: Aussi ...
Camille: Tout? Ma bouche ... mes yeux ... mon nez ... mes oreilles?
Paul: Oui tout.
Camille: Donc tu m'aimes totalement!
Paul: Oui. Je t'aime totalement, tendrement, tragiquement.
Camille: Moi aussi Paul.

Liebe heisst hier, dass der Liebende die Gesamtheit der einzelnen Körperteile für gut befindet. Der Ehemann wird von der Ehefrau geliebt, weil er ihre Körperteile liebt. Ein Star ist eine Frau, die sich aus perfekten Körperteilen zusammensetzt. Deshalb liebt "mann" einen Star. Und die Seele?

Ach, die Seele.

Sabina Brändli



ALPHAVILLE

Verwandlungen

M. BUTTERFLY von David Cronenberg

David Cronenberg, der mit seinen Filmen in den siebziger und achtziger Jahren dem Science-Fiction-Horror neue Dimensionen gab, hat das Genre, das ihn berühmt-berüchtigt gemacht hat, längst hinter sich gelassen. THE FLY war 1986 Höhepunkt und Abschluss. Hier zog er noch einmal alle Register physischer Effekte, die das Monströse äusserlich machten. Aber schon zwei Jahre zuvor hatte er mit THE DEAD ZONE einen für ihn damals atypischen, in den Effekten vergleichsweise zurückhaltenden Psycho-Thriller gedreht. In seinen Filmen nach THE FLY entzog sich Cronenberg dann jeglichen konventionellen Genre-Etikettierungen, wurde subtiler und disziplinierte sich zu stilistischer Strenge, ohne dabei an Intensität zu verlieren oder auf barocke visuelle Ausuferungen (so zum Beispiel in NAKED LUNCH) zu verzichten. An die Stelle des grellen und auch ekelerregenden Schocks trat mehr eine beständige Irritation.

Die Entwicklung zum grossen Stilisten gelang Cronenberg mit Hilfe des britischen Kameramanns Peter Suschitzky.

Die Entwicklung zum grossen Stilisten gelang Cronenberg mit Hilfe des britischen Kameramanns *Peter Suschitzky*, mit dem Cronenberg seit DEAD RINGERS (1987) zusammenarbeitet. Die visuelle Eleganz Suschitzkys verleiht den Bildern Cronenbergs etwas Traumhaft-Fragiles, etwas Transluzides. Für die Visionen Cronenbergs markiert das einen Wechsel vom Physischen zum Psychischen, vom Robusten zum Schwebenden. Mit DEAD RINGERS, NAKED LUNCH (1991) und M. BUTTERFLY (1993) ist es Cronenberg stärker als zuvor gelungen, in die Tiefe der menschlichen Psyche einzutauchen, Bewusstseinszustände zu beschreiben, Identitäten zu erforschen, Sein und Schein gegeneinander auszuspielen.

Wie DEAD RINGERS verweist M. BUTTERFLY im Vorspann auf eine doppelte Quelle der Inspiration. Beide Filme beziehen sich auf eine literarische Vorlage, betonen aber zusätzlich ein tatsächliches Ereignis, das den literarischen und filmischen Bearbeitungen zugrunde liegt, behaupten damit ihre eigene Authentizität, beteuern ihren Wahrheitsgehalt. Diese Selbstanbindung an die banale Realität, in der sowieso schon die unglaublichsten Geschichten passieren, so dass man sie gar nicht mehr zu erfinden braucht, hat zwar einerseits etwas von einer ironischen Anmerkung, zeigt aber andererseits auch ganz ernsthaft, wie wichtig es Cronenberg inzwischen ist, dass man seine Filme nicht als blosse Konstrukte der Imagination, als Phantasiegespinste, als Horror-Etüden abtut, sondern als Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, als kunstvolle Spiegelungen der realen Welt, als Studien der menschlichen Kondition begreift.

Studien der menschlichen Kondition

Die Anregung zu DEAD RINGERS fand Cronenberg 1975 in einer Zeitungsnotiz, die über den ungeklärten Tod der Zwillingsbrüder Marcus informierte, zweier bekannter New Yorker Gynäkologen, deren halbverweste Leichname in der gemeinsamen Wohnung aufgefunden worden waren. Die Filmrechte des Buches, das sich zwei Jahre später mit diesem Stoff beschäftigte, kaufte Cronenberg, um daraus

seine Vision dieses "Falls" zu entwerfen. Aus den *Marcus twins* werden die *Mantle twins*, und schon durch die Umbenennung werden aus realen Personen auf einmal fiktive Figuren. Die fiktionalisierende Interpretation des Autors substituiert die blosse Dokumentation des Ereignisses. Und obendrein liefert Cronenberg mit der Umbenennung der Personen auch noch den Schlüssel zu seiner eigenen Perspektive: Die Tragik der *Marcus twins* war ihre fatale symbiotische Beziehung, ihr siamesisches Aneinanderkleben als *mental twins*.

Auch M. BUTTERFLY machte zunächst als Zeitungsnotiz Schlagzeilen, als Dokument einer Absurdität des Lebens. Ein französischer Konsulatsbeamter in Peking, der sich von der fremden Kultur faszinieren liess, ohne sie zu verstehen, verfiel dem erotischen Charme einer Schauspielerin der Peking Oper, liess sich von ihr ausspionieren und hatte über Jahre hinweg ein Verhältnis mit ihr, ohne je zu merken, dass die Frau ein Mann war. Das war der Stoff für ein Theaterstück, das 1989, drei Jahre nach dem Zeitungsbericht, zum Broadway-Erfolg wurde. Anders als bei DEAD RINGERS, einem Projekt, das Cronenberg zur Obsession wurde, das sich über einen Zeitraum von mehr als zehn Jahren entwickelte und das Cronenberg schliesslich selber produzierte (seine einzige eigene Produktion), lagen im Fall von M. BUTTERFLY die Verfilmungsinteressen und -rechte bei anderen, die in Cronenberg den geeigneten Adapteur fanden.

M. BUTTEFLY ist wie THE DEAD ZONE ein Cronenberg-Film nach einem fremden Drehbuch, das der Autor des Theaterstücks David Henry Hwang selber verfasste, allerdings nach Vorgaben Cronenbergs, der sich für die Spionage-Geschichte wenig interessierte, umarbeiten musste, um die Akzente mehr auf die intime Beziehung zu legen. David Henry Hwang: «Cronenberg gab mir eine bestimmte Richtung an. Sein Interesse für Transformation und Illusion und dafür, bis zu welchem Punkt sich Menschen etwas einreden können, an das sie selbst glauben, ist genau die richtige Prädisposition für einen Stoff wie diesen.»

Der Adapteur Cronenberg hat aus dem fremden Drehbuch seine eigene Vision des "Falls" entwickelt. Die Besetzung des französischen Konsulatsbeamten René Gallimard mit dem vom Scheitel bis zur Sohle so eklatant britisch wirkenden Jeremy Irons zeigt das Desinteresse Cronenbergs an einer vordergründigen Authentizität, setzt den Film vielmehr automatisch als eine Art Gegenstück in Bezug zu DEAD RINGERS, in dem Irons die Doppelrolle der Mantle-Zwillinge spielte. Das absorbiert den Stoff in einen Kosmos, der sich aus der subjektiv-ästhetischen Perspektive Cronenbergs konfiguriert.

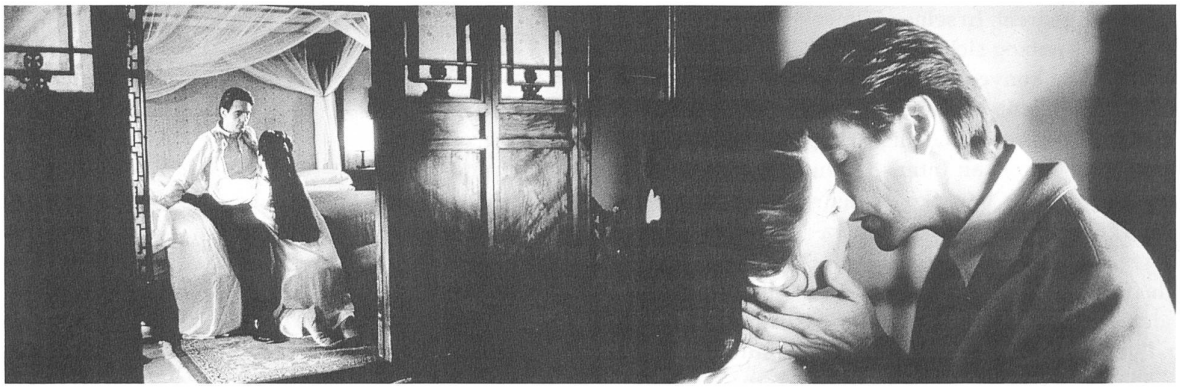
Symbiotische Beziehung

DEAD RINGERS (auf deutsch: *Doppelgänger*) handelte von einer symbiotischen Beziehung, aus der nur der Tod erlösen konnte, erzählte von scheinbaren Gegensätzen, von Angleichungen und Umwertungen. Der eine Zwilling spielt den anderen: Wer ist wer? Äusserlich identisch, scheinen sie mental völlig gegensätzlich zu sein. Der eine: passiv, scheu, sensibel, weich; der andere: aktiv, draufgängerisch, zynisch, skrupellos. Zwei Seiten ein- und derselben Persönlichkeit (deshalb auch von ein- und demselben Schauspieler verkörpert).

Beverly (eher ein Frauenname) repräsentiert den weiblichen Anteil dieser Persönlichkeit, Elliot den männlichen. Aber das kehrt sich um: Beverly wird zu Elliot und Elliot wird zu Beverly – eine Verwandlung, die sich nur vollziehen kann, weil der (das) andere schon in jedem der beiden unbewusst vorhanden war. In Verkürzung ihrer Namen nennen sich Beverly und Elliot Bev (also Beth?) und Ellie und emblematisieren damit alle beide ihre in ihnen partiell enthaltene Weiblichkeit. Jeremy Irons kommentierte seine Rolle denn auch selber aufschlussreich mit den Worten: «I've learned a lot about my feminine side» und interpretierte die symbiotische Beziehung des Zwillingspaars als «fundamentally homosexual, but Platonic».

Von einer solchen Beziehung, Verwandlung, Umkehrung, sexuellen Identitätsproblematik erzählt auch M. BUTTERFLY. Der Bürger René Gallimard, verheiratet mit einer Frau, die für ihn keine Rolle mehr spielt (von Barbara Sukowa in drei nebensächlichen Kurzauftritten betont unattraktiv angelegt), tritt aus seiner bürgerlichen Existenz, taucht ein in die ihm fremde Welt der Bohème, in eine ihm unbekannte Kultur, lässt sich faszinieren von der Aura der Exotik und von der Andersartigkeit, der erotischen Weiblichkeit der chinesischen Schauspielerin Song Liling.

Er sieht und hört sie zum erstenmal in ihrer Bühnenrolle als Madame Butterfly, was ein melo-romantisches europäisches Vorstellungsbild der fernöstlichen Frau ist, das Song Liling hier für ein westliches Publikum reproduziert. Damit ist Gallimard ge-



fangen, und dieses Vorstellungsbild wird ihm zur fixen Idee, zum Leit-Motiv, das ihn aus seiner Ehe herausführen, von den Fesseln seiner bürgerlichen Existenz befreien soll. Er folgt Song Liling in *ihre* Welt wie ein Somnambuler. Der Weg führt ihn von der beschränkten Welt der französischen Enklave über die Zwischenstation der europäischen Oper mit ihrem fernöstlichen Projektionsbild, das zur Initiation wird, in das kulturell originäre China, in die Welt der Peking Oper und – damit ist die Grenze bereits überschritten – weiter bis in das Haus Song Lilings, in das Haus des Anderen.

Die Bühnenillusion, die Scheinrealität spült wie eine Traumprojektion Wahrheiten nach oben, die im alltäglichen Leben möglicherweise nicht wahrgenommen werden.

Die Welt als Vorstellung

Alles fliesst, alles gleitet. Die *floating camera* (Kameraführung: Suschitzky selbst) veranschaulicht die veränderte Wahrnehmungshaltung Gallimards, der zu schweben beginnt (was auch heisst, dass ihm alles ent-gleitet) und für den alles, was auch immer, zur grossen Oper wird, zum pathetischen Bühnengeschehen, das durch Auftritte und Abgänge strukturiert ist. Die Welt als Vorstellung: Alles ist Theater, alle Stationen werden unter Gallimards Blick zum zelebrierten Schauspiel. Zwischen einer Opernbühne und einem Gerichtssaal, einer Mietskaserne, einem Straflager in China, einem Gefängnis in Paris oder auch der Kulturrevolution und der Achtundsechziger-Revolte verschwimmen die Unterschiede. Alles ist in gleicher Weise *inszeniert*, alles ist Grand Opera, alles, das eine wie das andere, ist: die grosse Illusion.

Auch Song Liling ist eine Illusion. Gallimard verliebt sich nicht in die reale Person, sondern in das falsche Bild, das er sich von ihr macht und das ihm von Song Liling in Vollendung vorgemalt wird. Er verliebt sich in seine Vorstellung von der "oriental woman", die zugleich sein Bild ist, das er von der "perfect woman" hat. Und da das eine romantische Männerphantasie ist («a woman created by man») wird die perfekte Frau auch von einem Mann perfekt gespielt: «Only a man knows how a woman is supposed to act», sagt die Frau/der Mann Song Liling. Cronenberg und der phänomenale John Lone (Bertoluccis THE LAST EMPEROR) gelingt es, auch den Zuschauer mit dieser Illusion in Bann zu ziehen.

Der surreale Blick

Aber Cronenbergs Konstruktion ist noch doppelbödiger. Cronenberg inszeniert nicht nur die Welt der Illusionen. Am Ende von Gallimards Weg steht die kathartische (Selbst-)Enthüllung, zu der Gallimard durch die Grenzüberschreitung gelangt. Die Polarität zweier Welten, der bürgerlichen, alltäglichen, vertrauten und der unbekannten, fremden, anderen, erst noch zu erfahrenden, bedeutet auch den surrealen Blick in die Tiefe. Sie bedeutet: eine Fassade und ihre Durchleuchtung, eine zweite Realität hinter der ersten, einen Abgrund unter der Oberfläche. Und der surreale Blick lässt denjenigen, der blickt, immer sich selber sehen. Das Eintreten in die *Welt dahinter* führt immer *hinter den Spiegel*, zur Begegnung mit dem eigenen Ich.

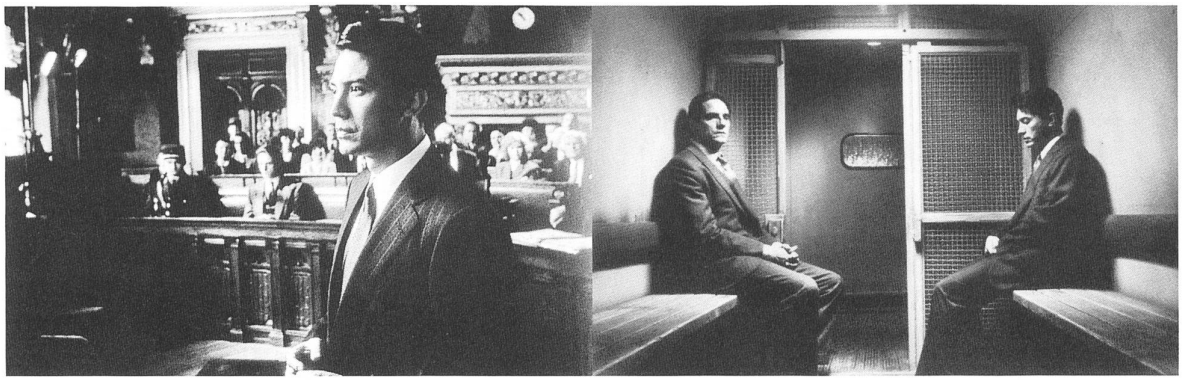
Wenn Gallimard sich nach der Initiation der *Butterfly*-Aufführung zum erstenmal auf den Weg zu Song Liling macht, sich in der unbekannten Umgebung verläuft und er den Weg zur Peking Oper damit erfragt, dass er mit hoher Stimme die Arie der Madame Butterfly anstimmt, ist das nicht nur eine eher nebensächliche ironische Anmerkung, die Gallimard in dieser Welt als kulturellen Fremdkörper denunziert, sondern eine dramaturgische Vorankündigung, die auf den Ausgang des Films und auf den Kern der Geschichte zielt. Hier leuchtet bereits epiphanisch Gallimards bevorstehende Metamorphose in ein anderes Wesen auf.

Mit einer ebensolchen subtilen Beiläufigkeit, mit ebensolchen scheinbar unbedeutenden Kleinigkeiten hat Cronenberg in THE FLY Seth Brundles beginnende Verwandlung in die monströse Fliege angedeutet. Dort ist es einmal das Detail, dass Seth Brundle plötzlich mehr Zucker in den Kaffee nimmt als üblich, und es gibt als zweites Detail, dass er bei seinen Überschwüngen am Reck zwischendurch auch unversehens einmal seine Füsse ein paar Schritte über die Zimmerdecke trippeln lässt.

Die Szene in M. BUTTERFLY, in der Gallimard eine weibliche Arie intoniert, seine Stimme verstellt, um aus sich heraus Weiblichkeit herzustellen, und damit für einen ganz kurzen Augenblick andeutungsweise in die Frauenrolle schlüpft, lässt bereits ahnen, dass er, der Song Liling fortwährend seine "Butterfly" nennt, tatsächlich in dieser Konstellation selbst die "Butterfly" ist, zu ihr wird, sie bereits als Anlage in sich trägt.

