Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 38 (1996)
Heft: 206

Heft

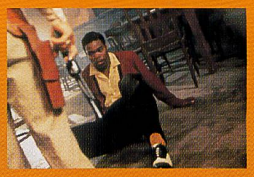
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern.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

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

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

Download PDF: 16.08.2025

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



3 '96 Fr. 12.– DM 12.– öS 100.–

LONE STAR
SECRETS AND LIES
DIABOLIQUE
DRIFTING CLOUDS
Gespräch mit Kaurismäki
Zum Werk von Murnau

Kino in Augenhöhe

B U L L E T I N

Wie Action und Glamour gehören Thrill und Suspense zur „Seele" des populären Kinos. Seeßlen analysiert die filmhistorische Entwicklung und die Methoden, wie Thrill und Suspense erzeugt werden.

1995, 256 S., geb., DM 45,– (ÖS 333 / SFr 45,–)
ISBN 3-89472-422-6

Die Helden des Western leben wieder auf: Nach einer historischen Analyse gibt Seeßlen einen chronologischen Überblick und dokumentiert den Wandel des Genres.

1995, 300 S., geb., DM 45,– (ÖS 333 / SFr 45,–)
ISBN 3-89472-421-8

Prospekte bei Schüren, Deutschhausstr. 31, D 35037 Marburg

Vous inscrivez votre projet de scénario chez nous. Vous déposez votre manuscrit. Pour que vous gardiez ce qui vous appartient: le registre des scénarios.

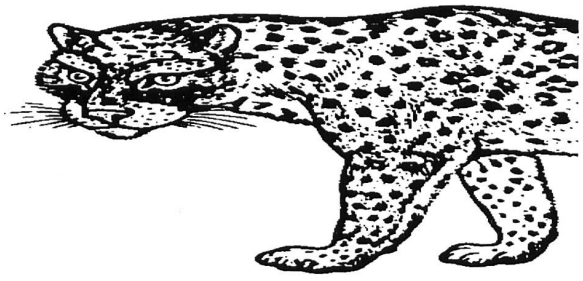
Société suisse pour la gestion des droits d'auteurs d'œuvres audiovisuelles

suissimage

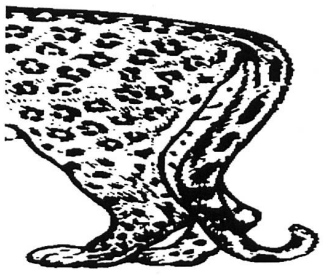
Nous protégeons vos droits sur les films

Bureau romand
Rue St.-Laurent 33
CH-1003 Lausanne
Tél. 021 323 59 44
Fax 021 323 59 45

Locarno. Ferien auf Breitleinwand.



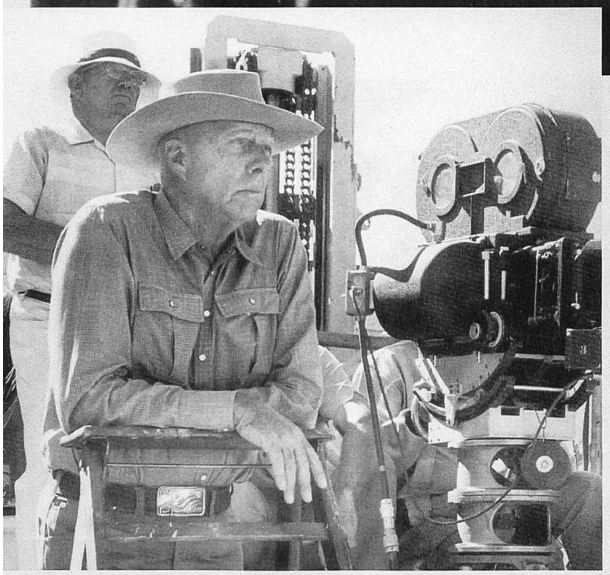
Zugegeben: das Filmfestival ist unser absolutes Highlight. **Aber:** Locarno hat Kulturinteressierten mehr zu bieten: Zum Beispiel das Teatro Dimitri, musikalische Events, Museen, Architektur...



Näheres erfahren Sie beim Verkehrsverein über Tel. 091/751 03 33 oder Fax 751 90 70

Hier informiert man Sie auch über **Ferien am Lago Maggiore.** Bei uns finden Sie Hotels für jeden Anspruch mit einem breiten sportlichen Angebot und verführerischen Herbst-Arrangements.

Der Leopard ist los! Kultur-Safari in LOCARNO



**«The average movie
talks too much;
you have to make your scenes
and plant them
and then let the audience
do a little work
so they become part of it.»**

Howard Hawks im Gespräch
mit Peter Bogdanovich
im April 1962

In eigener Sache

Alle Welt redet, immer noch, vom Internet

Wenn Sie Zugang zum Internet haben, so finden Sie unsere Homepage vorderhand unter der Adresse:

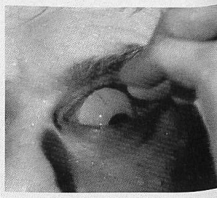
http://www.spectraweb.ch/~filmbu/

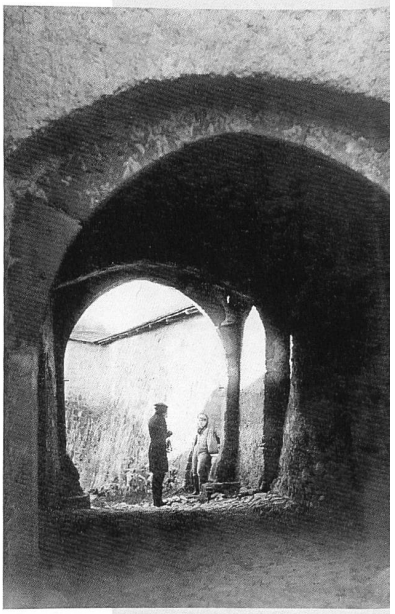
Schauen Sie mal rein. Noch sind wir ganz einfach und bescheiden, werden uns aber bemühen, ein paar interessante *links* für Sie bereit zu stellen. Die Seite ist unaufwendig und dynamisch geplant. Wie sie sich tatsächlich entwickelt, muss sich noch zeigen.

Sollten Sie noch keinen Zugang zum Internet haben, ist dies auch nicht weiter tragisch. Das Wesentliche finden Sie weiterhin im Heft. Und eine Filmographie zu Murnau, wie sie auf Seite 34 präsentiert wird, suchen Sie sich im Netz, wenn überhaupt, nur mit erheblichem Aufwand zusammen. Und eine Suche nach Boileau-Narcejac gestaltet sich noch schwieriger. Eine analytische und kenntnisreiche Betrachtung filmischer Themen und aufschlussreiche Hintergrundbetrachtungen bleiben vorerst weiterhin den Leserinnen und Lesern gedruckter Medien vorbehalten – die kulinarische und stimmige Aufbereitung, wie sie «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» standardmässig bietet, ohnehin.

Nutzen Sie, wenn Sie mögen, das sagenumwobene Internet, da wo es sich anbietet, aber lassen Sie sich das Vergnügen, genüsslich in einer Filmzeitschrift zu blättern und ungestört zu *lesen*, nicht fusselig reden.

Walt R. Vian





Filmbulletin 1995 dreifach ausgezeichnet:

- **Kulturpreis der Kulturstiftung Winterthur**
- **Auszeichnung der Cassinelli-Vogel-Stiftung Zürich**
- **A4-Award Swiss Graphic Designers**

FILMBULLETIN

3.96

38. Jahrgang
Heft Nummer 206
Juni 1996

Kino in Augenhöhe

KURZ BELICHTET 4 *Kino-Tagebuch Cannes 96*

SPECIAL CANNES 12 **Lustspiel vom geteilten Leid**
SECRETS AND LIES ..... *von Mike Leigh*

15 **Legende und Wahrheit**
LONE STAR ..... *von John Sayles*

KINO PAR EXCELLENCE 18 **Was ist das: Kinematographie?**
Zum Werk von Friedrich Wilhelm Murnau

34 *Kleine Filmographie Friedrich Wilhelm Murnau*

FILMFORUM 36 **Hier ist gut essen**
DRIFTING CLOUDS ..... *von Aki Kaurismäki*

37 **«Ich sammle gerne Pilze im Wald»**
Gespräch mit Aki Kaurismäki

39 **Daseinsbeschleuniger**
BESSER UND BESSER ..... *von Alfredo Knuchel und Norbert Wiedmer*

NAHAUFNAHME 41 **Doppelspiel zu dritt**
LES DIABOLIQUES.
Ein Stoff und seine Versionen. Der Roman von Boileau-Narcejac und die Verfilmungen von Henri-Georges Clouzot und Jeremiah Chechik

54 *Kleine Biblio-Filmographie von Boileau-Narcejac*

Umschlag

Grosses Bild Vorderseite:
Sharon Stone und Isabelle Adjani in DIABOLIQUE *von Jeremiah Chechik*

Bild Rückseite:
Véra Clouzot in LES DIABOLIQUES *von Henri-Georges Clouzot*

Impressum

Verlag
Filmbulletin
Hard 4, Postfach 137,
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 226 05 55
Telefax 052 222 00 51
e-mail: Filmbulletin @spectra-web.ch

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter: Josef Stutzer

Inserateverwaltung
Paul Ebneter
Ebneter & Partner AG
Höhenstrasse 57, 9500 Wil
Telefon/Fax 071 911 76 91

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

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

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

Mitarbeiter dieser Nummer
Jeannine Fiedler, Sandra Schweizer, Pierre Lachat, Rolf Niederer, Hartmut W. Redottée, Peter W. Jansen, Michel Bodmer, Peter Kremski

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow, Basel; Fama Film, Bern; Josef Erdin-Amstad, Engelburg; Alfredo Knuchel, Gümligen; Warner Bros., Kilchberg; Filmcooperative, Neue Zürcher Zeitung, Rialto Film, Walter Ruggle, Zoom Filmdokumentation, Zürich; Jeannine Fiedler, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin; Peter Kremski, Duisburg; Hartmut W. Redottée, Düsseldorf; Kunstsammlungen zu Weimar, Renno, Weimar für Bild von Georg Friedrich Kersting

Vertrieb Deutschland
Schüren Presseverlag
Deutschhausstrasse 31
D-35037 Marburg
Telefon 06421 6 30 84
Telefax 06421 68 11 90

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

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

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

© 1996 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Pro Filmbulletin Pro Film

Bundesamt für Kultur Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion des Kantons Zürich

KDW Konkordia Druck- und Verlags-AG, Seuzach

Röm.-kath. Zentralkommission des Kantons Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung Winterthur

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

Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1996 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

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

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

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

Ana Torrent

Das schöne Kind von dramatischem Talent in einem Ausblick auf die vergangene Zukunft des spanischen Kinos

Auf der Berlinale wagte ich im Februar ein *blind date* mit dem spanischen Kino. Ich wusste nichts über den Film, dem Debut eines Alejandro Amenábar. Auch das Berlinale-Extraheft gab mit einem halben Satz «... voll gruseliger Spannung» nur spärlich Auskunft, doch der Titel TESIS klang verheissungsvoll, und ich kannte den Namen der Hauptdarstellerin: Ana Torrent. Sie hatte ich als vielleicht Acht- oder Zehnjährige in zwei spanischen Filmen der siebziger Jahre kennengelernt und ihr Gesicht seither nicht vergessen. Nie zuvor habe ich im Kino ein Kind mit einer solch konzentrierten, ja beängstigenden Intensität agieren sehen. Die Ernsthaftigkeit und Schönheit im Ausdruck dieses Gesichtchens mit seinen grossen dunklen Augen prägten sich mir ein und blitzten dann und wann als Kostbarkeiten des eigenen kinematographischen Gedächtnisses wieder auf.

Manche Gesichter, Filmfetzen, das Aroma der auf der Leinwand miterlebten Geschichten, Melodien, die man von ferne erinnert, begleiten einen täglich. Der Zufall – wer weiss schon warum und wie – hebt diese Schätze der persönlichen Bilderkammern an die oberen Schichten des Bewusstseins, sie tönen leise an und verschwinden so unverhofft wie sie gekommen sind.

Ana tat 1977 nicht weniger, als mir noch einmal die Seele des Kindes zu offenbaren, als ich selbst, kurz vor meinem Abitur, damit beschäftigt war, die Kindheit unwiderruflich abzustreifen. EL ESPIRITU DE LA COLMENA (DER GEIST DES BIENENSTOCKS, 1973) von Victor Erice – ich sah ihn als «Studio-Film» in der ARD im Januar 1977, zu Zeiten, als die Fernsehmacher sich zu heute nicht mehr vorstellbaren Höhenflügen in der Programmgestaltung aufschwingen konnten und, man glaubt es kaum, im WDR solch wunderbare Reihen liefen wie «Filmkritiker präsentieren ihre Lieblingsfilme» – schildert als filmisches Poem die Schrecken und Fährnisse der Kindheit in einem kastilischen Dorf bald nach dem Ende des spanischen Bürgerkrieges. Durch die spröde Anmut der kastilischen Hochebene reist der Betrachter mit Ana und ihrer Film-Schwester Isabel zurück in die mythischen Gefilde der Kindheit. Der intime Kontakt zur Natur bestimmt die bisweilen grausame Kreatürlichkeit der beiden Mädchen: Lauschen auf herannahende Züge am Schienenstrang, das Würgen der Lieblingskatze, wilde Sprünge durchs offene Feuer, eine fast heidnische Andacht beim Betrachten giftiger Pilze und des väterlichen Bienenstocks oder ein dramatisches Leiche-Simulieren für die Schwester. Die Spiele versetzen die Kinder in eine Rauschhaftigkeit zwischen Phantasie, Realität und Todesahnung. Ihr Bewusstsein ist von anderen Geistern bevölkert als jenes der Erwachsenen, so bedeutet der Film, doch ist es nicht von naiver Unschuld. Die Geister steigen mitunter von der Leinwand hinab in die kindliche Vorstellungswelt und entfalten einen Zauber, dem diese nicht entrinnen können. Als das fahrende Kino der atemlosen Dorfgemeinschaft James Whales FRANKENSTEIN vorführt, erliegt die kleine Ana mehr und mehr den Phantasmen ihrer Traum- und Märchenwelt und begegnet endlich dem fiebrig herbeigesehnten Monstrum, denn «Geister kann man nicht töten». Das Land begibt sich in jenen goyaesken Schlaf der Vernunft, welcher Ungeheuer gebiert, und fällt für vierzig Jahre in die Starre des Franco-Regimes.

Den spanischen Film unter franquistischer Zensur in seiner politischen Bedeutung nicht überzuinterpretieren, darum allerdings bat Carlos Saura. Er ist der Regisseur des zweiten Films mit dem Kind Ana in der Hauptrolle, CRIA CUERVOS (ZÜCHTE RABEN), der 1975, im Todesjahr des "Caudillo", entstand. (Auch diesen Film sah ich im Öffentlich-Rechtlichen in einer Saura-Retrospektive.) Doch lagen offenbar in der Balance zwischen den wenigen gestatteten Freiräumen und der Staatskontrolle durch die Franquisten die grossen Möglichkeiten des spanischen Kinos. Es musste sich unter Repressalien als Gegenkino zur landeseigenen und amerikanischen Kommerzpro-

1

2

1

1

duktion etablieren und tat dies in der Tradition spanischer Realisten, die von Goya bis Buñuel das Unbewusste, die heimlichen Wünsche und Träume zur Wirklichkeit erklärt haben.

Auch dieser Film thematisiert das kindliche Spiel mit dem Tod. Ana weiss den Schmerz um den Verlust ihrer Mutter, dargestellt von Geraldine Chaplin, nur durch skurrile Aktionen zu verwandeln, die sie zur vermeintlichen Handlangerin des Todes machen, indem sie den machistischen Vater und die ungeliebte Tante mit Backpulver "vergiftet". CRIA CUERVOS webt aus künftig erinnerten Szenen mit den noch lebenden Eltern, imaginierten Wunschvorstellungen und Reflexionen über das Kindsein durch die erwachsene Ana (erneut Geraldine Chaplin) eine traurig-poetische Erzählung. Diese seziert nicht nur unaufdringlich Formen der Auflösung nach Jahrzehnten von subtiler Oppression durch das Regime, sondern schildert die Kindheit als von ständiger Angst vor dem Unbekannten geprägt, in der es eine "natürliche Güte" des Kindes kaum geben kann. Mit einer unfasslichen Skala von Ausdrucksmitteln in der mimischen und gestischen Beschreibung einer heftig irritierten Kinderseele findet man die kleine Tragödin Ana Torrent Welten entfernt vom banalen Einheitsgrinsen vieler anderer Film-Kids.

Von einer elterlichen Bindung an einen ihrer ersten Regisseure (wie zum Beispiel bei Jean-Pierre Léaud und seinem väterlichen Freund und Mentor, François Truffaut), die ihre weitere Laufbahn beeinflusst hätte, hörte oder las ich nie. Ich wollte wissen, was aus dieser grandiosen Personifizierung des Kindseins schlechthin geworden war, dieser zarten Verkörperung aller iberischen Todessehnsüchte, wollte wissen, von welchem Gestirn Ana Torrent heute leuchtet – ob sie nur das Audrey Hepburnsche "Reh"-Image bediente oder ob aus ihr die weniger temperamentvolle Neuauflage einer Lucia Bosé geworden war; obschon sie eine intelligentere Ausstrahlung haben müsste als die beiden Genannten, davon war ich überzeugt. Gleichzeitig sollte ich auch eine Verabredung mit einer Figur aus meiner eigenen Jugend haben, die für zwanzig Jahre aus meinem (kinematographischen) Gesichtskreis verschwunden war. Ich wollte in «das schwarze Herz ihrer Augen» schauen, ob ich es wiedererkennen würde – und siehe da, der Zauber ergriff mich erneut. Die erwachsene Ana Torrent ist von einer verhaltenen Schönheit, die sich nur langsam erschliesst und vielleicht nicht jedem offenbart. Eine sprachlose Bestürzung wie vor der Seelentiefe des schauspielenden Kindes mochte sich natürlich nicht einstellen. Doch wurde ich es nicht müde, in ihrem Gesicht zu lesen. Ihr spielerisches Spektrum ist reicher geworden; Humor oder Selbstironie waren bei der jungen Ana kaum entwickelt. Da war also Ana Torrent in der Rolle einer Diplomandin, die Material zu dem obskuren Thema «Gewalt im Film» (!) für ihre *Tesis* suchte und unversehens selbst die Rolle des Opfers in dieser filmischen Studie der Gewalt übernahm. Leider war am Ende das *blind date* mit dem Erstling Amenábars doch eine Enttäuschung. Ohne Ana Torrent wäre trotz handwerklicher Sicherheit, einiger hübscher ironischer Schlenker und Anspielungen auf Buñuels ENSAYO DE UN CRIMEN (DAS VERBRECHERISCHE LEBEN DES ARCHIBALDO DE LA CRUZ) dieses recht spekulative Filmwerk keiner Rede wert.

Aber um Ana zu sehen, würde ich es wieder tun.

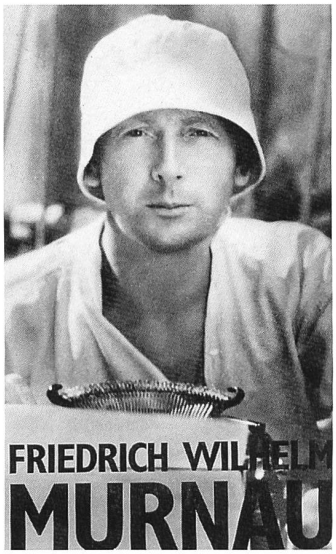
«... Ich bin von müheloser
Schönheit und das ist gut ...
Ich liebe das Seltsamste
bis in den Himmel
Ich liebe die Nackteste
verirrt wie ein Vogel
Ich bin gealtert
aber hier bin ich schön
Und der sinkende Schatten
aus tiefen Fenstern
Verschont jeden Abend
das schwarze Herz meiner Augen.»
Paul Eluard

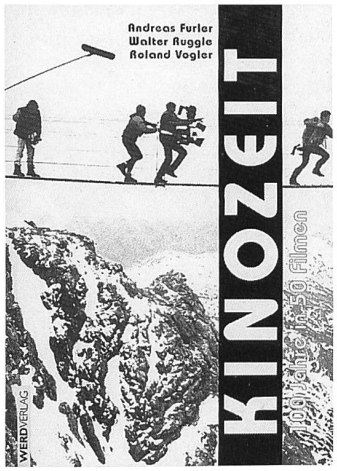
Jeannine Fiedler

●

3

1
CRIA CUERVOS
von Carlos Saura
2
EL ESPIRITU DE LA COLMENA
von Victor Erice
3
TESIS *von Alejandro Amenábar*





Friedrich Wilhelm Murnau

Murnau sehen

Anhand von Fotos, Bild-Installationen, Texten, Projektionen und Filmausschnitten erläutert die Ausstellung *«Friedrich Wilhelm Murnau – die kreative Kamera»* im Filmmuseum Düsseldorf ab 30. Juni bis 1. September Formen, Themen und Motive im Werk Friedrich Wilhelm Murnaus.

Die Ausstellung wurde von Hartmut W. Redottée konzipiert und ist in achtzehn Kapitel gegliedert, die die Person Murnaus und alle seine Filme vorstellen, seine Mitarbeiter und Zeugnisse von ihnen über die Person Murnaus. Elf Themen behandeln mit Fotos und kurzen Texten unter bestimmten Aspekten das Charakteristische in Murnaus Werk. So veranschaulichen Modelle den «fliegenden Trompetenton» aus DER LETZTE MANN und in einer Projektion vermischt sich der Schatten Nosferatus mit dem der Besucher.

Unter dem Titel *Murnau-Festival* ergänzt eine Retrospektive in der Black Box, dem Kino im Filmmuseum, die Ausstellung. Fast alle Filme werden an der Kino-Orgel und/oder am Klavier musikalisch begleitet. Den Auftakt macht DER GANG IN DIE NACHT (Sa 22.6., 18.00 Uhr) und SCHLOSS VOGELÖD (So 23.6., 18 Uhr), es folgen NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (Do 27.6., 18 Uhr), DER BRENNENDE ACKER (Fr 28.6, 18 Uhr) und gleichentags PHANTOM (20.30 Uhr), dann DER LETZTE MANN (So 30.6., 20.30 Uhr). In der ersten Juliwoche sind dann TABU (Do 4.7., 20.30 Uhr), TARTÜFF (Fr 5.7., 18 Uhr) und FAUST (20.30 Uhr), SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS (Sa 6.7., 18 Uhr) und zum sonntäglichen Abschluss CITY GIRL und DIE FINANZEN DES GROSSHERZOGS (7.7., 18 und 20.00 Uhr) zu sehen.
Filmmuseum Düsseldorf, Schulstrasse 4, D-40213 Düsseldorf

Über Murnau lesen

Lotte H. Eisner: Murnau. Der Klassiker des deutschen Films. Ergänzte Neuausgabe. Mit Beiträgen von Robert Herlth, Hermann Warm, Arno Richter und dem Faksimile des Originalskripts von NOSFERATU und einer Filmo- und Bibliographie. Frankfurt a.M., Kommunales Kino, 1979

Eric Rohmer: Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll. München, Wien, Carl Hanser, 1980

Friedrich Wilhelm Murnau. Reihe Film 43. Mit Beiträgen von Fritz Göttler, Frieda Grafe, Wolfgang Jacobsen, Enno Patalas, Gerhard Ullmann (Fotos). München, Wien, Carl Hanser, 1990

Fred Gehler, Ullrich Kasten: Friedrich Wilhelm Murnau. Berlin, Henschel, 1990

Petra Grimm: Phantom. Textgenese und Vermarktung. Ein Roman von Gerhard Hauptmann, ein Film von F. W. Murnau (diskurs film Bibliothek 10), München, diskurs film, 1996

L'Avant-Scène Cinéma hat in Heft 148/Juni 74 das Script von SUNRISE und im Doppelheft 190/91/Juli/September 77 die Decoupage zu FAUST, DER LETZTE MANN (mit 500 Fotos) und TARTÜFF veröffentlicht.

Lesen und Konsultieren

Kinozeit

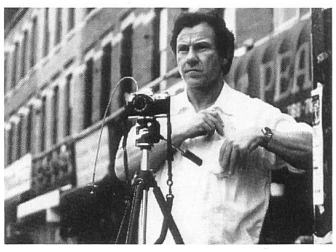
Im Jubiläumsjahr «100 Jahre Kino» machte das Filmkritikerteam des «Tages-Anzeigers» in einer regelmässigen Spalte aufmerksam auf wesentliche Gestaltungsformen des Films. Anhand eines ausgewählten Filmbeispiels wurde versucht, prägnant und schlüssig Begriffe und Formen wie etwa Cadre, Einstellung, Filmschnitt, Überblendung, Tricktechnik, Ton und Erzählkonvention oder Themen wie das Irreale, Naturalismus, Politik oder Metaebene vorzustellen und zu beschreiben. Diese Kurzessays zu fünfzig Filmen sind nun in dem Band «Kinozeit» versammelt, ergänzt jeweils mit einem Foto zum Film und einem Namens- und Sachregister.
Andreas Furler, Walter Ruggle, Roland Vogler: Kinozeit. 100 Jahre in 50 Filmen. Zürich, Werd Verlag, 1996, 112 Seiten

Die Frau in der Welt des Films

Die äussere Aufmachung des Buches ist weder originell noch sonst irgendwie umwerfend, muss sie vielleicht auch nicht sein, denn eigentlich soll sie ja nur zum Lesen verleiten. Aber auch das tut sie nicht. Das ist schade, denn zwischen den beiden in grünes Leinen gebundenen Buchdeckeln steht einiges, was LeserInnen (und an dieser Stelle darf das I wahrlich gross geschrieben werden) interessieren könnte. *Gwendolyn Audrey Foster* hat unter dem Titel *«Women Film Directors. An International Bio-critical Dictionary»* ein Nachschlagewerk zusammengestellt, das dem Filmschaffen von Frauen nachgeht.

Vorworte von Büchern werden selten genug gelesen. Dasjenige, das Fosters Zusammenstellung von weiblichen Filmautorinnen und Regisseurinnen vorausgeht, legt sehr klar ihren Standpunkt in bezug auf ihre Arbeit dar. Sie betont ihre Verankerung in einer "amerikanischen" Wissenschaftlichkeit und nimmt vorweg, dass sie sich deshalb vor allem auf die Arbeit von westlichen Filmemacherinnen konzentriert hat. Eine zweite Eingrenzung hat Foster vorgenommen, indem sie in erster Linie auf jene Frauen eingeht, die mit Film gearbeitet haben, so dass viele, oft auch bedeutende Video-Schaffende im Buch deshalb nicht genannt werden. Es sei versucht worden, so die Autorin, über die Aufnahme in das Nachschlagewerk nicht den kommerziellen Erfolg eines Films entscheiden zu lassen. Aber: «However, commercial success tends to heighten availability of films, and availability tends to heighten critical reception.» Das ist kaum zu bestreiten. Es befremdet dann allerdings doch ein wenig, dass Foster Filmkritiken, welche nicht in englischer Sprache erschienen sind, nicht zu berücksichtigen müssen glaubt. Gerade die Möglichkeit, Kritiken aus verschiedenen Kulturkreisen, oder, falls dies "zu weit" gegriffen ist, nur schon verschiedener Sprachen, zu vergleichen, scheint interessant zu sein.