Geschlechtliche Symbiose

Von daher ist auch der Titel des Films von komplexer Ambiguität. Song Liling spielt die Madame Butter-



fly und wird von Gallimard auch so gesehen, mit dieser Rolle im gewissen Sinne identifiziert, zur weiblichen Ikone idealisiert – aber Song Liling ist ein Mann, die Madame ist ein Monsieur. Zwar verbirgt Song Liling seine männliche Identität lange Zeit konsequent vor Gallimard. Aber von dem Augenblick an, als er sich dann doch endlich Gallimard gegenüber als Mann enthüllt, dreht sich das Verhältnis um. In Cronenbergs Kategorien heisst das: Gallimard beginnt zu mutieren. Da "Madame Butterfly" eliminiert und damit der symbiotischen Beziehung der weibliche Anteil entzogen ist, produziert Gallimard ihn kompensatorisch aus sich selbst.

In der Schlussallegorie des Films schlüpft Gallimard auf der Gefängnisbühne – eine Metapher, die über seine psychische Kondition keinen Zweifel lässt – in das Kleid und die Maske einer Art *Peking-Oper-Butterfly*. Damit übernimmt er die Frauenrolle und stellt sich selber vor als «René Gallimard, also known as Madame Butterfly». Madame Butterfly bleibt auch hier: die Projektion eines Mannes, ein Bild, eine Rolle. Doch diese Rolle wird von Gallimard anders als von Song Liling, dem man die weibliche Identität ohne zu zögern glaubt, unperfekt gespielt beziehungsweise zur Groteske verzerrt, zur traurigen Karikatur und höhnischen Selbsttravestie aus-chargiert. Neben Song Liling ist Gallimard ein zweiter, aber sich qualitativ unterscheidender *Monsieur* Butterfly.

So wie Gallimards Maskerade als *Peking-Oper-Butterfly* eine *kulturelle* Symbiose darstellt, so emblematisiert der Titel des Films eine *geschlechtliche* Symbiose, da *Butterfly* automatisch als ein weiblicher Topos verstanden wird. Der Titel funktioniert wie ein Januskopf-Emblem und lässt sich ganz schlicht als *Monsieur Madame* oder *Mann / Frau* (also ähnlich wie *Victor / Victoria*) lesen. Die symbiotische Doppelgeschlechtlichkeit, die der Film in seinem Titel damit von vornherein thematisiert, wird am Ende eingelöst beziehungsweise *in Entsprechung neu artikuliert*, wenn Gallimard in Frauenkleidern sich sowohl als Mann wie auch als Frau vorstellt.

In Kafkas «Die Verwandlung» liegt ein Schlüssel zum Verständnis des Cronenberg-Kosmos.

Wie in einem Spiegel

Umkehrungen, Gleichstellungen, Spiegelungen. In einer frühen Szene des Films, wenn Gallimard nach dem Erlebnis der *Butterfly*-Aufführung distanziert neben seiner bürgerlichen Frau im Bett liegt, die (mit einem französischen Modemagazin als Fächer) eine spöttisch-pointierte, aus Gallimards Sicht unangemessene *Butterfly*-Parodie zum besten gibt, schneidet Cronenberg unvermittelt um und zeigt das Spiegelbild der beiden, was wie ein irritierender Sprung über die Achse wirkt. Gallimard hat urplötzlich die Seite gewechselt: Er liegt jetzt an der Stelle der Frau. Am Ende des Films – auch hier gibt es wieder nur die Lösung im Tod – wird er sich mit einem Spiegel umbringen.

Der Blick in den Spiegel, der Blick auf die Bühne. Das Theater ist ein Spiegel der Wirklichkeit, das Rollenspiel dient der Bewusstmachung. Was ist Sein, was ist Schein? Die Bühnenillusion, die Scheinrealität spült wie eine Traumprojektion Wahrheiten nach oben, die im alltäglichen Leben möglicherweise nicht wahrgenommen werden. So ist auch schon am Anfang des Films M. BUTTERFLY, der einer surrealistischen Konstruktion folgt, der Blick Gallimards auf die Bühne, auf den Auftritt der *Butterfly* ein Blick in den Spiegel. Gallimard beugt sich mit weit geöffneten, faszinierten Augen nach vorne, um besser zu sehen und diese Madame Butterfly genauer zu fixieren. Es ist sein erster surrealer Blick auf sich selbst, der erste Akt der Selbstfindung. Am Ende des Films wird er selbst die *Butterfly* auf der Bühne sein (eine Zirkelbewegung).

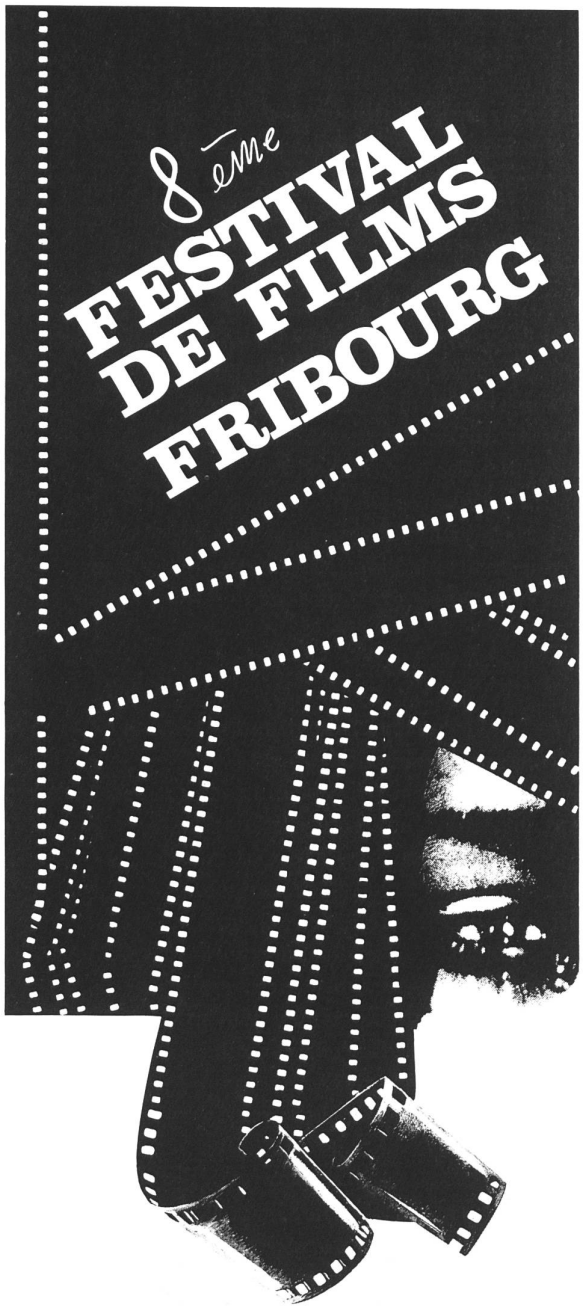
Nur ein Rollenspiel? Oder auch eine Akzeptanz? Das ist bei Cronenberg (ähnlich wie bei David Lynch, dem anderen Surrealisten des modernen Kinos) von komplexer Ambiguität, von surrealer Mehrdeutigkeit, Unentschiedenheit, Offenheit.

Song Liling erschafft sich als Frau, Gallimard inszeniert sich als Tunte. Song Liling bleibt anrührend und ernsthaft, Gallimard dagegen wirkt lächerlich. Ist Gallimards Verwandlung in *Butterfly* (also auch in Song Liling) nur ein Akt der Selbstverachtung, ein expressionistischer Aufschrei, das Selbstporträt eines Gedemütigten, das Kikeriki-Bild eines zwar kultivierten, aber kleinbürgerlich-puritanischen Professor Unrat, der von einer Schauspielerin an der Nase herumgeführt, missbraucht, betrogen, verraten worden ist? Malt der lange Zeit getäuschte und jetzt endlich sehende Gallimard ein Bild seiner Ent-Täuschung? Ist es die Enttäuschung über den Verlust der Illusion, den Verlust seines Bildes von der "perfect woman" oder ist es die Trauer über den Verlust des realen Song Liling, das Gefühl einer möglichen, aber verlorenen, verspielten Liebe? Ist es das Schuldgefühl, versagt zu haben? Ist es der Schmerz oder das Entsetzen über den Verlust des Bildes, das er von sich selber hatte? Hat er das Weibliche in sich selbst entdeckt, so wie Song Liling das Weibliche in sich als ein ästhetisches *Bild* nach aussen projiziert hat? Gallimard endet im Wahnsinn, weil alle diese Fragen, Vermutungen, Begründungen in ihm möglicherweise interferieren.

Gallimard inszeniert sich als "Frau", und seine Zuschauer lachen, denn es ist nur ein Spiel auf der Bühne. Als sich Gallimard vor den Augen der Zuschauer umbringt, geschieht auch das auf der Bühne, und hier – nur hier? – zeigt sich, es ist kein Spiel.

Suche nach sexueller Identität

Die Selbsttötung, die Selbstabtreibung der eigenen Mutation. So endet auch DEAD RINGERS, so endet THE FLY. Die Mutation wie die Selbsttötung sind psychische Vorgänge – visuell in physischer Aktion externali-



8 ÈME

FESTIVAL DE FILMS DE FRIBOURG

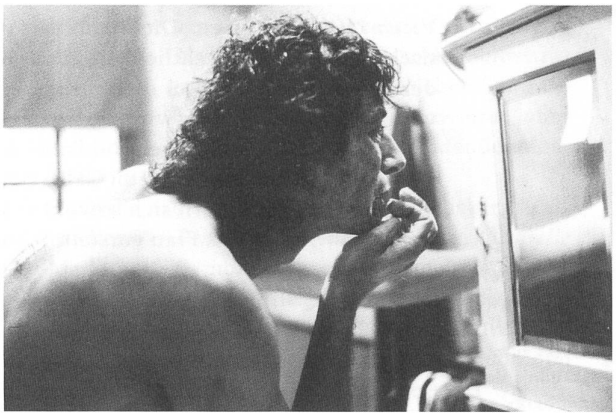
30 JANVIER - 6 FÉVRIER 1994

FILMS D'AFRIQUE, D'ASIE ET D'AMÉRIQUE LATINE

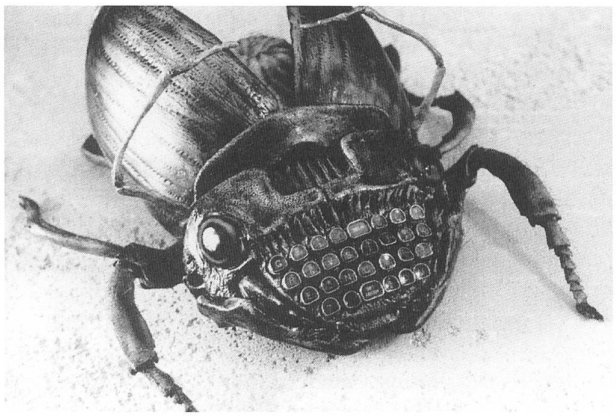
SUIVI DU CIRCUIT «LES FILMS DU SUD»
FÉVRIER / MARS 94

GENÈVE, LAUSANNE, VEVEY, SION, CHAUX-DE-FONDS, NEUCHÂTEL, DELÉMONT, TRAMELAN, LE NOIRMONT, MOUTIER, BIENNE, ZURICH, BERNE, BÂLE, LUCERNE, BELLINZONA, LUGANO, LOCARNO, CHIASSO

SECRÉTARIAT, RUE LOCARNO 8, 1700 FRIBOURG
TÉL. 037 / 22 22 32 FAX 037 / 22 79 50



1



2

3

4

siert. Alle drei Filme handeln von einer Transformation, aber keiner rein zufälligen, eher müsste man von einer genetisch determinierten Metamorphose sprechen. Keiner entkommt seinem Schicksal, keiner entkommt sich selbst. Cronenbergs *Gregor-Samsa*-Projektionen wachen auf und haben sich verwandelt. Das Erwachen (zu sich selbst) ist der eigentliche Alptraum. Denn die Verwandlung ist eine *Ent-Larvung* im Sinne einer Selbstentlarvung. Ein Insekt schlüpft aus: hier eine *brundlefly*, dort eine *butterfly*. Samsa entpuppt sich und erkennt sich selbst.

Cronenberg, dem die Schmetterlingskunde schon als Kind eine Obsession gewesen war, ist ein Insektenforscher geblieben. Die Entomologie liefert seinen Filmen die Kernmetapher.

Auf seinem Weg zu Song Liling begegnet Gallimard einem chinesischen Libellenfänger, und Gallimard nimmt entzückt eine Libelle in seine Hand, um sie zu betrachten. Ein anderes Mal sitzt Gallimard unter einem Bild, auf dem ein Käfer zu sehen ist. Gallimard, unter dem Bild eines Käfers sitzend, das ergibt ein neues Bild, das Zusammenhänge herstellt. Ein Bild wie ein Spiegel: eine Identifikation. Und ein doppeltes Zitat: Gallimard wie Brundle (oder auch Bill Lee) ein *Samsa*.

Bill Lee, der Wanzenjäger in NAKED LUNCH, der auf der Suche ist nach seiner sexuellen Identität und sich der Suche zugleich entziehen möchte und vor sich selber flieht, begegnet permanent Projektionen seiner eigenen psychischen Kondition in Gestalt überlebensgrosser Wanzen und anderer Ausgeburten – als Zerr-Syndromen des Weiblichen und Männlichen, als Dämonen des Unterbewusstseins. NAKED LUNCH, Cronenbergs brillantester Film, ist eine freie Literaturadaption (die Cronenberg-Vision eines literarischen "Falls"), die Kafka mindestens so nahe steht wie Burroughs. In Kafkas *«Die Verwandlung»* liegt ein Schlüssel zum Verständnis des Cronenberg-Kosmos.

Transsexualisierung

Ein zentrales Thema von Cronenbergs Verwandlungs- und Mutations-Geschichten ist die sexuelle Identität. Seine Protagonisten erfahren eine Transsexualisierung. Die Homoerotik durchzieht als eine Art Faszinosum das ganze Œuvre Cronenbergs seit seinem ersten Studentenfilm.

So funktioniert auch M. BUTTERFLY wie ein surrealer Traum, der eben in diesem Sinne zu deuten wäre. Alle Figuren sind dem Traum-Ich Gallimards zugeordnet, sind Scheinmaterie aus seinem Geist, entspringen seiner Psyche, sind allegorische Projektionen und Transformationen seiner Ängste, Manifestationen seines Unterbewusstseins. Song Liling ist – surrealistisch interpretiert – in der Tat die reine Illusion, die die Wahrheit sagt. In Song Liling begegnet René ("der Wiedergeborene") Gallimard seinem Transformations-Ich, also sich selbst. Song Lilings Bedeckthalten seiner geschlechtlichen Identität ist nur eine surreale Metapher, ein Bild, eine Projektion von Gallimards eigener verdeckter Homosexualität, und Song Lilings Enthüllung als Mann wäre dann als Konfrontations- und Erkenntnisschock der Moment des *Coming-Out*.

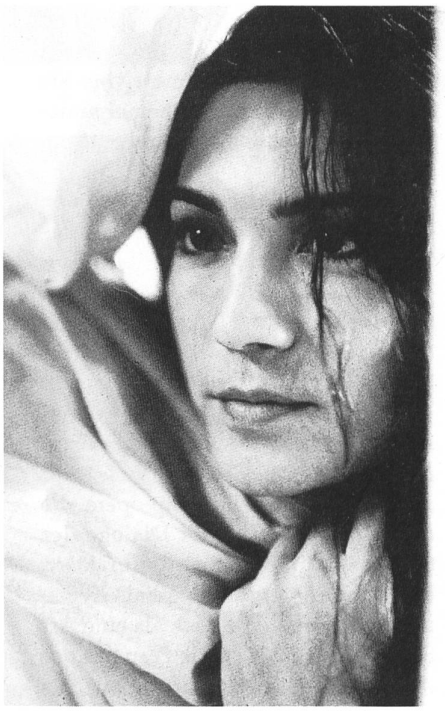
Peter Kremski

1
Jeff Goldblum als Seth Brundle in THE FLY

2
NAKED LUNCH

3
Geneviève Bujold als Claire Niveau und Jeremy Irons als Beverly und Elliot Mantle in DEAD RINGERS

4
Peter Weller als Bill Lee in NAKED LUNCH



Die wichtigsten Daten zu M. BUTTERFLY: *Regie: David Cronenberg; Buch: David Henry Hwang, nach seinem gleichnamigen Bühnenstück; Kamera: Peter Suschitzky; Kamera-Assistenz: Michael Hall, Kevan Dutchak; Schnitt: Ronald Sanders; Art Director: James McAteer; Produktions-Design: Carol Spier; Maske für John Lone: Suzanne Benoit; Frisur für John Lone: Aldo Signoretti; Maske für Jeremy Irons: Allen Weisinger; Frisur für Jeremy Irons: Ferdinando Merolla; Maske: Ava Stone; Kostüme: Brenda Gilles; Musik: Howard Shore. Darsteller (Rolle): Jeremy Irons (René Gallimard), John Lone (Song Liling), Barbara Sukowa (Jeanne Gallimard), Ian Richardson (Botschafter Toulon), Annabel Leventon (Frau Baden), Shizuko Hoshi (Genosse Chin), Richard McMillan (Botschaftskollege), Vernon Dobtscheff (Agent Etancelin), David Hemblen, Damir Andrei, Antony Parr (Geheimdienstoffiziere), Margaret Ma (Songs Dienstmädchen), Tristram Jellinek (Verteidiger), Philip McGough (Ankläger), David Neal (Richter), Sean Hewitt (Assistent des Botschafters), George Jonas (Verwalter), Peter Messaline (Diplomat auf Party), Barbara Chilcott (Kritikerin auf Party), Michael Mehlmann (Betrunkener), Carl Zvonkin (Überwachungstechniker). Produktion: Geffen Pictures; Produzentin: Gabriella Martinelli; ausführende Produzenten: David Henry Hwang, Philip Sandhaus. Kanada 1993. 35mm, Farbe, Dolby Stereo. Dauer: 101 Min. Verleih: Warner Bros., Kilchberg, München.*

Schwierigkeiten der Annäherung

PASSION FISH von John Sayles

Reinste Soap-opera ist diese Geschichte: nach einem Unfall an den Rollstuhl gefesselte Schauspielerin kehrt an den Ort ihrer Kindheit zurück, wo sie dem Alkohol verfällt und vor sich hindämmert, bis sie durch die Begegnung mit einer anderen Person neuen Lebensmut gewinnt.

Da der Regisseur und Autor von PASSION FISH allerdings John Sayles heisst, weiss der kundige Zuschauer, dass ihn etwas anderes erwartet, waren doch selbst seine ersten Drehbücher für Roger Cormans New World Pictures Ende der siebziger Jahre (PIRANHA, BATTLE BEYOND THE STARS) schon ironische Genrerevisionen. PASSION FISH ist eine vom Kopf auf die Füsse gestellte Soap-opera, die durch die Schärfe ihrer Dialoge der Sentimentalität wenig Raum lässt. Dabei funktioniert der verbale Zynismus von May-Alice auch als eine Art Selbstschutz. «*Sie* ist die Frau mit der Amnesie, nicht ich!» ruft sie aus, als sie zu Beginn des Films im Krankenhaus aufwacht. Dabei deutet sie mit dem Finger ungläubig-verzweifelt auf den Fernseher, wo gerade jene daytime soap läuft, mit der sie bislang ihren Lebensunterhalt verdient hat. Jetzt ist ihr Leben selber zur Soapopera geronnen, von der sie hofft, es möge dieselben einfachen Lösungen geben wie auf dem Bildschirm. Aber da dem nicht so ist, verfällt sie in die Rolle der «bitch on wheels» (wie sie sich später selber einmal bezeichnet), die alles daransetzt, Personal und Mitpatienten mit rüden Sprüchen auf Distanz zu halten.

Die Rückkehr an den Ort ihrer Kindheit, ein Haus am Wasser in Louisiana, macht ihr deutlich, wie sehr sie zwischen zwei Welten gefallen ist. «Es hat mich ein Vermögen gekostet, meinen Akzent loszuwerden», also all das, was ihr jetzt in Gestalt zweier Klassenkameradinnen wieder gegenübertritt, die Kluft unterstreichend, die sie von ihnen trennt. «Were you blessed?» fragt die eine, und May-Alice begreift nicht, dass damit gemeint ist, ob sie Kinder habe.

Wie für die Protagonisten von Sayles' Regiedebüt RETURN OF THE SECAUCUS SEVEN (1980), eine Gruppe von achtundsechziger Rebellen, die an einem langen Wochenende die Vergangenheit Revue passieren liessen, ist auch für May-Alice der Ort der früheren Aktivitäten kein verlorenes Paradies, genausowenig wie ihre Existenz in New York, das durch den fast immer laufenden Fernseher präsent bleibt. Als zwei ihrer Kolleginnen auftauchen, zusammen mit jener Schauspielerin, die sie mittlerweile ersetzt hat, erfährt der Zuschauer einiges über die Idiotien dieser Serien. Allerdings macht Sayles sich nicht über die Schauspielerinnen selber lustig: wenn eine von ihnen erzählt, welche Arbeit sie in ihren Miniauftritt in einem Science-Fiction-Film investierte, dann verharrt die Kamera reglos auf ihrem Gesicht und akzentuiert die tragischen Aspekte des Ganzen. Da ist die Entwicklungslinie des Films im Kleinen noch einmal nachgezeichnet, denn als die drei ankamen, brachte die eine auch immer ihre Figur in der Serie mit sich selber durcheinander. May-Alice ist zwischen beide Lebensweisen gefallen, und schon in dieser Szene ist für den Zuschauer erahnbar, wie sie am Ende auf das Angebot ihres Produzenten reagieren wird, der ihr die Rückkehr auf den Bildschirm anbietet – «gelähmt und blind» (denn eine Serie mit einer Frau im Rollstuhl gäbe es schon).

PASSION FISH beginnt als Film über *eine* Frau, aber nach dem raschen Verschleiss mehrerer Pflegerinnen (von Sayles als pointierte Montage gezeigt) ist die Art, wie der Film Chantelle einführt, ein Hinweis darauf, dass ihre Rolle keinesfalls untergeordnet ist. Ihre abschätzenden Blicke, als sie aus dem Greyhound steigt, weisen sie als Fremde aus, ihre Frisur als definitiv grossstädtisch. Die junge Farbige kommt aus Chicago, und ihre Vergangenheit, vor der sie flieht, wird durch einige Besucher für May-Alice wie für den Zuschauer Schicht um Schicht freigelegt. «Wir sind aufeinander angewiesen – zumindest im Augenblick.» Die letzten Worte von May-Alice sprechen von den Schwierigkeiten der Annäherung, davon, dass es im wirklichen Leben nicht nach fünfundzwanzig Minuten eine Lösung gibt wie in den Soaps.

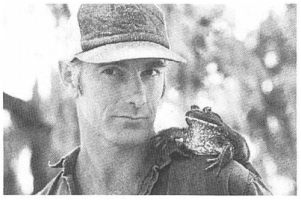
Entsprechend nimmt sich der Film Zeit, seine Geschichte zu erzählen. Es ist auch die Zeit, die notwendig ist, einige Nebenfiguren plastisch werden zu lassen, den farbigen Musiker und Hufschmied Sugar LeDoux, zu dem Chantelle eine Beziehung beginnt, und Rennie, einst der Wilde der Schule, jetzt verheiratet (mit einer Frau, die mittlerweile die Religion entdeckt hat) und Vater von fünf Kindern, was den Spielraum für die Zuneigung zwischen ihm und May-Alice begrenzt. Rennie arbeitet ausserdem als Touristenführer durch die Sümpfe, und bei einem Bootstrip mit den beiden Frauen kulminiert die Faszination, die diese eigenwillige Landschaft ausübt, die etwas freisetzt, was die beiden Frauen in ihrer vorherigen grossstädtischen Existenz verdrängt hatten. Die Rückfahrt bei Nacht, bei der der Scheinwerfer die Flussufer und deren Fauna und Flora für kurze Augenblicke der Dunkelheit entreisst und die pulsierenden Cajunmusikklänge der Hinfahrt durch getragenere ersetzt werden, verstärkt den sanften Fluss des Films mit seinen zahlreichen Überblendungen noch durch einige raffinierte Doppelbelichtungen – pure Magie, wie seinerzeit in Bill Forsyths LOCAL HERO.

Frank Arnold

Die wichtigsten Daten zu PASSION FISH:
Regie und Buch: John Sayles; Kamera: Roger Deakins; Schnitt: John Sayles, Janice Keuhnelian; Production Design: Dan Bishop, Dianna Freas; Kostüme: Cynthia Flynt; Maske: Michael Bigger; Musik: Mason Daring; Ton: John Sutton.
Darsteller (Rolle): Mary McDonnell (May-Alice Colhane), Alfre Woodard (Chantelle), David Strathairn (Rennie), Vondie Curtis-Hall (Sugar LeDoux), Marianne Muellerleile (Drushka), Leo Burmester (Onkel Reeves), Nora Dunn (Ti-Marie), Mary Portser (Precious), Tom Wright (Luther), Jennifer Gardner (Albertine LeDoux), Angela Bassett (Dawn/Rhonda), Sheila Kelley (Kim), Nancy Mette (Nina), Lenore Banks (Schwester Quick), John Henry (Dr. Blades), Shauntisa Willis (Denita), Maggie Renzi (Louise), Michael Laskin (Redwood Vance), William Mahoney (Max), Tom Wright (Luther).
Produktion: Atchafalaya Films; Produzentinnen: Sarah Green, Maggie Renzi; ausführender Produzent: John Sloss. USA 1993. 35mm, Farbe; Dauer: 135 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich.

«Ein Charakteristikum der Soap-opera ist, dass es Lösungen gibt»

Gespräch mit John Sayles



FILMBULLETIN Was war der Ausgangspunkt dieses Films: Die Konfrontation von zwei Frauen, die in jeder Hinsicht verschieden sind, oder aber der Unfall, der es für May-Alice notwendig macht, ihr ganzes Leben zu ändern?

JOHN SAYLES Ich glaube, die ursprüngliche Idee kam mir, als ich mein Geld damit verdiente, in Krankenhäusern als Pfleger zu arbeiten. In meinem Freundeskreis gab es Krankenschwestern, die auch bei Patienten zu Hause arbeiteten, umgekehrt hatten wir auch Patienten im Krankenhaus, zu denen Schwestern von ausserhalb kamen. Mich interessierte diese Beziehung, in der beide Beteiligte Macht haben, allerdings auf unterschiedliche Weise und zu unterschiedlichen Zeiten. Die Krankenschwester hat Macht, weil sie sich bewegen kann und physisch in der Lage ist, bestimmte Dinge zu tun, die Patientin hat Macht, weil sie die Arbeitgeberin ist, die Person, die die Schecks schreibt. Dieses Verhältnis ist einem konstanten Wechsel unterworfen, je nachdem, welche Probleme gerade dominieren. Immer wenn man eine Beziehung hat, in der das Machtverhältnis so instabil ist, müssen beide Seiten lernen, miteinander auszukommen. Sie haben es vielleicht bemerkt, bei der ersten Begegnung der beiden sieht May-Alice Chantelle überhaupt nicht an.

FILMBULLETIN War es von Anfang an klar, dass es zwei Frauen sein sollten?

JOHN SAYLES Ich glaube, es gab keinen spezifischen Grund. Ich erinnere mich, dass ich vor ein paar Jahren wegen Rückenschmerzen ins Krankenhaus ging und dabei sah, dass an den Röntgengeräten überwiegend Frauen standen, die andere Frauen herumschubsten. Das setzte sich bei mir irgendwie fest, dass dies eine interessante Geschichte sein könnte, auch dass einiges, was zwischen zwei Männern oder einem Mann und einer Frau vorkäme, fehlen würde, eine Art Boss-Attitüde. Die von Mary McDonnell gespielte May-Alice ist jemand, die zwar wohlhabend ist, aber nie Diener gehabt hat. Und daraus entsteht ihr Unbehagen.

FILMBULLETIN Hat die Traumwelt der Soap-opera, mit der diese Figur als Schauspielerin ihren Lebensunterhalt verdient, auch auf ihr Privatleben abgefärbt?

JOHN SAYLES Ja, ich denke, eines der Hauptcharakteristika der Soap-opera ist, dass es dort Lösungen gibt, dass jede Geschichte ein Ende hat. In einer Woche ist man blind, und in der nächsten kann man wieder sehen, in der einen Woche ist man gelähmt, in der nächsten kann man wieder gehen. In der einen Woche muss man ein guter Mensch sein, und wenn das langweilt, ist man für einige Jahre ein Schurke und so weiter. Im wirklichen Leben endet es dagegen nicht nach einer Episode, es gibt keine Auflösungen, man muss vielmehr mit Sachen leben, die nicht perfekt sind – manchmal für immer.

So ergibt sich eine andauernde Konfusion, wenn Freundinnen May-Alice besuchen: Was bin ich, und was ist die Figur, die ich auf dem Bildschirm verkörpere? Sie hat jahrelang diese Figur verkörpert und legt jetzt deren Identität Schicht um Schicht ab zugunsten der Person, die sie wirklich ist. Aber selbst sie weiss nicht, wer das genau ist. Als sie nach Norden ging, hatte sie einen starken Südstaaten-Akzent, der in New York ziemlich abgeschliffen wurde.

FILMBULLETIN Als ich eine Ankündigung des Films las, bekam ich den Eindruck, es gäbe nur diese beiden Figuren. Als ich dann im Film sah, wie May-Alice Besuch bekommt von ihren alten Schulkameradinnen, hatte ich die Idee, dass diese anderen Charaktere zwar ein Stück von den Hauptfiguren entfernt sind, aber, je weiter sich die Geschichte entwickelt, immer wichtiger werden für sie und auch für den Film als ganzes.

JOHN SAYLES Mir war es wichtig, dass die beiden Frauen nicht über ihre Vergangenheit sprechen sollten, ich wollte, dass wir diese Vergangenheit sehen. Und ich wollte, dass jede von ihnen beiden die Vergangenheit der anderen durch diese Besucher erfährt. Deshalb ist es oft so, dass die Besucher, wenn sie ankommen, nicht die Frau antreffen, der ihr Besuch gilt. Chantelle ist zu Hause, als der Onkel von May-Alice kommt, während May-Alice da ist, als Chantelles Ex-Freund kommt, der immer noch drogenabhängig ist. So lernen sie etwas über die andere Person, indem sie deren Vergangenheit begegnen. Die Geschichte des Films entwickelt sich aber auch generell aus der Isolation hin zum Leben: beide verstecken sich in gewisser Weise, aber das Leben lässt sie nicht in Ruhe. Am Ende sind andere Leute wichtiger für sie, die beiden fangen an, nicht mehr ausschliesslich über sich selber nachzudenken. Und das

beginnt in der Beziehung der beiden. Chantelle sagt: «Schau mich nur an!» Denn May-Alice hat bisher immer weggeschaut oder auf den Fernseher geschaut.

FILMBULLETIN Im Fernsehen hätte man diese Geschichte vermutlich mit vielen Rückblenden erzählt.

JOHN SAYLES Ich wollte auch von der Zukunft dieser Frauen erzählen. Es sollte nicht um einen Rückblick auf die Vergangenheit gehen, sondern – besonders für die Frau im Rollstuhl – um die Frage, wie komme ich mit den täglichen Problemen zurecht? Das ist die vordringliche Frage für jemanden, der sich von Drogen löst: Wie überstehe ich diesen Tag? Auch die Anonymen Alkoholiker in den USA arbeiten so: Denke nicht daran, nie wieder in deinem Leben einen Tropfen Alkohol anzurühren, sondern denke daran, dass du es heute, vom Aufstehen bis zum Zubettgehen, schaffst.

FILMBULLETIN Die Besuche, die beide Frauen erhalten, sind sehr verschieden: May-Alices Klassenkameradinnen wirkten auf mich eher wie Karikaturen, aber bei den Frauen aus ihrer Fernsehsendung hatte ich den Eindruck, man erfährt auch etwas über sie selber, sie sind nicht einfach Funktionsträger in Bezug auf die Hauptfiguren.

JOHN SAYLES Es ist interessant: die Zuschauer, die ihre Mitschülerinnen am meisten mögen, stammen selber aus den Südstaaten. Was diese Frauen repräsentieren, ist das, was May-Alice erwartet hätte, wäre sie dort geblieben, das, was sie nicht werden wollte. Auf der anderen Seite stehen ihre Kolleginnen aus der Soap-opera für das Leben, das sie verlassen hat. Als zentrale Metapher funktioniert jene Kollegin, die von den Dreharbeiten zu einem Science-Fiction-Film erzählt. Das Leben der meisten Schauspieler ist eine gute Metapher für das Leben vieler Menschen. Sie kommen von der Universität, haben Tschechow gespielt, und jetzt machen sie im Fernsehen Werbespots für Hundefutter. Als die Frau von ihren Erfahrungen bei diesem Science-Fiction-Film erzählt, trifft sie den Nagel auf den Kopf: Was sie zu tun hatte, war lächerlich, aber sie hat trotzdem nicht alles hingeschmissen. Man begreift, dass sie ihr Bestes gegeben hat. May-Alice und Chantelle befinden sich beide in einer Situation, in der sie ihre momentane Lage verdrängen. Auch wenn sie irgendwo lächerlich sind, sind diese Schauspielerinnen doch Profis. Und man bekommt den Eindruck, dass May-Alice zumindest ein Profi war, obwohl sie nur in Soaps gespielt hat.

FILMBULLETIN Wie ist es mit der Landschaft des Films? War es von Anfang an klar, dass es die Sümpfe von Louisiana sein würden?

JOHN SAYLES Am Anfang wusste ich nur, dass sich der Ort definitiv von New York City unterscheiden sollte, dass May-Alice aus einer Gegend mit einer eigenen Kultur käme, mit einem spezifischen Feeling, einem spezifischen Look. Als wir im Süden umherfuhren, wurde uns klar, dass dies eine sehr eigenständige Kultur ist, die sich darüberhinaus auch vom Rest Louisianas unterscheidet: an manchen Orten wird noch Französisch gesprochen, man hört es im Radio und Fernsehen, es ist sehr katholisch, sehr familienorientiert. Schliesslich ist das Aussehen der Bayous ganz essentiell. Ich hatte die Idee, dass May-Alice die Welt über Fotografien neu begreift, deshalb musste es ein Ort sein, der einen herauszieht, der einen herausfordert, nach draussen zu gehen und ihn anzuschauen. Nachdem ich mich einmal dafür entschieden hatte, beeinflusste das auch die Wahl der anderen Figuren. Etwa der Mann, zu dem Chantelle eine Beziehung entwickelt – das ist für einen Zydeco-Musiker nicht ungewöhnlich, dass er auch mit dem Pferderennen zu tun hat, entweder sie besitzen Pferde oder arbeiten als Hufschmiede. Oder der Cayun-Typ, mit dem May-Alice sich einlässt: das ist ganz normal für so jemanden, dass er sieben verschiedenen Jobs nachgeht. Als Führer durch die Sümpfe beispielsweise kann er nur zu einer bestimmten Jahreszeit Geld verdienen, nämlich dann, wenn die Tiere sich zeigen. Die Musik, die mich ursprünglich auf diese Region aufmerksam machte, wurde dann natürlich auch ein wichtiger Faktor in der Geschichte.