Auch Bucheinleitungen werden kaum gelesen, die von Gwendolyn Audrey Foster bietet aber wirklich eine gute Einführung ins Thema. Gedacht vor allem für Leute, die sich mit dem Gegenstand noch nicht vertraut gemacht haben, legt sie kurz und prägnant die Geschichte von Frauen im Filmbusiness oder "drum herum", ihre verschiedenen Intentionen, Tätigkeiten und Arbeitsweisen dar, nennt ein paar "Eckpfeiler" der Historie, unter anderem geht sie auf die Wichtigkeit von lesbischen Filmemacherinnen im "Frauenfilm" ein, sei dies eine *Dorothy Arzner*, die innerhalb des Hollywood-Systems der zwanziger, dreissiger und vierziger Jahre zu arbeiten vermochte, oder seien es Frauen der siebziger Jahre wie *Barbara Hammer, Chantal Akerman* oder *Ulrike Ottinger*. Nützlich scheint auch, dass Foster den Forschungsstand aufarbeitet, bisher erschienene, relevante Literatur zum Thema nennt.



Harvey Keitel
in SMOKE
Regie: Wayne Wang

«Women Film Directors» listet die Filmschaffenden alphabetisch auf. Ein einzelner Eintrag bietet knapp, aber präzise die wichtigsten Daten zur Person, den Lebenslauf, eine Auswahlfilmographie, die Themen und die Art der Filme, auch einige Angaben zur Gesellschaft und zur Zeit, in die die betreffende Filmemacherin einzuordnen ist. Die Filmtitel sind im Original und, wo nötig, mit dem englischen Verleihtitel angegeben. Bei einigen Einträgen gibt es dazu noch eine kleine Bibliographie. Hinter den genannten Filmen und Frauen steht ein sehr grosser Recherchieraufwand, für den man der Autorin dankbar sein muss.

«Women Film Directors» ist sicher ein Buch, das man fortan zur Hand nimmt, möchte man sich erste Informationen zu einer westlichen "Filmfrau" beschaffen oder sich auch einfach ins Thema einlesen. Für wissenschaftliche Zwecke ist es also überaus geeignet. Daneben, und das ist beinahe noch empfehlenswerter, kann man auch einfach ein bisschen drauflosles en, mal hier, mal da. Man stösst auf bekanntere Namen wie *Gillian Armstrong*, *Jane Campion* und *Maya Deren*, aber auch solche, die man noch nie gehört zu haben glaubt. Und dann wird es wieder filmisch, Bilder und Geschichten kommen in den Kopf, genauso wie Erinnerungen, Kreise schliessen sich.

Sandra Schweizer

Gwendolyn Audrey Foster: Women Film Directors. An International Bio-critical Dictionary. Westport, Connecticut, London 1995

Current Contents

Die Hochschulbibliothek der Hochschule für Film und Fernsehen «Konrad Wolf» Potsdam-Babelsberg stellt in ihrem «*Zeitschriften-Inhaltsdienst*» Inhaltsverzeichnisse von circa vierzig Filmzeitschriften zusammen. Dieser aktuelle Dienst soll vierteljährlich erscheinen. Die Zusammenstellung der verschiedenen Inhaltsverzeichnisse (das Spektrum reicht von *American Cinematographer*, *epd-Film*, *Filmbulletin*, *Film-Dienst* über *Film und Fernsehen*, *Kino*, *Meteor* bis *Sight and Sound*, *Wired* und *Zoom*) soll einen schnellen Überblick und einen raschen Zugriff auf einschlägige Fachartikel ermöglichen. Die erste Quartalsausgabe 1996 ist bereits erschienen, die zweite Ausgabe ist für Juli 1996 geplant.

Bestellbar (gegen einen Verrechnungsscheck von 10 DM und einem frankierten C4-Rückumschlag) bei: HFF «Konrad Wolf», Hochschulbibliothek, zHd FrauSarnowski, Karl-Marx-Strasse 33/34, D-14482 Potsdam Fax 0049-331-7469-349

Das andere Programm

Geflügelter Filmstreifen

Mit dem Logo eines geflügelten respektive fliegenden Stück Filmstreifens kommen sie daher, die von *Independent Pictures* unterstützten Filme. Was sind Independent Pictures? Natürlich Filme, die finanziell und qualitativ "unabhängig gemacht werden". Eben diese Filme haben es aber schwer, sich gegen Hollywoods Riesenproduktionen zu verteidigen, geschweige denn, sich durchzusetzen. Aus diesem Grund realisiert der *Schweizer Studiofilm Verband* mit Unterstützung der Schweizer Bankgesellschaft eine Kampagne zur Förderung der unabhängigen Kinokultur, die sich nun eben «Independent Pictures» nennt. Während der Dauer von mindestens zwei Jahren sollen jährlich zehn ausgewählte, unabhängige Produktionen verstärkt unterstützt werden. Als Ziel streben «Independent Pictures» an, die zunehmende Verdrängung von unabhängigen Filmen zu stoppen. Damit das engagierte Kino als Kulturträger nicht ins kommerzielle Abseits gerate, müsse es vermehrt an ein breiteres und vor allem jüngeres Publikum herangetragen werden. Dieses Ziel soll mit der Etablierung des fliegenden Filmstreifens als Markenzeichen für den unabhängigen Film und als Qualitätsemblem erreicht werden.

Den Anfang hat bekanntlich *Dani Levys* STILLE NACHT gemacht, als nächster Film erhält HOLLOW REED von *Angela Pope*, ein bewegender Thriller über Vorurteile, Angst, sexuelle Begierde und Betrug, die Unterstützung. Es ist zu hoffen, dass sich realisieren lässt, was Romy Gysin, Präsidentin des Schweizer Studiofilm Verbandes, versprochen hat, nämlich, dass anfänglich zwar mehrheitlich Filme unterstützt werden, die sich an ein grösseres Publikum wenden, später jedoch verstärkt auch kleinere Produktionen zum Zug kommen sollen.
Informationen bei: Independent Pictures, Postfach, 8032 Zürich Tel 01-261 61 86, Fax 01-261 63 50

Kino im Sommer

Filme am Pool

Das Open-Air-Kino hat in den letzten Jahren beinahe überall sein Publikum gefunden. Anstatt im Kinosaal versammelt es sich in lauen und manchmal auch weniger lauen, dafür umso feuchteren Nächten (wer schon einmal von einem zünftigen Regenguss überrascht worden ist, während er oder sie sich eigentlich frei von trüben Gedanken ABGESCHMINKT hat ansehen wollen, kann sich davon ein lebhaftes Bild machen) nun eben im Freien. Immer noch neu ist es allerdings, wenn man seinen Lieblingsfilm gleich im Bassin auf die Leinwand serviert bekommt. Die *Smell A Rat Organisations* ermöglichen dies KinoliebhaberInnen mit ihrem Anlass *Kino am Pool* im Schwimmbad Winterthur-Wülflingen zum zweiten Mal.

Vom 19. bis zum 29. Juli kann man vom Schwimm-Bassin aus oder drum herum an zehn Abenden bekannte Kinofilme, die ein möglichst breites Publikum ansprechen sollen, betrachten: so etwa *Spielbergs* DER WEISSE HAI, HOT SHOTS! PART TWO von *Jim Abrahams*, den wunderbaren SMOKE von *Wayne Wang* mit *William Hurt* und *Harvey Keitel* oder der zum Abspielort bestens passende WATERWORLD von *Kevin Costner*, INTERVIEW WITH A VAMPIRE von *Neil Jordan* mit *Brad Pitt*, *Tom Cruise* und *Antonio Banderas*, SATURDAY NIGHT FEVER mit dem unverwüstlichen *John Travolta* und POINT BREAK von *Kathryn Bigelow*. Spannung verspricht auch eine Surprise Night und die Premiere Surprise. Ein Vorprogramm stimmt jeweils auf das Hauptvergnügen ein.
Informationen bei: Smell A Rat Organisations, P. O. Box 2099, 8401 Winterthur Tel 052-269 09 63 Fax 052-213 14 17

Film am Rio Grande

Das *Sommerkino des Filmkreises Baden* an der Limmat verspricht kulinarische und kulturelle Delikatessen. An neun Abenden (vom 28. Juni bis zum 6. Juli) gibt es unter der Hochbrücke an der Kanalstrasse in Baden nicht nur sehenswerte Filme und dazu passende Menüs zu geniessen, sondern auch noch die Möglichkeit, sich an der Filmkreis-Bar zu entspannen. Auswahl à la carte: zum Beispiel am 28. Juni MONA LISA (*Neil Jordan*, mit *Bob Hoskins* und *Michael Caine*, GB 1985), dazu gibt es Salat oder Lamm vom Grill; am

1

2

3

1
Marlene Dietrich im Café de Paris, London

2
METROPOLIS
Regie: Fritz Lang

3
Raimu und Ginette Leclerc in LA FEMME DU BOULANGER
Regie: Marcel Pagnol

30. Juni STRANGERS ON A TRAIN (*Alfred Hitchcock*, mit *Farley Granger* und *Robert Walker*, USA 1951), man kann sich vom Sonntagsbuffet bedienen; am 2. Juli DER SCHWARZE TANNER (*Xavier Koller*, mit *Otto Mächtlinger*, *Renate Steiger* und *Dietmar Schönherr*, Schweiz 1985), auch kulinarisch bleiben die Organisatoren mit den Älplermakkaroni im Land; oder am 5. Juli die italienische Nacht: zu sehen ist RISO AMARO (*Giuseppe de Santis*, mit *Silvana Mangano*, *Vittorio Gassman* und *Raf Vallone*, Italien 1948), dazu singt und spielt die *Famiglia Donadio* Canzoni. Zu essen gibt es dem Filmthema entsprechend Riso alla crema di scampi.
Informationen: Filmkreis Baden, Postfach 215, 5400 Baden 1

Hinter den sieben Gleisen

Letztes Jahr ging *Cinéville*, die Filmnächte im Zürcher Hauptbahnhof, zum ersten Mal über die Leinwand. Der Anlass, zum 100-Jahr-Jubiläum des Films initiiert, war mit dem Besuch von 3000 ZuschauerInnen ein solch beachtenswerter Erfolg gewesen, dass die Bahnhofsfilmnächte in den nächsten Jahren definitiv in den SBB-Fahrplänen anzutreffen sein werden. Ob der aus rhetorischen Gründen im Titel genannte Schweizer Spielfilm tatsächlich gezeigt wird und wie das sonstige Programm (geplant sind sechs Filme in den drei Nächten vom 20. bis 23. Juni) aussieht, ist zwar noch nicht bekannt, aber wichtig ist ja immer auch die Atmosphäre rund um den Film herum. Und da hat Cinéville sicher einen Pluspunkt für sich zu verzeichnen.

Rollendes Kino

Bereits längere Tradition hat eine andere Sommer-Kino-Idee: «*Das Rollende Kino unterwegs im Thurgau*». Am 4. Juli eröffnet THE WITCHES OF EASTWICK die Tour 96 in Thundorf. Bis zum 19. Juli bauen die OrganisatorInnen ihre Leinwand an verschiedenen Orten im Thurgau auf. Auch hier kümmert man sich um das leibliche Wohlergehen der KinobesucherInnen, wird doch vor jedem Film eine Festbeiz "für Speis und Trank sorgen". Am 5. Juli geht es nach Kreuzlingen, wo die Leinwand neben *Roman Signers* Brunnen aufgebaut und wo, wie könnte es anders sein, *Peter Liechtis* SIGNERS KOFFER zu sehen sein wird. Weitere Stationen und Filme: YEELEN (*Souleymane Cissé*, Mali) am 7. Juli in Matzingen, HEAVENLY CREATURES von *Peter Jackson* am 9. Juli in Islikon oder DER NAME DER ROSE von *Jean-Jacques Annaud* vor der passenden Kulisse der Kartause Ittingen.
Informationen bei: Rollendes Kino, Rachel Mariacher, Urs Jäger, Marktstrasse 6, 8500 Frauenfeld Tel/Fax 052-721 77 38

Ausstellungen

Film-Architektur – mehr als nur Hintergrund

Vom 26. Juni bis zum 8. September präsentieren das *Deutsche Filmmuseum* und das *Deutsche Architekturmuseum* in Frankfurt am Main die Ausstellung *Film-Architektur. Set Designs von* METROPOLIS *bis* BLADE RUNNER. Die Ausstellung bietet die bislang wohl grösste und umfassendste Sammlung von Originalen aus Archiven und von Privatsammlern Europas und den USA zum Thema der internationalen Filmarchitektur. In Frankfurt werden rund 200 wertvolle Exponate, Pläne, Skizzen, Entwürfe, Modelle, "Matte Paintings" und Fotos zu sehen sein, die mehr als siebzig Jahre Film- und Architekturgeschichte abdecken. Damit wird einerseits ein historischer Überblick geschaffen, andererseits sind die Originale wegen ihres künstlerischen Eigenwertes ebenso wichtig. An den einzelnen Entwurfsstadien und durch Kombination mit den entsprechenden Filmausschnitten wird der Weg von der filmarchitektonischen Idee bis hin zu ihrer tatsächlichen Ausführung im fertigen Film dokumentiert. An den Entwürfen und Bauten lässt sich erkennen, dass sich die Filmarchitektur häufig an den Anregungen der Architektur-Avantgarde orientierte und Stilrichtungen wie den Expressionismus, den Konstruktivismus oder die Neue Sachlichkeit verarbeitete. Die Ausstellung in Frankfurt setzt ihre Hauptakzente denn auch auf die Filmklassiker des deutschen Stummfilms in der Weimarer Republik, aber auch auf den Hollywood-Ausstattungsfilm der achtziger Jahre.

Besonders im expressionistischen Film Deutschlands wurde die Filmarchitektur zum wichtigen Bestandteil des filmischen Bildes. Architektonische Bauten übernahmen dramaturgisch eigenständige Funktionen. In Filmen wie das CABINET DES DR. CALIGARI (1919), ALGOL (1920) oder DAS WACHSFIGURENKABINETT (1923) war die Architektur im Film nicht mehr nur Hintergrund sondern vielmehr psychologisch aufgeladen. Mit den Innovationen der Filmarchitekten ging die zunehmende Beweglichkeit der Kamera zur Erkundung des künstlich geschaffenen Raums einher und fand einen ersten Höhepunkt in Murnaus DER LETZTE MANN.

Ein zweiter Schwerpunkt der Ausstellung verfolgt von METROPOLIS (1927) bis zu BLADE RUNNER (1982) filmische Stadtvisionen. Auch hier sind die Entwürfe von Architekten – etwa von Antonio Sant'Elia bis Hugh Ferris – prägend für die Vorstellungswelt filmisch vermittelter Urbanität.

Ergänzend zur Ausstellung zeigt das Kommunale Kino des Deutschen Filmmuseums eine grosse Reihe zum Thema, die die wichtigsten Filme einbezieht.
Informationen bei: Ausstellungs- und Pressebüro, c/o Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai 41, D-60596 Frankfurt Tel 0049-69-212-46211 Fax 0049-69-212-37881

Marlene in Rom

Im Palazzo delle Esposizioni in Rom kann noch bis zum 2. September die Ausstellung *Marlene Dietrich – Il volo dell'Angelo* besichtigt werden. Mit dieser Ausstellung, die in Zusammenarbeit mit der *Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin* erarbeitet wurde, zeigt sich die *Marlene Dietrich Collection* erstmals im Ausland. Im Palazzo finden sich rund 300 Exponate aus der Privatsammlung der Dietrich. Ihr Nachlass, Resultat einer grossen Sammelleidenschaft, dokumentiert nicht nur das private und öffentliche Leben der Diva, sondern widerspiegelt letztlich auch ein Stück Film-, Kultur- und Zeitgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. Innerhalb der Ausstellung werden zwei Themenschwerpunkte besonders berücksichtigt: einerseits Marlene Dietrichs Unterstützung der amerikanischen Truppen 1944 sowie ihr Aufenthalt in Italien und Monte Carlo 1956 anlässlich der Drehabeiten zum Film MONTE CARLO STORY. Parallel zur Ausstellung zeigt der Palazzo delle Esposizioni zusammen mit dem Goethe Institut Rom eine Retrospektive von Marlene-Dietrich-Filmen.
Ausstellung: Palazzo delle Esposizioni, Via Nazionale 194, I-00184 Rom, Tel 0039-6-474 22 16 offen jeweils Mittwoch bis Montag von 10 bis 21 Uhr

Vevey

Zum 16. Mal geht das *Festival du Film de Comédie* vom 19. bis 27. Juli in der Stadt am Genfersee über die Leinwände. Neben dem Wettbewerb mit rund zehn internationalen abendfüllenden Komödien findet sich ein Open-air-Kino auf der Place Scanavin, wo Vorpremieren, Wiederaufführungen und am Samstag, dem 27. Juli, eine grosse Cartoon-Soirée mit WALLACE & GROMIT unter anderen stattfinden. Eine Hommage ist *Raimu*, dem grossen Darsteller echt französischer, meist in der Provinz verwurzelter Typen, dem Verkörperer der Marcel-Pagnol-Welt, gewidmet. Die Retrospektive zeigt in Anwesenheit des Regisseurs das Werk *Patrice Lecontes*, in dessen Filmographie so unterschiedliche Filme wie LES BRONZÉS oder LES SPÉCIALISTES und M. HIRE oder LE MARI DE LA COIFFEUSE nebeneinander stehen.
Informationen bei: Festival international du Film de Comédie, Grande Place 29, 1800 Vevey
Tel 021-922 20 27
Fax 021-922 20 24

Locarno

Mit einem neuen Wettbewerbskonzept geht das *Internationale Filmfestival von Locarno* vom 8. bis 18. August in sein 49. Jahr. Der internationale Wettbewerb, der maximal 18 Filme umfassen soll, steht unter dem Titel «Neue Horizonte». Im Augenmerk stehen zwei Tendenzen: Das «Junge Kino» umfasst Erst- und Zweitlingswerke unbekannter Autoren, das «Neue Kino» soll bereits erfahrenen Autoren erlauben, sich im Rahmen des Festivals eine internationale Bestätigung zu holen.

In der Retrospektive wird das Gesamtwerk des grossen ägyptischen Regisseurs *Youssef Chahine* gezeigt. Chahine prägte wie kein anderer die ägyptische Filmgeschichte, war und ist Vorbild ganzer Generationen arabischer Filmemacher. Seine Werke sind sowohl autobiographisch inspiriert (HAUPTBAHNHOF KAIRO, ALEXANDRIA WARUM?) wie Auseinandersetzungen mit der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung seines Landes (DIE ERDE). Die Retrospektive wird übrigens nach Locarno sowohl im Filmpodium Zürich wie in der Cinémathèque in Lausanne zu sehen sein.

Informationen bei: Festival internazionale del film di Locarno, Via della posta 6, 6600 Locarno
Tel 091-751 02 32
Fax 091-751 74 65

Frank Daniel

In Palm Springs ist der Drehbuchautor *Frank Daniel* im Alter von 69 Jahren gestorben. Er verfasste neunzehn Drehbücher, zwei davon verfilmte er selbst: VATER GESUCHT, 1961, und DIESE MANNSBILDER, 1962. Als Frantisek Daniel war er in den sechziger Jahren Leiter der Prager Filmschule, bevor er 1968 angesichts der Ereignisse in seiner Heimat in die USA emigrierte. Dort übernahm er mit seinem ehemaligen Schüler *Milos Forman* die Leitung der Filmabteilung der Columbia Universität. Später wurde er neben *Robert Redford* Direktor des Sundance Institutes. Als gefragter Lehrer und Drehbuchberater wirkte Daniel unter anderem auch in Europa.

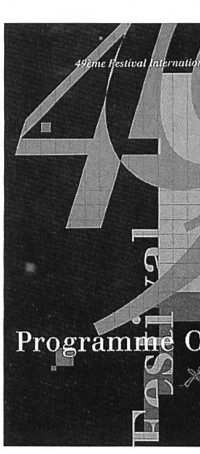
William K. Everson

Der Filmhistoriker, Autor, Filmsammler und Lehrer William K. Everson verstarb am 14. April 67jährig an Krebs.
Der 1929 ausserhalb Londons geborene Everson war von frühestem Alter an vom Film begeistert. Anfangs der fünfziger Jahre wanderte er in die USA aus und begann frühe Filme zu sammeln, die niemand wollte. Seine Sammlung umfasste am Ende rund 4000 Spielfilme, von denen einige in keinen anderen Archiven zu finden sind, und die wohl als eine der grössten Filmsammlungen der Welt zu betrachten ist. Der Publizist Everson verfasste beinahe zwanzig Bücher (unter anderen «Klassiker des Horrorfilms») und zahreiche Artikel über das Kino. Als Lehrer war Everson zwischen 1964 und 1984 an der School of Visual Arts tätig, wo er Filmgeschichte unterrichtete. Ausserdem war er Co-Direktor des Telluride Film Festival von 1977 bis 1987.

William K. Everson war des öftern gern gesehener Gast im Zürcher Filmpodium, wo er als unschätzbarer Experte für B-Pictures, Western und Horrorfilme kompetent, witzig und spannend Raritäten und Klassiker einführte.

Filmbulletin schätzte William K. Everson als äusserst aufmerksamen Leser und gelegentlichen Mitarbeiter.

Cannes '96
Cannes und der Suspense



FIPRESCI-Preise

Die Preise der internationalen Filmkritiker-Jury gingen für das Wettbewerbsprogramm an SECRETS AND LIES von *Mike Leigh* (Grossbritannien) und für die Parallelsektionen an PRISONER OF THE CAUCASUS von *Sergei Bodrov* (Russland). Eine besondere Erwähnung (in den Parallelsektionen) erhielten PRAMIS und PASTS von *Leila Pakalnina* (Latvia)

SPECIAL CANNES

Alle Jahre wieder, noch sicherer als der Frühling kommt, macht *Le festival*, wie es sich nach wie vor selbstbewusst bescheiden gibt, von sich reden. Manche stellen sich heute schon die Frage, was da los sein wird, wenn erst einmal die fünfzigste Ausgabe des Festivals auf die Menschheit zu rollt. Bleiben wir jedoch noch bei der 49. Auflage.

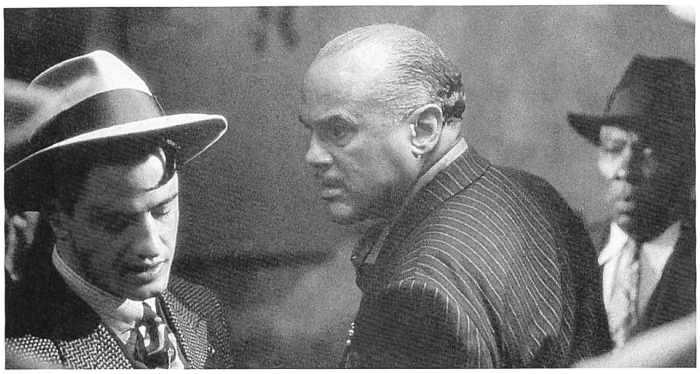
Durch Zufälligkeiten eigentlich, wie kurzfristige Terminverschiebungen, aktuelle Flugpläne und verfügbare Plätze, wurde bestimmt, welches der erste Film sein sollte, den ich in Cannes im Wettbewerb des Jahres 1996 sah: LA SECONDA VOLTA von *Mimmo Calopresti* mit *Nanni Moretti* und *Valeria Bruni Tedeschi* in den Hauptrollen. Und dieser Film sollte auch gleich das Thema einiger wiederkehrender Gedanken der Filmbetrachtung in den folgenden Tagen bestimmen. Eigentlich, so stellt der geneigte Zuschauer nach der Vorstellung fest, hätte der Film ein spannendes Thema. Es kann sich demnach die Frage stellen: woran liegt es , dass das Thema verschenkt wird? Mögliche Antwort: Orientierung des Zuschauers, Erzählperspektive, *Suspense*.

Es ist eine alte These von mir, dass es sich für jeden Filmschaffenden lohnt, täglich mindestens einmal über den Altmeister *Alfred Hitchcock* nachzudenken. Eine Erläuterung zu Suspense von Hitchcock sei hier kurz in Erinnerung gerufen: Leute sitzen um einen Tisch, unter dem eine Bombe tickt, im einen Szenario sind die Zuschauer so ahnungslos wie die Leute am Tisch und werden durch die plötzliche Explosion überrascht, im anderen Szenario wissen die Zuschauer von der Bombe, hoffen auf ihre rechtzeitige Entdeckung und bangen um die Menschen am Tisch. Knalleffekt oder Suspense. Was immer die um den Tisch versammelten Leute auch tun, wenn dem Zuschauer vom Vorhandensein einer Bombe nichts bekannt ist, muss es langweiliger wirken, als wenn er darum weiss. Zusätzlicher Vorteil der Suspense-Variante: je länger die auch noch so banale Szene ausgedehnt wird, umso spannender wird sie eigentlich.

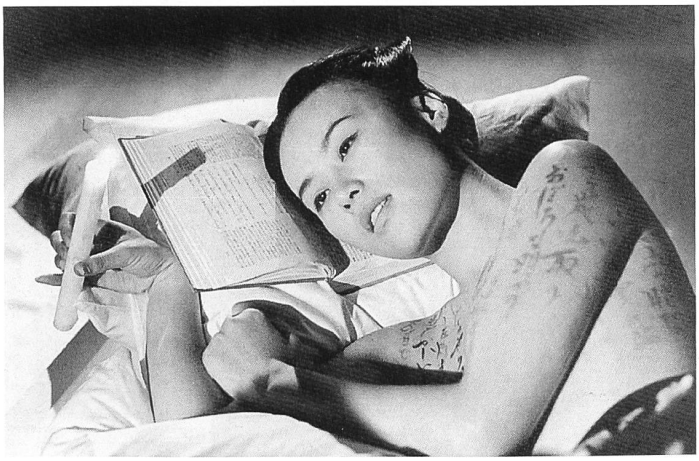
Anfang der Synopsis zu LA SECONDA VOLTA: «Turin, Alberto Sajevo trifft zufällig Lisa Venturi, die Frau, die ihn vor zwölf Jahren bei einem terroristischen Anschlag zu töten versuchte. Er erkennt sie sofort. Sie dagegen hat noch keine Ahnung, wer er ist. Kühl plant Alberto weitere scheinbar zufällige Begegnungen der beiden.» Soweit so schön.

1

2



3



4

Alleine, wer die Synopsis *nicht* gelesen hat, weiss nichts "von der Bombe unter dem Tisch". Praktisch sieht das dann in etwa so aus: Alberto fährt mit dem Bus durch Turin und schaut aus dem Fenster, scheint etwas zu sehen, steigt aus, scheint einer Frau zu folgen. Richtig, er folgt ihr. Verfolgt sie sogar, wie mit der Zeit offenkundig wird. Zuschauer entwickeln Hypothesen, wenn sie einer Erzählung folgen – bewusst oder unreflektiert –, denn sie *können* gar nicht anders. Was also schleicht der Kerl hinter der Frau her? Warum spricht er sie nicht an? Keine Antworten auf die Thesen. Urteil: Komischer Kerl, komische Geschichte, die langweilt, weil der Zuschauer einfach keinen einsichtigen Grund auszumachen vermag, weshalb dieser Alberto Lisa immerzu folgt und dennoch überhaupt nichts geschieht.

Sicherlich ist LA SECONDA VOLTA kein Thriller, und Mimmo Calopresti will auch keinen Thriller fabrizieren. Dennoch hätte sich für ihn und seinen Drehbuchautor ein Nachdenken über Hitchcock gelohnt. Die meisten Überlegungen des Altmeisters treffen auf jede Art von filmischem Erzählen zu. Hätte es Calopresti verstanden, dem Zuschauer deutlich zu machen, dass Alberto in den Strassen von Turin jene Frau entdeckt, die er sicher hinter Gittern glaubt, die vor Jahren auf ihn geschossen und ihn lebensgefährlich verwundet hat – über die "Bombe unter dem Tisch" zu informieren –, wäre die Verfolgung Lisas eindeutig motiviert und wirklich spannend. Spricht er sie an? Rächt er sich und wie? Wann entdeckt Lisa, wer da ihre Bekanntschaft sucht. Für Suspense wäre jedenfalls gesorgt.