FILMBULLETIN Waren die beiden Hauptdarstellerinnen von ihren beruflichen Erfahrungen her ähnlich oder war ihre Arbeitsweise sehr unterschiedlich?

JOHN SAYLES Beide haben viele Theatererfahrungen und arbeiten

auch heute noch auf der Bühne. Alfre hat allerdings viel mehr Erfahrungen vor der Kamera; zwar hat sie nicht so viele grosse Filme gedreht wie Mary, aber dafür viele Fernsehfilme und -serien. Für Mary war das schwierigste die physische Anforderung ihrer Rolle, die ja sämtliche ihrer Bewegungen beeinflusste. Glücklicherweise hatte sie unmittelbar vor Drehbeginn keine anderen Verpflichtungen, konnte sich also in die Gefühle dieser Figur einleben. Alfre dagegen drehte einen Tag bevor sie kam noch einen anderen Film, also musste sie viel mehr von ihrem momentanen Empfinden her spielen. Ich wollte mit beiden arbeiten, weil sie beide sehr generös sind, sie hören den anderen Schauspielern in der Szene wirklich zu. Das wichtigste ist, dass die Schauspieler in einer Szene wissen, wer sie sind und auf die andere Person reagieren können.

FILMBULLETIN War die Produktion dieses Films für Sie eher eine Erleichterung nach CITY OF HOPE, wo Sie so viele verschiedene Darsteller und Schauplätze hatten?

JOHN SAYLES Das schönste war, dass ich mehr Zeit für die Schauspieler hatte. Bei CITY OF HOPE musste ich ihnen oft sagen, ihr müsst euch um euch selber kümmern, denn ich war mit der Choreographie der Kamerabewegungen vollauf beschäftigt. Für CITY OF HOPE hatten wir nur fünf Drehwochen, und das war ja ein ziemlich komplizierter Film. Für PASSION FISH hatten wir sechs Wochen. Der Film war weniger kompliziert, bis auf die Lichtsetzung, die naturalistischer war mit den vielen Aussenaufnahmen beziehungsweise dem Licht, das durch die Fenster hereinfiel.

FILMBULLETIN Haben Sie Ihren Kameramann Roger Deakins wegen eines bestimmten Films ausgewählt?

JOHN SAYLES Er hat einige Dokumentarfilme fotografiert und verschiedentlich in Afrika gearbeitet. Er hatte zuvor gerade den Film THE LONG WALK HOME mit Sissy Spacek und Whoopy Goldberg fotografiert. Eines der Probleme, das Kameramänner immer haben, wenn ein dunkelhäutiger und ein hellhäutiger Schauspieler in derselben Szene sind, ist, dass der eine nicht geradezu leuchtet und der andere nicht so dunkel wird, dass man die Konturen verliert. Viele dieser Probleme hatte Roger bereits gelöst, auch weil er in Afrika viel mit dunkelhäutigen Schauspielern zu tun hatte. Er hatte an Flüssen gedreht und gehört zu den Kameramännern, die fast nur natürliches Licht benutzen.

FILMBULLETIN Ist das Drehbuch für Ihren nächsten Film[1] schon fertig?

JOHN SAYLES Ja, seit einem Jahr. Es basiert auf einem Kinderbuch. Es geht um einen Mythos, den es in Schottland, Irland und auch in Skandinavien gibt: Seehunde, die sich in Frauen verwandeln können. Wir wollen mit irischen Schauspielern arbeiten, deshalb fahren wir jetzt dorthin. Haskell Wexler, der MATEWAN fotografiert hat, wird wieder hinter der Kamera stehen, der Rest der Crew wird aus Irland kommen.

FILMBULLETIN Da sind Sie dann sehr vom Wetter abhängig?

JOHN SAYLES Das ist oft der Fall, wenn ich draussen drehen muss, denn wir haben nie sonderlich lange Drehzeiten, diese wird neun Wochen betragen, und für jeden Drehtag gibt es einen Drehplan für Regen, einen für bewölkten Himmel und einen für Sonnenschein. In Irland müssen wir zusätzlich noch auf die Gezeiten achten: die Farbe des Wassers kann sich verändern, auch wenn der Himmel gleich bleibt. Ausserdem haben wir Kinder und Tiere im Film, alles Faktoren, für die man zusätzliche Zeit einkalkulieren muss.

FILMBULLETIN PASSION FISH wurde ausschliesslich on location gedreht?

JOHN SAYLES Ja, das meiste in dem Haus, das man auch von aussen sieht, in Lake Arthur, der Rest an Orten im selben Bezirk.

FILMBULLETIN Von dem Unfall zu Beginn wussten Sie von vornherein, dass Sie ihn nicht im Bild zeigen wollten?

JOHN SAYLES Mir war ihr Gefühl wichtiger, wenn sie aufwacht und in dieser Situation ist. Patienten mit solchen Verletzungen kommen oft aus einem Trauma, weil ihnen Drogen verabreicht wurden, um die Rückenmarksnerven zu stabilisieren. Es dauert eine ganze Zeit, bis sie wieder klar denken können. Und wenn es soweit ist, gibt es eine Abwehr: Nein, das bin nicht ich, ich werde aus diesem Alptraum aufwachen, und morgen erzählen sie mir, dass alles ein Irrtum war. Deshalb wollte ich mit May-Alice an ihrem Tiefpunkt beginnen.

FILMBULLETIN Da David Strathairn ein Freund von Ihnen ist, besteht die Hoffnung, dass man ihn auch weiterhin in Ihren Filmen sehen wird, trotz des Erfolges, den er gerade in SNEAKERS hatte?

JOHN SAYLES Er bekommt in letzter Zeit besser bezahlte Rollen, etwa in A LEAGUE OF THEIR OWN und THE FIRM. Die grossen Studios entdecken ihn langsam. PASSION FISH ist der fünfte Film, den wir zusammen machen. Er ist ein guter Schauspieler, und es ist einfach, mit ihm zu arbeiten, deshalb ist er beliebt bei allen, mit denen er gearbeitet hat. Er ist noch nicht soweit, dass ihm leading roles angeboten werden, andererseits ist er jetzt vierzig und damit wohl über das geeignete Alter schon hinaus. Allerdings ist er vollkommen zufrieden mit seinen Rollen, die als Charaktere oft interessanter sind als die Hauptrollen. SNEAKERS wurde vor PASSION FISH gedreht, und Mary McDonnell konnte auf dem Set schon mit einem Rollstuhl üben.

FILMBULLETIN Sie erwähnten, dass Zuschauer in den Südstaaten anders auf den Film reagierten. Gab es andere Gegenden, wo es Unterschiede in der Publikumsreaktion gab? Zwischen Stadt und Land etwa?

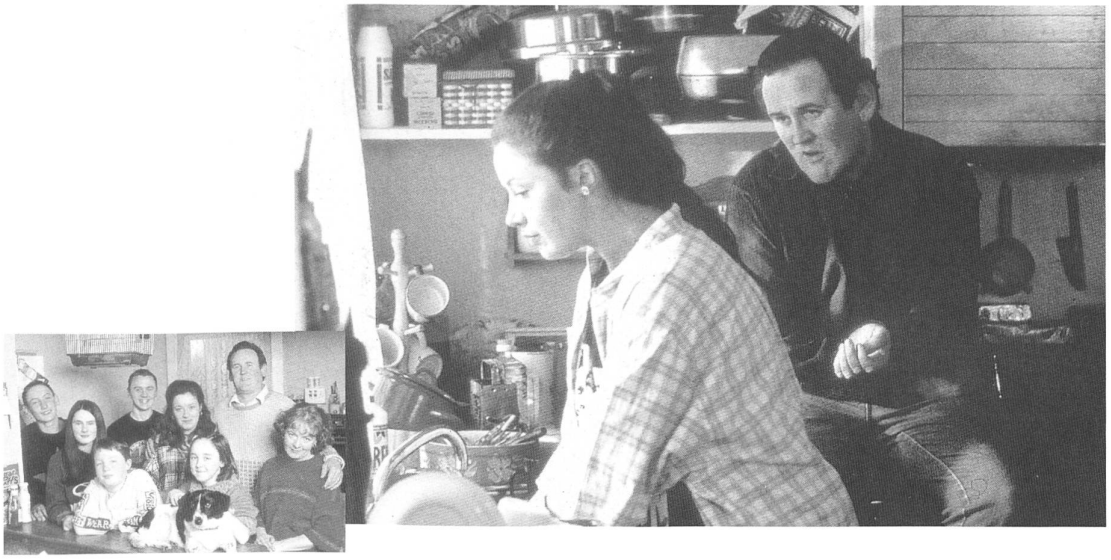
JOHN SAYLES Jeder meiner Filme ist dort am besten gelaufen, wo er spielt: MATEWAN in Kentucky und Virginia, den grossen Kohlengrubenstaaten, CITY OF HOPE lief am besten in Grossstädten, THE BROTHER FROM ANOTHER PLANET am besten in Grossstädten mit einem grossen Farbigenanteil. Der einzige meiner Filme, der überall gut lief, war EIGHT MEN OUT, weil es überall Baseballfans gibt. Wir haben PASSION FISH vor zwei Wochen in der Stadt gezeigt, wo wir ihn gedreht haben. Die Leute dort mochten den Film sehr, weil die Cajuns einmal nicht als gemein und dumm gezeigt wurden.

Das Gespräch mit John Sayles führte Frank Arnold im Februar 1993

[1] Der neuste Film, THE SECRET OF ROAN INISH, ist abgedreht und befindet sich bei Erscheinen dieses Heftes in der Endbearbeitung.

Kreativenergie einer familiären Gemeinschaft

THE SNAPPER von Stephen Frears



Raum, so sagen sich die Mitglieder der Curley-Familie, ist in der kleinsten Hütte. Punkt. Man weiss sich ganz gut einzurichten, im kargen "working-class"-Milieu einer Kleinstadt nahe Dublin; trotz Arbeitslosigkeit, trotz Finanzknappheit, trotz Platzmangel wird nicht resigniert und gejammert. Erst recht nicht! Die Pfeiler der fest verschworenen Gemeinschaft, wo zwar zuweilen die Fetzen fliegen, dass es kracht, bilden ein Ehepaar um die Vierzig, sechs quirlige Teenager (alle pubertären Phasen abdeckend) und ein Hund. Hier siedelt Regisseur Stephen Frears seinen Fernsehfilm THE SNAPPER an, eine formidable, facettenreiche Sozialstudie, randvoll mit gewaltigem anarchistischem Witz und rabenschwarzem Humor. Ein TV-Film notabene, der glücklicherweise den Weg ins echte Kino doch noch gefunden hat.

Nun zu den Curleys und ihrer Geschichte. Der Papa heisst Dessie (brillant verkörpert von Colm Meany, bekannt als pater familias aus THE COMMITMENTS) und ist gelernter Stukkateur, ein lebenspraller, trinkfester Kerl. Kay ist seine Liebste, eine robuste, lebenskluge Frau und die Hausherrin im wahrsten Sinne des Wortes. Muss sie sein, denn in der rauhschaligen Idylle, wo immer ein interaktives Süppchen am Kochen ist, sorgt ein zwar keineswegs aussergewöhnliches, aber eben doch nicht erwartetes Ereignis für nicht zu knappe Aufregung. Die neunzehnjährige Sharon, zurzeit ohne Beschäftigung, ein herb-charmantes Ding, ist schwanger. Wer der Schwängerer ist, will die zukünftige Jungmutter zu Hause nicht verraten (ihren Freundinnen tischt sie allerdings die Mär vom märchenhaften Matrosen-Geliebten auf, wohlwissend, dass diese Version niemand so recht glauben mag). Was also steht an? Eine Tragödie mit familiären Katastrophen, elterlichen Vorwurfstiraden, Gespött? Gefehlt, denn in Frears' Filmadaption des zweiten Teil der Buchtrilogie «Barrytown» des Iren Roddy Doyle («The Commitments»; «The Van») ist die Chronik einer angekündigten Mutterschaft alles andere als der Anfang eines Trauerspiels, sondern der Beginn einer wunderbaren Freundschaft. Nachdem der erste Schreck überstanden ist, findet die selbstbewusste, mutige Tochter gerade dort solidarische Hilfe, wo man sie im irisch-erzkatholischen Umfeld zuletzt erwarten würde: in der familiären Gemeinschaft. Und, das ist der echte Hammer und das originelle Kernstück des Plots, in der Person ihres leiblichen Vaters. Der legt sich eine völlig neue Rolle zu, wird quasi, und das ist rührend-komisch und revolutionär zugleich, zum Geburtsvorbereiter seiner Enkelin, ja, mutiert zur männlichen Hebamme. Dessie, der Haudegen nicht ganz ohne Machoallüren, greift bald zu einschlägiger Fachliteratur und lernt, staunend wie ein Bub, auf diesem Weg, endlich, etwas über intime Feinheiten im Umgang mit dem weiblichen Geschlecht; pikant, pikant für einen sechsfachen Vater! Aber auch gut, denn plötzlich ist im Curleyschen Ehebett wieder etwas los.

Die Randnotiz ist hier ausgeführt als Exempel für ein wahres Füllhorn an puzzleartigen anderen Episoden aus den fruchtbaren Niederungen des Alltäglichen, die THE SNAPPER bereithält. Fein erzählt von Stephen Frears, der nach seinem beruflichen Abstecher in die USA (wo der matte Thriller THE GRIFTERS und die kommerziell erfolgreiche, geglückte Sozialsatire THE ACCIDENTAL HERO entstanden) wieder in die budgetärmeren, dafür heimatlichen Gefilde zurückgekehrt ist. Was den studierten Juristen aus Leicester filmisch auch in seinem neuen Werk antreibt und lockt, ist

allerdings weniger die Antwortsuche auf die Gretchenfrage nach der gesamtgesellschaftlichen, ideologischen, politischen Bedeutung von Einzelschicksalen. (Eine Kunst, die ein anderer Brite, Kenneth Loach, magistral beherrscht.) Frears liebt das satte Eintauchen in den Mikrokosmos, drängt hinein in die kleinsten Zellen, konzentriert sich auf das unmittelbar Zwischenmenschliche, auf die Reibungsflächen zwischen präzise charakterisierten Individuen. In THE SNAPPER (der Ausdruck ist in einer bestimmten irischen Arbeitergegend üblich, findet im englischen Wort "nipper" seine Entsprechung, meint unter anderem Dreikäsehoch, oder Gör) skizziert er den bequem überschaubaren, fast kammerspielartigen Bereich einer liberal geführten Hausgemeinschaft und der bierseligen Quartier-Kommunikationszentrale, dem "Pub". Dort schaut er den Leuten sehr genau aufs Maul und erst noch geschlechterübergreifend, zeigt, dass in einem von existenziellen Problemen aufgerauhten Sozialklima das Mentalitätsgefälle zwischen Männern und Frauen sehr klein ist; wo in die Hände gespuckt werden muss, um zu leben und zu überleben, lösen sich eben auch diese Fronten weitgehend auf.

Immerhin, im Zentrum steht dennoch ein weibliches Schicksal. Dass die gute Sharon, die wider Willen zur Mama geworden ist, aber willens wird, die Herausforderung anzunehmen, sich im kleinbürgerlichen Umfeld (wo das Spiessertum, das Stinkbürgerliche und Intolerante jederzeit auf Stimmenfang zu gehen beliebt) mit ihren eigenen Mitteln durchsetzt, das markiert natürlich schon den unkonventionellen – wagen wir es so zu sagen –, feministisch geprägten Blick der Autoren Roddy Doyle und Stephen Frears. Dem Duo gelingt es, frei von Moralinsäure und belehrender Gefühlsduselei, darzustellen, dass es Chancen gibt, über alle Schatten zu springen. Was es dazu braucht, ist die gesunde Energie, verknöcherte soziale Konventionen aufsprengen zu wollen, Courage, konfessionelle Altlasten abzustreifen und zementierte Vorurteile zu pulverisieren. Das bald einmal herbeigesehnte Curley-Kind, das die flotte Sharon ohne eheliche Protektion zu gebären denkt (verständlicherweise, denn der Erzeuger, das erfahren wir dann natürlich auch, entpuppt sich als heuchlerischer doppelmoraliger Biedermann, der die Jungfrau nach einer Festivität eher vergewaltigt, denn liebevoll beschlafen hat), wird zum Symbol für die Kreativenergie, die eine familiäre Gemeinschaft produzieren kann. Ist dies nun rückwärtsgewandte, reaktionäre, realitätsblinde Sicht? Nein, keineswegs. Stephen Frears, der sich in seinem Werk nun wirklich nie als platter Wortführer einer fatalen Verkürzungs- oder Schönfärberei-Philosophie präsentiert hat, lässt dank seinem realitätsnahen, offenen, unverkrampften, heiteren, hintergründigen Erzählstil immer auch Raum offen für kritische Betrachtungen. Die bildhafte Leichtigkeit, mit der Frears seine Figuren Probleme lösen lässt, ist doppelbödig konstruiert. Ganz in der Tradition des modernen, denkscharfen britischen Films wird das Publikum eben nicht in die Unverbindlichkeit entlassen, sondern mit raffiniertem Understatement darauf hingewiesen, dass es über das "Curley-Prolo-Biotop" hinaus eine bedrohte und bedrohliche Welt gibt; das war in der Ethnosatire MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE, im Schwulendrama PRICK UP YOUR EARS so und in DANGEROUS LIAISONS oder THE ACCIDENTAL HERO nicht anders. Stephen Frears ist ein intellektueller Moralist, aber ohne Zeigefingertick und versehen mit einem grossen Herzen, das Platz hat für das Allzumenschliche, und der, bei aller Reduktion auf die kleinsten Gebärden, eben auch ein politischer Autor ist. Dass er zusammen mit Kenneth Loach und Mike Leigh das zeitgenössische Powertrio des britischen Kinos bildet, bedarf keines Beweises; ihre Arbeiten zeigen besonders frappant, dass der oft herbeigewünschte universale Charakter eines Films nie einem noch so ausgetüftelten Konstrukt, aus dem luftleeren Raum heraus, entspringt, sondern der nationalen, regionalen, persönlichen Wurzeln der Künstler bedarf: Mit der Curley-Familie aus dem doppelstöckigen Arbeiterhaus bei Dublin fühlt man sich eben mehr als nur verwandt.

Michael Lang

Die wichtigsten Daten zu THE SNAPPER:
Regie: Stephen Frears; Buch: Roddy Doyle, nach seinem gleichnamigen Roman; Kamera: Oliver Stapleton; Kamera-Assistenz: Alan Butler, John Conroy; Schnitt: Mike Audsley; Ausstattung: Mark Gerathty; Kostüme: Consolata Boyle; Maske: Morna Ferguson; Musik: Stanley Myers; Ton: Kieran Horgan. Darsteller (Rolle): Tina Kellegher (Sharon Curley), Colm Meany (Dessy Curley), Ruth McCabe (Kay Curley), Colm O'Byrne (Darren Curley), Eanna MacLiam (Craig Curley), Joanne Gerrard (Lisa Curley), Peter Rowen (Sonny Curley), Ciara Duffy (Kimberley), Fionnula Murphy (Jackie), Deirdre O'Brien (Mary), Karen Woodley (Yvonne), Pat Laffan (George), Virginia Cole (Doris Burgess), Denis Menton (Pat Burgess), Brendon Gleeson (Lester), Stuart Dunne (Bertie), Ronan Wilmot (Paddy), Audrey Corr (Nachbarin), Stanley Townsend (Anästhesist).
Produktion: BBC Films; Produzentin: Lynda Myles; ausführender Produzent: Mark Shivas. Grossbritannien 1993. Format: 1:1,66, Farbe, Dolby Stereo SR, Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Rebel with a Cause

Filmkritiken und Aufsätze von Jean-Luc Godard in den «Cahiers du Cinéma» von 1952 bis 1960

Die Kunst hat Augen.
Sie braucht sie nur zu öffnen.
Alfred Andersch,
Das Kino der Autoren

Est-ce qu'on sait
pourquoi on aime?
Anne Wiazemsky
in Robert Bressons
AU HASARD BALTHAZAR

War es nicht Novalis, der gesagt hat, Kritik der Poesie sei ein Unding und schwer schon sei zu entscheiden, doch einzig mögliche Entscheidung, ob etwas Poesie sei oder nicht? War es nicht Godard, der zwischen Kritik und Poesie (des Kinos) keinen Unterschied machte und deshalb kaum je Kritiken im herkömmlichen Sinne schrieb (die sich auf Werturteile festlegen), sondern theoretische Fragmente hinterliess, die wir bedenkenlos als Teil des Œuvres betrachten dürfen?

Sie zeugen von Respekt und Verehrung, denn was darin aufleuchtet, ist weniger das kritische Moment als die Würde und Anmut der Kunst selbst. Die Reflexion des Kritikers verwandelt sich in eine "Selbstreflexion" des Mediums. Die Leser erfahren mehr über das Kinospezifische als über die Befindlichkeit des Kritikers. Gewiss sind unterschiedliche Formen der Kritik möglich, doch diese ist vielleicht die erhellendste und (positiv) beunruhigendste.

Die Begrenztheit des einzelnen Werks soll im unendlichen Zusammenhang (der Reflexion und der Kunst) aufgelöst werden, sowohl das Sichtbare (das Werk, der Film) als auch das Unsichtbare (die Idee der Kunst, des Kinos) wird erfasst. Die Reflexion betrachtet den Gegenstand nicht mehr nur von aussen, sie wird auch zum konkreten Ausdrucks des Werks.

Diese Arbeit ist Benedict Bogeaus, Producer, gewidmet.

Die Geburt der Kritik aus dem Geist der Cinémathèque

«... denn man hörte Frauen im Saal ausrufen: Was für ein Schauspieler! Welch ein Irrtum.» [1] Dieses Zitat stammt aus der ersten Kritik, die Jean-Luc Godard für die Cahiers du Cinéma geschrieben hat. Die Januar-Ausgabe des Jahres 1952 war zur Hauptsache Jean Renoir gewidmet, dem Freund und Vorbild der Cahiers-Gruppe. Godards Beitrag, unter dem Titel «Les bizarreries de la pudeur», würdigte NO SAD SONGS FOR ME, eine Hollywoodproduktion von Rudolph Maté, einem geschätzten Kameramann, der etwa für Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Alfred Hitchcock und René Clair gearbeitet hatte, aber als Regisseur kaum Anerkennung fand. Godard stört dies nicht, denn Matés unscheinbarer Film ist ihm ein willkommener Anlass, in prägnanten Sätzen gleich so etwas wie eine Phänomenologie der Kinobilder anzudeuten, und zwar auf spielerische Weise. So sei das Kino eine Kunst des Augenblicks und der Oberfläche, einer Oberfläche jedoch, die etwas Verborgenes widerspiegle. Das Publikum muss die innersten Regungen (Eifersucht, Verachtung, Zuneigung) an den Gesten und an der Mimik guter Schauspieler und Schauspielerinnen ablesen können.

Bereits dieser erste Text zeigt, dass es nicht so sehr darum ging, die Vorzüge und Schwächen eines Werks gewissenhaft abzuwägen, sondern es zuerst einmal, gleichsam als Zündstoff, zu eigenen Gedanken und Vorstellungen in Beziehung zu setzen. Für Godard bildete das Kino der fünfziger Jahre eine ästhetische Vorhut, die mit jedem bedeutenden Film (zum Beispiel TO CATCH A THIEF, ÉLÉNA ET LES HOMMES, VIAGGIO IN ITALIA) zu neuen Horizonten aufbrach. Das Kino war zukunftsträchtig, und jeder Film (jede Filmbetrachtung) sollte ein weiterer Schritt zur Erhellung und Verdeutlichung der vielfältigen Möglichkeiten des Mediums sein. Damit dies jedoch nicht zu einer Verkürzung der einzelnen Filme führte, erarbeitete – und besass! – Godard einen Schreibstil, der die Kinoerfahrung nicht eindeutig festlegte. Was in seinen Texten auf den ersten Blick als Konfusion erscheinen mag, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als neugierige und offene Annäherung an das Phänomen Film. Der sprachliche Strudel aus Gedankensprüngen, Assoziationen, Wortspielen und Zitaten (der natürlich auch darin begründet liegt, dass die Texte oft in letzter Minute entstanden sind) versucht, den Enthusiasmus wiederzugeben, den das Filmesehen auslöst, und zugleich der Vielschichtigkeit des filmischen Ausdrucks gerecht zu werden.

Die eingangs zitierte Bemerkung weist aber auch darauf hin, dass der Kritiker Godard eine subtile Pädagogik entwickelte. Filme sind Lernprozesse, eine Schule des Sehens sowohl für den Kritiker als auch für den Zuschauer, und nicht zuletzt für den Regisseur selbst. Vorherrschende Meinungen («Was für ein Schauspieler!») werden untergraben und Bilder

nach ihrem Wahrheitsgehalt, ihrer moralischen Leuchtkraft abgesucht. «Travellings sind eine Frage der Moral.» So hat Godard einmal in einem Gespräch seinen Kritikerfreund Luc Moullet zitiert, und er selbst beanstandete an Stanley Kubricks Kamerafahrten in THE KILLING, sie seien von epigonenhafter Nervosität und nicht wie bei Ophüls, dem genialen Regisseur von LOLA MONTÈS, von einer Weltanschauung geprägt. Eine bestimmte filmische Technik berührt die Transzendenz nur dann, wenn sie mit künstlerischem Temperament geladen ist.

«Im Kino denken wir nicht, wir werden gedacht», formuliert Godard herausfordernd.

So hymnisch Godards Texte oft verfertigt sind und so klar sie von seiner Liebe zum Kino künden, so sehr verraten sie zugleich eine eigentümliche Sicherheit des ästhetischen Urteils, besonders wenn man bedenkt, dass Godard seinen ersten grundlegenden Text, «Défense et illustration du découpage classique», im Alter von einundzwanzig Jahren schrieb. Was nährte also diese Sicherheit? Sicherheit entsteht aus Traditionsbewusstsein, und dieses holte sich Godard in der Cinémathèque Française, dem heiligen Tempel, in dem Henri Langlois Filmschätze aus aller Welt aufbewahrte und in mehreren Tagesvorstellungen vor dem entzückten Publikum ausbreitete. Godard und seine Mitstreiter Truffaut, Rivette, Chabrol und Rohmer waren die ersten Kinoschüler in der Geschichte des Films. Ihre Lehrjahre verbrachten sie nicht auf Filmschulen oder an Universitäten, sondern beim unermüdlichen Sammler Henri Langlois. Das Pseudonym *Hans Lucas*, das Godard zu Beginn seiner Kritikertätigkeit verwendet hatte und dessen Initialen sich mit denjenigen Langlois' decken, kann als versteckte Hommage verstanden werden. (Als erstes ist es einfach die deutsche Entsprechung zu Godards Vornamen.) So wie die jungen Maler der Romantik aufbrachen, um in der Fremde zerklüftete, unbehauste Landschaften zu studieren und in anderen Städten den grossen Meistern zu begegnen und ihnen nachzueifern, so versammelte sich in der Cinémathèque eine neue Kritikergeneration, um das präzise Handwerk eines Howard Hawks oder die überragende Bildgestaltung von David Wark Griffith zu bewundern.

Es gibt seitdem keine unschuldige oder naive Sehweise mehr. Die Filme der *Nouvelle Vague* im besonderen und das europäische Kino der sechziger Jahre im allgemeinen reflektieren immer auch ein Stück Filmgeschichte.

Vor diesem Hintergrund erklärt sich Godards Aufmerksamkeit für rhetorische Figuren und den besonderen Stil eines Regisseurs. Sein enzyklopädisches Filmwissen, das in den Texten als Zitat, Vergleich und Anspielung durchscheint, führte ihn zu einer «Umwertung aller Werte». Zumindest in den Augen der etablierten Filmkritik, denn im Grunde ging er recht behutsam vor. Einerseits würde Godard Rimbauds Diktum, man müsse unbedingt modern sein, gewiss unterschreiben. Seine Texte strahlen Aufgeregtheit und Neugierde aus, er ist immer auf dem Sprung, den Geist der Zeit einzuatmen, das Unerwartete und Schockartige einzufangen. Andererseits umreissen für ihn die Begriffe Tradition und Modernität nichts an die Vergangenheit Geheftetes beziehungsweise an das Neueste Gebundenes. Sie bezeichnen vielmehr einen dialektischen Sprung, der sich ästhetisch, nicht zeitlich fassen lässt. So preist Godard in «Futur, présent, passé» Abel Gances NAPOLÉON aus den zwanziger Jahren als revolutionären Wurf, bahnbrechend und immer noch packend, lehnt aber die letzten Versuche in Polyvision desselben Regisseurs ab, weil seine Art, den Bildrahmen zu sprengen, inzwischen von Renoir, Welles oder Rossellini aufgenommen und höchstwahrscheinlich überzeugender ausgeführt wurde. Es gilt also das Avancierte auch im Vergangenen aufzuspüren oder das Neue aufgrund einer verfehlten Ästhetik zu verwerfen. Ebenso wirken die unverhofft auftauchenden Nahaufnahmen in den Filmen des Pioniers Griffith so grenzenlos modern, weil hier das Zeichenhafte die Schönheit des bezeichneten Gesichts oder Gegenstandes heraustreibt. (Damit ist Godard übrigens nicht weit von der linguistischen Theorie des "signifiant" und "signifié" entfernt.)

Montage, Hollywood und französische Klassik

Die Erläuterung zu Griffith findet sich in «Défense et illustration du découpage classique», dem gewichtigen Aufsatz, der im September 1952 in den Cahiers erschien und für vier Jahre der letzte Beitrag war. Der Titel steht in gezielter (und gewagter) Analogie zu einer berühmten Abhandlung des französischen Dichters Joachim du Bellay (1522 bis 1560): «Défense et illustration de la langue française». Es wird eine Verbindungslinie von der eleganten und präzisen Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, dem Jahrhundert Diderots, zu den neuesten, vor allem amerikanischen, Filmen gezogen. Wenn sich Godard auf den Klassiker Diderot berief, stand dahinter natürlich auch die Absicht, die Regisseure aus Übersee der Öffentlichkeit als autonome Künstler bewusst werden zu lassen. Denn das achtzehnte Jahrhundert widersetzte sich nicht nur dogmatischer Regelsetzung im Gebiet der Poetik, sondern verteidigte die erhabene Inspiration und Schöpferkraft des Künstlers. Diderot wird zum Mitstreiter der «Politik der Autoren», weil aus seiner Sicht der Künstler nicht mehr in eine Kultur eingebettet war, die dieser darzustellen und zu glorifizieren hatte. Im Gegenteil, der moderne Künstler, an keine traditionellen Kriterien gebunden, suchte nach Diderot das Überraschende und Schockartige.

Der Klarheit und Konzentration eines Dialogs von Racine oder Corneille entspricht der nüchterne, geradlinige Stil einiger Hollywoodregisseure, deren Kunst von der Kritik – weil sie die architektonische Makellosigkeit und Brillanz der Ausführung sprachlich nicht zu fassen vermag – unterschätzt wird. Als Kronzeugen ruft Godard La Bruyère, Delacroix und Fénelon auf, einen Schriftsteller, dessen Geist schon scharf und kritisch aus dem siebzehnten ins achtzehnte Jahrhundert hinüberleuchtet. Nach Fénelon sollte das Erhabene in einem gewöhnlichen Licht erscheinen und den Eindruck von Leichtigkeit vermitteln, ohne jedoch etwas von der aussergewöhnlichen Erfindungsgabe, mit der es freigelegt wird, einzubüssen. Die klassische Einstellungsfolge nicht zuletzt des Hollywoodkinos verwirklicht dieses Konzept transparenten Einfallsreichtums auf überzeugende Weise, nicht zuletzt auch dank ihrer psychologischen Kraft.

Godards Bemerkungen in diesem Aufsatz lesen sich wie eine Erwiderung auf Überlegungen André Bazins, des bedeutenden Filmkritikers und

Chefredakteurs der Cahiers du Cinéma. Bazin hatte unter dem Eindruck neorealistischer Filme (Rossellini, Visconti, de Sica) und der Arbeiten von Orson Welles und William Wyler eine Verschiebung der filmischen Gestaltungsweise wahrgenommen und theoretisch untermauert. Die Einstellungsfolge begleitet prozesshaft jedes Stadium der Filmproduktion, sei es als Drehbuch, als zeitlich zergliedernde Inszenierung des Raumes oder als Montage am Schneidetisch. (Was Inszenierung, Einstellungsfolge und Montage trennt oder wo sich diese Begriffe überschneiden, lässt sich hier nicht weiter ausführen. Godard selbst wird zu dieser Frage in einem späteren Aufsatz, «Montage mon beau souci», einige Andeutungen vorbringen.) Bazin nannte jene Einstellungsfolge klassisch – man könnte sie auch als eine unsichtbare bezeichnen –, welche im amerikanischen Kino der dreissiger Jahre ihren Höhepunkt erreichte. Sie gehorchte einer Logik der Handlung (etwa Konzentration auf bedeutungsvolle Details oder Einstellungswechsel auf jene Person, die gerade spricht), die bewirken sollte, dass sich der Zuschauer des arbiträren Bildablaufs nicht bewusst wird. Die Montage, so Bazin, erzeuge Sinnhaftigkeit auf abstrakte Weise. Disparates und Unzusammenhängendes könne in einen glaubhaft scheinenden Zusammenhang gebracht werden, noch unterstützt vom Realismus des Filmbildes. Manipulation und Verformung kennzeichnen unzählige Montageeffekte. In den Filmen der vorhin erwähnten Regisseure verdrängt eine neue Inszenierungsweise immer mehr die klassische Konstruktion: die Tiefeninszenierung. Die Tiefenschärfe erlaubt, eine ganze Sequenz in einer einzigen Einstellungsfolge zu drehen. Entsteht durch die Montage Bedeutung, indem ein Ausschnitt der Wirklichkeit in sukzessive Einstellungen zerlegt wird, so gewinnt das Filmbild dank der Tiefenschärfe eine räumliche und logische Einheit, die nicht zerlegt zu werden braucht, um Bedeutung zu vermitteln. Die räumliche Dichte wird transparent, die grundlegenden Strukturen der Wirklichkeit werden enthüllt. Der Zuschauer wird nun nicht mehr in eine Einstellungsfolge gezwungen, sondern aufgerufen, die dramatischen Bedeutungsteile aus der Einstellung herauszufiltern. Die lange

THE WRONG MAN
Regie: Alfred Hitchcock

Einstellung erfordert Beobachtungsgabe und Unterscheidungsvermögen. Der Zuschauer ist der gezielten Wahrnehmung des Regisseurs viel weniger ausgesetzt.

Gerade diese kalkulierte Wahrnehmung ist es, von der Godard in seiner Darstellung ausging, um aufzuzeigen, dass die klassische Einstellungsfolge bei einigen modernen Autoren eine inszenatorisch weiterhin bedeutsame Rolle spielt. Die berechnete Konstruktion oder das stilisierte Arrangement ist kein Eingriff in die Freiheit des Zuschauers, sondern ein Mittel, das unverbrüchlich zur kinematographischen Ausdrucksform gehört. «Im Kino denken wir nicht, wir werden gedacht», formuliert Godard herausfordernd. Wohl verlangt das moderne Kino einen offenen und aufmerksamen Zuschauer, aber dessen Freiheit hängt nicht davon ab, was für Einstellungen in einem Film vorherrschen. Es ist gefährlich – dies ist gegen Bazin gerichtet –, Stilfiguren mit einer bestimmten Philosophie zu besetzen und zu einer vorgegebenen Weltsicht umzudeuten.