Die grüne Tür des *Mike Leigh* in SECRETS AND LIES. Vereinfacht dargestellt laufen da anfänglich zwei Geschichten parallel nebeneinander her: eine junge Frau sucht, nachdem ihre Adoptivmutter verstorben ist, ihre leibliche Mutter, und eine unverheiratete Mutter hat eher Schwierigkeiten mit ihrer eigentlich erwachsenen Tochter und dem Leben überhaupt. Cynthia lebt in einem einfachen Haus in einer Strasse, in der alle Häuser *gleich* aussehen, in einem Quartier, in dem alle Strassen mit den gleichförmigen Häuserzeilen sich zum Verwechseln ähnlich sind. Selbstverständlich vermutet der geneigte Zuschauer zu Recht, dass die beiden Stränge des Films etwas miteinander zu tun haben könnten, und ahnt vielleicht auch schon was. Cynthias Haustür ist grün. Diskret und *auffällig*, dafür haben Regie und Ausstattung gesorgt. Bewusst wahrgenommen wird dies wohl kaum. Hortense hat inzwischen die Adresse ihrer eigentlichen Mutter ausfindig gemacht, kurvt in ihrem Wagen durch die Gegend und sucht die Strasse und das Haus. Die Kamera erfasst die grüne Tür, und jeder Zweifel ist ausgeschlossen: Die Geschichten von Mutter und Tochter sind zusammengeführt. Die Orientierung des Zuschauers wird durch eine Haustür, die ein klein bisschen anders ist als all die andern, geleistet. Wenn Hortense dennoch weiter fährt, so kann es nicht daran liegen, dass sie ihre Mutter einfach nicht gefunden hätte. These des Zuschauers: wahrscheinlich ist sie einfach noch nicht bereit, die ihr unbekannte Frau zu treffen und bereits jetzt mit sich zu konfrontieren.

Auch SECRETS AND LIES ist beileibe kein Thriller und wahrlich kein gängiges Hollywoodprodukt, sondern eher all das, was man im besten Sinne als klassischen europäischen Autorenfilm bezeichnen mag – wie überhaupt die Europäer 1996 im Wettbewerb von Cannes stark vertreten waren. Die durchdachte Wahl der Erzählperspektiven hat dem Gewinner der Goldenen Palme in keiner Weise geschadet, sondern durchaus genützt. Wer sein Publikum ernst nimmt, sollte es *un*absichtlich möglichst nicht verwirren.

Weiteres, geeignetes Material zu einem Nachdenken über Erzählstrategien und Suspense anhand der aktuellen Filme von Cannes liefert auch LE HUITIÈME JOUR von *Jaco van Dormael*. Zwei Stränge der Erzählung zunächst auch hier. Einerseits die Welt des – wie er sagt – «wahrscheinlich in der Mongolei geborenen» Mongoloiden Georges, der aus dem Heim, in dem er untergebracht ist, verduftet und sich auf den Weg nach einem Zuhause macht, das nur noch in seiner Vorstellung existiert. Und anderseits die schizophrene Welt von Harry, in der jede Geste und jedes Accessoire auf Verkaufserfolg hin angelegt ist, der es äusserlich zu Ruhm und Ansehen gebracht hat, persönlich aber am Abgrund steht.

Nacht. Regen. Eine menschenleere Landstrasse. Absolut nichts zu sehen. Harry am Steuer. Monoton schlagen die Scheibenwischer an. Ein Knall. Ein Hund, der am Boden liegt. Ein Auto, das quer in der Strasse steht. Ein Koffer, der daliegt – ein Koffer, den wir doch schon

mal gesehen haben, und schliesslich kommt Georges ins Bild, klatschnass und fassungslos. Offenkundig ist da "die Bombe explodiert". Unerwartet, überraschend und alles ging schnell. Stimmt, da lief doch tatsächlich ein grosser schwarzer Hund neben dem fröhlichen Georges einher, als der sich im strahlenden Sonnenschein, exakt mitten auf der Strasse, von dannen machte. Dann muss der arme Kerl doch tatsächlich den ganzen lieben langen Tag unterwegs gewesen sein, stur immer mitten in der Strasse und unberührt vom hereinbrechenden Regen. Wie sonst hätte er von Harrys Wagen erfasst werden können? Waren denn da tatsächlich keine anderen Autos unterwegs? Aber halt: die Geschichte geht ja längst mit Georges und Harry weiter.

In FARGO ist der Zuschauer den Ereignissen immer eine Nasenlänge voraus. Das macht Spass. Mit der Geschichte an sich, «a reality-based crime drama» nach einem *original screenplay* von *Joel* und *Ethan Coen*, hat das recht wenig zu tun, mit den zwar komplexen, aber optimal gewählten Erzählperspektiven dagegen alles. «Die Geschichte beruht auf tatsächlichen Ereignissen.» Da wissen wir doch gleich, wo wir dran sind. Alles, was noch folgen wird, ist determiniert. Minnesota 1987. Ein Mann trifft sich mit zwei Ganoven in einer Kneipe und überredet sie, seine eigene Frau zu entführen. Da hat man doch gleich eine andere Sicht auf das Familienleben dieses Jerry Lundegaart – es ist förmlich zu hören, wie die "Bombe tickt". Auch als die Entführer ins Haus eindringen ist *nur* Frau Lundegaart überrascht.

Dass da einiges von der ursprünglichen Planung abzuweichen beginnt, begreift ein jeder, weil sich die Coens eben die Zeit nahmen, den Zuschauer (liebe Leserin, so zwischendurcheinmal sei erwähnt, dass mir durchaus bewusst ist, dass es auch die Zuschauer*innen* im Publikum gibt) genau über den Plan zu informieren. Wechsel der Perspektive zu den Entführern: nächtlicherweise ein paar Pannen, in deren Folge ein paar Leichen auf der Überlandstrasse zurück bleiben. Aus der Sicht des District Sheriffs: die gute Frau lässt sich, bevor sie sich an den Ort des Verbrechens begibt, zunächst zu einem kräftigen Frühstück überreden. Und, dort angekommen erkundigt sie sich zu allererst nach der Verfügbarkeit von Kaffee und der nächstgelegenen Kneipe. Die herumliegenden Leichen, die haben Zeit. Da die Zuschauer aber längst wissen, was da nächtlicherweise geschah, bleibt *ihnen* die Zeit, solch erlesene Details zu geniessen.

Zu wissen, dass im Koffer statt der erwarteten vierzigtausend Dollars eine satte Million liegt, erhöht das Vergnügen des Zuschauers, nicht nur durch den Suspense, wann der Blödmann das Ding denn endlich öffnet, sondern auch durch das, nicht unangenehme, Gefühl der Überlegenheit. Was dann dieser Carl Showalter mit der ihm gewissermassen in den Schoss gefallenen Million tatsächlich anstellt, übertrifft an ausgekosteter Blödheit wiederum jegliches Vorstellungsvermögen.

Aber es sind nicht nur die Amerikaner, die um die Stärke einer Erzählung und die Notwendigkeit einer angemessenen Erzähltechnik wissen. Der Däne *Lars von Trier* ist mit seinem BREAKING THE WAVES zum Beweis, dass eine starke Geschichte trägt, sehr weit gegangen. Angeblich hat er das gesamte Material auf Video transferiert und dann auf Film zurückkopiert, um es in seiner technischen Qualität zu beschneiden. Auch die Unschärfen, die immer wieder zu beobachten sind, wurden mit erheblichem Aufwand absichtlich herbeigeführt. Und der Nachweis ist tatsächlich gelungen: dies alles stört überhaupt nicht. Die Geschichte, aus klaren Gesichtswinkeln übersichtlich erzählt, bricht sich Bahn.

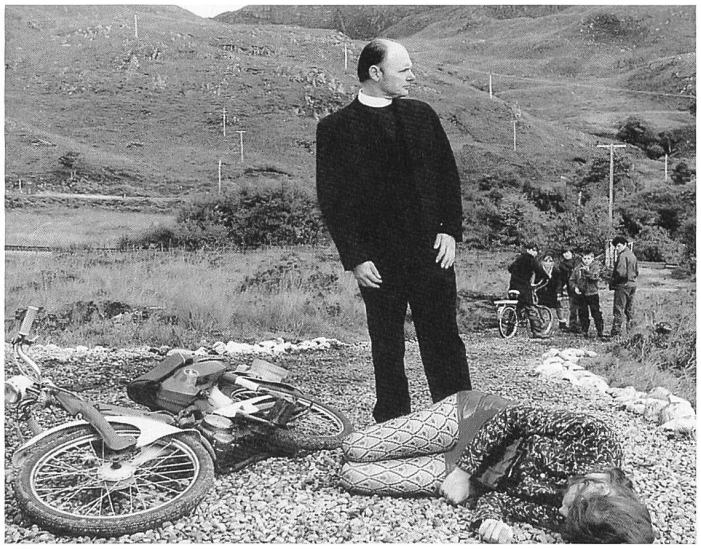
Sogar ein Zwischentitel kann eine "Bombe" – im Sinne von Hitchcock – sein. «Bess heiratet», steht da auf der Leinwand. Lange genug, damit der Zuschauer eine Vorstellung entwickelt von Bess, die heiratet. Bild eines Helikopters. Hätten Sie dies erwartet? Überraschung, aber dennoch keine Verunsicherung. Man weiss ja, was kommt. Und richtig: es stellt sich heraus, dass der Bräutigam im Helikopter einfliegt, mit Verspätung gegenüber dem Flugplan, und die Braut ungeduldig auf dem Landeplatz wartet. Dass die Braut die Verspätung ihrem Zukünftigen vorwirft und nicht der Transportgesellschaft, öffnet wiederum ein neues Feld, wirft einen Blick voraus. So einfach lässt sich eine Erzählung führen, wenn man ersteinmal weiss, wie.

Über Hitchcock ein Mal täglich nachzudenken lohnt sich allemal – und weiterhin.

Walt R. Vian

5

6



6

1
FARGO
Joel Coen

2
LE HUITIÈME JOUR
Jaco van Dormael

3
KANSAS CITY
Robert Altman

4
THE PILLOW BOOK
Peter Greenaway

5
LA SECONDA VOLTA
Mimmo Calopresti

6
BREAKING THE WAVES
Lars von Trier

Lustspiel vom geteilten Leid

SECRETS AND LIES von Mike Leigh

Eine Standardgeschichte, maulten in Cannes ein paar Siebengscheite bei «salade niçoise», eine seifige «soap».

Eine Standardgeschichte, maulten in Cannes ein paar Siebengscheite bei *salade niçoise*, eine seifige *soap*. Fast wie in einem Roman von Dickens werde in SECRETS AND LIES eine Adoptivwaise auf der Suche nach der leiblichen Mutter fündig und glücklich. Dem Zwang zum Happy-End sei da bis zur Erschöpfung nachgelebt. Offenbar gehe jetzt die Vereinheitlichung der Geschmäcker bereits von den Autoren aus; das geschehe obendrein auf freiwilliger Basis, auch ohne den alten Erfolgsdruck von Investorenseite.

Wer es so sieht, konnte sich auf *Robert Altman* berufen, der an der Côte d'Azur ausrief, nicht länger die Autoren machten die Filme, sondern die Banken. *Dustin Hoffman*, *Al Pacino* und *Francis Coppola* pflichteten bei. Wie nach Absprache gebärdeten sich bewährte Systemsupporter als die härtesten Kritiker überbordender Geschäftemacherei. Und es ist ja wahr, vor lauter Zahlen sehen die Umsatzgewaltigen des Weltkinos keinen einzigen realen Bilanzwert mehr, und ihr asthmatisches Chaotentum lähmt alle Kreativität. Allmählich wird es ruchbar, vor lauter Erfolgshetze könnte (mindestens) der amerikanische Film in die tiefste gestalterische Krise seit den Sechzigern gleiten.

Der neue Film von *Mike Leigh* (einem Engländer) lässt sich als «*pitching*» leicht in höchstens 25 Wörter fassen. So erzählt, setzt er tatsächlich eine Adoptivwaise (sie ist schwarz) in Szene, die auf der Suche nach der leiblichen Mutter (sie ist weiss) fündig und glücklich wird. Die Geschichte ist eine wirkliche Story – simpel, amüsant und komisch – und malt in nichts schwarz. Das Publikum verlässt den Saal frohgemut. LIFE IS SWEET, das Leben ist süss. So hiess 1991 eine Komödie Leighs, mit der sich diese neueste vorteilhaft zusammenbringen lässt.

Schliesslich ist im wirklichen Leben auch niemand nur immer zutodebetrübt, oder er jauchzt ohne Unterlass himmelhoch auf.

Sich fühlen wie Prinzessin Margret

Doch wird da kein wohlfeiler, unglaubwürdiger Trost ausgeteilt. Noch steht zu befürchten, es ziehe jetzt den Autor unter die Stimmungsdiscounter. Man braucht sich bloss zu erinnern, was für einen scharfen Kontrast NAKED 1993 zum vorausgegangenen LIFE IS SWEET bildete, und man muss ausserdem sehen, wie das gleiche jetzt wieder geschieht, im Verhältnis zu SECRETS AND LIES. Die Protagonisten jenes herben derben Zeitstücks von 1993 waren in jeder Hinsicht aus- und abgebrannt. Sie fühlten sich samt und sonders «wie Prinzessin Margret». Es war so sehr mit grimmigem Pessimismus unterlegt, wie das Dasein der Unterklasse jetzt wieder betont *en rose*, als fraglos lebenswert erscheint.

Schliesslich ist im wirklichen Leben auch niemand nur immer zutodebetrübt, oder er jauchzt ohne Unterlass himmelhoch auf. Anlass zur Selbstaufgabe wie in NAKED findet sich jederzeit, desgleichen aber Grund zu neuer Hoffnung wie in SECRETS AND LIES oder LIFE IS SWEET. Sichtlich blickt Leigh bewusst über den einzelnen Titel hinaus und thematisiert von einem Mal zum folgenden, wie wir alle schwanken zwischen Zuversicht und Verzweiflung, Tatkraft und Depression. Seine Filme erfassen eine Stimmungslage bis ins feinste, doch unterlassen sie es tunlichst, sie zur jeweils umfassenden, einzig gültigen Atmosphäre zu erheben. Genommen wird die Gefühlstemperatur nur einer einzelnen Gruppe von Individuen aufs Mal. Aber der Wert muss aufs Zehntelsgrad genau stimmen.

In LIFE IS SWEET und SECRETS AND LIES bieten Familien Behausung und Behaustheit und schaffen damit Raum für die unerlässlichen Schübe von Optimismus zwischen den unvermeidlichen Anwandlungen von Melancholie. Bei einiger Skepsis bejahen beide Filme, auf die Dauer sei es im Dunstkreis der Nächsten möglich, mehr Probleme zu lösen, als darin erzeugt würden. Mindestens wird solange, als der konkrete Einzelfall nicht das Gegenteil beweist, angenommen, eine derartige Chance sei gegeben. Nichts von all dem kommt in NAKED auch nur vor. Dort wird der Held gerade in dem übertragenen Sinn als "nackt" hingestellt, als er allein ist und draussen auf der Strasse.

SECRETS AND LIES ist ein Lustspielfilm mit tieferer Bedeutung, und ein solches bildet einen graden engen Pfad.

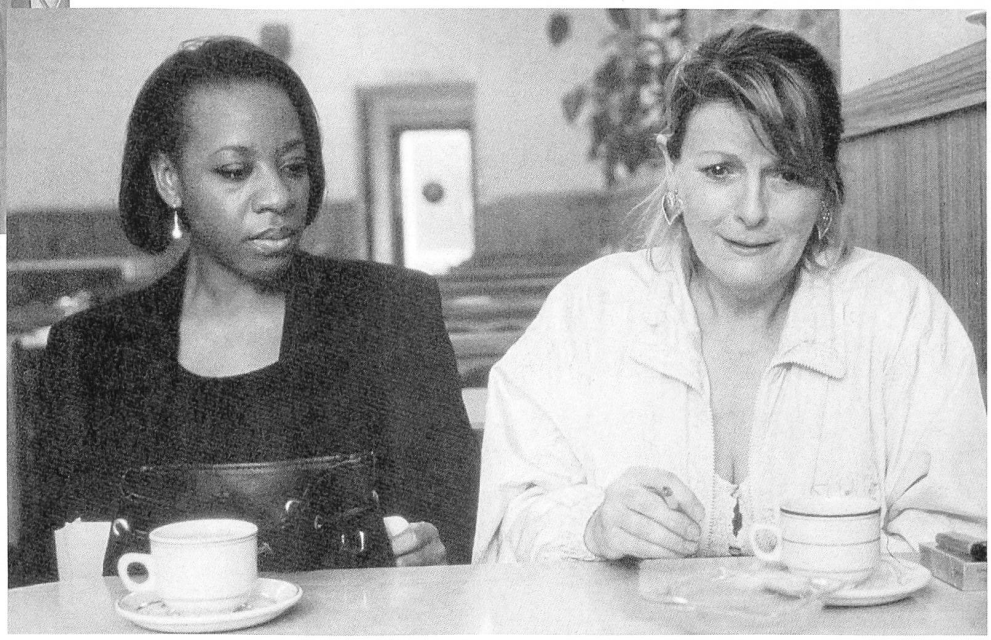
Aufgefangene Abstürze

Nicht, dass alles zum Besten stünde im engen Zirkel der Angehörigen. Doch ist draussen auf der Strasse kaum viel Besseres anzutreffen. SECRETS AND LIES führt vor, wie sich Einsamkeit und Verzweiflung mitunter überwinden lassen (freilich ohne Gewähr). Cynthia hat reichlich Anlass, sich «wie Prinzessin Margret» zu fühlen, wo doch die Umstände sie plötzlich drängen, ihrer lange verneinten, verheimlichten, verdrängten Tochter Hortense spät noch eine Mutter zu werden. Erschwerend kommt hinzu, dass es den fälligen Schritt über jedermanns milde, aber spürbare Rassenvorurteile hinweg zu tun gilt; und das heisst, dass auch die Heldin selbst über ihren Schatten springen muss.

Dabei wäre es leicht, sich die Schwierigkeit einfach vom Leib zu halten. Das ist ja schon einmal geschehen, als Cynthia ihr Kind zur Adoption freigab. Nur mit Mühe entscheidet sie sich diesmal für die kollektive Lösung und unterbreitet das Problem ihren Lieben. Die (zunächst) verheerenden Folgen quittiert ihr Bruder Maurice mit dem Kernsatz: «*We all suffer, why don't we share the suffering*». Ja, dazu sind Familien wohl da, um Abstürze aufzufangen. Leighs Figuren halten's, wie's Familien immer tun, wenn ihnen etwas gelingt, zum Beispiel die Eingliederung der bis anhin völlig fremden und obendrein verkehrt gefärbten Hortense.

Sie geben sich der Heiterkeit und der allseitigen Sympathie hin, nicht sofort, etwas später. SECRETS AND LIES ist ein Lustspiel mit tieferer Bedeutung, und ein solches bildet einen graden engen Pfad. Bis zuletzt weicht der Film kein Fingerbreit von ihm ab.

Pierre Lachat

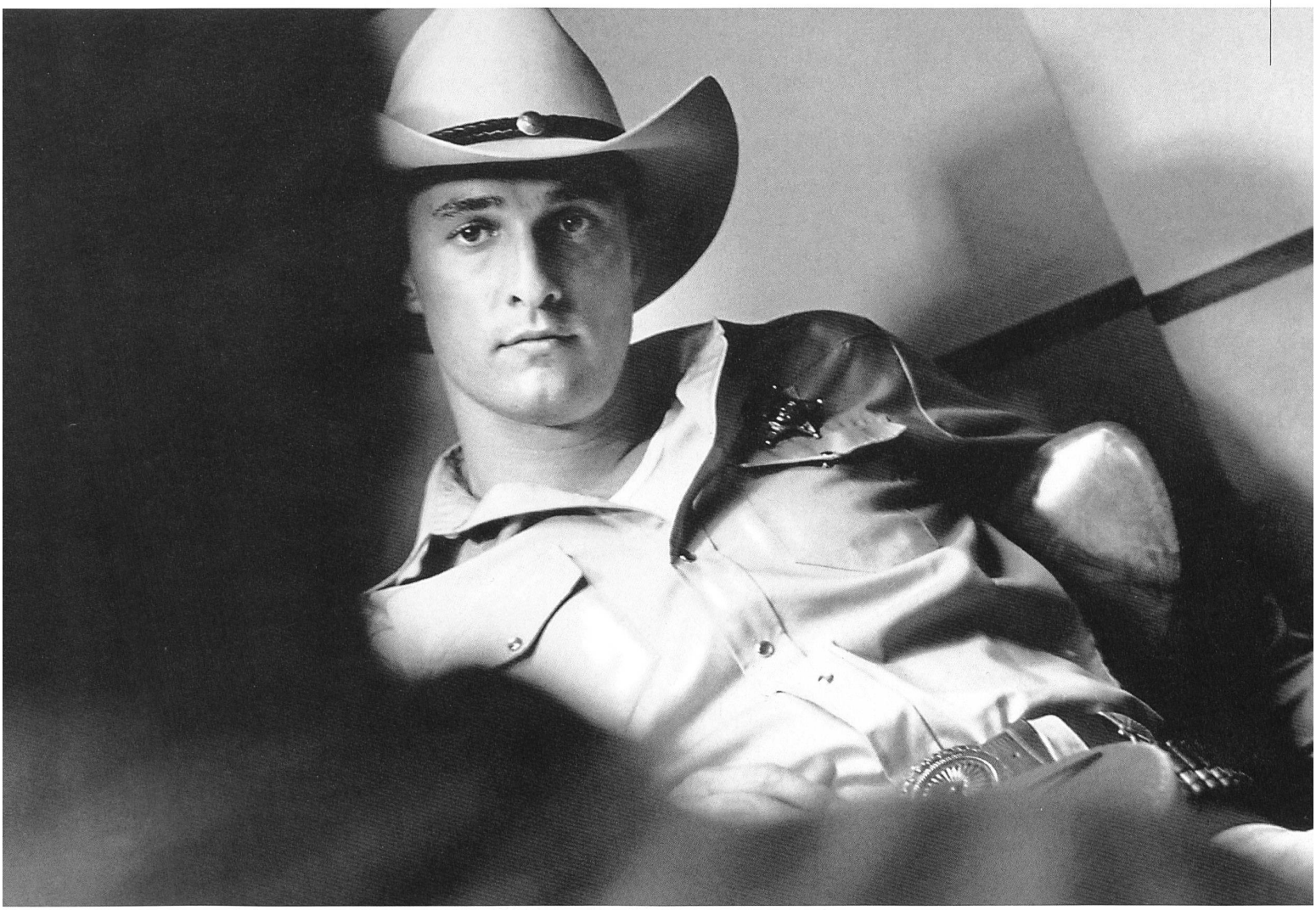


Die wichtigsten Daten zu SECRETS AND LIES*:*

Regie und Buch: Mike Leigh; Kamera: Dick Pope, B.S.C.; Schnitt: Jon Gregory; Productiondesign: Alison Chitty; Kostüme: Maria Price; Make-up: Christine Blundeli; Musik: Andrew Dickson; Ton: George Richards.
Darsteller *(Rolle): Timothy Spall (Maurice), Phyllis Logan (Monica), Brenda Blethyn (Cynthia), Claire Rushbrook (Roxanne), Marianne Jean-Baptiste (Hortense), Elizabeth Berrington (Jane), Michele Austin (Dionne), Lee Ross (Paul), Lesley Manville (Sozialarbeiter), Ron Cook (Stuart), Emma Amos (Mädchen mit Narbe), Bryan Boyell, Trevor Laird (Hortenses Brüder), Claire Perkins (Hortenses Schwägerin), Elias Perkins McCook (Hortenses Neffe), June Mitchell, Janice Acquah (Optiker), Hannah Davis (erste Braut), Kate O'Malley (zweite Braut), Joe Tucker (Bräutigam), Richard Sims (Pfarrer), Grant Masters (Brautführer), Jean Ainslie (Grossmutter).*
Produktion: *Ciby 2000, Thin Man Production; in Zusammenarbeit mit Channel Four Films; Produzent: Simon Channing-Williams; ausführender Produzent: Philip Kenny. Grossbritannien 1996. Farbe, Format: 1: 1,85; Dolby SR; Dauer: 142 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich.*

Legende und Wahrheit

LONE STAR von John Sayles



John Sayles verfolgt in seinem Film die Wahrheitssuche eines texanischen Sheriffs an der mexikanischen Grenze der Gegenwart.

«Remember the Alamo» hiess, so die Überlieferung, der Kampfschrei der Texaner am San Jacinto, als die mexikanischen Truppen unter General Lopez de Santa Ana am 21. April 1936 entscheidend zurückgeworfen wurden, was in der Folge zur Bildung der Lone Star Republic führte. «Forget the Alamo» heisst es am Schluss des Filmes von John Sayles, wenn zwei Menschen am Ufer des Rio Grande über die gesellschaftlichen Schranken ihrer Herkunft hinaus nach einer möglichen Grundlage für die gemeinsame Zukunft suchen.

Alamo, die längst zur amerikanischen Legende gewordene Missionsstation von San Antonio, symbolisiert den Kampf der Anglo-Amerikaner gegen Mexiko, der am 2. März 1936 mit der Unabhängigkeitserklärung amerikanischer Siedler seinen Anfang genommen hatte. Ursprünglich spanisches Territorium, war das Gebiet des späteren Texas 1821 in mexikanischen Besitz übergangen. Im Alamo leisteten zwischen dem 23. Februar und dem 6. März 1936 rund 190 Männer – Freiheitskämpfer, Patrioten, Abenteurer – einer mehrfachen Übermacht während dreizehn Tagen erbitterten Widerstand, ehe sie von den viertausend Soldaten des mexikanischen Befehlshabers überrannt und aufgerieben wurden.

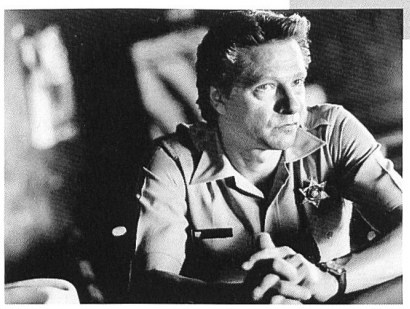
Dies im weitesten Sinne der historische Hintergrund von LONE STAR, der im Rahmen der Quinzaine des réalisateurs während des Filmfestivals von Cannes beträchtliches Aufsehen erregte und demnächst wohl auch in der Schweiz anlaufen wird. John Sayles verfolgt in seinem Film die Wahrheitssuche eines texanischen Sheriffs an der mexikanischen Grenze der Gegenwart, einer Gren-

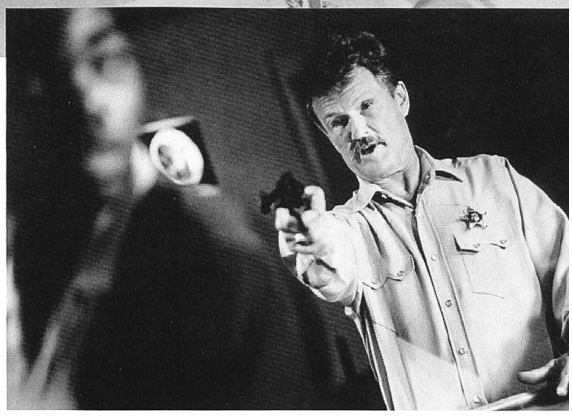
ze, die treffend auch schon als Wundnaht alten und neuen sozialen und menschlichen Elends im Zusammenleben der Rassen bezeichnet worden ist.