Godard und Bazin erklären filmtechnische Fragen zu einer Frage der Moral, beide heben die Objektivität der Fotografie hervor, mittels derer eine von Gewohnheiten und Vorurteilen gereinigte Wahrnehmung ermöglicht wird.

Godard zog es vor, die Realität des Filmhandwerks, das mehr von Moral und Perspektive denn von religiösmetaphysischen Konzeptionen bestimmt ist, zum Ausgangspunkt einer Poetik des Films und seiner Autoren zu nehmen. Er bewundert den Montagekünstler Eisenstein und den Wirklichkeitssucher Murnau gleichermassen, weil beide sich ihrer Mittel äusserst bewusst waren und, auf verschiedenen Wegen vielleicht, dasselbe Ziel anstrebten: das Kino als Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts zu etablieren. Er findet, dass die analytische Sehweise Howard Hawks' in TO HAVE AND HAVE NOT die Verwirrungen des Herzens besser erfasst als William Wylers – von Bazin gerühmte – Tiefeninszenierung in THE BEST YEARS OF OUR LIFE. Die klassische Konstruktion ist in den in die Zukunft weisenden Filmen von Mankiewicz, Robson, Preminger und Hawks weiterhin gegenwärtig und hat ihren Höhepunkt keinesfalls überschritten. Jedes technische Verfahren führt in den Händen unterschiedlicher Temperamente zu einer jeweils anderen Bedeutung. Oder ein anderes Sujet erfordert eine andere Annäherungsweise. In Godards einfühlsamer Beschreibung lautet dies so: «Da, wo Preminger den Kran braucht, verwendet Hawks bevorzugt den "Anschluss" in der Achse: die Ausdrucksformen ändern sich nur mit den Sujets; nicht aus sich selbst zieht das Zeichen seine Bedeutung, sondern aus dem, was es darstellt, aus der gespielten Szene. Nichts ist falscher, als in der klassischen Einstellungsfolge eine Sprache zu sehen, die den höchsten Grad an Perfektion vor dem Zweiten Weltkrieg gefunden hätte, mit Lubitsch in Amerika und Marcel Carné in Frankreich, so als entspräche sie einer autonomen Denkweise, die mit gleichem Erfolg bei egal welchem Sujet angewandt werden könnte. Was ich bei Gance, Murnau, Dreyer, Eisenstein bewundere, das ist das Talent dieser Künstler, von der Realität zu nehmen, was das Kino am besten zu feiern vermag. Klassisch ist die Einstellungsfolge seit langem, und es wäre sicher beleidigend für Lubitsch, würde man sich vorstellen, er hätte unbedingt mit den Theorien seiner Vorgänger brechen wollen.» [3]

In der indirekten Auseinandersetzung mit Bazin ging es allein um die Sache. An anderen Textstellen gibt es durchaus grundlegende Berührungspunkte zwischen Godard und Bazin. Beide erklären filmtechnische Fragen zu einer Frage der Moral, beide heben die Objektivität der Fotografie hervor, mittels derer eine von Gewohnheiten und Vorurteilen gereinigte Wahrnehmung ermöglicht wird. Nur betonte der eine mehr das Durchscheinen der Realität, während der andere eher die Spannung zwischen Wirklichkeit und Fiktion untersuchte. Die Kunst, meinte Godard in Baudelaires Nachfolge, trägt mit der Wirklichkeit einen Kampf um die Schönheit aus. Gewiss, der Künstler wählt die Natur zum Vorbild. Gleichzeitig aber entfernt sich das Kino von einer entweder vorbestimmten oder beliebigen Wirklichkeit und erschafft einen imaginären Raum organisierter Verdichtung. Kunst ist und verlangt gesteigerte Wahrnehmung und Bewusstheit.

Vom Drehbuch zum Film (und zurück)

Neben der Aufmerksamkeit für einen Regiestil, der technische Mittel genau und überlegt einsetzt (Hitchcock ist ein Paradebeispiel), macht sich in den frühen Kritiken ein erstaunliches Interesse für das Sujet bemerkbar. Inhaltsbeschreibungen nehmen einen nicht unbedeutenden Platz ein. Die Cahiers-Gruppe hatte ja polemisch – ein Film, so die geläufige Kritik, "behandelt" ein Sujet – die *mise en scène* zum eigentlichen Sujet eines Films ausgerufen. Wenn auch seine eigenen Filme ein unerbittliches Zeugnis von der Krise des Drehbuchs ablegen, so verkündete der junge Godard noch, ein gelungenes Drehbuch sei die Voraussetzung zu einer gelungenen Inszenierung. Wohl begleiten Widersprüche Godards kritische Annäherungen, aber dieser hier ist nur einer, wenn wir den Ausdruck "scénario" auf seine buchstäbliche Bedeutung einengen. Wie alle Künste ist auch der Film eine Herausforderung, die den Regisseur nicht allein im Augenblick der Produktion gänzlich beansprucht, sondern ihm auch davor und danach moralisches Engagement und ästhetische Reflexion abverlangt. Es gibt eine Zeit der Beobachtung und Inspiration, die Voraussetzung ist zur Tätigkeit des Filmens, zur mise en scène. Das Drehbuch als mögliches Bindeglied zwischen Vorbereitungsphase und Ausgestaltung birgt bereits jenen radikalen Stilwillen in sich, von dem dann jede Einstellung des beendeten Werks durchdrungen sein muss, um im «Lichte der Wahrheit» (Godard über Roberto Rossellinis INDIA) zu erstrahlen. In genau diesem Sinne beklagte Godard in seiner ersten Hitchcock-Kritik, das französische Kino vernachlässige das Richtige und Wahre. «Man muss nur verstehen, dass alle Erfindung in den amerikanischen Filmen, ihre Jugend, darauf beruht, aus dem Sujet wieder den eigentlichen Beweggrund der Inszenierung zu machen, dass das französische Kino immer noch von irgendeinem Glauben an die Satire lebt und dass es Gefahr läuft, über seine Neigung zum Hübschen und Pittoresken, über seine Tristan-und-Isolde-Geschichten das Richtige und Wahre zu vernachlässigen, anders ausgedrückt, im Nichts zu enden.» [2]

Die Mediokrität des französischen Kinos ist Folge der mittelmässigen Lebenseinstellung seiner Repräsentanten, die sowohl jedem Risiko aus dem Weg gehen als auch die Poesie des Alltags übersehen. Trotzdem teilte Godard mit Truffaut das Interesse für durchschnittliche, unbeachtete französische Filme – die aber

nichts mit der bekämpften «qualité française» zu tun hatten –, weil es in ihnen bestimmte Schauspieler und Schauspielerinnen oder eine originelle (Alltags-)Sequenz zu bewundern gab.

Das Kino entfernt sich von einer vorbestimmten oder beliebigen Wirklichkeit und erschafft einen imaginären Raum organisierter Verdichtung. Kunst ist und verlangt gesteigerte Wahrnehmung und Bewusstheit.

Nuancen und Details

Überblickt man die Filmkritiken der fünfziger Jahre, auch jene in der Wochenzeitschrift Arts publizierten, so fällt eine mehrstufige Betrachtungsweise auf. Godard vertrat keine Theorie, die er den besprochenen Filmen ausnahmslos überstülpte. Er reflektierte vielmehr die formalen und moralischen Bewegungen, die vom einzelnen Werk ausgehen. Diese aufmerksame Erfassung des Sichtbaren gibt den Texten Weitblick und Toleranz. Besonders Godards Kurzkritiken erhellen den Gegenstand wie Blitze, die das Beleuchtete auf die Netzhaut tragen helfen. Seine Texte, im Zeichen konzentrierter Improvisation, brechen Gemeinplätze auf und vermitteln den Eindruck von hartnäckiger Präzision – was sich ohne weiteres mit der "Miniaturkunst" eines La Rochefoucauld, Lichtenberg oder Robert Walser vergleichen lässt. (Es ist deshalb völlig falsch, wie Richard Roud in seinem Vorwort zu «Godard on Godard» zu behaupten, dieser sei ein ungerechter, unvernünftiger und rücksichtsloser Kritiker gewesen. Er war höchstens rücksichtslos subjektiv, doch diese Subjektivität traf immer den richtigen Ton, weil sie auf die konkrete Beschaffenheit eines Werks einging und sich nicht von einem vorgefertigten Glauben nährte.)

Die Leitsterne Griffith, Murnau, Welles, Renoir, Hitchcock und Ray trübten Godards Blick für kleine Filme und unscheinbar wirkende Regisseure keineswegs. Lobte er Norbert Carbonnaux' letzten Film, LE TEMPS DES ŒUFS DURS, für seine persönliche Note oder Pierre Chenals RAFLES SUR LA VILLE für seine frischen Dialoge, so tat er dies in respektvoller Weise. Auch ein ausgesprochen kommerzieller oder selbst ein missratener Film kann kinematographische Rosinen, versteckte Qualitäten enthalten. Ebenso schätzte er L'EAU VIVE von François Villiers des bescheiden vorgetragenen Inszenierungsstils wegen. Das schöne Drehbuch Jean Gionos verlange eben keine kühne Metamor-

Défense et Illustration

du

DÉCOUPAGE CLASSIQUE

par

Hans Lucas

On sait la force avec laquelle Jean-Paul Sartre attaqua naguère François Mauriac : l'auteur des *Anges Noirs* ne sut, disait-il, donner à ses héros cette liberté dont notre vie s'enrubanne, ces soudaines envies de modifier l'action prévue, et par une parodie infâme, ne les sut faire hésiter que pour singer mieux la magnificence de Dieu. Mais quelle vanité aussi que de vouloir, à tout prix, accorder au langage la part de métaphysique qu'il ne saurait, en des occasions extrêmes, que porter au sublime. Considérez plutôt, avec Diderot, que la morale et la perspective sont les deux qualités essentielles à l'artiste, et que Baudelaire ne dit rien d'autre, qui écrit que le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est extrêmement difficile

niner, et d'un élément relatif, qui sera si l'on veut, tour à tour ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sur un art respect, autrement dit, de pudeur qui ne sait cacher ses secrets, religieux des arts, puisqu'il place l'homme devant l'essence ses, montre l'âme dans le corps, sur le cinéma enfin, on sent aces qu'a le jugement de s'égarer. Aujourd'hui encore, nos s s'épuisent dans d'incroyables travaux, ils sont parvenus à ir les connaissances les plus simples et les plus claires ; ils ent de philosophie, quand je ne veux point d'un auteur qui e penser à lui, à son bel esprit, et non aux personnes qu'il fait je veux, pour citer Fénelon, « un sublime si familier, que soit tenté de croire qu'il l'aurait trouvé sans peine, quoique ommes soient capables de le trouver. » Trop de brillant me gêne eugle ; je goûte plus l'agréable et le vrai que le surprenant rveilleux. Il semble, d'autre part, que la crise de la littérature oraine fasse, depuis vingt-cinq ans, répondre le cinéma d'ern n'appartiennent qu'à celle-ci. Notre époque écrit donc bien elle s'émerveille de discours si châtiés, ceux du ciné américain élégance, l'exécution aisée en décourage souvent les louanges), nd son imagination pour son cœur qu'elle se fâche au point r les qualités morales, dont, pourtant, ils ne peuvent qu'être

LES BIZARRERIES DE LA PUDEUR

NO SAD SONGS FOR ME

Regie: Rudolph Maté

L'ESPOIR

Regie: André Malraux

Moi, un Noir de Jean Rouch.

L'AFRIQUE VOUS PARLE DE LA FIN ET DES

par Jean-Luc Godard

MOI, UN NOIR

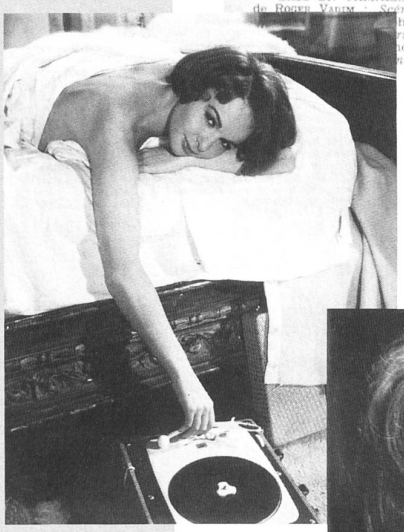
Regie: Jean Rouch

LES FILMS

Une jeune Française 57 : Françoise Arnoul dans *Sait-on jamais...* de Roger Vadim.

Des épreuves suffisantes

SAIT-ON JAMAIS..., film franco-italien en CinemaScope et Eastmancolor de Roger Vadim. *Scénario* et *dialogues* : Roger Vadim. *Images* : Armand [illegible]hn Lewis, interprété par le Modern Jazz Quartet et enre[illegible]rs : Jean André. *Montage* : Victoria Mercanton. *Interprè*[illegible]noul, Christian Marquand, Robert Hosseln, Franco Fabrizi, [illegible] : U.C.I.L. Iéna - Carol Film di Roma, 1957. *Distribution* :



SAIT-ON JAMAIS ...?
Regie: Roger Vadim

UNE VIE
Regie: Alexandre Astruc

phose; technische Brillanz hätte etwas Anmassendes gehabt. Es ist die ungestellte Wiedergabe des Geschehens, die dem Malerischen Aktualität einhaucht. Alltägliche Eindrücke, so Godard, statten den Film mit Poesie aus. «Kurz, diese abwechselnd klare und trübe Durance, dieses Mädchen im rotgelben Pullover auf einem Motorroller, all dies trägt einen hübschen Namen, es heisst Poesie.» [8]

In diesem Zusammenhang bemerkte Godard, pures Unterhaltungskino berühre sich in seiner Themenwahl oft mit den bedeutendsten Werken der Literatur. Mit polemischer Spitze verglich er Frank Tashlin, den die Kritik als gewieftkitschigen Entertainer einstufte, in seinem Erzählgestus mit dem Literaturklassiker Voltaire. Auch bei Tashlin – der als ehemaliger Schöpfer von Zeichentrickfilmen viel von der phantastischen, überbordenden Welt des Cartoons in seinen Filmen aufbewahrte – gehe es um die Missgeschicke eines Paares, das an seinen Zänkereien fast zerbricht. Und in ARTISTS AND MODELS führe der Regisseur den Gipfel der Dummheit vor, aber eben einer reflektierten Dummheit, wie sie auch Flaubert in «Bouvard et Pécuchet» ausgedrückt hat. Grobschlächtiges und Feinsinniges liegen im Kino nicht selten nah beieinander, und der Zerstreuungswert lässt sich vom Kunstwert nicht immer unterscheiden. Und doch verhält es sich so, dass eine Sequenz aus einem amerikanischen "film noir" mehr von Kafkas bizarr-realistischen Träumen enthält als eine getreue und «sorgfältige» Verfilmung von «Der Prozess». Godard sah ganz richtig, dass die hohe Kunst (der Literatur, der Musik, der Malerei) im zwanzigsten Jahrhundert in Bruchstücke zerfallen ist. Jeder noch so unbeachtete Hollywoodfilm konnte ein unvermutet hell schimmerndes Fragment einer einstmals vielleicht absoluten Kunst in sich tragen. Der Kritiker ist zum Spurenleser geworden, der sich nicht mehr auf kategorisches Rüstzeug verlassen kann, sondern von der Überzeugungskraft leuchtender Eindrücke, die schockartig hervortreten, auszugehen hat.

Bereits der Philosoph Walter Benjamin hatte in den dreissiger Jahren in einem Aufsatz («Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit») darauf hinge-

wiesen, dass die Wahrnehmung von Filmbildern die träge Wirklichkeit zu sprengen drohte, andererseits aber auch einer rasanten und hektischen Veränderung der Lebenswelt entsprach: «Unsere Kneipen und Grossstadtstrassen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschliessen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so dass wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen ... Der Film ist die der gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform. Das Bedürfnis, sich Chockwirkungen auszusetzen, ist eine Anpassung der Menschheit an die sie bedrohenden Gefahren. Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates – Veränderungen, wie sie im Massstab der Privatexistenz jeder Passant im Grossstadtverkehr, wie sie im geschichtlichen Massstab jeder heutige Staatsbürger erlebt.»

Godard verkündete, es lohne sich, für Hitchcock die Schule zu schwänzen, um das Sehen zu lernen.

Weiter hatte Benjamin, wenn auch kritisch relativierend, festgestellt, dass im Kino geniessende und beurteilende Haltung nicht wie im Bereich der Malerei auseinanderfällt. So sei das Publikum im Kinosaal durchaus in der Lage, dem anarchischen und genialen Zauber eines Chaplin zu applaudieren, während es vor einem Gemälde Picassos sich wieder in einen konventionellen, reaktionären und in einen kritischen, elitären Teil spalte.

«Wenn Inszenieren ein Blick ist, dann ist Schneiden ein Herzschlag. Voraussicht gehört zu beiden.»