Ein Ring zunächst, dann ein verblichenes Skelett und ein verrotteter Stern in der Kakteenwüste haben Erinnerung an eine alte, fast vierzig Jahre zurückliegende Mordsache aufgewühlt und den Sheriff nicht zuletzt aus persönlichen Motiven in eine Recherche getrieben, die weit in die Vergangenheit führen sollte: sein damals verschwundener Vater, ebenfalls Sheriff, galt als Hauptverdächtiger am Verbrechen an einem Berufskollegen, einem korrupten, gewalttätigen Rassisten, dem der ausserordentliche Kris Kristofferson in den Rückblenden beklemmende Züge brutaler Bösartigkeit verleiht. Eine Abrechnung unter Gesetzeshütern also? Und wenn ja, welches Geheimnis möchte sich hinter dem dramatischen Geschehen von einst denn verbergen? Seine Untersuchungen führen den Sohn auf den Spuren des Vaters in eine von Vergangenheit geprägte Gegenwart, auf der die Bürde des Rassismus, der Intoleranz, der Vorurteile und der Gewalttat im Zusammenleben zwischen Anglo- und Afro-Amerikanern, Latinos und Indianern lastet. Langsam beginnt sich dem bohrend Forschenden ein über Generationen gewachsenes Geflecht von ambivalenten Beziehungen und ein Gespinst von Strategien des Verdrängens, Verleugnens und Anpassens zu entwirren, bis schliesslich die Tatsachen freiliegen.

LONE STAR ist ein Film über Legende und Wahrheit, vergleichbar dem berühmten THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE von John Ford, in dem der inzwischen selber zur Legende gewordene Satz fällt: «When the legend becomes fact, print the legend.» Denn auch die Legende kann eine Form der Wahrheit sein. Vor allem aber ist sie eine Art von Heimat: jede Kultur baut und braucht ihre Legenden, die vom eigenen Herkommen berichten und die im Idealfall auf Kosten der Wahrheit ein redliches, integres Selbstwertgefühl etablieren. Aber niemals, und das ist John Sayles ein Anliegen, niemals darf dies auf Kosten der Menschenwürde geschehen. Die Untersuchungen seines Sheriffs haben nicht nur im geographischen Sinne in Grenzbereiche geführt: es sind Forschungsreisen geworden an Grenzen, die Menschen trennen können, deren Würde und Rechte verletzt worden sind. Wenn Familien- und Sozialgeschichte sich als Form von Gefängnis erweisen, in dem diese Würde und diese Rechte eingesperrt sind, wenn diese

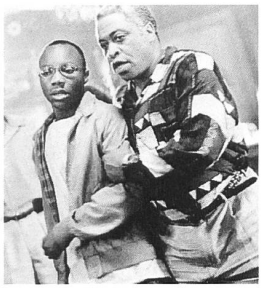
Die Untersuchungen des Sheriffs haben nicht nur im geographischen Sinne in Grenzbereiche geführt: es sind Forschungsreisen geworden an Grenzen, die Menschen trennen können, deren Würde und Rechte verletzt worden sind.





Die wichtigsten Daten zu LONE STAR:

Regie, Buch und Schnitt: John Sayles; Kamera: Stuart Dryburgh; Production-design: Dan Bishop; Musik: Mason Daring. Darsteller *(Rolle): Chris Cooper (Sheriff Sam Deeds), Kris Kristofferson (Sheriff Charley Wade), Matthew McConaughey (Buddy Deeds), Frances McDormand (Bunny, Sam Deeds Ex-Frau), Elizabeth Pena (Pilar), Eddie Robinson (Chet Payne), Ron Canada (Otis Payne), Joe Morton, Miriam Colon, Clifton James.* Produktion: *Rio Dulce Inc.; Produzenten: Maggie Renzi, Paul Miller. USA 1996. Farbe. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.*

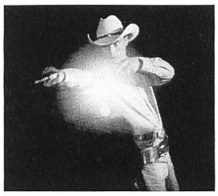


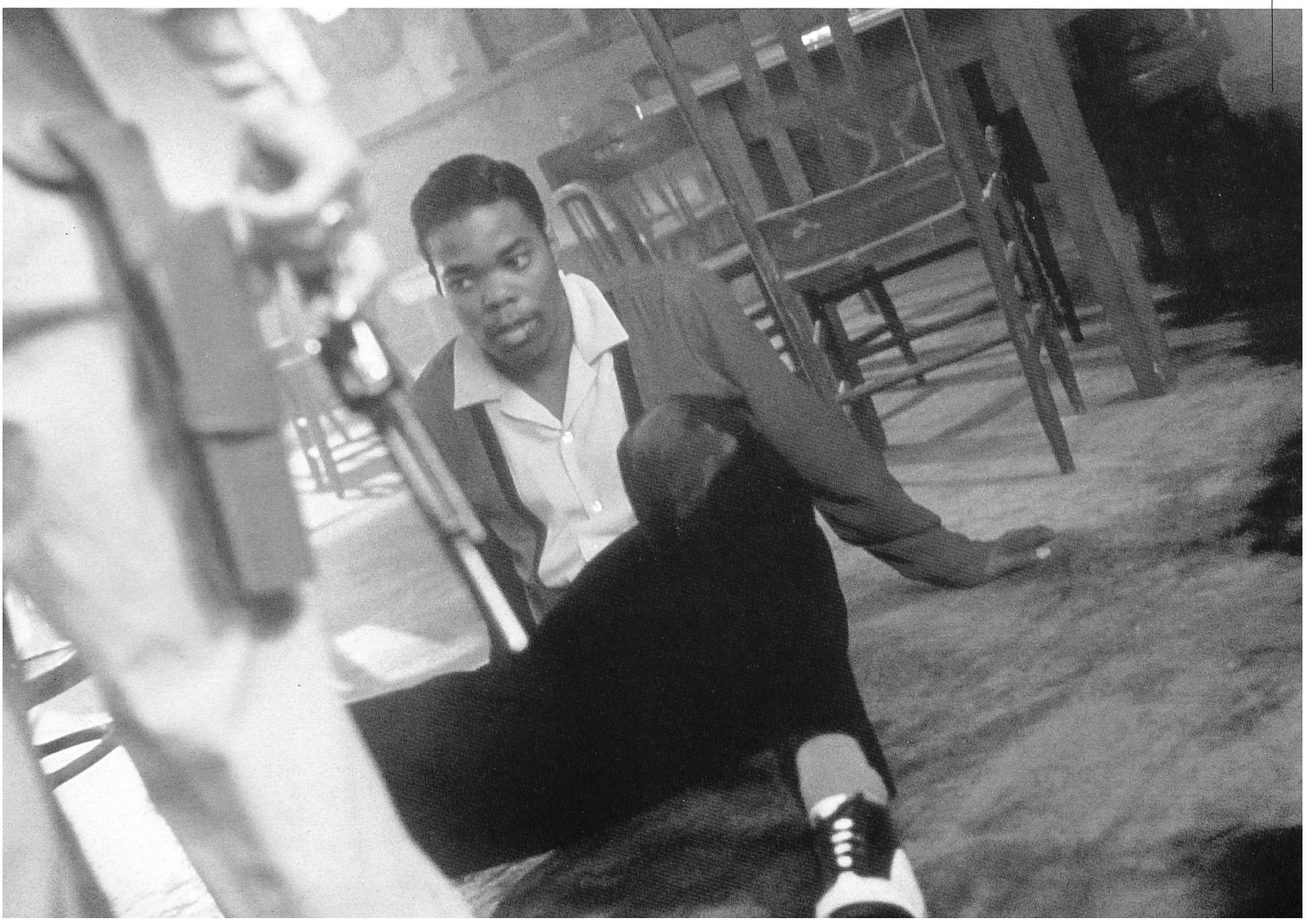
Geschichte sowohl das Geschick des Individuums als auch der Gruppe beeinflussen kann, hat jede Generation und jeder Mensch im Sinne der Selbstverantwortung die Ethik für sich selber neu zu definieren, weil man den Erzählungen der Geschichte ja nur misstrauen kann, meint Sayles. So gesehen ist die Geschichte aber auch fähig, wie der Regisseur am Beispiel seiner Hauptfigur zeigt, Energien freizulegen. Es ist denn auch eben dieser energetische Strom, der die Erzählweise von LONE STAR trägt, einem wohl kraftvollen Film, der sich seinen Figuren gerade deshalb behutsam nähert, um ihnen nicht zu schnell zu nahe zu kommen.

Die Quinzaine des réalisateurs, eine 1968 ins Filmfestival von Cannes integrierte Parallelveranstaltung wird von der «Société des réalisateurs de films» organisiert, seit junge Filmschaffende, unter ihnen François Truffaut und Jean-Luc Godard, den Abbruch des Filmfestivals erzwangen, das ihrer Meinung nach in den Konventionen erstarrt war. Seinerzeit als Gegenveranstaltung konzipiert hat sich die Quinzaine, wie am 14. Juli 1968 formuliert, zum Ziel gesetzt, die künstlerische, moralische, berufliche und ökonomische Freiheit des kreativen Schaffens zu verteidigen und zur Entstehung neuer Kinostrukturen beizutragen.

Dieser Zielsetzung entspricht gerade John Sayles neuer Film in schönster Weise. Der aktuelle Film aus Texas, wo amerikanische Geschichte sich komprimiert findet, ist in seiner differenzierten, vielschichtigen, klugen Erzählstruktur das intelligente, unabhängige Produkt klarsichtiger Machart. Es lässt zudem erkennen, aus welcher Schule der Autor stammt: auch er ist ein Zögling des grossen Talentförderers *Roger Corman*, der vor ihm bereits Leute wie *Francis Ford Coppola*, *Peter Bogdanovich* und *Martin Scorsese* das Handwerk gelehrt hat. Der hochbegabte Zweimetermann John Sayles ist nicht nur wegen seiner körperlichen Grösse einer der ihren. Denn Begabung war immer die Voraussetzung, um in der Corman-Schule zu bestehen, wo Filme für eine Handvoll Dollar innerhalb weniger Tage entstehen können. Billig, aber genial, mit kargen Mitteln, dafür in einer Atmosphäre kreativer Freiheit. Mit Phantasie eben.

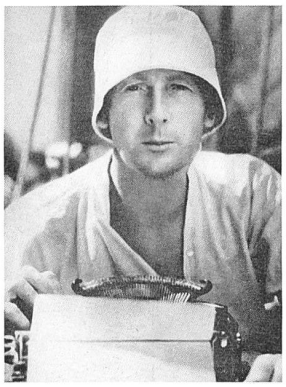
Rolf Niederer





Was ist das: *Kinematographie?*

Zum Werk von Friedrich Wilhelm Murnau



Max Schreck in NOSFERATU

«Der Film-Regisseur muss sich selbst von jeder Tradition lösen, ob vom Theater oder von der Literatur, um den bestmöglichen Gebrauch von seinem neuen Medium zu machen.»

Murnau, 1927

Als Murnau 1926 das Angebot aus Hollywood bekam, in diesem Mekka der Cinéasten zu arbeiten, galt die Einladung sicher auch dem Exponenten des so gerühmten wie exotischen deutschen Stummfilms, war sie Ausdruck des Wunsches, mit diesem Filmer auch zugleich ein Stück der «dämonischen Leinwand» aus der alten Welt einzukaufen. Dass die Wahl aber auf Murnau fiel, lässt darauf schliessen, dass William Fox in Murnau ein «Genie der Filmkunst» sah und nicht nur den Repräsentanten einer bestimmten nationalen Spielart des europäischen Films. Denn so sehr Murnau auch mit NOSFERATU und DER LETZTE MANN, mit TARTÜFF und FAUST das Erscheinungsbild des weltweit bewunderten deutschen Stummfilms mitgeschaffen und -geprägt hat, liegt seine Bedeutung doch weit jenseits solcher nationaler und temporärer Schranken in seinem Beitrag zur Weiterentwicklung des Films als eigenständiger Kunstform, die sich emanzipieren musste gleichermassen von den Vorbildern Theater und Literatur.

Murnau war einer der ersten ganz Grossen, die dem Film-Bild eine solche Vorrangstellung einräumten. Deshalb nannte man ihn den «deutschen Genius des Films», den «Alchimisten des Lichts», den «Virtuosen der kinematographischen Mittel».

Das leidenschaftliche Ringen um den bildhaften Ausdruck markiert zum Zeitpunkt des Rufs nach Amerika Murnaus Stellung in der Filmgeschichte: Er war einer der ersten ganz Grossen, die dem Film-Bild eine solche Vorrangstellung einräumten. Deshalb nannte man Murnau den «deutschen Genius des Films», den «Alchimisten des Lichts», den «Virtuosen der kinematographischen Mittel».

Wenn es auch im Werk des Autors Murnau thematische und motivische Konstanten gibt, so ist es doch schwierig, seine Filme auf einen stilistischen Nenner zu bringen. Nach Kenntnis seiner Filme – soweit sie uns erhalten sind – teile ich sein Schaffen in drei Perioden ein: Die erste umfasst die Filme bis 1923, die zweite beginnt mit DER LETZTE MANN 1924 und endet 1929 mit CITY GIRL. Der Beginn einer dritten wird 1930 durch TABU signalisiert.

Schwerpunkt der ersten wäre – um die Begriffe Rohmers in leichter Variation zu benutzen – die Auseinandersetzung mit dem «Architekturraum», der Behandlung des Inszenierungsraums. Die zweite Periode ist vornehmlich dem «Bildraum», der Komposition der Fläche des projizierten Filmbildes gewidmet. Die dritte kündigt sich mit TABU an, muss aber durch die tragische Zäsur, den tödlichen Unfall Murnaus auf diesen einen Film beschränkt bleiben.

In jeder dieser Perioden entstanden Meisterwerke, zugleich markieren die Perioden jedoch auch Wegabschnitte auf der stetigen Suche des Autors Murnau nach dem Wesen des Films, der Kinematographie im Sinne Bressons, im Sinne einer von allen Einflüssen anderer Künste befreiten Kunst – der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts.

Vielleicht ist die Suche überhaupt das zentrale Lebensthema des Friedrich Wilhelm Plumpe, der sich selbst Murnau nannte: Die Suche nach dem Ich, die Suche nach Freunden, nach Heimat – die Suche nach dem «wahren Film».

Die Frage nach den Grossen der Filmgeschichte beantwortete Rohmer sich 1948 so:

«Man muss hier ganz besonders F. W. Murnau ehrend nennen, dem, weil seine Filme zu selten gezeigt werden, nicht immer der Platz unter den grossen Regisseuren eingeräumt wird, der ihm gebührt, der Platz, der vielleicht der erste ist.»

Maurice Schérer – das ist Eric Rohmer

Tiefenschichten

Murnaus "Regie-Schule" war das Theater *Max Reinhardts*, dessen Ensemble er von 1911 bis 1914 angehörte. Reinhardts Name stand zu Beginn dieses Jahrhunderts für die progressiven Tendenzen der Bühnenkunst. Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts hatte das Theater die gemalte Kulissenwelt überwunden und durch den gebauten Raum auf der Bühne ersetzt. Das elektrische Licht ermöglichte den Rundhorizont, der eine scheinbar grenzenlose Weite vorgaukelte, und modernste Maschinentechnik kam zum Beispiel in der Drehbühne zum Einsatz. Reinhardt experi-

KINO PAR EXCELLENCE

mentierte virtuos mit diesen Möglichkeiten, beispielsweise in seiner Inszenierung von Shakespeares «Sommernachtstraum», in der zeitweise Murnau die Rolle des Philostrat übertragen wurde.

Reinhardts Rauminszenierungen verdankt sicher auch der Filmer Murnau sein Interesse für den Raum im Film, das seine Arbeiten vor 1924 beherrscht. Er liebt es in dieser Periode, Raumzonen hintereinanderzustaffeln, gibt Durchblicke frei durch Bögen, Türöffnungen, lange Gänge, sperrt Menschen in enge, bedrückende Gemächer oder schafft weite Spielräume für die Bewegungen der Personen und ihre Konstellationen zueinander. Sein Architekt *Robert Herlth* zitierte Murnaus Definition vom «Raum als dramaturgischem Moment».

Auf den Entwurf eines Grundrisses für eine Szenerie reagierte Murnau mit der Feststellung: «Grundriss? – Das ist doch Bühne. Film ist Projektion.»

Eine solche "Filmbühne" kann geradezu zum Sinnbild werden wie der berühmte Saal in SCHLOSS VOGELÖD mit den beiden Türöffnungen im Hintergrund und der durchleuchteten Fensterwand rechts. "Meilenweit" voneinander entfernt die Gestalten der Gräfin und des Grafen links und rechts: eine Ikone der Fremdheit, der Entfremdung.

Ein Spielraum, eine Spielfläche besonderer Art ist in SCHLOSS VOGELÖD die Treppenhalle des Schlosses mit den zahlreichen Türen, Auf- und Abgängen, in der die Personen auftreten, sich begegnen, sich umgehen. Dieser Raum erinnert mich immer an die Treppenhalle in *Renoirs* LA RÈGLE DU JEU. Wie es überhaupt bemerkenswerte Parallelen zwischen diesen beiden Filmen gibt: Das einsam gelegene Schloss, in dem eine Jagdgesellschaft sich trifft, das Ballett der wechselnden Konstellationen und Beziehungen zwischen den Personen ...

Es gibt auch in anderen Filmen Murnaus und Renoirs solch überraschende Ähnlichkeiten bis in einzelne Einstellungen hinein: Das Burgtor der Hohkönigsburg im Elsass, in der die Schlussszenen für LA GRANDE ILLUSION gedreht wurden, erinnert auf verblüffende Weise an den Eingang zu Graf Orloks Burg, eine Assoziation, die die Burg der Offizierskaste zu einem Schloss von Untoten in einem Horrorfilm werden lässt.

Hier wäre ein Ansatz, Verwandtschaften zwischen Murnau und Renoir in Bilderfindung und Inszenierungsstil, vielleicht sogar einem Einfluss Murnaus auf Renoir nachzuspüren. Immerhin arbeitete Renoir in Berlin an seiner NANA, als Murnau im Kino dort seine grossen Erfolge hatte. Und Renoir war 1929 auch Mitarbeiter an DIE JAGD NACH DEM GLÜCK von *Rochus Gliese*, der seinerseits auch Szenerien für vier Filme Murnaus geschaffen hatte.

Aufgrund der Stilmittel der Tiefenschärfe und der internen Montage durch Kamera- und Objektbewegung ordnete schon *André Bazin* Murnau und Renoir den grossen "Realisten" – im Sinne seiner Terminologie – zu, so Verwandtschaften andeutend. Ihnen stellte er die "Monteure" des Films – wie beispielsweise Eisenstein – gegenüber.

Eine scheinbare Raumtiefe erzielt Murnau oft durch ansteigende Fussböden im Hintergrund nach dem Vorbild der «galleria prospettica» des Borromini im römischen Palazzo Spada, der Scheinperspektive des Teatro Olimpico in Vicenza oder der illusionistischen Barockarchitektur. Solche "verzerrten" Architekturen scheint es – wenn ich meinen Augen trauen darf – schon in DIE AUSTREIBUNG und noch in SUNRISE zu geben. Robert Herlth hat berichtet, welches Vergnügen es Murnau bereitete, als er vorschlug, den Marktplatz in FAUST so schräg zu bauen, dass sich die Akteure nur mit Mühe darauf bewegen konnten.

Akzentuiert werden Raumschichten noch durch Zonen seitlich einfallenden Lichts, das aus den Bildern Vermeers herüberzuleuchten scheint. – Doch dazu später mehr.

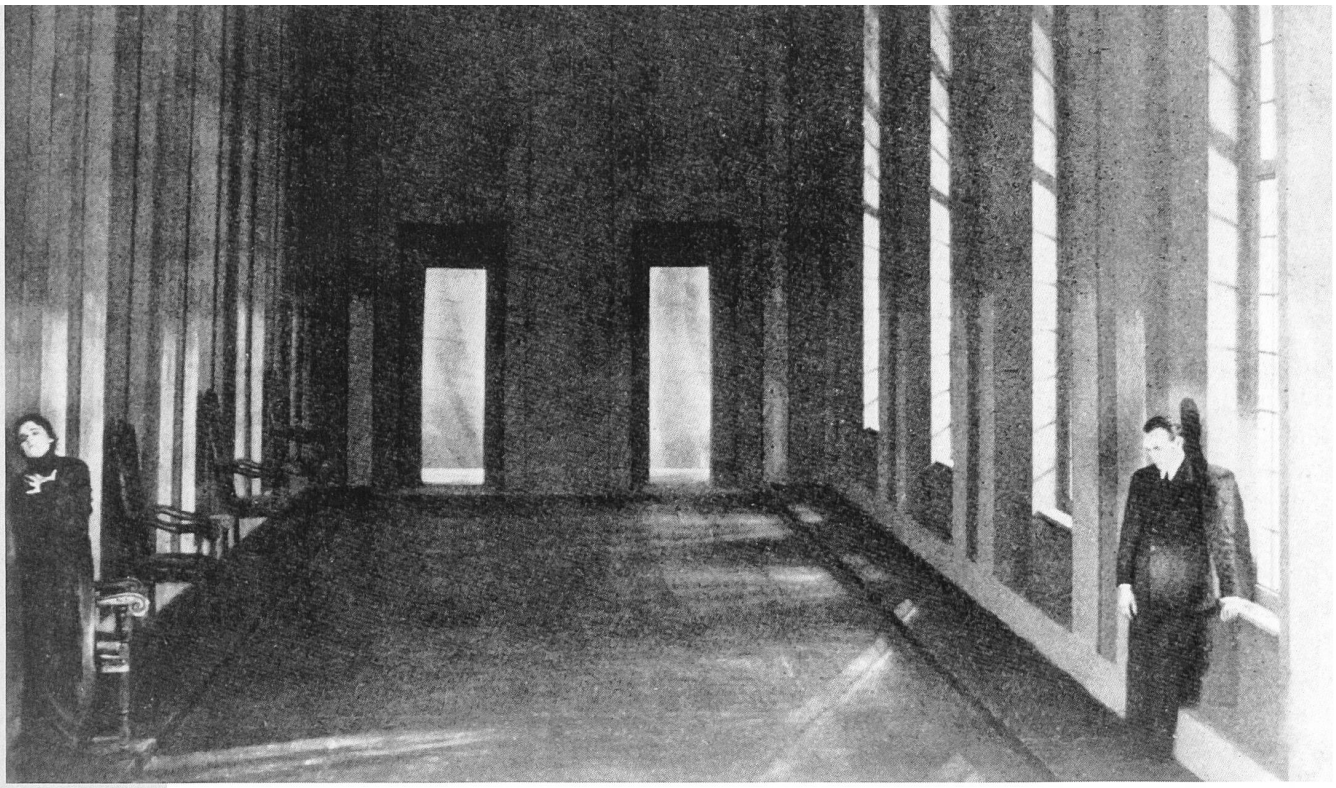
Wie sich Murnaus Einstellung zum bühnenhaften Raum im Film veränderte, wird deutlich an einem anderen Ausspruch Murnaus, den Herlth uns ebenfalls überlieferte. Auf seinen Entwurf eines Grundrisses für eine Szenerie reagierte Murnau mit der Feststellung: «Grundriss? – Das ist doch Bühne. Film ist Projektion.» Entsprechend wandeln sich die bis zum Exzess tiefgestaffelten Raumfluchten in DER BRENNENDE ACKER – man denke etwa an das Treppenhaus dort! – zum «Relief» – wie Herlth es nannte – des Treppenhauses Orgons in TARTÜFF. Und Herlth hat auch berichtet, wie das Wohnzimmer des Portiers in DER LETZTE MANN im Lauf der Dreharbeit an einer Einstellung der Traumsequenz bis auf ein Stück Decke und einen Spiegel Schritt für Schritt reduziert wurde.

Vom Kammerspiel zur Kinematographie

Berühmt wurden im deutschen Stummfilm die sogenannten "Kammerspielfilme". In ihnen wurden die psychologisch gezeichneten Konflikte zwischen wenigen Personen in möglichst konzentrierten Szenerien angesiedelt, die intensiv das soziale, oft kleinbürgerliche Milieu beschworen und zu "Seelenräumen" stilisiert wurden. Das Licht spielte als Stimmungsfaktor des melodramatischen Geschehens eine wesentliche Rolle. Dem Drehbuchautor *Carl Mayer* ist ein entscheidendes Verdienst an der Entstehung dieses "Genres" zuzuschreiben, und die vom Expressionismus stark beeinflusste Sprache seiner Drehbücher gab oft bis ins Detail Einstellungsfolge, Gestik der Personen und szenisch-atmosphärische Stimmungen vor.

Mit Mayer realisierte Murnau sieben Filme: DER BUCKLIGE UND DIE TÄNZERIN, DER GANG IN DIE NACHT, SCHLOSS VOGELÖD, DER LETZTE MANN, TARTÜFF, SUNRISE und FOUR DEVILS.

Auch der Kammerspielfilm entstand unter dem Einfluss Max Reinhardts und übte schon deshalb eine Faszination auf Murnau aus. Denn der Begriff "Kammerspiel" hat seinen Ursprung im Theater. Am 8. November 1906 eröffnete Reinhardt neben seinem «Deutschen Theater» in der Schumannstrasse in Berlin die «Kammerspiele», ein kleines Haus mit etwa 320 Sitzplätzen. Während der grosse Bau weiterhin dem repräsentativen, traditionellen Drama Heimstatt war, sollte



Meilenweit voneinander entfernt Lulu Kyser-Korff und Arnold Korff, die Gestalten von Gräfin und Graf in SCHLOSS VOGELÖD: *Ikone der Fremdheit, der Entfremdung*

in den «Kammerspielen» ein intimerer Raum mit geringerem Abstand zum Publikum den Schauspieler unterstützen, durch ein nuancenreiches Spiel dem Zuschauer psychische Vorgänge näherzubringen, die in der modernen Bühnenliteratur einen hohen Stellenwert hatten.

Das neue Theater wurde mit Ibsens «Gespenster» eröffnet, und Reinhardt hatte Edvard Munch gebeten, Entwürfe für die Bühnenbilder beizusteuern. Die Skizzen, die Munch lieferte, waren Visionen von Szenerien, die – wie Carl Niessen das formulierte – «eine seelische Suggestion» waren, «eine Verdichtung tragischer Nebel». Besser kann man das Ziel kaum umschreiben, das auch die Kammerspielfilme anstrebten. Und Murnau war als Mitarbeiter an Reinhardts Bühnen prädestiniert, die Tendenz, die Reinhardt verfolgte, auf den Film zu übertragen.

Der beherrschende Einfluss des Theaters auf den deutschen Film jener Jahre lief im Grunde Murnaus Vorstellungen vom Film und seinen Möglichkeiten strikt zuwider. Schon 1922 wandte er sich vehement gegen die Verfilmung von Romanen und Theaterstücken, lehnte selbst das Drehbuch ab, weil ein Film nicht «geschrieben», sondern nur «geschaffen» werden könne. Und auch die Schauspielerei der Filmdarsteller, die Erbsünde vor allem des deutschen Films, erkannte er als Irrtum: «Meist ist der Film zu Ende, bevor man den Schauspielern das Schauspielen abgewöhnt hat.» Welche innere Konflikte muss ihm die Arbeit mit dem Star *Emil Jannings* bereitet haben! Sein Traum vom Film als einer autonomen Kunst bedingte die Ablehnung jeden «verfilmten Theaters», der Übertragung theatralischer Mittel auf den Film.

Gerade deshalb mussten ihm Reinhardts "Kammerspiel"-Tendenzen mit ihrer Abkehr von der grossen Geste zunächst wegweisend auch für den Film sein, sollte die Theatralik auf der Leinwand überwunden werden.

Es ist schon absurd: Da arbeitete eines der grössten Genies des Films zu einer Zeit in einem Lande, das mit seinen Filmschöpfungen international Ruhm erntete, zusammen mit den bedeutendsten Kameraleuten, den besten Drehbuchautoren, den einfallsreichsten Szenenbildnern, weltberühmten Stars wie Emil Jannings, *Werner Krauss*, *Conrad Veidt* und vielen anderen. Er sollte in diesem Produktionssystem Filme schaffen, die als künstlerisch richtungsweisend galten und zum Synonym für den «grossen deutschen Stummfilm» schlechthin wurden – und träumte doch von einer Filmkunst ganz anderer Art, frei von theatralischen und literarischen Elementen.

Vorbild war ihm offensichtlich der skandinavische Film, vorbildlich die Darstellerführung der Schweden, die Integration der nicht inszenierbaren Natur in den Film und die Erkundung spezifisch filmischer Techniken zur Darstellung phantastischer Visionen. Die Kutsche aus DER FUHRMANN DES TODES von *Viktor Sjöström* inspirierte ihn gleich zweimal: zur Geisterfahrt in NOSFERATU und zu Libotas Vision der angebeteten Frau in der Kalesche in PHANTOM, abweichend von Gerhart Hauptmanns viel realistischerer Motivierung. Nebenbei sei bemerkt, dass DER FUHRMANN DES TODES in der englischen Verleihversion PHANTOM CARRIAGE betitelt war.

Von Anbeginn bevorzugte Murnau Originalschauplätze, ging er hinaus in die Landschaft, so

weit die Konventionen des Produktionsapparates dies erlaubten, um die Natur, die Elemente als Stimmungsfaktoren einsetzen zu können. Schon in DER GANG IN DIE NACHT, dem frühesten der erhaltenen Murnau-Filme, spielen die Landschaft von Hiddensee, das Meer und der Wind mit, und in den nächtlichen Studio-Strassen der Stadt strömt der Regen. Bereits die zeitgenössische Kritik sprach von der «skandinavischen Schwermut» (*Willy Haas*).

Obwohl die Handlung von SCHLOSS VOGELÖD sich weitgehend auf die Innenräume des Jagdschlosses beschränkt, werden als Zäsuren im Geschehen die Stimmung akzentuierende Szenen an einem See oder strömender Regen in Einstellungen der Zufahrt zum Schloss eingeschnitten.

Die kühnste Entscheidung war, den Horrorfilm NOSFERATU mit seinem phantastischen Geschehen hauptsächlich an realen Schauplätzen anzusiedeln: in Wismar, Lübeck und Lauenburg, im Riesengebirge und in den Karpaten. Heulende Hyänen und scheuende Pferde sind Vorboten des Unheils, Stromschnellen und das bewegte Meer tragen den Pestbringer in die norddeutsche Stadt.

Der Titel DER BRENNENDE ACKER signalisiert das Feuer der Petroleumquelle auf verschneitem Feld. Die schneebedeckte Ebene erinnert den Zuschauer ständig an *Mauritz Stillers* GÖSTA BERLING. Kein Wunder, dass Murnau sich ausser Lilian Gish auch Greta Garbo als Gretchen im FAUST erträumte.

Die zeitgenössische Kritik ist voll des Lobes für die Wolkenmeere im Riesengebirge und den realen Schneesturm, dem sich das Team bei den Dreharbeiten zu DIE AUSTREIBUNG aussetzen musste. Noch die Studio-Dekorationen von DER LETZTE MANN und in SUNRISE liess er vom Regen peitschen und vom Sturm durchfegen. Und das Moor und der aufgewühlte See spiegeln die inneren Konflikte des Mannes.

Herlth überlieferte einen weiteren Ausspruch Murnaus, der die Sehnsucht nach einem "anderen" Film ausdrückt: «All das, was ihr hier künstlich macht, das werde ich einmal in der Natur aufnehmen.» TABU kündigt sich schon an!

Ein Schlüsselerlebnis mag für Murnau auch die Begegnung mit *Robert Flahertys* NANOOK OF THE NORTH aus dem Jahr 1921 gewesen sein. Murnaus Bekenntnis: «Ich mag die Wirklichkeit von Dingen, aber nicht ohne Phantasie», könnte auch durch diesen Film inspiriert sein.

Stiller und Sjöström waren nach Amerika gegangen, und Sjöström hatte dort THE WIND gedreht, der Murnau fasziniert haben muss. Hier liegen wahrscheinlich die tieferen Wurzeln für seine "Flucht" nach Amerika, das natürlich seinen utopischen Vorstellungen nicht entgegenkam, zumal man dort gerade von Murnau «Deutsche Filmkunst – made in USA» erwartete. Und hier liegt wahrscheinlich auch der Schlüssel für seinen Wunsch nach einer Zusammenarbeit mit Flaherty.

TABU mit den "Laien" als Darstellern und der Begegnung mit einer scheinbar "unberührten" Natur markiert den Beginn einer von Murnau erträumten Kinematographie. Es sollte zugleich sein letzter Film werden: Der Begriff vom «tragischen Schicksal» drängt sich einem wahrlich auf.

Doch noch sind wir in Deutschland – 1924. Ein Film im Stil von NANOOK OF THE NORTH oder TABU, unter den herrschenden Produktionsbedingungen – undenkbar! Er hätte allem widersprochen, was sowohl Produzenten wie Rezipienten sich unter einem «künstlerischen Film» vorstellten. Man lese nur einmal nach, was *Béla Balász* am 31. August 1923 im «Tag» über NANOOK OF THE NORTH schrieb: «Ein Eskimo jagt und angelt und rudert und baut seine Schneehütte. Das ist alles.» (Um der Gerechtigkeit willen sei's gesagt: Es gab auch einen *Herbert Jhering*!)

Murnau musste also noch andere Wege suchen, sich den einengenden Konventionen des theatralischen Erzählkinos zu entziehen, das Visuelle in seinen Filmen zu betonen, die filmischen Elemente Licht und Schatten als dominierende Gestaltungsmittel einzusetzen, spezifisch "filmische" Ausdrucksmittel zu erkunden.

Begierig griff er alle Anregungen auf, verfolgte er alle Tendenzen, die auch andernorts in die angepeilte Richtung wiesen: das «cinéma pur» der Franzosen, die Avantgarde in Frankreich, der von jeder Wirklichkeitsreproduktion befreite absolute Film. Er orientierte sich an der Malerei, um den Film zur reinen Bildkunst zu machen. Und es waren auch und vor allem die Ausdrucksmöglichkeiten, die eine vom Stativ sich lösende, "entfesselte" Kamera bot, oft in Verbindung mit der furiosen Objektbewegung.

Murnau war ein Avantgardist in des Wortes wahrer Bedeutung: er war ein Vorreiter, der dem grossen Trupp der Gebrauchsfilmer, dem "Mainstream" voraneilte – vorandachte, um der neuen Kunst neues Terrain zu erobern.

Murnau war ein Avantgardist in des Wortes wahrer Bedeutung: er war ein Vorreiter, der dem grossen Trupp der Gebrauchsfilmer voraneilte – vorandachte, um der neuen Kunst neues Terrain zu erobern.

Cinéma pur

«Cinéma pur» – reiner Film – war der Schlachtruf junger Pioniere, die zur Avantgarde in Frankreich gehörten und daran arbeiteten, eine neue, rein filmische Wirklichkeit zu kreieren.

Abel Gance verzerrte die Bilder durch verformte Spiegel, um in LA FOLIE DU DOCTEUR TUBE Wahnsinnsvisionen zu visualisieren. *Man Ray* liess in L'ÉTOILE DE MER durch Gelatineschichten vor dem Objektiv die Konturen der Personen und Gegenstände zerfliessen, um traumhafte Wirkungen zu erzielen. Durch Zeitlupe oder Zeitraffer verfremdete *René Clair* in L'ENTRACTE natürliche Bewegung, sein Bruder *Henri Chomette* löste in JEUX DES REFLETS ET DE LA VITESSE und in CINQUE MINUTES DE CINÉMA PUR die Wirklichkeit in ein Kaleidoskop flirrender Lichtspiele, reiner Bewegung und verfremdeter Realität auf.

Andere Künstler versuchten, abstrakte Formen an die Stelle fotografischer Abbilder zu setzen und nach musikalischen Prinzipien in der Zeit zu strukturieren, sich an musikalischen Kompositionsmustern zu orientieren. Folgerichtig tauchen

Lil Dagover und Emil Jannings in TARTÜFF

Begriffe wie "Sinfonie", "Rhythmus" oder "Opus" auch in den Titeln der Filme von *Walter Ruttmann*, *Viking Eggeling* auf, *Werner Graeff* entwarf "Filmpartituren", *Fernand Léger* betitelte seinen Film BALLET MÉCANIQUE. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass Murnau seinen NOSFERATU im Untertitel EINE SYMPHONIE DES GRAUENS nennt.

In vielen seiner Filme finden sich ähnliche ästhetische Lösungen. Schon in NOSFERATU wird der Eintritt Jonathan Harkers in die "andere Wirklichkeit" der Vampirwelt durch Negativeffekte und eine Zeitrafferfahrt der Kutsche erfahrbar. Auch die mikroskopische Aufnahme eines Einzellers als Demonstrationsobjekt für den Vampirismus in der Natur, die Professor Bulwer seinen Studenten vorführt, ist als wissenschaftlicher Dokumentarfilm ein Blick in eine "andere" Welt.

Schon das Taumeln des trunkenen Portiers in DER LETZTE MANN ist mit den kaum kontrollierten Reiss-Schwenks, die sich durch das Aufnahmeverfahren ergeben, als Visualisierung eines psychisch/physischen Zustands ein Stück Cinéma pur. Erst recht aber "reines" Kino führt uns der Traum des Portiers mit den Zeitlupen-Effekten, den Verzerrungen und dem fast abstrakten Lichtspiel vor. Und wenn der degradierte Portier des Nachts noch einmal zur Hochzeitsfeier seine Livree entwendet, werden seine inneren Nöte durch die auf ihn scheinbar einstürzende Hotelfassade verbildlicht. Ähnlich wie die kreisende Marmortischplatte in PHANTOM die Verwirrung des Lorenz Lubota visualisiert. «Gedankenphotographie» nannte Béla Balász das.

Zerrspiegelwirkungen bedient Murnau sich in TARTÜFF, wenn der Heuchler in der spiegelnden Kaffeekanne den ihn aus dem Versteck beobachtenden Orgon entdeckt: Ein Zerrbild im Zerrbild des Bei-Spiels, des Films im Film.

Ein "reines" Lichtspiel ist zu Beginn des FAUST der aufflammende, sich vergrössernde Lichtstrahl auf der Leinwand als Ouvertüre dieses Spiels vom Kampf des Lichts mit der Finsternis: ein filmisches «Es werde Licht».

Wie eine filmische Vision projiziert die Verführerin dem begehrten Mann in SUNRISE auf die Nebelwand als Verlockung eine «Sinfonie der Grossstadt», wie ein erster Entwurf Carl Mayers für sein Szenarium zu Ruttmanns Berlin-Montage – und die Grossstadt-Bilder aus CITY GIRL vorausahnend. Zur gleichen Zeit, als Mayer das Drehbuch zu SUNRISE, von ihm «Lied von zwei Menschen» betitelt, schrieb, entwickelte er die Idee zu Ruttmanns BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT. Beide Filme wurden am gleichen Tag, dem 23. September 1927, uraufgeführt: der eine in New York, der andere in Berlin. Es ist ein reizvolles Gedankenspiel, sich vorzustellen, wie ein Berlin-Film von Murnau nach Mayers Idee ausgesehen hätte.

Der Lichtmaler – der Schattenspieler

FAUST: In wolkigem Nebeldunst drei apokalyptische Reiter künden Verderben an. «Die Pforten der Finsternis sind aufgetan.» Ein Lichtfleck, der grösser wird, zu strahlen beginnt. Die Geburt des Films aus dem Geiste des Lichts. Die strahlende Lichtgestalt des Erzengels oben. Ihm gegenüber am unteren Bildrand der schwarze Engel Mephisto.

Ein Wettkampf zwischen dem Licht und der Finsternis um die Seele Fausts beginnt. Bald wird der schwarze Engel seine Schwingen über die gotische Stadt ausbreiten, die Strassen verdunkeln und den Pesthauch zwischen die Häuser blasen. Damit wird Mephisto, der Teufel, zugleich zum Todesengel, die Finsternis zum Reich des Todes.

So ist es auch der Untote Nosferatu, der Fürst der Nacht, der Todbringer, der die Pest in die deutsche Kleinstadt trägt. Und Tod bringt, bis ein Sonnenstrahl ihn vernichtet. Der Lichtstrahl der Sonne tötet den Tod: Licht als Metapher für Leben, Dunkel als Reich des Todes. Auch verbal wird in NOSFERATU das Thema sofort angeschlagen, wenn es zu Beginn der «Aufzeichnungen», des Eröffnungstexts, heisst, dass schon beim Aussprechen des Namens «Nosferatu» «die Bilder des Lebens zu Schatten verblassen.»

In PHANTOM jagen die Schatten der Häuser den schuldig Gewordenen durch die Strassen als Sinnbild seines quälenden Gewissens.

Noch in TABU gleitet der verzerrte Schatten Hitus als Todesverheissung über Reri und den schlafenden Matahi.

Wie ein Echo auf den Streit des Lichts mit dem Schatten wirkt das Hand-Schattenspiel der beiden streitenden Affen auf dem Jahrmarkt in FAUST. Die Schatten der zwei Fäuste werden vom Licht auf die Leinwand des Schaustellers projiziert: Das Schattenspiel als Referenz auf das Spiel der Schatten im Film.

Wenn in TARTÜFF der Enkel als Wanderschausteller bei seinem Grossvater auftaucht, um die bigotte Erbschleicherin zu entlarven, baut er in dessen Wohnung sein Wanderkino auf. Er löscht das Licht, öffnet den Vorhang, und die Lampe des Projektors wirft ihr Licht auf die Leinwand, um die finsteren Machenschaften der heuchlerischen Haushälterin zu durchleuchten, dem armen Opfer der Intrige die Erleuchtung zu bringen, ihm ein Licht aufgehen zu lassen. Das Spiel von TARTÜFF beginnt als Film im Film.

Der Kampf des Lichts gegen die Finsternis: Wie der Lichtstrahl des Projektors das Dunkel des Kinoraums durchdringt, um aus Licht und Schatten gewobene schemenhafte Traumbilder auf die weisse Leinwand zu zaubern.

Immer wird die Thematisierung von Licht und Schatten auch zu einer Reflexion des Mediums Film. Und wenn die Schatten auch ein Leitmotiv im deutschen Stummfilm waren: Niemand hat das Gleichnis Schatten/Film so bewusst motivisch eingesetzt wie Murnau.

Murnau dachte in Bildern. Das erklärt die Priorität des bildhaften Ausdrucks in seinen Filmen. Die Lehren, die er aus seinen Begegnungen mit Bildern zog, gingen aber weit über allgemeine Gestaltungsmittel wie Lichtführung, Perspektive, Bildaufbau und Personengruppierung hinaus.

Bildende Kunst – Bildkunst

Murnau dachte in Bildern. Das erklärt die Priorität des bildhaften Ausdrucks in seinen Filmen. In Heidelberg hatte er Kunstgeschichte studiert. Und das «imaginäre Museum» seines visuellen Gedächtnisses stellte ihm für seine Arbeit ein schier unerschöpfliches Reservoir an Bildeindrücken zur Verfügung, dessen Grundstein bereits in frühester Jugend in der überreichen Bilder-Galerie in Kassel, wo er dreizehn Jugendjahre verbrachte, gelegt wurde. Dabei gingen die Lehren, die er aus seinen Begegnungen mit Bildern zog, weit über allgemeine Gestaltungsmittel wie Lichtführung, Perspektive, Bildaufbau und Personengruppierung hinaus. Zahllose Einstellungen in seinen Filmen zitieren nicht nur Elemente und Motive aus der Bildenden Kunst, sie sind zum Teil solchen Vor-Bildern regelrecht nachgestellt. Und es erscheint fast wie ein Programm, dass Murnau sich bei seinem ersten Film DER KNABE IN BLAU durch das Gemälde «Blue Boy» von Thomas Gainsborough inspirieren liess.

«Das Filmbild muss Grafik werden.» So lautete der Schlachtruf von *Hermann Warm*, *Walter Röhrig* und *Walter Reimann*, den Szenenbildnern und Ausstattern von *Wienes* DAS CABINET DES DR. CALIGARI. Sie waren selbst Maler, die stark vom Expressionismus geprägt waren, und sahen in den von ihnen entworfenen Szenerien so etwas wie «begehbare Gemälde», die durch die grafischen Linien einer expressionistischen Formensprache bestimmt wurden. Ihre bemalten Leinwände, die ein Rückgriff auf die Kulissenbühne des Theaters waren, wirkten im Film der Realitäts-Illusion entgegen und wurden dadurch zum Mittel der Verfremdung. Allerdings kollidierten die bemalten Flächen mit der Körperlichkeit der Darsteller, die gemalten Schatten mit den realen.

Murnau dachte mit seiner Orientierung an der Malerei "filmischer", da Licht und Schatten, Raum und Körper zu einer malerischen Einheit verschmolzen. Für ihn müsste das Motto variiert werden: «Das Filmbild muss Malerei werden.» «Raffael ohne Hände» nannten ihn, wie Herlth ebenfalls berichtete, seine Studio-Kollegen.

Schon der Blick des Schülers wurde in der Kasseler Galerie geschult durch die carravaggesk ausgeleuchtete «Flucht nach Ägypten» von Rubens, durch die Chiaroscuro-Effekte in Rembrandts «Heilige Familie mit dem Vorhang» oder dessen «Segen Jakobs». Bei Vermeer lernte er das sanft durch seitliche Fenster den Raum erfüllende Licht, bei Pieter de Hooch – vornehmlich in seiner ersten Schaffensperiode – die in grösste Tiefe gestaffelten Raumfluchten mit überraschen Durchblicken.

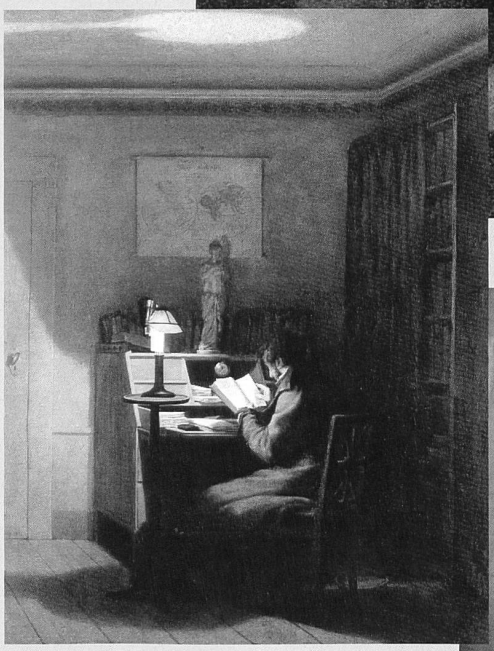
Murnau projizierte ab 1924 virtuelle Räume auf die Leinwand, deren Grenzen im Ungefähren der Schatten und Lichtflecken, im Sfumato der diffus-nebligen Rauch-, Schnee- oder Feuerschwaden verschwammen und in denen die Konturen der Körper durch flirrende Lichtspiele des strömenden Regens sich auflösten. In Szenen der alchimistischen Beschwörungen Fausts beispielsweise, die sich an Rembrandt orientierten, in der Kathedrale oder im Schneetreiben, durch das Gretchen irrt, in den glitzernden Lichtern der regendurchströmten Grossstadt in DER LETZTE MANN und in SUNRISE im Nebel über dem Moor verlieren sich Räume im Ungewissen. Von diesen Räumen Grundrisse zu zeichnen ist schier unmöglich. Mur-

1

1
«Briefschreibende Dame und Magd» Jan Vermeer

2
«Ein Studierzimmer – Der elegante Leser» Georg Friedrich Kersting

3
Georg Heinrich Schnell in NOSFERATU



2

3

nau interessiert in solchen Szenen nicht der Spielraum, sondern der Bildraum.

Wie stark sich Murnau durch Maler inspirieren liess, davon sprechen Bildgegenüberstellungen eine eindeutige Sprache. Darüber hinaus findet sich auch ein klarer Beweis dafür, wie Murnau schon im Planungsstadium sich Anregungen für seine Kompositionen aus vorformulierten Bildern holte: In seinem Drehbuchexemplar zu NOSFERATU findet sich auf Seite 60 im Anschluss an *Henrik Galeens* Text:

«Dreiundfünfzigstes Bild.
Hardings Arbeitszimmer.
Nacht. Harding am Schreibtisch.
Er hört Geräusch. Stürzt ab.»

ein handschriftlicher Zusatz Murnaus: «Bild von Kersting». Galeens nüchterne Szenenbeschreibung rief offensichtlich bei Murnau die Erinnerung an ein "Zimmerportrait" von Georg Friedrich Kersting auf, das bis in Details hinein Vorlage für die entsprechende Einstellung wurde. Kersting betitelte sein Bild aus dem Jahre 1812 «Ein Studierzimmer – Der elegante Leser», und es entsprach offensichtlich genau dem grossbürgerlichen Ambiente, das Murnau für die Szenen um Hutter und seine Freunde vorschwebte.

Die Frage, ob Murnaus Bildideen von den entsprechenden Gemälden beeinflusst wurden, oder ob er die Bilder benutzte, weil sie seinen Vorstellungen entgegenkamen, ist zweitrangig.

Kersting war von dem Kunsthistoriker Lichtwark wiederentdeckt worden, und 1906 war dem Maler eine Jahrhundertausstellung in Berlin gewidmet, die Kerstings Bildern neue Aufmerksamkeit verschaffte. Das war sicher dem kunstinteressierten Studenten nicht entgangen, als er 1908 nach Berlin kam.

In vielen Fällen ist so zu belegen, wie sich die Genese einer Einstellungskomposition aus der Malerei ableiten lässt, man also keineswegs auf Spekulationen angewiesen ist.

Seit dem Mittelalter bis hin zu *Rex Ingrams* Film THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (1922) ist der Stoff der Offenbarung des Johannes von Künstlern zur Darstellung des Weltendes, das in der Überwindung des Satans kulminiert, sehr beliebt gewesen. Hans Memling sei als Beispiel genannt. Und Dürer sind die Apokalyptischen Reiter – sehr textgetreu dargestellt – willkommenes Bild für die Schrecken seiner Zeit. Dürers Formulierung hat Murnaus Gestaltung des Themas in der visuellen Ouvertüre seines FAUST offensichtlich geprägt – mit einem entscheidenden Unterschied: Aus den biblischen vier Reitern sind drei geworden. Hier nun ergibt sich eine bemerkenswerte Parallele zu Arnold Böcklin, dessen Einfluss auf Murnau auch andernorts eindeutig ist.

Böcklin hat das Thema 1896 in zwei Fassungen variiert und «Der Krieg» betitelt. Eine dritte Version von 1898 trägt den Titel «Pest». An der ersten Dresdner Fassung irritiert, dass es zwar vier Reiter gibt, aber nur drei Pferde, in der Zürcher Fassung entsprechen den drei Pferden drei Reiter. Zwischen dieser Version und Murnaus Einstellung gibt es denn auch die stärksten Ähnlichkeiten. Die drei «fahlen, gespenstischen Reiter» – wie es im Drehbuch heisst – stehen im Film für Krieg, Pest und Hungersnot.

Es würde den Rahmen dieses Essays sprengen, wollte ich hier einen auch nur annähernd vollständigen "Katalog" der Einflüsse aus der Bildenden Kunst erstellen. Ein interessantes Beispiel sei aber noch angeführt: 1906 erschien in Murnaus Geburtsstadt Bielefeld eine Monographie über Wilhelm von Kaulbach, die wahrscheinlich in der Bibliothek des Studenten der Kunstgeschichte sich befand. Ausserdem kannte er gewiss Kaulbachs Fresken im Neuen Museum in Berlin, die leider dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer gefallen sind. In einem dieser Fresken, das seinerseits Raffaels «Schule von Athen» zitiert, steht in der Mittelachse des Bildes ein schwarzgewandeter Lehrer, der ein aufgeschlagenes Buch in die Höhe hält. Die Pose ist identisch mit der Fausts bei der Beschwörung Mephistos.

Eva Schmid machte mich schon vor Jahren aufmerksam auf eindeutige Entsprechungen zwischen Wilhelm Buschs «Die fromme Helene» und Murnaus TARTÜFF: Die Geste des dicht an die Augen erhobenen Buches des/der bigotten Frömmlers/Frömmlerin und die Detailaufnahme der ausgetretenen Schuhe.

«Grecohaft» stellt er sich in einer handschriftlichen Anmerkung in seinem Drehbuchexemplar des FAUST den Chor in der Kirchenszene vor, und er plant das Zitat eines Bildes des «Jüngsten Gerichts», zunächst unbewegt, das im Drehbuch *Hans Kysers* in Gretchens Vision dann lebendig wird, indem Michael mit der Waage auf sie zuschreitet. Und Kyser hatte auch schon für das Sterbezimmer der pestkranken Frau «rembrandthaftes Licht» vorgeschlagen. Herlth hat bezeugt, dass für die Landschaften, die Faust und Mephisto auf dessen Mantel überfliegen, Albrecht Altdorfer die Vorbilder lieferte. Der Herzogspalast in Parma ist mit der Architektur in Altdorfers «Susanna im Bade» fast identisch. Natürlich boten sich die altdeutschen Maler Altdorfer und Hans Baldung Grien als Folie für eine «deutsche Volkssage», wie FAUST angekündigt wurde, an.

Es ist natürlich höchst aufschlussreich, welche Vorbilder aus der Malerei Murnau zu bestimmten Einstellungen in seinen Filmen inspirierten. Die Frage, ob seine Bildideen von den entsprechenden Gemälden beeinflusst wurden, oder ob er die Bilder benutzte, weil sie seinen Vorstellungen entgegenkamen, ist zweitrangig. Dies ist sicher ein dialektischer Prozess, ein permanenter "innerer Dialog", bei dem einzig das Resultat zählt.

Die Verwandtschaft mit Vermeer ergab sich durch die Thematisierung des raumfüllenden, weich fliessenden Lichts, das den Delfter Maler charakterisiert. Das Hell-Dunkel Rembrandts bot sich an, wenn es um den Konflikt Licht gegen Dunkel ging. Die «Landschaft als Sprache» bei Caspar David Friedrich kam Murnau entgegen, wenn er Landschaften als Ausdruck existentieller oder psychischer Befindlichkeiten verwandte.

Eine zum Nachdenken stimulierende Begegnung muss 1924 zwischen Murnau und *Carl Theodor Dreyer* stattgefunden haben. Etliche Vorausset-

Emil Jannings in der LETZTE MANN

zungen und Indizien sprechen dafür: Dreyer drehte für *Pommer* in Berlin MICHAEL, während gleichzeitig Murnau an DER LETZTE MANN arbeitete. *Karl Freund* fotografierte beide Filme – für MICHAEL nur die Innenaufnahmen – und spielte bei Dreyer zugleich den Kunsthändler Leblanc. *Thea von Harbou*, Mitarbeiterin Murnaus an vier Filmen, war auch am Drehbuch für Dreyer beteiligt.

Vorlage war ein Roman von Hermann Bang, der schon 1916 – ohne dass Dreyer das wusste – Mauritz Stiller zu einem Film inspiriert hatte. Bangs Novelle «Die vier Teufel» wird 1928 Murnaus Film gleichen Titels zugrunde liegen.

Dreyers Interesse für die Malerei als Quelle der Inspiration für die Bildgestaltung ist genau so gross und bestimmend wie Murnaus. In Jørgen Roos' Filmdokumentation hat Dreyer bekannt, dass die Räume in PRÄSIDENTEN (1918) von Vilhelm Hammershøi und James Whistler beeinflusst waren. Hammershøi stand selbst stark unter dem Einfluss Vermeers, und die kargen, strengen Zimmer im sanften Licht und mit den in sich versunkenen Personen bestimmen bis in seine Spätzeit hinein Dreyers Interieurs. Dreyer drehte dreizehn Jahre nach NOSFERATU seinen VAMPYR und liess sich von Bildern Böcklins inspirieren wie Murnau in FAUST.