Hitchcock, poète maudit

Godard hält sich ganz eng an diese Problematik, wenn er etwa den Publikumsliebling Alfred Hitchcock als Schöpfer von Formen feiert und seine Verfahrensweise, die sich dem Unscheinbaren und Flüchtigen zuwendet, mit dem bereichernden Pinselstrich der Impressionisten vergleicht. An Hitchcock führte er exemplarisch vor, wie sehr das Kino den Kinderschuhen entwachsen und von einem Stilwillen geprägt ist, der die Vielfalt der Erscheinungen überzeugender als die Philosophie oder der Roman zu erfassen vermag. So entdeckte Godard in einer kurzen Grossaufnahme von Henry Fondas Gesicht in THE WRONG MAN das Aufscheinen exakter Wahrheit (Kino, wieder, als Augenblickskunst, als Ort gesteigerter Emotion). Das Phantastische verschwistert sich mit dokumentarischer Schärfe. Im Kampf um eine Neubewertung des Kinos bildeten Hitchcocks Filme einen wichtigen Bezugspunkt, da sie die ästhetische (für Godard folglich auch moralische) Entwicklung des Mediums beispielhaft aufzeigten und mit ihrer Leuchtkraft bewiesen, dass sich die radikale Weltsicht eines «poète maudit», der Hitchcock in den Augen seines Bewunderers war, gegen die Normen der Filmindustrie durchsetzen konnte. Seine Filme der fünfziger Jahre sind klassische Lehrbeispiele – erfüllt von einer wunderbaren Architektonik –, weil kein einziger technischer Handgriff nicht zur Verdeutlichung, Verfeinerung oder Bekräftigung des Gezeigten beiträgt. Hitchcocks Inszenierungsweise, die ein faszinierendes Spiel der Blicke vorführt, sich der besonderen Atmosphäre von Orten aussetzt und selbst den Zufall mit makelloser Notwendigkeit versieht, führte Godard in seinen Kritiken zu einer intensiven Beschreibung des Räderwerks, das Hitchcocks Fiktionen in Gang setzt – ohne jedoch das Geheimnisvolle daran zu zerstören. Wie der grosse Regisseur der Technik seinen Stil aufzwingt, erklärte Godard folgendermassen: «Hitchcock beweist uns, dass eine technische Neuerung nichts wert ist, wenn ihr nicht auch eine formale entspricht, in deren Schmelztiegel sie das prägt, was man Stil nennt. Und auf die Frage Was ist Kunst? hat Malraux schon richtig geantwortet: das, wodurch die Formen zum Stil werden.»[5] Hitchcock verfügt über eine schillernde Ausdruckspalette, die von langen Einstellungen mit innerer Montage bis zu kurzen, atemberaubend rhythmischen Bildfolgen reicht. Auch wenn er Stilfiguren wiederholt, setzen sie doch einen jeweils anderen Akzent, da Hitchcock die Inszenierung von einer Situation abhängig macht und nicht einfach ein formales Feuerwerk aufführt. Deshalb wirken seine Filme wie musikalische Variationen und gewinnen synthetischen Charakter. Godard verkündete, es lohne sich, für Hitchcock die Schule zu schwänzen, um das Sehen zu lernen.

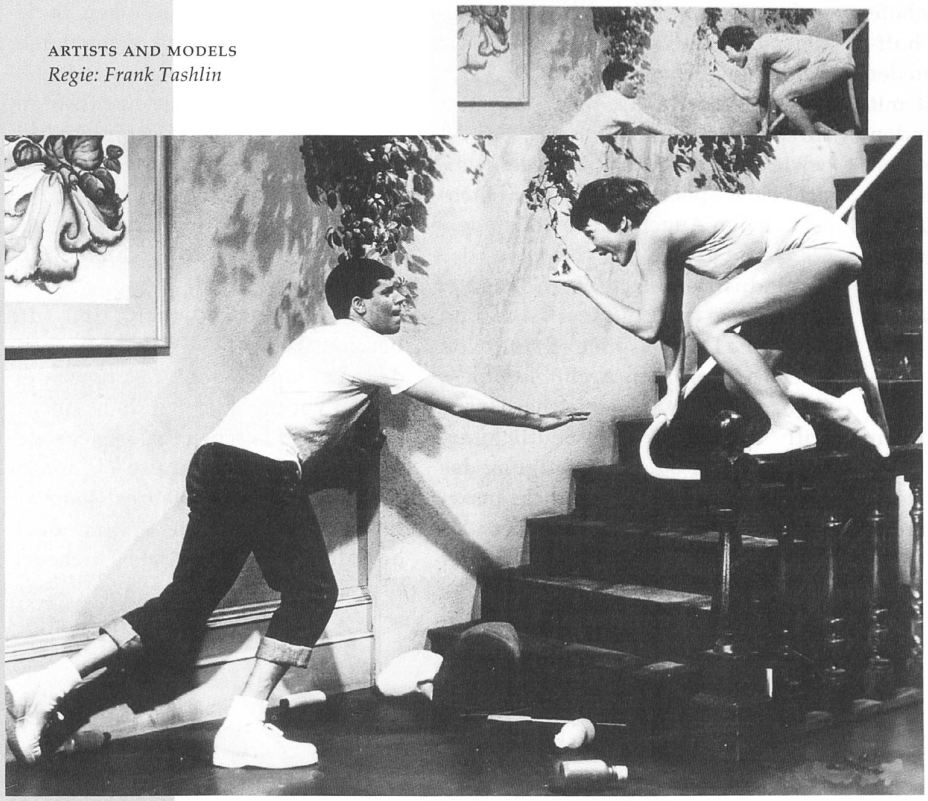
Dieselbe Aufmerksamkeit für Situationen und Menschen bekunde auch Roger Vadim in SAIT-ON JAMAIS ...?, dessen Drehbuch zwar konventionell sei, aber Menschen und Zustände des Jahres 1957 schildere. Wie Hitchcock geht Vadim nicht von der Technik, sondern vom Darzustellenden aus. Seine Inszenierung entwickelt er aus den Situationen, in denen sich die Schauspieler befinden: «Vadim wird bald ein grosser Regisseur werden, weil es nie eine theoretische und abstrakte Einstellungsidee ist, die ihm die Idee zu einer Szene gibt, sondern gerade im Gegenteil eine szenische Idee, anders gesagt, eine dramatische Idee, die ihm eine Einstellungsidee gibt.» [6]

Diese Lebendigkeit und die Beschäftigung mit jenen Menschen, denen er täglich begegnet, bewahren Vadim vor dem der Wirklichkeit entrückten und falschen Pathos der sogenannten «qualité française». Schon zu Beginn der sechziger Jahre distanzierte sich Godard von Vadim, doch damals standen die Pole Hitchcock und Vadim für die Möglichkeit eines neuen Kinos. Der eine, weil er Filmlektionen erteilte, der andere, weil er diese aufzunehmen verstand.

Erinnerung an die Montage

In «Montage mon beau souci» thematisierte Godard noch einmal, was er schon vier Jahre zuvor in «Défense et illustration du découpage classique» dargelegt hatte. Er versuchte wiederum, die Montage als wichtigen Teil der filmischen Arbeit sichtbar zu machen. Auch wenn sich die Geschichte der Montage wie ein Zurückdrängen ihrer Bedeutung liest, betont Godard gleichwohl, Inszenierung und Montage liessen sich nicht gefahrlos trennen. Wohl setzt auch er die Montage mit der rhythmisch gegliederten Zeit gleich, er stellt aber dennoch eine Wechselbeziehung mit der mise en scène fest: «Wenn Inszenieren ein Blick ist, dann ist Schneiden ein Herzschlag. Voraussicht gehört zu beiden, aber was jenes im Raum vorauszusehen versucht, sucht dieses in der Zeit ... Zu wissen, wie lang eine Szene dauern darf, ist schon Montage, ebenso wie es noch zu den Drehproblemen gehört, sich um die Anschlüsse zu kümmern.» [4] Godards Aussagen in diesem kurzen Aufsatz sind präzis, bescheiden und praxisgerecht. Er verficht keine These, die einzig der langen Einstellung

ARTISTS AND MODELS
Regie: Frank Tashlin



et de railler dans le drame. Au-
dire qu'à ce petit jeu un Tashlin
ti vaut deux Billy Wilder. Le fait
que l'on n'apprend pas à faire la
ace au meilleur gagman de Bob
(*Le fils de Visage pâle*). Il serait
on aloi de réfléchir sept ans avant
retendre que *Chéri, ne fais pas le*
re est une copie puisque le met-

garçon le plus niais qui vous vient à
l'esprit, cherchant à démontrer qu'ils
s'adorent, grâce à quoi ils ont vite fait
de se haïr. Le bonheur n'est pas gai,
dit Max Ophüls, parce que la gaieté
est le contraire du bonheur, surenchérit Frank Tashlin. *Artistes et Modèles*
n'est pas pour lui donner tort. Pas
de film plus désolant, plus atroce d'hu-

féroce et ludique univers du *Pim,*
Pam, Poum de notre enfance.

On voit que Tashlin garde le meilleur souvenir de Lubitsh, celui de *Cluny Brown* et de *To be or not to be.* La comédie américaine est morte. Soit.

Vive la comédie américaine.

Jean-Luc GODARD.

ken (New-Jersey), le 19 février 1913. Dès 1931, il travaille
lessinger. De 1934 à 1937, il dessine le comic-strip *Van*
le cinéma en étant scénariste de *Variety Girl (Hollywood*
nt les scénarios de *The Fuller Brush Man* et de *Paleface*

Wirklichkeitserfassung zuspricht oder im Gegenteil die Montage zur Königin der Filmkunst erklärt. Seine Gedankengänge beziehen sich fast immer auf die konkrete Erfahrung des Filmesehens und lassen den Leser in den Zauberwald filmischer Konstruktion hineinblicken. Weder Inszenierung noch Montage stellen für Erfindung und Improvisation eine Grenze dar. Die Leinwand spiegelt nicht die Inszenierung, sondern gibt den dialektischen Prozess wieder, in den Drehen und Schneiden eines Films eingebunden sind.

Astruc, Franju, Rouch

Begehren und Aufbegehren zugleich prägen Godards Texte, erkunden sie doch einerseits behutsam die Ästhetik der klassischen Autoren und setzen andererseits Wegzeichen, die ganz im Sinne des aufrührerischen Geistes eines Rimbaud an die Schwelle zum Unbekannten führen. Tradition und Modernität bezeugen, wie schon dargelegt, aus der Sicht des jungen Kritikers gleichermassen die Vitalität des Mediums. Die Bildkompositionen der frühen Filmpoeten Griffith und Murnau schlagen den Zuschauer weiterhin in Bann. Erzählt ein jedes Kunstwerk von einer Reise in die Kindheit und ruft beschwörend den eigenen Ursprung in Erinnerung, so bedeutet auch ein wirklich modernes Kino eine Rückkehr zur Quelle der Pioniere.

Unter den neuen französischen Regisseuren waren es besonders drei Namen, die Godard mit einem Kino der Zukunft verband: Alexandre Astruc, Georges Franju und Jean Rouch. Gewiss sind alle Kritiken Godards aus dem Verlangen entstanden, das Filmhandwerk nicht nur darzulegen, sondern gleichzeitig zu erlernen, doch die zu den drei Autoren verfassten Texte weisen wohl am bestimmtesten und nachhaltigsten darauf hin, dass im französischen Kino ein realer und natürlich auch filmästhetischer Machtwechsel stattfinden sollte. In der Besprechung von Astrucs UNE VIE werden die Namen von Velazquez, Baudelaire, Ramuz, Hardy, Faulkner, Maupassant und Manet nicht zitiert, um Beweisführungen zu untermauern, sie werden vielmehr «hervorgezückt», um dem französischen Filmestablishment ästhetische Programme entgegenzu-

schleudern. Wer nicht mitkommt, bleibt auf der Strecke. UNE VIE, stellte Godard in diesem Zusammenhang fest, lässt den nach ästhetischen Anhaltspunkten suchenden Betrachter ständig im Stich. Glaubte man Astruc an einer bestimmten Stelle zu fassen, so taucht er gleich woanders wieder auf. («Ailleurs» setzte Godard bezeichnenderweise als Überschrift für seine Kritik.) Astruc ist ein Liebhaber des Plötzlichen und Unverhofften. Er berührt und durchbricht immerzu die Grenzen des eigentlichen Drehortes. Filmt er ein Zimmer, so vermittelt er ebenfalls die Vorstellung vom Meer in der Nähe. Wirkungen zeigt er nicht mehr mit Einstellungswechseln oder dramaturgischen Tricks, sondern innerhalb der Einstellung, wie es bereits die Amerikaner Richard Brooks oder Nicholas Ray vorgemacht haben.

Alle Kritiken Godards sind aus dem Verlangen entstanden, das Filmhandwerk nicht nur darzulegen, sondern gleichzeitig zu erlernen.

Auch Georges Franju gehörte damals zur jungen Garde französischer Regisseure. Franju beleuchtete einen anderen Aspekt desselben Themas, das Astruc behandelt hatte. Zeigte Astruc den Wahnsinn hinter der Realität, beschreibt Franju umgekehrt die Realität hinter eben diesem Wahnsinn. Dies ist nicht nur ein Wortspiel und Zeichen der Kontextualität, sondern beweist, wie spielerisch und gewandt Godard die Vielschichtigkeit filmischer "Texte" sprachlich einzufangen wusste. Ein "einfaches" Wortspiel offenbarte eine komplexe Beziehung. Auch der Text über Franju drückte etwas von der Unruhe aus, die das französische Filmschaffen erfasst hatte. Godard stellte die Namen altgedienter Regisseure und Drehbuchautoren wie Duvivier, Cayatte, Carné, Hunnebelle, Clément; Prévert, Achard, Wheeler, Aurenche, Bostin in eine Reihe, um diesen die Frische und Originalität entgegenzuhalten, die sowohl Drehbuch als auch Inszenierung von Franjus LA TÊTE CONTRE LES MURS auszeichnen: «So wie man amour-fou sagt, wird man von Franjus erstem langen Film sagen: cinéma-fou. LA TÊTE CONTRE LES MURS ist ein Irrenfilm über Irre. Es ist also ein Film von einer irren Schönheit.» [9]

Godards Arbeiten zeugen von einer spielerischen, unbekümmerten Freude an den Bildern, die wunderbarerweise Leben gewinnen, und von einer ständigen Reflexion darüber, was die Bilder bedeuten.

An MOI, UN NOIR bewunderte Godard den offenen Blick, den Jean Rouch mit seiner Kamera auf die Erlebnisse einer Gruppe von schwarzen Arbeitern in Treichville richtete. Die Akteure werden zu eigenständigen Personen, und der Betonung ihrer ausserfilmischen Existenz (sie stellen ihre Lebenssituation dar) haftet nichts Zufälliges an. Rouch begleitet ihre Handlungen, nachdem er diese im Rahmen des Möglichen logisch organisiert hat. Der Film ist äusserst vielfältig und berührt einmal das Fiktive, dann wieder das Dokumentarische.

Doch diese Wechselbeziehung, meinte Godard, kommt nicht wie durch ein Wunder zustande, sondern verdankt sich der bestimmten Wahl, die jeder Regisseur, nicht nur Rouch, zu treffen hat. Einen Spielfilm kann man nicht wie einen Dokumentarfilm drehen. Murnaus SUNRISE verlangt eine andere ästhetische Haltung als Flahertys NANOOK OF THE NORTH. Erst wenn diese Wahl getroffen ist, kommen die beiden Ebenen dialektisch wieder zusammen. «Denn schliesslich gibt es keine Halbheiten. Entweder die Realität oder die Fiktion. Entweder man inszeniert, oder man macht Reportage. Man entscheidet sich grundsätzlich entweder für die Kunst oder für den Zufall. Entweder für die Konstruktion oder für das aus dem Leben Gegriffene. Und warum das? Weil man, entscheidet man sich in tiefstem Herzen für das eine oder andere, doch automatisch wieder auf das andere oder das eine kommt.»[11] MOI, UN NOIR ist in radikaler Weise ein Dokumentarfilm und trifft sich gerade dadurch wieder mit der radikal stilisierten Künstlichkeit von LOLA MONTÈS, einem Film von Max Ophüls. Doch nicht nur dies, auch die künstlerische Anstrengung verbindet die beiden Filme.

Heute, da die Wirklichkeit buchstäblich im Verschwinden begriffen ist und die Medien Bruchstücke davon gleichmässig aufsaugen und in pure Simulation verwandeln, liesse sich Godards scharfe Trennung kaum mehr durchsetzen. Die Begriffe Fiktion und Realität haben einiges an Deutlichkeit verloren (Godard selbst hat ja in den Filmen der achtziger Jahre die veränderte Lage reflektiert). Im Zusammenhang mit den filmischen Beispielen jedoch (Rouchs Reportagestil gewinnt theatralische Züge, Griffiths Epos BIRTH OF A NATION wird zu einem nüchternen Bericht über Moral) ist die Argumentation des jungen Kritikers immer noch stichhaltig.

Die amerikanischen Freunde

Boten einige französische Regisseure Gelegenheit, eine neue Art des Filmens zu erläutern und nicht zuletzt auch durchzusetzen, entzündete sich Godards Lust an der Beobachtung, «die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht» (Goethe), doch am meisten am amerikanischen Kino, dessen Farbigkeit, Erfindungskraft und Gefühlsbetontheit den jungen Kritiker immer wieder begeisterte. Die hymnischen Kritiken umrissen die krude, bereits die Popart ankündigende Modernität eines Frank Tashlin, die besessene Inszenierungsweise eines Nicholas Ray, den geradlinigen und durchdachten Stil eines Anthony Mann und bestimmten somit den Formenreichtum und die Lebendigkeit, die damals Hollywood noch kennzeichneten. Godard liess sich als Kritiker nicht von Objektivität und Eindeutigkeit leiten, sondern hob Widersprüche und Gegensätze hervor, die den Filmen als work in progress Rechnung trugen und den unabgeschlossenen Prozess künstlerischer Tätigkeit herausstrichen. Nähe und Ferne, das Konkrete und das Abstrakte, Fiktion und Realität, Zufall und Konstruktion, Tradition und Aktualität, Pathos und Demut, Einfachheit und Komplexität – alle bedeutenden Autoren brachten in ihren Werken dieses dialektische Wechselspiel zum Ausdruck, und es war Aufgabe des Kritikers, die Spannungen, die dieses erzeugte, nicht zu vermindern, sondern als der künstlerischen Sprache Eigenstes zu erkennen. In diesem Sinne zeugen Godards Arbeiten von einer spielerischen, unbekümmerten Freude an den Bildern, die wunderbarerweise Leben gewinnen, und von einer ständigen Reflexion darüber, was die Bilder bedeuten. Unbeirrtes Nachdenken, kritisches Neuerwägen und Filmbegeisterung schliessen sich nicht aus.