Man kann sich gut vorstellen, dass Murnaus Bewunderung für den Skandinavier gross gewesen ist und dass auch Dreyer die Arbeiten Murnaus schätzte. Er übernahm sogar den Begriff «Kammerspielfilm», wobei das «Kammerspiel» ihm schon durch das «Intime Theater» Strindbergs vertraut gewesen sein mag. Er war sogar so keck, seinen MICHAEL als den ersten Kammerspielfilm zu bezeichnen.

Sinn-Bilder

Wenn Murnau sich zu der «Wirklichkeit von Dingen» bekennt, sind damit offensichtlich in erster Linie Natur und die Elemente gemeint. Der Zusatz «aber nicht ohne Phantasie» zeigt jedoch unzweideutig an, dass die Dinge nicht um ihrer selbst willen vorgestellt werden, sondern dass sie im Kontext, in dem sie präsentiert werden, und in der Form der Darstellung über sich hinausweisen, die Einbildungskraft des Betrachters stimulieren, vom Abbild zum Sinnbild überhöht werden sollen.

Auch hierin waren die Skandinavier ihm Vorbild. Diese Naturauffassung kennzeichnet Murnau aber auch als Erben der deutschen Romantik.

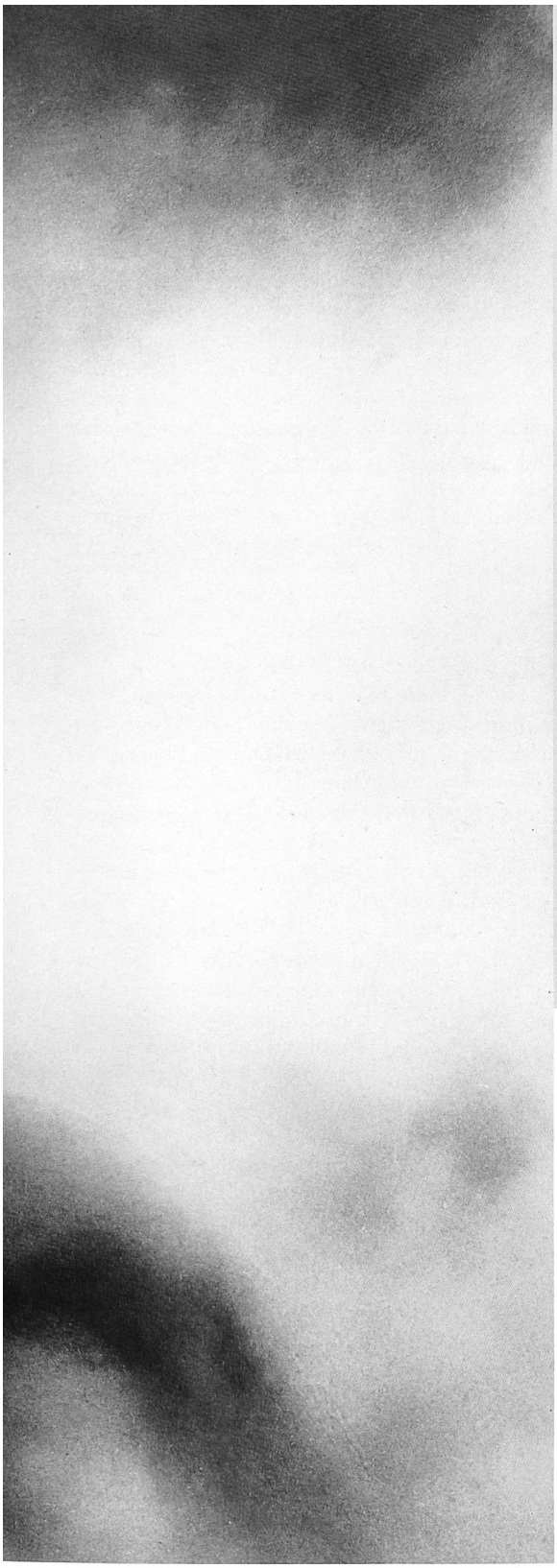
Immer ist der Aufruhr der Natur Metapher für Spannungen und Entladungen auch in der Psyche der Personen und in den Beziehungen der Menschen zueinander. Schon Titel wie DER GANG IN DIE NACHT oder DER BRENNENDE ACKER klingen vieldeutig.

Der Schneesturm in DIE AUSTREIBUNG und das das «Schloss Vogelöd» (Vogelöd!) umtosende Unwetter, ja sogar der Studio-Sturm in DER LETZTE MANN und der Atelier-Schneesturm in FAUST sind Ausdruck des Ausgesetzt-Seins, des Ausser-Sich-Seins der Protagonisten.

Immer sind Caspar David Friedrichs Landschaften Kompositionen von Naturfragmenten zu synthetischen Sinnbildern seelischer Situationen und metaphysischer Betrachtungen. Eben solche symbolischen und allegorischen Bedeutungen waren es, die Börsch-Supan als «Sprache der Landschaft» bezeichnete. Angesichts des Dünenfriedhofs am Meer, auf dem Ellen nach dem Geliebten

1

Ausschau hält, fallen einem die Seestücke als Blick ins Jenseits und die schiefen Kreuze auf den Friedhofsbildern Friedrichs ein. Und man erinnert sich der auf einem Text von Brentano basierenden Sätze Kleists aus den «Berliner Abendblättern» zu Friedrichs «Mönch am Meer»: «Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reich des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen wie die Apokalypse da, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte, und da es in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahmen zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.»



1
Gösta Ekman und Emil Jannings in FAUST

2
Dreharbeiten zu FAUST: *Emil Jannings und Murnau; Yvette Guilbert und Emil Jannings; Vorbereitungen zu Fausts Flug; Murnau und Yvette Guilbert*

Der bewegte Blick

Filme machen und Filme sehen: das ist «the act of seeing», mit den Worten *Stan Brakhages* gesprochen. Das Auge der Kamera ist das Auge des Filmers. Sein Blick auf die Welt, sein Bild der Welt, sein "Weltbild" wird via Film zu unserem Blick auf die Welt. Wir sehen sie durch das Auge der Kamera, es wird zu unserem Auge. Besonders bewusst wird uns das bei der bewegten Kamera. Es ist unser Auge, das mit ihr durch den Raum schweift, mit ihr die Dinge umkreist. Und in der Bewegung werden wir auf besonders intensive Weise in das Geschehen hineingezogen, werden wir emotional mit dem Ereignis eins.

Während der Arbeit an dem Zirkusfilm FOUR DEVILS liess sich Murnau einen fahrbaren Kamerakran bauen, der ihm die schwebende, fliegende, steigende – kurzum die vollkommen mobile Kamera erlaubte, nicht nur, um die Bewegungsorgien in der Zirkusmanege nachvollziehen zu können.

Sein «Kamera-Engel», die fliegende, beflügelte Kamera bedeutete ihm «das Auge einer Person, durch deren Geist man Ereignisse auf der Leinwand erwartet. Sie muss zuweilen den Charakteren folgen bis in schwierige Stellungen hinein wie das Durchbrechen von Schilf und Tümpeln in SUNRISE an den Fersen von Boy ... Sie muss sich drehen und gucken und bewegen von Platz zu Platz so schnell wie das Gedachte selbst.» Und er spricht in diesem im September 1928 in New York publizierten Text von der Kamera als einem Instrument, «Denken abzulichten».

Die zwanziger Jahre bescherten uns Höhepunkte der «entfesselten Kamera», der Kamera, die sich vom "Stativ", vom Gefesselt-Sein an ihren Standpunkt erlöste und sich in der Bewegung den Raum eroberte.

Neben *Jean Epstein*, neben Abel Gance etwa, der in seinem NAPOLÉON die Kamera durch die Luft warf, um die Perspektive eines fliegenden Schneeballs einzufangen, gehörte Murnau, unterstützt von so hervorragenden und erfinderischen Mitarbeitern wie dem Kameramann Karl Freund, zu den Virtuosen der «entfesselten Kamera». Die taumelnden Bewegungen der Kamera und des Darstellers als Ausdruck der Empfindungen des trunkenen Portiers in DER LETZTE MANN erzielte er durch ein bewegliches Podest, auf dem Emil Jannings sass, und durch die Bewegungen Karl Freunds, der mit vor den Bauch geschnallter Kamera auf Rollschuhen das Podest umkreiste. Um den einen Hinterhof vom Boden in den zweiten Stock durcheilenden Ton einer Trompete zu visualisieren, setzte sich Karl Freund in die Gondel einer Seilbahn, um die Kamera über den Hof "fliegen" zu lassen: der berühmte "fliegende Trompetenton" in DER LETZTE MANN. Gleich zu Beginn des Films gleitet Karl Freund mit seiner Kamera im gläsernen Lift des im Studio gebauten Hotels «Atlantis» nach unten und durchquert in der nächsten Einstellung auf dem Fahrrad sitzend die Hotelhalle bis zur Drehtür des Ausgangs. Und er fährt durch die gläserne Schwingtür in die "Unterwelt" der Wasch- und Toilettenräume, der Endstation des "letzten Mannes" vor der erlösenden Erbschaft.

In FAUST begleitet die Kamera auf ihrem Flug über die Modelle europäischer Landschaften hinweg Faust und Mephisto aus der deutschen Kleinstadt bis an den Hof von Parma. Und wenn Gretchen ihre Not und Verzweiflung hinausschreit in die Welt auf der Suche nach Faust, wird in einer Doppelbelichtung ein rasender Flug über Täler und Berge eingeblendet: der gefilmte Schrei Gretchens. Stummer Tonfilm – tönender Stummfilm.

Die entfesselte Kamera Karl Freunds erlaubte es Murnau, sich über den Erdboden zu erheben, Räume zu durchfliegen. Ich denke, solche Raumeroberungen wären nicht denkbar ohne Murnaus Wirken als Flieger im Ersten Weltkrieg, damals noch ganz neue, ungewohnte Erfahrungen im Raum- und Zeiterlebnis.

Hier fand ein von Grund auf neues "Weltbild" des zwanzigsten Jahrhunderts seinen filmischen Niederschlag. Neben den analysierenden, die Welt aus atomisierten Partikeln synthetisch aufbauenden Blick der sowjetischen Film-Monteure trat im Travelling die bewegte Abbildung von Bewegung, die Räume überblickende, übergreifende und verbindende «interne Montage». Während seiner Arbeit an DER LETZTE MANN träumte er, ungeachtet aller Erfolge, die er schon zusammen mit Karl Freund erzielte, von der Erschaffung des Werkzeugs, «das wichtiger als alle Zufallshilfe von aussen ist: den frei im Raum zu bewegenden Aufnahmeapparat, ... der, während des Drehens, zu jeder Zeit, in jedem Tempo, nach jedem Punkt zu führen ist. Der Apparat, der die Filmtechnik überwindet, indem er ihren letzten künstlerischen Sinn erfüllt.»

Murnau träumte von der Erschaffung des Werkzeugs, «das wichtiger als alle Zufallshilfe von aussen ist: den frei im Raum zu bewegenden Aufnahmeapparat, der während des Drehens, zu jeder Zeit, in jedem Tempo, nach jedem Punkt zu führen ist. Der Apparat, der die Filmtechnik überwindet, indem er ihren letzten künstlerischen Sinn erfüllt.»

Signale – Zeichen – Menetekel

Wundersame Chiffren durchwirken Murnaus Werk. Sie irritieren den Betrachter, beunruhigen, verstören ihn. Zuweilen sind sie Zeichen im eigentlichen Wortsinn: eindeutig eine Sache, einen Zustand, eine Situation bezeichnend. Das aus dem Wasser ragende Schild mit der Aufschrift «Tabu» wäre ein Beispiel, eindeutig den verbotenen Ort markierend. Zugleich ist es aber auch ein böses Omen. Ganz ähnlich signalisieren die Kapelle und der Bohrturm als "Landmarken" das Unheil, das in der Tiefe unterm "brennenden Acker" lauert. IL CAMPO DIAVOLO – «Der Teufelsacker» – war der italienische Titel des Films.

In der Mehrzahl sind diese Chiffren zweideutig, mehrdeutig, vieldeutig. Sie signalisieren vage eine Gefahr, eine Bedrohung – Unheimliches. Da ist der kalte Mond, der Reflektor des Sonnenlichts, der bleich über fremden, befremdlichen Nachtlandschaften steht: über der Einöde, auf der Faust den Geist Mephistos beschwört, über dem Moor in SUNRISE, über dem scheinbaren, trügerischen Paradies der Südsee.

Der Berichterstatter von Nosferatus Treiben und Tod signiert mit drei Grabkreuzen: ein Gruss aus dem Jenseits? Der Brief des Grafen Orlok – Nosferatus also – an den Makler Knock ist in einer rätselhaften Geheimschrift verfasst. Ein Kreuz in einem Kreis markiert die Bordwand des Geisterschiffes: ein Warnzeichen?

Man hat versucht, aus diesen "Hieroglyphen" okkultistische Neigungen Murnaus herauszulesen, in ihnen einen uralten, alchimistischen Sinn zu entdecken.

Wie ein warnendes Menetekel muten die dunklen Flecken auf dem Fussboden an, wenn die Phiole beim Tod der Pestkranken in FAUST zerspringt: wie die Ankündigung zukünftigen Verderbens. Verhängnis verkündend auch die schwarze Perle in TABU.

Es scheint, als rückte diese Sprache der Zeichen Murnau und *Fritz Lang* nahe zueinander. Doch gerade ein Vergleich macht die Unterschiede

Camilla Horn in FAUST

deutlich. Die Runen und Buchstaben, die Pläne, Skizzen, die Pfeile und Fingerabdrücke sind bei Lang Chiffren zur Verständigung innerhalb von Organisationen und zwischen Verschwörern. Und das Publikum ist in deren Bedeutung eingeweiht.

Die Zeichen bei Lang dienen der Verständigung. Die Zeichen bei Murnau verunsichern.

Schrift-Bilder

DER LETZTE MANN war ein Stummfilm, der ohne Zwischentitel auskam. Nur einmal wird das Versetzungsschreiben, das dem Portier ausgehändigt wird, vom Kamera-Auge gelesen, doch ist dies erst in zweiter Linie eine Information für den Zuschauer; in erster Linie ist es ein Requisit, das die Wirkung auf den Portier übermitteln soll. Ein zweiter, längerer Text ist zwischen das Ende des Dramas und das komische Nachspiel eingeschaltet, um die Zäsur bewusstzumachen und das Satyrspiel ironisch anzukündigen.

Murnau war sich der Problematik der Zwischentitel im Stummfilm bewusst, weil sie immer ein oft unerwünschtes retardierendes Moment und ein störender Wechsel vom auf die Sinne wirkenden Bild zur abstrakten schriftlichen Mitteilung, vom anschaulichen zum begrifflichen Medium waren. Schon früh versuchte er, Zwischentitel, erklärende Mitteilungen als Abbilder von Texten, als "Inserts" zu tarnen, die damit Teil des Geschehens wurden und die Qualität von Bild-Objekten bekamen. Buch-Seiten, Briefe, Anzeigen wurden zu Requisiten. Behutsam wurden auch bei der Rekonstruktion von Murnaus Filmen – etwa durch Enno Patalas in München – diese wesentlichen Ausdrucksmittel beachtet.

Zuweilen gerät die Schrift in Bewegung, beginnt sie selbst zu agieren wie bei dem berühmten Zwischentitel «Shouldn't she be drowned?» in SUNRISE, der auf der Leinwand zum unteren Bildrand hin verschwimmt.

Satyrspiele

Murnau war Melancholiker. Und die Gabe, durch Humor mit einem "Trotzdem" sich über die Misere der Welt hinwegzutrösten, ward ihm nicht geschenkt. Dennoch gibt es in seinen Filmen hie und da komische Szenen als Einlage oder Coda, die in ihrer grotesken Übersteigerung fast wie ein Aufschrei wirken, wie eine verzweifelte Flucht in die Beschwörung einer Komik, die ein Gegengewicht zur schwarzen Realität bieten könnte. Das oft als Zugeständnis an die Sehnsucht des Publikums nach dem Happy End und damit als aufgezwungener Stilbruch missverstandene Nachspiel in DER LETZTE MANN ist ein solcher grotesker Protest gegen die Tragödie. Es wirkt aber gerade in seinem Widerspruch gegen die Logik des Vorausgegangenen so absurd und fiktiv und verstärkt damit im Grunde die Überzeugungskraft des vorausgegangenen Dramas. Der Zwischentitel betont die Zäsur und verkündet ironisch den Eingriff des Autors in die Zwangsläufigkeit der schnöden Realität: «... es nimmt sich des von Allen Verlassenen – der Autor an, indem er ihm ein Nachspiel schenkt, worin es ungefähr so zugeht, wie es im Leben – leider – nicht zuzugehen pflegt.»

Schon in dem so bedrückenden SCHLOSS VOGELÖD flüchtete sich Murnau in zwei Traumszenen aus der "Realität": in der einen – wie ein ins Grotes-

ke gewendete Zitat aus NOSFERATU wirkend – greift eine Gespensterkralle durch das Fenster nach einem schlafenden Gast, in der anderen träumt märchenhaft ein gestrafter Küchenjunge davon, den Küchenchef, seinen Peiniger, nach Herzenslust ohrfeigen zu können.

Elemente ins fratzenhaft übersteigerter Satyrspiele tauchen in vielen Szenen bei Murnau auf. Das drückt sich schon in den Überlegungen zur Rollenbesetzung aus: Für die Marthe Schwerdtlein in FAUST standen zunächst unter anderen *Rosa Valetti* und *Valeska Gert* auf seiner Wunschliste. Die Wahl fiel schliesslich auf die berühmte *Yvette Guilbert*, die in ihren frechen, vieldeutigen Chansons als exzellente Komikerin sich bewiesen hatte und beliebtes Objekt von Zeichnungen Toulouse-Lautrecs gewesen war. Rosa Valetti war ihre "Vorgängerin" in TARTÜFF gewesen, deren männliches Pendant in der Binnenhandlung Emil Jannings als der bigotte Heuchler ist. Hier konnte er so richtig «seinem Affen Zucker geben» und seiner Neigung zu hemmungsloser Selbstdarstellung nach Herzenslust frönen. Auch in DER LETZTE MANN und in FAUST gestattete ihm Murnau solche Momente, und zu bösen Fratzen stilisierte Murnau auch die klatschsüchtigen Nachbarinnen, die die Tragödie mit hämischen Kommentaren begleiten.

All diese Szenen weisen Murnau als Karikaturisten, nicht als Humoristen aus. Sie enthalten keinen Funken versöhnenden oder zumindest distanzierenden Humors. Sie fallen bewusst aus dem Rahmen, sind bösartige Fussnoten zum desolaten Zustand dieser Welt.

All diese Szenen weisen Murnau als Karikaturisten, nicht als Humoristen aus. Sie enthalten keinen Funken versöhnenden oder zumindest distanzierenden Humors. Sie fallen bewusst aus dem Rahmen, sind bösartige Fussnoten zum desolaten Zustand dieser Welt.

Nur zwei "Komödien" finden sich im Werk Murnaus: DIE FINANZEN DES GROSSHERZOGS und TARTÜFF. Mit der ersten "Burleske" hat Murnau sich im Nachhinein nicht mehr identifizieren können. Und TARTÜFF war eine böse Entlarvung eines heuchlerischen Intriganten, wie schon bei Molière eine gesellschaftliche Studie im Kostüm eines Lustspiels.

Dorf – Stadt

Der Dschungel der Grossstadt, das Chaos, Verlockung, Versuchung und Verderben waren in Bildender Kunst und Literatur zu Beginn dieses Jahrhunderts beliebte Themen, oft beschworene Metaphern dafür das Varieté, der Zirkus, der Tanz und der Rummelplatz. Futuristen und Expressionisten schilderten diese als exotisch und gefährlich erlebte Welt: Bilder von Meidner und Kirchner etwa, Gedichte von Heym, Else Lasker-Schülers «Die Wupper». Von Meidners Hand gibt es auch Porträts von Murnau und über seinen im Ersten Weltkrieg gefallenen Freund Hans Ehrenbaum-Degele, selbst dem Expressionismus zuzurechnender Dichter, war er mit Else Lasker-Schüler befreundet, die ihn «Ulrich von Hutten» nannte.

Im deutschen Stummfilm fand diese Faszination ihren Niederschlag in Filmen wie DAS CABINET DES DR. CALIGARI, VARIETÉ, DIE STRASSE, LOOPING THE LOOP – um nur einige Titel zu nennen. Und sie ist auch bei Murnau zu erkennen in den nächtlichen Strassen mit den sich im Asphalt spiegelnden, funkelnden Lichtern in DER LETZTE MANN und noch in den Strassen- und Jahrmarktsszenen in SUNRISE, im Jahrmarkt in FAUST, in den Nachtlokalen in DER BUCKLIGE UND DIE TÄNZERIN, DER GANG IN DIE NACHT bis hin zum Zirkusmilieu von Bangs mehrfach verfilmtem Stoff der FOUR DEVILS. Auch bei Murnau also ist die Stadt ein «gefährliches Pflaster», und oft wird ihr das Milieu auf dem Land als Kontrast entgegengestellt. Aber was bei oberflächlicher Betrachtung als sentimentale Sehnsucht nach einer heilen Welt erscheinen mag, erweist sich als Trugbild: Auch das Leben auf dem Land ist vergiftet. In SUNRISE kann dem Helden die Verlockung der Stadt und die Versuchung durch die Städterin nur deshalb gefährlich werden, weil er an der bedrückenden Enge des ländlichen Milieus leidet. Gewiss: In der Stadt lauern Gefahren, und das Chaos bricht endgültig aus, als der Sturm, das Unwetter den Rummelplatz zerstört. Aber diese Erfahrung bringt das einander entfremdete Paar auch wieder einander näher.

Erst in *Veit Harlans* Filmversion von DIE REISE NACH TILSIT, wie schon die Vorlage Sudermanns aus den «Litauischen Geschichten» betitelt ist, wird die "slawische" Verführerin mit den Verderben bringenden Verlockungen der Grossstadt identifiziert.

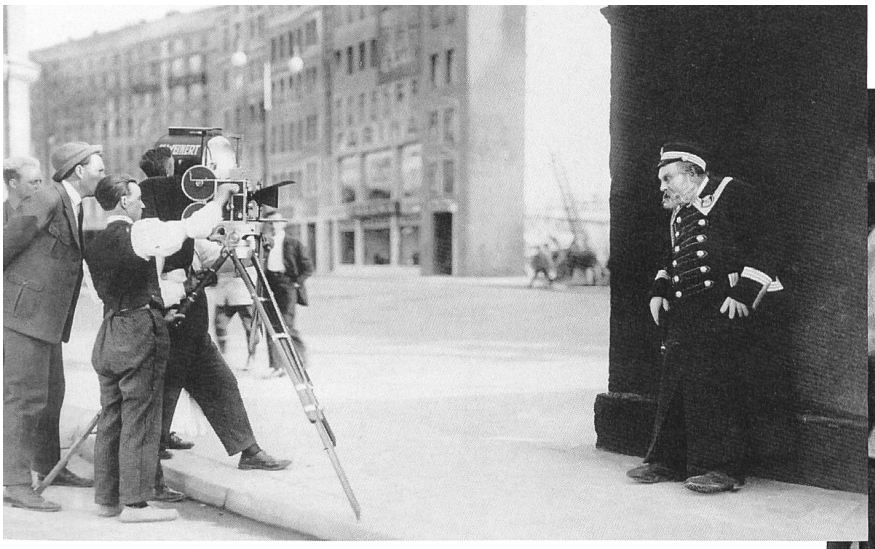
Auch in NOSFERATU klingt der Gegensatz Stadt-Land im Gegensatzpaar Wisborg-Transsylvanien an, und in CITY GIRL ist er beherrschendes Thema. In TABU wird der ursprünglichen Welt der Insulaner die importierte Zivilisation der Europäer und Chinesen gegenübergestellt. In MARIZZA und DER BRENNENDE ACKER spiegelt sich ein ähnlicher Konflikt im Oben und Unten gesellschaftlicher Schichten.

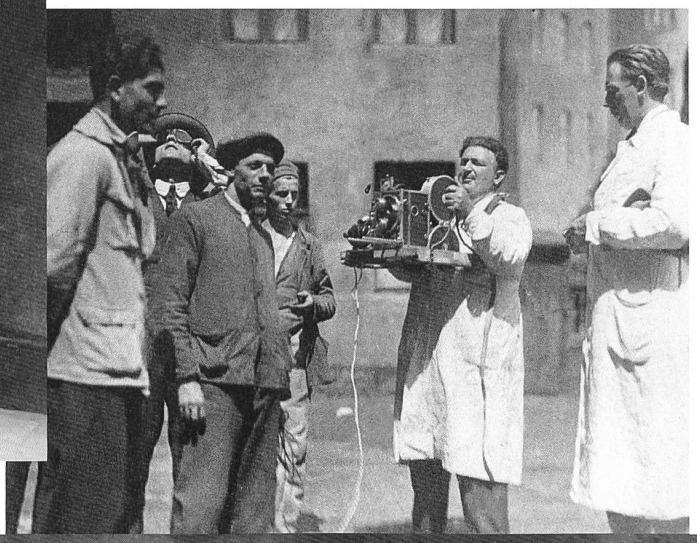
Immer ist bei Murnau der Blick auf die gegensätzlichen Welten gleich skeptisch, pessimistisch.

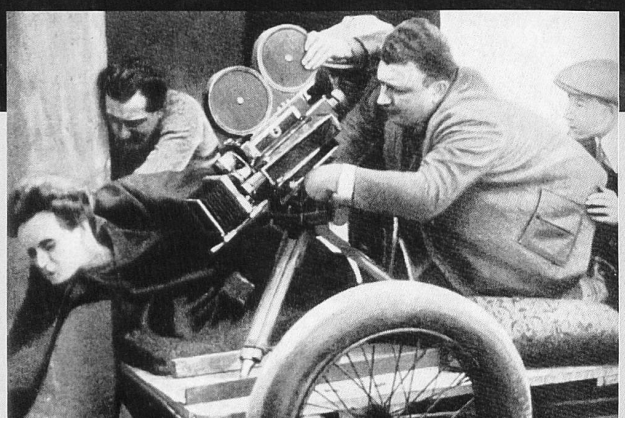
Paradise lost

Wie eine Flucht aus der Einsamkeit, eine Suche nach dem Glück des einfachen Lebens erscheint Murnaus Reise in die Südsee, als er sich entschliesst, TABU zu drehen. Zwei Maler – Gauguin und Murnaus Freund Walter Spiess – scheinen ihm Wegweiser zu sein. Doch bei ihm war es ein Weg weg von der Malerei, hin zu den «wirklichen Dingen»! Von allen kommerziell motivierten Produktionszwängen befreit, konnte er mit TABU auch künstlerisch zu neuen Ufern aufbrechen. Ein Film mit "wirklichen" Menschen als Darstellern und einer paradiesischen Landschaft, ein Film, der ihm die Freiheit liess, Entdeckungen vor Ort in das Geschehen einzuweben, ein Film, der alle Voraussetzungen bot, neue Kräfte zu schöpfen.