MAN OF THE WEST von Anthony Mann, dessen Westernfilme auch André Bazin bewunderte, war gewissermassen das kinematographische Beispiel für Godards dialektische Sichtweise. In Anthony Manns Einstellungen verbindet sich das Reflexive mit dem Instinktiven, was ihnen eine geradezu vegetabile Schönheit verleiht. MAN OF THE WEST kommt einer erneuten Erfindung des Westerns gleich: «Ganz wie der Regis-

seur von THE BIRTH OF A NATION mit jeder Einstellung den Eindruck erweckte, er erfinde das Kino, so erweckt jede Einstellung von MAN OF THE WEST den Eindruck, Anthony Mann erfinde den Western wieder wie, sagen wir, der Strich von Matisse den Strich von Piero della Francesca. Im übrigen ist das mehr als ein Eindruck. Er erfindet ihn wieder. Ich habe wirklich wiedererfinden gesagt, anders gesagt: zeigen und zugleich beweisen, erneuern und zugleich kopieren, kritisieren und zugleich schaffen; kurz: MAN OF THE WEST ist ein Kursus und zugleich ein Diskurs, in dem die Schönheit der Landschaft zugleich die Erklärung ihrer Schönheit ist, das Rätsel der Feuerwaffen zugleich das Geheimnis dieses Rätsels, die Kunst zugleich die Theorie der Kunst.» [10]

Die Trennung von künstlerischer Inspiration und kritischer Reflexion wird bei Godard aufgehoben.

Bereits in einer Kurzbesprechung von drei Filmen Jean Renoirs hatte Godard auf die Gleichzeitigkeit von Theorie und Praxis hingewiesen, und später hat er erklärt, das Schreiben sei eine Vorbereitung auf das Filmhandwerk gewesen, und jetzt, da er filme, scheine seine Erfahrung als Kritiker weiterhin in seiner Arbeit auf. Die Trennung von künstlerischer Inspiration und kritischer Reflexion wird bei ihm aufgehoben. Grenzen interessieren ihn, weil sie überschritten werden können. Einer definitiven Wahl zieht er den Schwebezustand vor, wie er ja auch, eine Bemerkung des Kunsthistorikers Elie Faure aufnehmend, verkündete, man müsse nicht die Dinge filmen, sondern das, was sich zwischen den Dingen befinde.

Nicholas Ray, dessen HOT BLOOD und THE TRUE STORY OF JESSE JAMES Godard nicht allzu überschwenglich lobte, galt es dennoch vorbehaltlos zu verteidigen, da er sich mit jedem Film «on dangerous ground» (so hiess einer von Rays Filmen) bewegte und das Kino in einer Weise verkörperte, die ans Absolute grenzte. Da Ray dabei immer eine moralische Sichtweise vertrat, musste ein Drehbuch, das er nicht vollkommen ernst nahm, oberflächlich bleiben. Auch wenn HOT BLOOD in dieser Hinsicht Schwächen aufweist, schreibt Godard, beweist doch jede Einstellung dieses Films in Cinemascope, dass Ray ein gewisses Interesse für die Handlung aufbrachte. Godard erwähnt, Ray filme leicht von oben herab, seit er in Cinemascope drehe. (Die kurze Bemerkung verrät wiederum, wie genau er seine bevorzugten Autoren beobachtete und dass er alles andere als ein nachlässiger Kritiker war.) Schon die Tatsache, dass Rays Kino reine Augenweide sein kann, bringt ihm die Verehrung des jungen Kritikers ein. Die schreiendsten Farben, bewusst aufgetragen, schrecken den (Kino-) Alltag aus seiner Ruhe auf. Am Schluss seiner ersten Ray-Kritik fragt Godard jedoch, ob es genüge, nichts als das Kino zu verkörpern und gänzlich darin aufzugehen. Vielleicht befürchtete er, dass bei einem Cineasten, der jede Frage in eine Kinofrage verwandelt, das Leben (und die Erfahrung, die es vermittelt) ausgeklammert bleibe. Der Blick des Kinos fällt nämlich auf die Welt. Die Fiktion fängt das Leben ein, das Leben durchdringt die Fiktion. Dies geschieht aber nicht in versöhnlicher und harmonischer, sondern in schmerzensreicher und gewaltsamer Weise, denn die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Leben besteht einzig als Erlösungsgedanke (eine Art ästhetische Eschatologie) und nicht als etwas, das bereits zu verwirklichen wäre. Lässt sich fast jeder Gegensatz dank eines dialektischen Sprungs überwinden, so erscheint dieser Sprung, wenn es darum geht, die Trennung von Kunst und Leben aufzuheben, äusserst zweifelhaft. Doch angesichts BITTER VICTORY – dritte und letzte Kritik, die Godard zu einem Ray-Film schrieb – macht sich eine ursprüngliche und kindliche Freude darüber bemerkbar, dass Ray ansonsten trennende Kategorien niederreisst und der schmerzliche Konflikt zwischen Kunst und Leben für die Dauer dieses Films zurückgedrängt wird. In Godards enthusiastischen Worten: «BITTER VICTORY ist, was er ist. Es gibt nicht auf der einen Seite die Realität, den Konflikt zwischen Leutnant Keith und dem Hauptmann Brand, und auf der anderen Seite die Fiktion, den Konflikt zwischen Mut und Feigheit, Angst und Bewusstheit, Moral und Freiheit, zwischen was weiss ich und was weiss ich. Nein. Es geht weder um Realität noch um Fiktion, noch darum, dass die eine die andere überholt. Es geht um ganz was anderes. Worum? Um die Sterne vielleicht und um Menschen, die gerne die Sterne betrachten und träumen.»[7] Hier wird angedeutet, was die Einheit von Kunst und Leben ermöglichen könnte: eine vollkommen poetische Seinsweise. Denn das Poetische ist das eigentlich Unerschöpfliche und absolut Sphärenhafte.

Im August 1959 begannen die Dreharbeiten für A BOUT DE SOUFFLE, Godards ersten Spielfilm. Eines seiner letzten Werke heisst NOUVELLE VAGUE. Wieder eine Reise, in der Vorwärtsbewegung und Rückkehr zum Ursprung verwoben sind. Der Regisseur ist dem Kritiker treu geblieben.

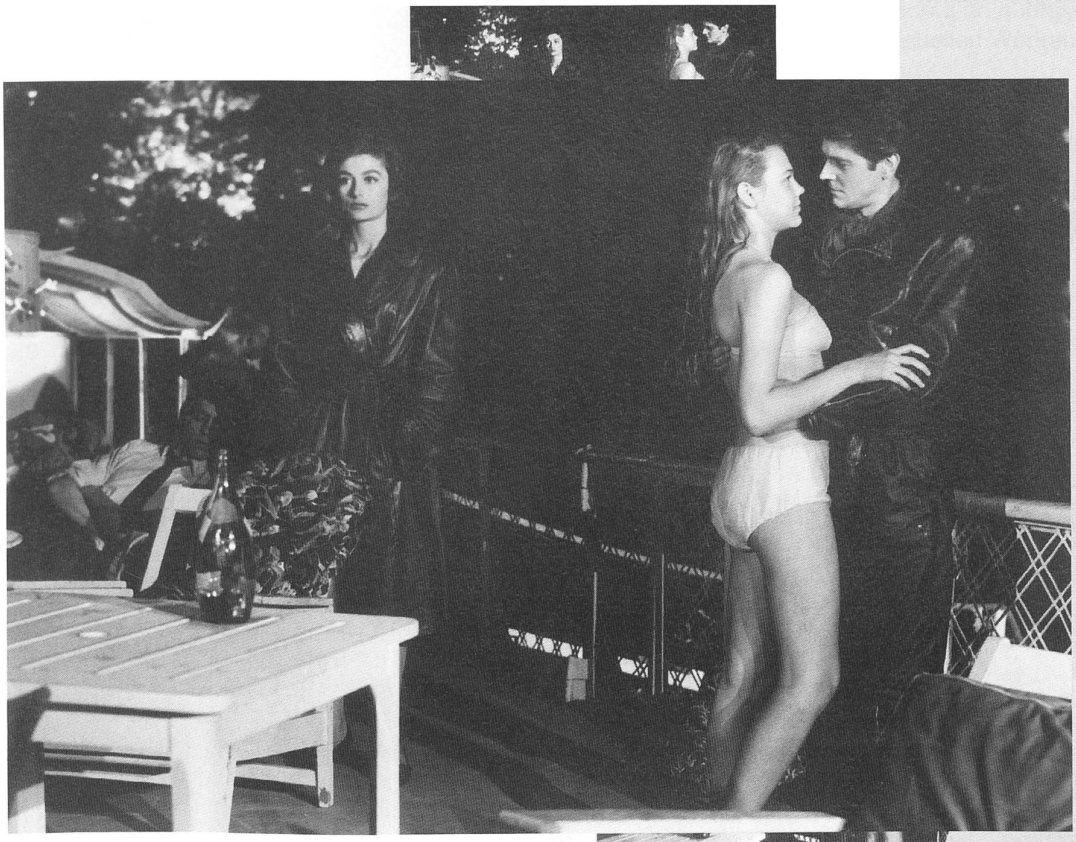
Thomas Aigner

Verzeichnis aller Kritiken und Aufsätze von Jean-Luc Godard in den «Cahiers du Cinéma»

[1] *Les bizarreries de la pudeur* (NO SAD SONGS FOR ME, *Regie: Rudolph Maté), Nr. 8, Januar 1952**
[2] *Suprématie du sujet* (STRANGERS ON A TRAIN, *Regie: Alfred Hitchcock), Nr. 10, März 1952**
[3] *Défense et illustration du découpage classique, Nr. 15, September 1952**
Mirliflores et Bécassines (ARTISTS AND MODELS, THE LIEUTENANT WORE SKIRTS, *Regie: Frank Tashlin), Nr. 62, August-September 1956*
Le chemin des écoliers (THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, *Regie: Alfred Hitchcock), Nr. 64, November 1956*
[4] *Montage mon beau souci; Nr. 65, Dezember 1956*
Futur, présent, passé (MAGIRAMA, *Regie: Abel Gance/Nelly Kaplan), Nr. 67, Januar 1957*
Rien que le cinéma (HOT BLOOD, *Regie: Nicholas Ray), Nr. 68, Februar 1957*
Au petit trot (COURTE-TÊTE, *Regie: Norbert Carbonnaux), Nr. 70, April 1957*
[5] *Le cinéma et son double* (THE WRONG MAN, *Regie: Alfred Hitchcock), Nr. 72, Juni 1957*
[6] *Des preuves suffisantes* (SAIT-ON JAMAIS ...?, *Regie: Roger Vadim), Nr. 73, Juli 1957*
Hollywood ou mourir (HOLLYWOOD OR BUST, *Regie: Frank Tashlin), Nr. 73, Juli 1957*
Le cinéaste bien-aimé (THE TRUE STORY OF JESSE JAMES, *Regie: Nicholas Ray), Nr. 74, August-September 1957*
Bio-Filmographie de Jean Renoir (Notizen zu LA NUIT DU CARREFOUR, SWAMP WATER, ÉLÉNA ET LES HOMMES*), Nr. 78, Weihnachten 1957*

[7] *Au-delà des étoiles* (BITTER VICTORY, *Regie: Nicholas Ray*), *Nr. 79, Januar 1958*
Un bon devoir (*Notiz zu* THE KILLING, *Regie: Stanley Kubrick*), *Nr. 80, Februar 1958*
Rétrospective Max Ophüls (*Notizen zu* CAUGHT, LE PLAISIR), *Nr. 81, März 1958*
Une bonne copie (*Notiz zu* THE WAYWARD BUS, *Regie: Victor Vicas*), *Nr. 81, März 1958*
Esotérisme farfelu (*Notiz zu* LE TEMPS DES ŒUFS DURS, *Regie: Norman Carbonnaux*), *Nr. 82, April 1958*
Sympathique (*Notiz zu* RAFLES SUR LA VILLE, *Regie: Pierre Chenal*), *Nr. 82, April 1958*
Saut dans le vide (MONTPARNASSE 19, *Regie: Jacques Becker*), *Nr. 83, Mai 1958*
Bergmanorama, Nr. 85, Juli 1958
[8] *Une fille nommée Durance* (L'EAU VIVE, *Regie: François Villiers*), *Nr. 85, Juli 1958*
Voyez comme on danse (THE PAJAMA GAME, *Regie: George Abbott/Stanley Donen*), *Nr. 85, Juli 1958*
Travail à la chaîne (*Notiz zu* THE LONG HOT SUMMER, *Regie: Martin Ritt*), *Nr. 85, Juli 1958*
Ailleurs (UNE VIE, *Regie: Alexandre Astruc*), *Nr. 89, November 1958*
[9] *Georges Franju, Nr. 90, Weihnachten 1958*
Chacun son Tours, Nr. 92, Februar 1959
[10] *Super Mann* (MAN OF THE WEST, *Regie: Anthony Mann*), *Nr. 92, Februar 1959*
Le conquérant solitaire (LES RENDEZ-VOUS DU DIABLE, *Regie: Haroun Tazieff*), *Nr. 93, März 1959*
Dura Lex (*Notiz zu* LA LOI, *Regie: Jules Dassin*), *Nr. 93, März 1959*
[11] *L'Afrique vous parle de la fin et des moyens, Nr. 94, April 1959*
Des larmes et de la vitesse (A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE, *Regie: Douglas Sirk*), *Nr. 94, April 1959*
Une loi obscure (LA TÊTE CONTRE LES MURS, *Regie: Georges Franju*), *Nr. 95, Mai 1959*
Le passe-temps retrouvé (*Notiz zu* THE PERFECT FORLOUGH, *Regie: Blake Edwards*), *Nr. 95, Mai 1959*
Cannes 1959 (*Notiz zu* INDIA, *Regie: Roberto Rossellini*), *Nr. 96, Juni 1959*
Franc-tireur (*Notiz zu* TARAWA BEACHHEAD, *Regie: Paul Wendkos*), *Nr. 96, Juni 1959*
Le Brésil vu de Billancourt (ORFEU NEGRO, *Regie: Marcel Camus*), *Nr. 97, Juli 1959*

*Fotolegenden und Beiträge zum «Petit journal du cinéma» sind in diesem Verzeichnis nicht aufgeführt. Die mit * gekennzeichneten Artikel sind unter dem Pseudonym Hans Lucas erschienen. Die Godard-Zitate sind, mit zwei Ausnahmen, von Frieda Grafe übersetzt.*



LA TÊTE CONTRE LES MURS
Regie: Georges Franju

Anouk Aimée et Jean-Pierre Mocky, dans *La Tête contre les murs* de Georges Fr

GEORGES FRANJU

Comme on dit l'amour-fou, du premier long-métrage de Franju, on dira cinéma-fou. *Le Tête contre les murs* est un film de fou sur les fous.

LES FILMS

Federico Fellini (1920 – 1993)

The **End**

SUISSIMAGE

SUISSIMAGE
Schweizerische
Gesellschaft
für die Urheber-
rechte an audio-
visuellen Werken.

Wenn der Film reisst - unsere Rechtsberatung hilft weiter.

Wir beraten Sie gerne in allen juristischen Fragen, mit denen Sie im Zusammenhang mit Ihrer Arbeit konfrontiert sind.
Wenden Sie sich für eine telefonische Rechtsauskunft oder die Vereinbarung einer persönlichen Besprechung an unseren Rechtsdienst bei der Geschäftsstelle in Bern.

SUISSIMAGE
Neuengasse 23
Postfach
3001 Bern
Tel. 031/312 11 06
Fax 031/311 21 04
N E U

SUISSIMAGE
bureau romand
rue St-Laurent 33
1003 Lausanne
Tél. 021/323 59 44
Fax 021/323 59 45
NOUVEAU

Mega Cultura

CIBY 2000 présente

MIREILLE PERRIER ALAIN BASHUNG SANDRINE BLANCKE

L'OMBRE DU DOUTE

un film de
ALINE ISSERMANN

EMMANUELLE RIVA
MICHEL AUMONT - LUIS ISSERMANN
ROLAND BERTIN (Sociétaire de la Comédie-Française)
DOMINIQUE LAVANANT - THIERRY LHERMITTE
JEAN-PIERRE SENTIER - FEODOR ATKINE
ISABELLE PETIT-JACQUES - CYNTHIA GAVAS
JEAN-MARC STHELE - ERIC FRANKLIN
SIMON DE LA BROSSE
avec la participation de JOSIANE BALASKO
scénario ALINE ISSERMANN
avec la collaboration de MARTINE FADIER-NISSE
et FRÉDÉRIQUE GRUYER
adaptation et dialogues ALINE ISSERMANN
image DARIUS KHONDJI décors CYR BOITARD costumes MARITZA GLIGO
son FRANÇOIS DE MORANT / JP ROLAND-LEVY / FRANÇOIS GROULT
montage HERVÉ SCHNEID musique originale RENO ISAAC (éditions musicales CIBY 2000/YOU-YOU MUSIC)
directeur de production PATRICK LANCELOT producteur délégué CIBY 2000
une coproduction CIBY 2000 TF1 FILMS PRODUCTION
avec la participation de COFIMAGE 4 et INVESTIMAGE 4

FILM COOPI ZURICH

YETI / AH AH SANS RIRE / PHOTO NATHALIE ENO- DROP PRESS