TABU beginnt mit der Beschwörung reinen Glücks: die badenden jungen Männer und Mädchen im Wasserfall des Dschungels, blühende Körper, blumengeschmückt zwischen üppigem







Dreharbeiten zu DER LETZTE MANN

Karl Freund und Murnau hinter der «entfesselten Kamera»

Friedrich Wilhelm Murnau

Geboren am 28. Dezember 1888 als Friedrich Wilhelm Plumpe in Bielefeld, gestorben am 11. März 1931 in Santa Monica, USA, an den Folgen eines Autounfalls

1919 DER KNABE IN BLAU (DER TODESSMARAGD)*
Buch (B): Edda Ottershausen; Kamera (K): Carl Hoffmann; Bauten (A): Willi A. Hermann; Darsteller (D): Ernst Hofmann, Blandine Ebinger, Margit Barnay, Karl Platen, Georg John

1919 SATANAS*
B: Robert Wiene; K: Karl Freund; A: Ernst Stern; D: Fritz Kortner, Sadjah Gezza, Ernst Hofmann, Margit Barnay, Conrad Veidt, Else Berna, Martin Wolfgang

1920 SEHNSUCHT (DIE LEIDENSGESCHICHTE EINES KÜNSTLERS/ DIE TRAGÖDIE EINES TÄNZERS)
B: Carlheinz Jarosy; K: Carl Hoffmann; A: Robert Neppach, D: Conrad Veidt, Gussy Holl, Eugen Klöpfer, Margarete Schlegel, Paul Graetz, Helene Gray

1920 DER BUCKLIGE UND DIE TÄNZERIN*
B: Carl Mayer; K: Karl Freund; A: Robert Neppach; D: Sascha Gura, John Gottowt, Paul Biensfeldt, Anna von Palen

1920 DER JANUSKOPF*
B: Hans Janowitz nach der Novelle «The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde» von Robert Louis Stevenson; K: Karl Freund, Carl Hoffmann; A: Heinrich Richter; D: Conrad Veidt, Magnus Stifter, Margarete Schlegel, Béla Lugosi

1920 ABEND – NACHT – MORGEN*
B: Rudolf Schneider; K: Eugen Hamm; A: Robert Neppach; D: Gertrud Welcker, Conrad Veidt, Bruno Ziemer, Otto Gebühr, Carl von Balla

1920 DER GANG IN DIE NACHT
B: Carl Mayer nach dem dänischen Filmszenario «Der Sieger» von Harriet Bloch; K: Max Lutze; A: Heinrich Richter; D: Olaf Fönss, Erna Morena, Gudrun Bruun-Steffensen, Conrad Veidt, Clementine Plessner

1921 MARIZZA, GENANNT DIE SCHMUGGLERMADONNA (DAS SCHÖNE TIER)
B: Hans Janowitz nach dem Manuskript «Grüne Augen» von Wolfgang Geiger; K: Karl Freund; A: Heinrich Richter; D: Tzwetta Tzatschewa, Adele Sandrock, Harry Frank, Hans Heinrich von Twardowski, Leonhard Haskel

1921 SCHLOSS VOGELÖD
B: Carl Mayer nach dem gleichnamigen Roman von Rudolf Stratz; K: Fritz Arno Wagner, Laszlo Schäffer; A: Hermann Warm; D: Arnold Korff, Lulu Kyser-Korff, Paul Bildt, Olga Tschechowa, Paul Hartmann

1921 NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS
B: Henrik Galeen nach dem Roman «Dracula» von Bram Stoker; K: Fritz Arno Wagner; A: Albin Grau; D: Max Schreck, Alexander Granach, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder, Max Nemetz, John Gottowt, Wolfgang Heinz, Georg Heinrich Schnell

1922 DER BRENNENDE ACKER
B: Thea von Harbou, Willy Haas, Arthur Rosen; K: Fritz Arno Wagner, Karl Freund; A: Rochus Gliese; D: Werner Krauss, Eugen Klöpfer, Wladimir Gaidarow, Euduard von Winterstein, Lya de Putti, Stella Arbeinina, Alfred Abel, Grete Diercks

1922 PHANTOM
B: Thea von Harbou nach dem gleichnamigen Roman von Gerhart Hauptmann; K: Axel Graatkjaer, Theophan Ouchakoff; A: Hermann Warm, Erich Czerwonski; D: Alfred Abel, Frida Richard, Aud Egede Nissen, Hans Heinrich von Twardowski, Karl Etlinger, Lil Dagover, Lya de Putti

1923 DIE AUSTREIBUNG*
B: Thea von Harbou nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Carl Hauptmann; K: Karl Freund, A: Rochus Gliese, Erich Czerwonski; D: Carl Goetz, Ilka Grüning, Eugen Klöpfer, Aud Egede Nissen, Wilhelm Dieterle

1923 DIE FINANZEN DES GROSSHERZOGS
B: Thea von Harbou nach dem gleichnamigen Roman von Frank Heller; K: Karl Freund; Franz Planer; A: Rochus Gliese, Erich Czerwonski; D: Mady Christians, Robert Scholz, Harry Liedtke, Alfred Abel, Adolphe Engers, Hermann Vallentin, Julius Falkenstein, Walter Rilla

1924 DER LETZTE MANN
B: Carl Mayer; K: Karl Freund; A: Robert Herlth, Walter Röhrig; D: Emil Jannings, Maly Delschaft, Max Hiller, Emilie Kurz, Hans Unterkircher, Olaf Storm, Hermann Vallentin, Georg John, Emmy Wyda

1925 TARTÜFF (HERR TARTÜFF)
B: Carl Mayer nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Molière; K: Karl Freund; A: Robert Herlth, Walter Röhrig; D: Werner Krauss, Lil Dagover, Emil Jannings, Lucie Höflich, Hermann Picha, André Mattoni, Rosa Valetti

1926 FAUST
B: Hans Kyser nach Motiven von Johann Wolfgang Goethe, Christopher Marlowe und der alten Volkssage; K: Carl Hoffmann; A: Robert Herlth, Walter Röhrig; D: Gösta Ekman, Emil Jannings, Camilla Horn, Frida Richard, Wilhelm Dieterle, Yvette Guilbert, Eric Barclay, Hanna Ralph, Werner Fuetterer

1927 SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS
B: Carl Mayer nach der Erzählung «Die Reise nach Tilsit» von Hermann Sudermann; K: Charles Rosher, Karl Struss; A: Rochus Gliese; D: George O'Brien, Janet Gaynor, Bodil Rosing, Margaret Livingston, J. Farrell MacDonald, Ralph Sipperly, Jane Winton

1928 FOUR DEVILS*
B: Carl Mayer nach der gleichnamigen Novelle von Herman Bang; Drehbuchbearbeitung: Berthold Viertel, Marion Orth, John Hunter-Booth; K: Ernest Palmer, L. W. O'Connell; A: Robert Herlth, Walter Röhrig; D: Farrell MacDonald, Anders Randolf, Claire McDowell, Jack Parker, Philippe De Lacy, Dawn O'Day, Janet Gaynor, Charles Morton

1930 CITY GIRL (OUR DAILY BREAD)
B: Berthold Viertel, Marion Orth, nach dem Stück von Elliott Lester; K: Ernest Palmer; A: Harry Oliver; D: David Torrence, Edith Yorke, Dawn O'Day, Charles Farrell, Mary Duncan, Dick Alexander, Tom Maguire

1931 TABU
B: Friedrich Wilhelm Murnau, Robert J. Flaherty; K: Floyd Crosby, Robert J. Flaherty; D: Reri (Anne Chevalier), Matahi, Hitu, Jean, Jules, Kong Ah

* *Film gilt zurzeit als nicht erhalten*

Reri und Matahi in TABU

Grün: das Musterbild eines «locus amoenus». Wirklichkeit, aufgeladen mit Phantasie. Doch wie schon die Bilder der Liebenden unter dem Blütenbaum in FAUST und in FOUR DEVILS eine nicht realisierbare Utopie beschworen, ist auch das Glück in der Südsee pure Illusion. Während der erste Teil «Paradise» betitelt ist, heisst der zweite Teil – nach Milton – «Paradise lost». Auch in der Gesellschaft der Insulaner ist für die Liebenden kein Platz. Das religiöse Tabu zerstört die reine Liebe.

Und in den letzten Einstellungen des Films wird das Tau, an dem Matahi sich in das Schiff hochziehen will, um die geliebte Reri wiederzugewinnen, vom Priester brutal durchgeschnitten. Über Reris Versteck wurde die Ladeluke wie mit einem Sargdeckel verschlossen. Und Matahi versinkt in den Fluten.

Diese letzten Einstellungen des Films sind zugleich die letzten Filmeinstellungen im Werk Murnaus. Noch vor der Premiere des Films löschte der tragische Unfall das Leben des Filmers aus. Zufall? Schicksal? Fügung? Oder perfekte Inszenierung? – – – Wie hatte Murnau aus der Südsee an seine Mutter geschrieben: «Ich bin wie verhext von diesem Lande. Über ein Jahr lebe ich nun hier, ich möchte nirgends anders mehr sein … Wenn ich abends auf meiner Haustreppe sitze und auf das Meer sehe …, dann ertappe ich mich, dass ich möchte: ich wäre zu Hause! Aber nirgends bin ich zu Hause – das fühle ich, je älter ich werde – in keinem Lande und keinem Haus, in keinem Menschen.»

«Der Regisseur schreibt mit der Kamera», sagte *Josef von Sternberg*, ein anderer grosser Lichtmaler des Films. Und zwanzig Jahre vor *Alexandre Astrucs* das Nachdenken über den Film revolutionierender Forderung nach der «caméra-stylo» lesen wir bei Murnau 1927: «Die Kamera ist die entwerfende Feder des Regisseurs. Sie sollte so beweglich sein wie es möglich ist, um jede vorkommende Stimmung einzufangen.» Er beklagte 1928, «dass sich bis jetzt kein grosser Dichter der neuen Kunst» gefunden hätte, kein Genie, das «Herz und Seele durch diesen schmalen Streifen aus Zelluloid auszudrücken» vermochte.

Zur gleichen Zeit bereitete er seine Reise in die Südsee vor, um dort mit der Kamera sein grosses Gedicht über eine verbotene Liebe zu schreiben.

Hartmut W. Redottée

Basis des Textes ist eine Murnau-Ausstellung, die ich 1989 für Amsterdam, Rotterdam und Gent konzipierte. Diese Ausstellung zeigt das Filmmuseum Düsseldorf vom 29. Juni bis zum 1. September 1996.

Dankbar bin ich für viele anregende Hinweise und Erkenntnisse, die mir Luciano Berriatúa in seinem zweibändigen Werk «Los proverbos chinos de F. W. Murnau», Madrid 1990/92, vermittelte.

Hier ist gut essen

KAUAS PILVET KARKAAVAT (DRIFTING CLOUDS / WOLKEN ZIEHEN VORÜBER)
von Aki Kaurismäki

Sie stehen vor der Tür und schauen in den nächtlichen Himmel, Lauri und Ilona. Sie sagen kein Wort, wie sie überhaupt wenig sprechen. Wenn man sich nachher erinnern will, was in diesem Film gesagt worden ist, fallen einem allenfalls Nebensächlichkeiten ein, Alltagsrede, Sachgespräch. Arbeitslosigkeit macht sprachlos.

Und wehrlos. Zuerst hatte es Lauri erwischt. Er hat einfach keine guten Karten beim Poker um die Arbeitsplätze. Denn weil vier Schaffner entlassen werden müssen und keiner die Entlassung verdient, lässt man im Strassenbahndepot Karten ziehen. Und Lauri bekommt den Schwarzen Peter. Das wird ihm auch beim nächsten Spiel passieren. Er hat sein Auto verkauft, weit unter Preis, und versucht eine Aufbesserung seiner Barschaft in der Spielbank.

Inzwischen hat auch Ilona ihren Job verloren, die resolute Oberkellnerin vom «Dubrovnik», der allein es gelingt, den alkoholsüchtigen Koch zu entwaffnen, der seine Flasche mit dem Messer in der Hand verteidigen will. Die Zinsen haben das «Dubrovnik» aufgefressen, die Chefin muss verkaufen, und Ilona, Maître d'Hôtel, kommt am Tresen einer fettigen Imbissbude unter. Bis sich herausstellt, dass sie nicht angemeldet ist.

Auch Lauri kriegt, weil ein Drama erst dann zuende ist, wenn es seine schlimmste Wendung gefunden hat, sein Fett ab. Er hat Geld zu bekommen und bekommt stattdessen Prügel, wird irgendwo im Hafen deponiert und sieht so übel aus, dass er Ilona anruft: er komme erst in einer Woche nach Hause. Dann, sagt Ilona, brauche er erst gar nicht wiederzukommen. Als er dann doch kommt, mit Rosen, wird die Wohnung gerade ausgeräumt, nicht nur der Farbfernseher mit zwölf Kanälen und Fernbedienung, den Lauri gerade erst gekauft hatte, auf Raten, und sie hatten doch ohnehin schon genug Schulden.

Ilona ist zu ihrer Freundin gezogen und lässt Lauri rein, als der da mit seinen Rosen steht, aber verzeihen, sagt sie, werde sie ihm nie.

Wenn die Not am grössten ist, ereignet sich ein Wunder. Zu irgend etwas muss das Kino schliesslich nützlich sein. Wolken ziehen vorüber, als Ilona bei schönstem Wetter ihre ehemalige Chefin trifft. Die hat noch Geld und gibt den Kredit, den die Bank ver-

weigert hat. Dann beginnen alle Arbeitslosen mit der Arbeit, hämmern und pinseln, schrauben und malen, und auch der Koch, mittlerweile unter den Pennern daheim, wird mit vereinten Kräften wieder trockengelegt.

Der erste Abend sieht nach Katastrophe aus. Man kennt sie ja, die Restaurants, in die niemand hineingeht, weil niemand hineingegangen ist. Doch dann, Wolken ziehen vorüber, darf ein zweites Wunder geschehen, weil das Kino noch ein weiteres Mal seine Brauchbarkeit für die menschliche Hoffnung beweisen will. Das Lokal füllt sich, mit Arbeitern und Bürgern, Blaumann und Zweireiher, und dann bestellt eine ganze Firma einen Tisch für dreissig Personen. Das ist der Moment, wo Lauri und Ilona vor die Tür treten und in den nächtlichen Himmel schauen, und neben ihnen der Hund, dem sie selbst im Elend die Treue gehalten haben.

Nichts spricht dagegen, in Kaurismäkis Film das europäische Kino abgebildet zu sehen. Auch dessen Köche sind – gelegentlich – dem Suff ergeben. Auch dessen Oberkellner und Schaffner sind – immer wieder – arbeitslos. Auch dessen Arbeitslosen bleibt – oft – nur die Hoffnung auf ein Wunder, das aus dem Kino kommt. Dann fangen sie an zu hämmern und zu pinseln, zu schrauben und zu malen. Denn wo keine Industrie ist, hat das Handwerk goldenen Boden.

Einfach geht es zu in diesem Kino, schlicht und bescheiden und äusserst ökonomisch, ohne Schnörkel und aufwendige Dekoration, ohne Schokoladensosse und Tortenschlachten, ohne Glanz und Gloria und die Fettlebe auf den leeren Magen. Und vor allem: ohne Sahne.

Auf den Farbfernseher mit zwölf Kanälen und Fernbedienung kann es gern verzichten. Aber nicht auf den Hund, der dieses Kino der trotzigen Hoffnung so menschlich macht.

Peter W. Jansen

«Ich sammle gerne Pilze im Wald»

Gespräch mit Aki Kaurismäki

FILMBULLETIN Sie befassen sich in KAUAS PILVET KARKAAVAT mit dem sehr aktuellen Problem der Arbeitslosigkeit in Europa und mischen das mit einem teils optimistischen, teils pessimistischen Blick auf Ihre Heimat. Ausserdem hat Ihr Film ein Happy End.

AKI KAURISMÄKI Alles ist so hoffnungslos, dass ich keinen Grund dafür sehe, noch mehr Pessimismus zu verbreiten. Wir sind ohnehin am Ende, darum lasst uns eine Weile optimistisch sein. Was diesen Planeten angeht, bin ich nicht mehr pessimistisch, ich habe jede Hoffnung aufgegeben, sehe keinen Funken Hoffnung mehr.

FILMBULLETIN Warum?

AKI KAURISMÄKI Wegen der Habgier und des Wahnsinns der Menschheit. Sechs Millionen Jahre, und wir haben nichts gelernt. Jetzt ist es zu spät. Aber ich will keinen Film machen, in dem ich das ausdrücke.

FILMBULLETIN Warum machen Sie denn Filme, wenn alles hoffnungslos ist?

AKI KAURISMÄKI Irgendwas muss ich ja machen, während ich auf das Ende warte.

FILMBULLETIN Würden Sie sagen, dass das Kino das einzige ist, was Sie am Leben erhält?

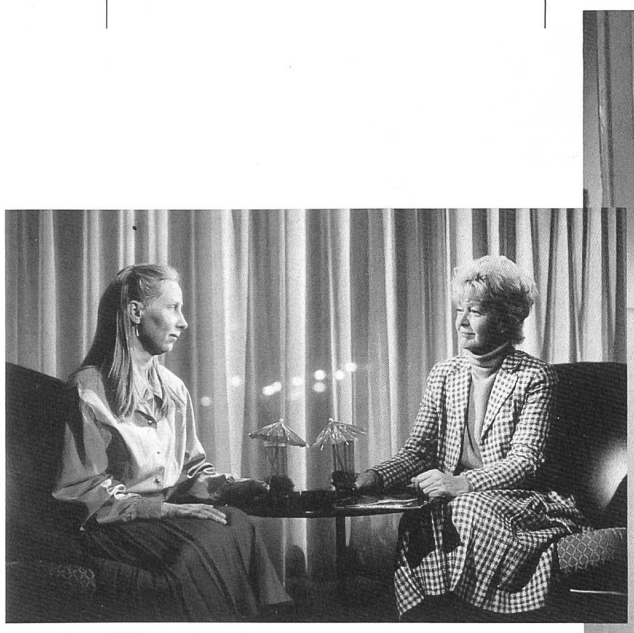
AKI KAURISMÄKI Nein. Alles ausserhalb des Kinos erhält mich am Leben. Das Kino bringt mich um.

FILMBULLETIN Warum machen Sie dann Kino?

AKI KAURISMÄKI Ich bin daran gewöhnt und ein zu alter Hund, um meine Gewohnheiten zu ändern.

Ich habe auch versucht, mit dem Filmemachen aufzuhören und etwas anderes zu machen, aber wenn ich keine Filmequipe habe, die mich zur Arbeit drängt, lege ich mich einfach hin und tue nichts.

FILMBULLETIN Früher sagten Sie auch, Sie machten Filme, um Geld für



das Bier zu verdienen. Ist das noch immer Ihr Hauptbeweggrund?

AKI KAURISMÄKI Ich mache Kino, um Futter für meine Hunde zu kaufen, Rosen für meine Frau und Benzin für meinen Cadillac.

Übrigens: Für mich persönlich bin ich nicht hoffnungslos. Ich werde bis ans Ende glücklich leben. Aber ich habe keine Hoffnung für die Kinder. Ich glaube nicht, dass die viel Zukunft haben.

FILMBULLETIN Haben Sie auch keine Hoffnung auf irgendeine Art von Revolution, die diese Situation verändern könnte?

AKI KAURISMÄKI Es gibt doch das Privatfernsehen, das solche Ideen verhindert.

FILMBULLETIN Sie selber wirken aber doch auch mit in dieser "monströsen" Medienindustrie. Ist das kein Widerspruch?

AKI KAURISMÄKI Ich mache Filme. Das ist eine Form von Kunst. Mit Medien hat das nichts zu tun.

FILMBULLETIN Ihre Filme werden gekauft und verkauft – da können Sie sich nicht raushalten.

AKI KAURISMÄKI Kino ist kein Medium, es ist eine Kunstform. Die siebte Kunst, wenn es richtig praktiziert wird. Meistens wird es nur nicht richtig praktiziert.

Ich gebe mir Mühe, die Maschine so zu gebrauchen, dass sie Kunst hervorbringt. Natürlich muss ich jeden Monat zwanzig Leuten einen Lohn bezahlen. Wenn ich einen Film mache und ihn hinter meinem Rücken verstecke, ihn in einen Schrank lege, kriege ich das Geld nicht zusammen, um die Gehälter der Equipe zu bezahlen. Dann haben die keinen Job, und ihre Familien kriegen nichts zu essen. So einfach ist das.

FILMBULLETIN Sie sagten, andere Dinge als das Kino erhielten Sie am Leben.

AKI KAURISMÄKI Ich sammle gerne Pilze im Wald. Ich ziehe gerne Kartoffeln. Ich mag kleine Dinge. Einen Zaun bauen. Einen Baum pflanzen. Wein anbauen. Solche Dinge. Meine Frau. Meine Hunde. Meinen Cadillac.

FILMBULLETIN Sie sagten, Sie wollen beim Filmemachen noch asketischer werden.

AKI KAURISMÄKI Wenn ich das Budget genügend niedrig halte, bin ich völlig unabhängig.

FILMBULLETIN Beim Produzieren sind Sie ja bereits unabhängig. Meinen Sie, dass Sie dann auch beim Verkauf unabhängig wären?

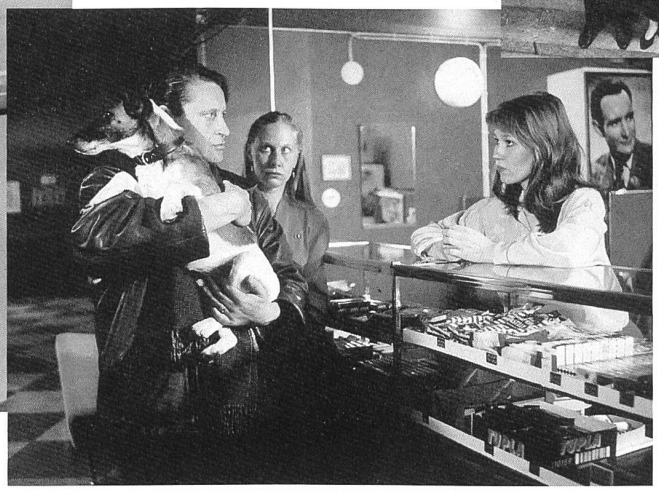
AKI KAURISMÄKI Je kleiner das Budget, desto weniger muss ich an die Produzentenseite denken.

FILMBULLETIN Der deutsche und englische Verleihtitel sind etwas irreführend. Was bedeutet der Originaltitel KAUAS PILVET KARKAAVAT wörtlich?

AKI KAURISMÄKI Eine genaue Übersetzung wäre: «In der Ferne entfliehen die Wolken».

Das ist der Traum, mit den Wolken langsam hinwegzutreiben, weg von diesem Planeten. Die Figuren wären dann die Wolken, die ihren Problemen entfliehen.

Das Gespräch mit Aki Kaurismäki führte Michel Bodmer



Die wichtigsten Daten zu KAUAS PILVET KARKAAVAT (DRIFTING CLOUDS / WOLKEN ZIEHEN VORÜBER)*:*

Regie, Buch und Schnitt: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Kamera-Assistenz: Heikki Färm; Ausstattung: Markku Patila, Jukka Salmi; Kostüme: Tuula Hilkamo, Minna Järönen; Ton: Jouko Lumme.

Darsteller *(Rolle): Kati Outinen (Ilona), Kari Väänänen (Lauri), Elina Salo (Frau Sjöholm), Sakari Kuosmanen (Melartin), Makku Peltola (Lajunen), Matti Onnismaa (Forsström), Matti Pellonpää (Kind auf der Foto), Pietari, Shelley Fisher (Pianist), Markus Allan, Pauli Granfelt, Kari Lindqvist, Pentti Mutikainen, Tommi Parkkonen, Taisto Wesslin (Orchester), Tuire Liiti, Kaarina Väyrynen (Kellnerinnen), Elli Lindstedt, Vilhelm Lindstedt (betagtes Paar), Tuire Tuomisto (Küchenmädchen), Mustafa Altin (Amir), Pentti Auer, Iisak Lusua, Simo Santalahti (Käufer des «Dubrovnik», Solmu Mäkelä (Chef der Equipe), Outi Mäenpää (Lauris Schwester), Esko Nikkari (Gerant des Restaurants), Tarja Laiho (Angestellter des Arbeitsamtes), Vesa Mäkelä, Tero Jartti (Steuerbeamte).*

Produktion: *Sputnik; Produzent: Aki Kaurismäki; ausführender Produzent: Erkki Astala. Format: 35mm, 1: 1.85, Farbe, Dolby Stereo; Dauer: 96 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.*

Daseinsbeschleuniger

BESSER UND BESSER
von Alfredo Knuchel und Norbert Wiedmer

Von den ursprünglich vier Mitgliedern der Familie Bader ist Thomas bereits tot und den Überlebenden zum Schatten geworden. Seitdem er vor sieben Jahren am Heroin starb (mit fünfundzwanzig), sucht der Vater Wege, um einem Kleinbürgerdasein am Rand des sozialen Abstiegs zu entfliehen, das er nur noch als sinnlose Belastung empfindet. Doch führen die Träume von Übersee, die der Inhaber eines Kleinbetriebs für Lichtpausen hegt, kaum über den hoffnungsfrohen Spanischkurs hinaus und bewirken höchstens noch nervöse Herzbeschwerden. Armin lernt eine Fremdsprache (mit sechzig), aber er geht nicht in die Fremde. Er lernt eine jüngere Frau kennen, aber er geht nicht fremd.

Kurzum, er ist einer von den Fernweh-Schweizern, die auf dem Bahnsteig rechtsumkehrt machen. Seine Frau ihrerseits verschreibt sich der Esoterik. Regelmässig lockt eine (nicht näher bezeichnete) Kirche in Bayern Marlies auf geheimnisvolle Pilgerfahrten. Melancholisch hört die Jüngerin tröstliche Kassetten und liest erbauliche Broschüren. Im übrigen bestreitet sie jede Notwendigkeit, etwas zu ändern, sei's für sich, sei's für die andern. Jeder müsste imstand sein, seine Schwierigkeiten so vollkommen zu ignorieren, wie diese Erleuchtete es tut. Die Welt wäre dann für alle der Vorhof zum Paradies.

Der jüngere von den (einst) zwei Söhnen wird wegen Drogenmissbrauchs verurteilt. Ein freiwilliger Entzug auf dem Land erspart ihm die Strafe. Dumpf dämmert es Markus, dass er sich zu lösen hat, vom Stoff und von zuhause, soll es ihm nicht ergehen wie dem toten Bruder. Der Abschied für die Dauer einer Kur wird zum (wohl) endgültigen Weggang von den Eltern. Nach absolvierter Behandlung beginnt er zu kellnern. Eine hübsche Freundin betritt den Plan und erkundet Möglichkeiten, sich fortzupflanzen.

Dialoge, dichter als geschrieben

So hat sich (mindestens die ursprüngliche) Familie der Bader überlebt, und ob eine nächste übernimmt, steht dahin. Der Zerfallsprozess ist unumkehrbar geworden. Wann er eingesetzt hat, lässt sich nicht mehr eruieren, noch ist abzusehen, wie weit sich die Vereinzelung noch hinziehen mag. Sicher scheint einzig der Ausgang: die endgültige Auflösung aller bestehenden Bindungen. Eine Gemeinschaft hat versagt (an Thomas). Ehe sie noch mehr Schaden anrichten kann, hebt sie sich sozusagen selber auf.

Das, was man die Ursachen nennt, bildet nicht Gegenstand dieses Films und bleibt unerwähnt. Wenn überhaupt eine Absicht die Autoren bewegt, dann die, zu zeigen, dass die Baders keine Fragen mehr stellen, weil ihre Kraft, das Auseinanderfallen der Familie aufzuhalten, dahin ist. *Alfredo Knuchel* und *Norbert Wiedmer* werweissen auch selber nicht und verkneifen sich jeden Reim und Kommentar. Keine griffige journalistische *Texte* klopft das Verständnis zurecht. Nur minimal werden die Figuren gesteuert, gedeutet oder situiert. Ganz und gar selbsterklärende Einzelszenen handeln zunächst einmal nur von einem, und das sind die Vorgänge, und nehmen vorweg, welches die unabwendbare Folge sein wird. Einzig dann, wenn es sich aus der einzelnen Szene heraus als notwendig erweist, ist die lenkende Hand zu spüren, oder es blitzt eine Interpretation auf.

Die Autoren können auf alles Beiwerk verzichten, weil sie überall dort, wo jeder Schuldokumentarist Gespräche einfügen würde, eigentliche Auf-

tritte mit zwei oder drei der Baders veranstalten: Kernteile, die erst das Aussergewöhnliche, ja Einmalige des Berichts ausmachen. Es sind Dialoge voll nörgelig-kleinbürgerlichen Laments, die zwar nicht inszeniert sind, wohl aber von Grund auf erarbeitet. Das heisst nicht, dass sie gestellt wirken. Aber ohne geschrieben zu sein, wirken sie dichter, wahrer und aussagekräftiger, als wenn sie geschrieben wären.

Die wichtigsten Daten zu BESSER UND BESSER:

Regie und Buch: Alfredo Knuchel; Co-Regie und Kamera: Norbert Wiedmer; Videokamera: Peter Guyer; Kamera-Assistenz: Esther Ambühl; Schnitt: Regina Bärtschi; Schnitt-Assistenz: Jacqueline Knowles; Musik: Eric Satie interpretiert von Werner Bärtschi; Ton: Ivan Seifert, Alein Roulet. Produktion: *Biograph Film, Alfredo Knuchel. Schweiz 1996. Format: 1:1.37, 16mm, Farbe, Dauer 80 Min. CH-Verleih: Fama Film, Bern.*

Schauspieler ihrer selbst

So beschreibt BESSER UND BESSER das Leben der Baders nicht bloss, sondern wird zu einem regelrechten, intervenierenden Daseinsbeschleuniger. Könnte der Film Markus' Ablösung gefördert haben? Gerne möchte man das vermuten. Zwiegespräche wie die zwischen Armin und Marlies fliessen spürbar in ihre Biographien ein. Und nicht alles, was da an Verschwiegenem aufbricht, ist von aggressiver, verletzender Art. Haben Mann und Frau nie wirklich ausgesprochen, was sie voneinander denken, dann steckt im Ungesagten eben oft auch viel Liebevolles. «*Endlich, ein wahres Wort*», entfährt es einmal der Frau ganz unwillkürlich. Da haben zwei einander lange nicht mehr zugehört.

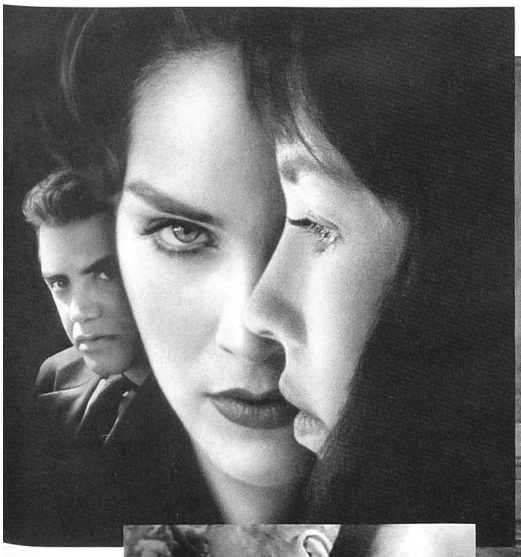
Was unumkehrbar ist, ist meistens notwendig (und umgekehrt), und es ist oft auch richtig. Die Logik der Lebensläufe setzt sich hier nicht umständlich zusammen, sondern sie ist *sur le vif*, durch unmittelbares Eintauchen in den Gang der Dinge erfasst und wiedergegeben. Die Baders sind authentischer als authentisch, weil sie von Darstellern zu eigentlichen Schauspielern ihrer selbst werden und sozusagen ihre Rollen nacherfinden. Wer war und wer bin ich? scheinen sie zu fragen und: Wie spiele ich mich selbst?

Pierre Lachat

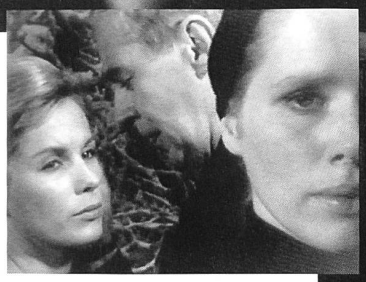
●

Doppelspiel zu dritt

LES DIABOLIQUES. Ein Stoff und seine Versionen. Der Roman von Boileau-Narcejac und die Verfilmungen von Henri-Georges Clouzot und Jeremiah Chechik.



1



2

3

1

Zwei Frauen und ein Mann. Eine Dreiecks-konstellation, für die der Kriminalroman eine Lösung weiss. Einer ist zuviel, einer muss weg.

Zwei Frauen und ein Mann. Eine Dreieckskonstellation, für die der Kriminalroman eine Lösung weiss. Einer ist zuviel, einer muss weg.

Das ist auch die zunächst einmal konventionelle Grundbedingung von «*Celle qui n'était plus*» (wörtlich: *Die nicht mehr war*), dem 1952 entstandenen Roman von Pierre Boileau und Thomas Narcejac. Hier bringen der Mann und seine Geliebte in gemeinsamer Aktion die Ehefrau um. Sie ist die störende Dritte und wird in der Badewanne ertränkt.

Boileau-Narcejac verzichten auf jegliche Exposition und gehen gleich mitten hinein ins Geschehen: am Anfang steht die Tat. Obwohl der Roman mit einem Höhepunkt beginnt, schafft er es, die Spannung danach nicht abflauen zu lassen, sondern im Gegenteil noch zu steigern – bis zu einem zweiten und abschliessenden Höhepunkt, der den ersten noch überbietet und ihm sogar widerspricht. Denn die Ehefrau ist nicht so ganz aus der Welt zu schaffen. Aus dem Reich der Toten sendet sie Botschaften, und als unsichtbare Dritte kehrt sie zurück, treibt ihren Mann in einen Zustand namenloser Angst und in den Wahnsinn. In letzter Konsequenz bringt er sich selber um.

Aber genau das war von Anfang an bezweckt – von den beiden Frauen, die in Wirklichkeit das Paar sind und den Mann als störenden Dritten beseitigen wollten, ohne selber Hand an ihn zu legen. Am Ende triumphieren sie, kassieren seine Lebensversicherung und setzen sich ab, um ein neues Leben anzufangen. Der erste Mord – nur vorgetäuscht, ein abgekartetes Spiel und die Voraussetzung für das eigentliche Verbrechen, das erst folgen soll und in seiner Ausgeklügeltheit nur schwer zu durchschauen ist.

Henri-Georges Clouzot hat den Roman bereits zwei Jahre später verfilmt – als Vehikel für seine Frau Véra, die er damit zum Star machen wollte. Damit verschiebt sich allerdings auch die Konstellation des Romans. Im Roman ist der Ehemann die Hauptfigur. Seine begrenzte Perspektive determiniert auch den Blick des Lesers. Erst im Epilog, wenn der Mann tot ist, erweitert sich der Blick.

Da Véra Clouzot die Hauptrolle spielen sollte, ist im Film nicht mehr der Ehemann die Hauptfigur. Hier ist es die Ehefrau, die sich mit der Geliebten des Mannes verschwört, um diesen ins Jenseits zu befördern. Damit das überhaupt eine Glaubwürdigkeit hat, erscheint der Mann im Film als ein Ekel, unter dem beide Frauen zu leiden haben. Aber auch hier ist das natürlich nur eine Scheinkoalition. In Wirklich-

keit haben der Mann und seine Geliebte ein raffiniertes Komplott geschmiedet, um die Ehefrau in den Tod zu treiben. Im Film leidet sie an einer Herzkrankheit, so dass sie immerhin etwas anmutiger ums Leben kommen kann als der männliche Protagonist im Roman, der sich mit der Pistole in den Mund schiesst.

In einer zusätzlichen Wende schränkt der Film am Ende auch den zuvor exponierten Sadismus des Ehemanns wieder etwas ein. Der Sadismus, den dieser anfangs auch gegen seine Geliebte bewiesen hat, erscheint im nachhinein als vorgetäuscht. Das blaue Auge, das sie hinter einer Sonnenbrille versteckt und das er ihr geschlagen haben soll, war offenbar Teil der Intrige. Zuletzt zeigt sich das Mörderpaar nicht allein von Geldgier motiviert, sondern auch von Leidenschaft und hat damit bei aller Perfidie auch etwas Romantisch-Tragisches. Die beiden triumphieren nur für einen kurzen Augenblick, dann tritt aus dem Hintergrund ein freundlicher alter Herr, ein Kriminalkommissar ausser Dienst.

Die Mörder – auf frischer Tat ertappt. Der Augenblick ihres Triumphs ist der Augenblick, in dem sie scheitern. Genau wie der Lastwagenfahrer Mario in Clouzots LE SALAIRE DE LA PEUR, der erst, wenn alle Gefahren überwunden sind, im Moment seines Triumphs durch Achtlosigkeit von der Strasse abkommt und in den Abgrund stürzt. Im einen wie im anderen Fall: für eine Handvoll Francs oder für ein paar Dollar weniger. Den aktionistischen Helden, die er mit solchen Ironien regelmässig scheitern lässt, gehört Clouzots Bewunderung. Der *Lohn der Angst* ist meistens der Tod.

So mag zwar Véra Clouzot als Ehefrau die zentrale Figur des Films sein. Aber sie ist weniger Handelnde als Opfer. Die diabolischen Täter, die mit äusserster Konsequenz ihr Ziel verfolgen, sind die eigentlichen Helden der Geschichte, die auch dem Film seinen Titel geben. Es sei denn, dass man den Kreis der Teuflischen zum Kollektiv erweitert. Denn warum tritt der freundliche Kommissar, der von der Herzkrankheit des Opfers weiss, erst aus dem Hintergrund hervor, wenn das Verbrechen geschehen, das Opfer nicht mehr zu retten, alles zu spät ist? Vielleicht weil er noch zynischer, noch teuflischer ist? Und was, wenn der Junge recht hat, der im Epilog des Films behauptet, die vermeintlich tote Ehefrau ganz leibhaftig und lebendig gesehen zu haben, so wie er vorher in der Tat den vermeintlich toten Ehemann gesehen hat, ohne dass ihm jemand glauben wollte?

Die Botschaft des Films: Den Augen kann man nicht trauen. Der Zuschauer hat schon einmal seinen Augen vertraut und sich vorführen lassen mit einer Leiche, die keine war. Warum soll da die nächste echt sein?

In solchen Konstruktionen ist alles möglich, lassen sich Wendungen *ad infinitum* führen, kann eine Unwahscheinlichkeit die andere ablösen. So triumphiert in Clouzots ironisch Schlusswendung vor allem der Regisseur als Oberteufel, der selbstgerecht seine Allmacht demonstriert und zeigt, dass er das Publikum nach Belieben manipulieren kann.

Schon die Produktionsgeschichte von LES DIABOLIQUES hat etwas Faszinierendes. Boileau und Narcejac waren damals alles andere als junge und unerfahrene Autoren. Ihre Zusammenarbeit begann zwar erst Anfang der fünfziger Jahre, und «*Celle qui n'était plus*» (Titel der deutschen Ausgabe: «*Tote sollten schweigen*») war ihr erster grosser Bestseller-Erfolg, aber sie hatten bereits Solo-Karrieren hinter sich mit Romanen und gelegentlich auch theoretischen Schriften (zum *roman policier*). Doch vor Clouzot, der zur selben Generation gehört wie sie (alle waren sie Mitte bis Ende vierzig), hatten sie einen enormen Respekt und liessen sich von ihm geradezu einschüchtern.

Clouzot galt als der grösste Despot des französischen Kinos, ein allseits gefürchteter Autokrat, der seine Filme schon vor den Dreharbeiten von vorne bis hinten präzis im Kopf hatte (wie *Hitchcock*) und für den die Dreharbeiten nur noch die perfektionistische Umsetzung seiner Ideen waren. Seine Drehbücher waren festgeschriebene Gesetze, die nicht zur Diskussion standen. Und die Schauspieler, vor denen er ohnehin wenig Achtung hatte und denen er auch kein Mitspracherecht zubilligte, quälte er mit seinem Sinn für Perfektion und mit gelegentlichem Sarkasmus durch endlos viele Takes bis an die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit.

Wie Hitchcock die aufmüpfige Kim Novak schon im ersten Vorgespräch zu VERTIGO zurechtstutzte und demütigte, indem er nicht über den Film mit ihr sprach, sondern über alles mögliche, von dem sie keine Ahnung hatte, und ihr so ihre Ungebildetheit und seine Bildung demonstrierte, so spielte auch Clouzot in den Vorgesprächen mit Boileau und Narcejac ganz arrogant seine Überlegenheit aus. Er führte die Gespräche so, dass die beiden Romanautoren, die für ihn nicht mehr waren als Stofflieferanten, immer errätseln mussten, worauf er hinauswollte, und sich wie dumme Jungen vorkamen. Irgendwann brach er den Kontakt ganz ab, und sie hörten überhaupt nichts mehr von ihm, hielten das Projekt für gestorben, bis sie sehr viel später eine Suchanzeige in der Zeitung entdeckten, wonach für die Besetzung des Films eine ganze Reihe von Kindern benötigt wurden. Boileau und Narcejac waren höchst beunruhigt, weil in ihrem Roman Kinder überhaupt nicht vorkamen.

Als sie den Film, an dem sie nicht beteiligt wurden, später sahen, zeigten sie sich allerdings beeindruckt und zollten Clouzot ganz offiziell ihre Anerkennung. Obwohl er nur das Grundgerüst und Elemente ihres Romans übernommen hatte, fühlten sie sich als Autoren nicht verraten, sondern empfanden seinen Film als eine auf eigenständige Weise überzeugende Adaption. Sie sahen bei allen Unterschieden eine «*tiefe Verwandtschaft*» zwischen beiden Werken und respektierten Clouzots Film als «*eine Neuschöpfung, deren Originalität betont werden muss. Dank einer bemerkenswert gut durchgeführten Intrige erreicht Clouzot jene Perfidie des Bildes, die auf eine quälende Weise Realismus und Expressionismus vereinigt. Es trifft durchaus zu, dass Clouzot sich von unserem Roman absichtlich freigemacht hat. Er hat das für ihn Brauchbare genommen, wo er es fand, wie es eben die grossen Kreateure tun. Zugleich aber hat er unserem Roman nirgends Gewalt angetan, denn er hat genau das weiterentwickelt, was wir an Neuem zu bringen versuchten; er hat es ins Bild gesetzt und vertieft – mit jener Kraft und mit jenem Elan, die für ihn charakteristisch sind. Und gerade weil wir sehr genau wissen, was wir ihm schuldig sind, wollten wir dem Realisator von* LES DIABOLIQUES *unsere Huldigung erweisen. Vielen Dank, Monsieur Clouzot.*»

Die Dreharbeiten zu LES DIABOLIQUES müssen die Hölle gewesen sein. Clouzot entfaltete am Set seinen gewohnten Terror und überzog mit seinem Perfektionismus die Drehzeit um hundert Prozent. Statt der geplanten acht wurden es sechzehn Wochen. Und das bei einem von den Beteiligten wenig geliebten Film. Von den Dreharbeiten sprachen die meisten nachher mit Horror und zeigten sich überrascht,

Clouzot galt als der grösste Despot des französischen Kinos, ein allseits gefürchteter Autokrat, der seine Filme schon vor den Dreharbeiten von vorne bis hinten präzis im Kopf hatte und für den die Dreharbeiten nur noch die perfektionistische Umsetzung seiner Ideen waren.

1
Plakatmotiv zu DIABOLIQUE *von Jeremiah Chechik*

2
Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand und Liv Ullmann in PERSONA *von Ingrid Bergman*

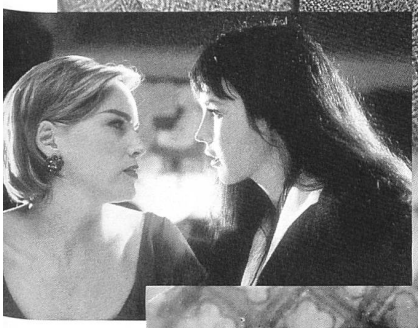
3
Véra Clouzot, Simone Signoret und Paul Meurisse in LES DIABOLIQUES *von Henri-Georges Clouzot*

4
Paul Meurisse und Simone Signoret in LES DIABOLIQUES

5
Sharon Stone und Isabelle Adjani in DIABOLIQUE

6
Véra Clouzot und Charles Vanel in LES DIABOLIQUES

4



5

Ein Film von H. G. CLOUZOT:
Die Teuflischen
Produktion: FILMSONOR, Paris

6

dass der Film dann als Horror auch im Kino funktionierte. Ein Film, von dem die wenigsten während der Dreharbeiten überzeugt waren und der dann wider Erwarten ein grandioser Publikumserfolg wurde.

Als Partnerin für seine Frau Véra und als ihre Gegenspielerin hatte Clouzot Simone Signoret verpflichtet, der er sowohl persönlich als auch schauspielerisch misstraute. Sie hatte eher den Ruf des "Kassengifts", weil sie zwei Jahre zuvor mit Jacques Bekkers CASQUE D'OR, in dem sie die Hauptrolle hatte, im Kino gefloppt war, mit einem Film, der nach heftigen Verrissen und einer entsprechenden Ablehnung durchs Publikum schon nach vier Tagen aus den Kinos zurückgezogen wurde (und erst zehn Jahre später als Meisterwerk rehabilitier wurde). Auch Clouzot hatte den Film und die Signoret niedergemacht und sarkastisch angemerkt, er hätte ihn mit Martine Carol besser inszeniert. Schauspielerisch traute er Simone Signoret nicht viel zu.

Dazu kam, dass die Signoret einen dezidiert politischen Hintergrund hatte, der in Opposition zu seinem stand. Sie war Mitglied der Résistance gewesen, während er sich nach dem Kriege nur mit Mühe von dem Ruf befreien konnte, kollaboriert zu haben.

Kennengelernt hatte Clouzot Simone Signoret bereits bei seinem vorausgegangenen Film LE SALAIRE DE LA PEUR (1951/52), dessen Dreharbeiten, ebenfalls extrem überzogen, sieben Monate in Anspruch nahmen, verteilt auf zwei Jahre. In LE SALAIRE DE LA PEUR hatte der Sänger Yves Montand die Hauptrolle gespielt, widerwillig – wegen politischer Vorbehalte gegen Clouzot und weil er seinen Ruf als Schauspieler-Schinder kannte. Mit Montand hatte sich Clouzot auch die Anwesenheit der Signoret eingehandelt, die mit dem Star des Films frisch verheiratet war.

Schon bei LE SALAIRE DE LA PEUR gab es grosse Auseinandersetzungen. Montand und Signoret zwangen Clouzot den in Südamerika spielenden Film in Südfrankreich zu realisieren statt in Franco-Spanien, wie es Clouzot vorhatte. Und die "linke" Signoret verstrickte den "rechten" Clouzot während der Dreharbeiten immer wieder in politische Diskussionen, bei denen sie sich gegenseitig anschrien.

Clouzots Abneigung gegen die Signoret ergab sich zusätzlich noch aus dem Umstand, dass sie eine starke Persönlichkeit war, die es gewohnt war, ihr Mitspracherecht bei einem Film einzufordern, was er bei Schauspielern überhaupt nicht leiden konnte. Differenzen zwischen ihnen waren vorhersehbar und blieben nicht aus.

Verpflichtet hatte er die Signoret, um der unerfahrenen Véra Clouzot einen schauspielerischen Rückhalt zu geben, da seine Frau die Signoret seit LE SALAIRE DE LA PEUR gut kannte und bewunderte. Die Besetzung der zweiten weiblichen Hauptrolle mit Simone Signoret hatte allerdings für Véra Clouzot, die ja mit dem Film zum Star aufgebaut werden sollte, den nachteiligen Effekt, dass sie zwar die grösste Rolle hatte, aber den ersten *credit* an die Signoret abgeben musste und als Star auf den zweiten Platz verwiesen wurde. Die selbstbewusste und robuste Signoret zeigte zudem in ihrer Rolle eine so starke schauspielerische und physische Präsenz, dass sie die unsichere und extrem zierliche Véra Clouzot nicht nur schon rein äusserlich überragte, sondern in jeder Beziehung erdrückte.

Die Star-Karriere der ehrgeizigen brasilianischen Diplomatentochter Vera Gibson Amado, die Clouzot nach LE SALAIRE DE LA PEUR und LES DIABOLIQUES noch in LES ESPIONS (1957) spielen liess und nach der er auch ganz programmatisch seine Produktionsfirma *Véra-Film* benannte, war schon im Ansatz zum Scheitern verurteilt (ein ähnlicher Fall wie die Bemühungen von Wim Wenders um Solveig Dommartin). Das Auskontern Véra Clouzots mit Simone Signoret funktioniert dafür im Rahmen der Filmhandlung völlig. Als Südamerikanerin Christina (Clouzot hat die Rolle der nationalen Herkunft ihrer Darstellerin angepasst) ist sie den Ränken ihrer raffinierten und schauspielerisch gewandten Widersacher in überzeugender Weise unterlegen.

Das Arbeitsklima bei den Dreharbeiten war so schlecht, dass zwischen der Signoret und Clouzot und wohl auch der launischen und schwer kalkulierbaren Véra Clouzot zeitweise jede Kommunikation abbrach. Die eisige Stimmung am Set hat sich aber positiv auf den Film übertragen. Simone Signoret wirkt kalt, gleichgültig, distanziert, arrogant und auf ihre Weise genauso ausdruckslos wie Véra Clouzot und hat dennoch oder gerade deshalb eine imponierende und einschüchternde Präsenz.

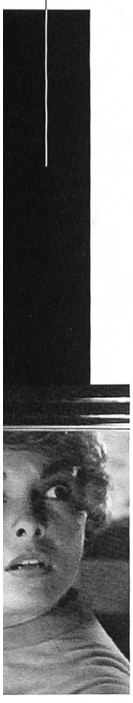
Und Paul Meurisse, der den Ehemann spielt, scheint die spöttische Haltung, die er auch bei den Dreharbeiten zur Schau stellte, passenderweise in seine Rolle übernommen zu haben und sowohl gegen Véra Clouzot/Christina als auch gegen den Film auszuspielen. Auch zwischen Clouzot und Meurisse hatte es Differenzen gegeben. Einmal weil er die Frau des Regisseurs als Schauspielerin nicht ernst nahm und sie mit herablassender Arroganz «eine Nicht-Schauspielerin» titulierte. Zum anderen weil er sich den diktatorischen Anweisungen Clouzots widersetzte, der von ihm verlangte, er solle als "Toter" die Augen im Dauerzustand so verdrehen, dass nur noch das Weisse sichtbar sei. Als Meurisse lapidar erklärte, das könne er nicht, konterte Clouzot mit der sarkastisch gemeinten Anmerkung, Cécile Aubry, seine junge und im Gegensatz zu Meurisse völlig unerfahrene Hauptdarstellerin in dem ein paar Jahre zuvor gedrehten Film MANON (1949), die er für diesen Film entdeckt hatte, hätte so etwas gekonnt. Worauf Meurisse Clouzot eine spöttische Breitseite verpasste, indem er sagte, besser, als so etwas zu können, fände er es, ein Schauspieler zu sein. Damit hatte er die svengalihafte Kreation weiblicher Stars, die in seinen Augen "Nicht-Schauspielerinnen" waren, als eine kontinuierliche Fehlleistung des Regisseurs ausgemacht. Für den völlig humorlosen Clouzot war diese Spitze ein Grund, auch die Kommunikation mit Meurisse auszusetzen.

Meurisse spielte die entsprechenden Szenen dann mit weissen Haftschalen, was dem Ganzen einen *Grand-Guignol*-Effekt verleiht. Seine ganze Haltung und Gestik und sein spöttisches Grinsen, wenn er sich als "Untoter" aus der Badewanne erhebt, überziehen diesen als Schock kalkulierten Schau-Effekt so ins Groteske und nahezu Lächerliche, dass er im Grunde genommen schon vom Horror in die Parodie abrutscht.

Und dennoch ist dieser von Meurisse forcierte Stilbruch mit seiner augenscheinlichen Selbstironie etwas, das Clouzot offenbar gelegen kam (sonst hätte er ihn verhindert). Im Zusammenhang mit seinem nächstfolgenden und sich einer ähnlichen Struktur bedienenden Spielfilm LES ESPIONS sprach Clouzot selbst von seiner Neigung zum Absurden und von einem grundlegenden Einfluss Kafkas und der Absurdisten (namentlich wohl Ionesco) auf sein Werk.

Clouzot eröffnet den Film mit Linksschwenks als Suggestion des Verkehrten – ein Stilmittel, das er den ganzen Film hindurch beibehält. Der Linksschwenk als dem natürlichen Lesevorgang zuwiderlaufende, falsche Bewegung weckt von Beginn an das unangenehme Gefühl, dass etwas nicht stimmt.

NAHAUFNAHME



1

Clouzot hat Simone Signoret vorgeworfen, sie habe ihre Rolle schlecht gespielt. Weil sie den Ausgang der Geschichte kannte, habe sie die Geliebte von Anfang an als Schuldige dargestellt, wo sie doch der Zuschauer bis zur Schlusspointe für unschuldig halten sollte. Clouzot bedauerte, der Signoret die Schlusswendung nicht vorenthalten zu haben.

Die Signoret reagierte verärgert, sah aber später ein, dass Clouzot recht hatte. In der Tat strahlt sie in der Rolle eine grosse Kälte aus und zeigt sich unfähig oder unwillig, irgendein Gefühl für Véra Clouzot beziehungsweise für die von ihr gespielte Figur zu simulieren. Zwischendurch wirft sie Véra Clouzot aus den Augenwinkeln immer wieder schräge, selbstverräterische Blicke zu, die sichtbar machen, wie Nicole Horner (so ihr Rollenname) von Zeit zu Zeit ihr falsches Spiel anhält, um nachzuprüfen, ob sie es noch unter Kontrolle hat, und um zu sehen, wie ihr Opfer reagiert. Das sind Momente, in denen das Misstrauen des Zuschauers gegen sie geschürt wird oder geschürt sein sollte.

Andererseits hätte der Perfektionist Clouzot auch das verhindern können, wenn er es gewollt hätte. Man hat eher den Eindruck, dass diese Transparenz zu *seinem* Spiel gehört und Ausdruck seiner zynischen Selbstsicherheit ist, dass der Zuschauer in seiner Gutgläubigkeit und Naivität trotz aller Andeutungen und Offensichtlichkeiten in den Bildern, mit denen die Aktionen als *falsch* entlarvt werden, den Manipulationen zum Opfer fallen wird (genauso wie Christina in der Geschichte). Denn Nicole Horner und Michel Delassalle, die diabolischen Manipulanten im Film, sind nur Projektionen von Clouzot selbst, der in gleicher Weise *das Publikum* manipuliert und mit ihm ein falsches Spiel treibt.

Clouzots Kritik an Simone Signoret ist ungerecht. Denn sie hat das nicht nur so gespielt, sondern er hat das auch so inszeniert. LES DIABOLIQUES ist eine Lügengeschichte, und das Lügen ist im Subtext der Bilder thematisiert.

Clouzot eröffnet den Film mit Linksschwenks als Suggestion des Verkehrten – ein Stilmittel, das er den ganzen Film hindurch beibehält. Der Linksschwenk als dem natürlichen Lesevorgang zuwiderlaufende, falsche Bewegung weckt von Beginn an das unangenehme Gefühl, dass etwas nicht stimmt und man in die verkehrte Richtung geführt wird. Es ist Michel Delassalle, später das vermeintliche Opfer des Mordkomplotts, aber in Wahrheit der Drahtzieher der tatsächlichen Mordintrige, der so eingeführt wird.

Michel, Direktor eines Internats, fährt mit seinem zum Lieferwagen umgebauten Kombi, der im Heck fensterlos ist und deshalb aussieht wie ein Leichenwagen, am Zufahrtstor zum Internatsgelände vor. Der Name des Internats (*Institution Delassalle*) könnte auch der Name eines Begräbnisinstituts sein, und er prangt nicht nur gross und emblematisch über dem Tor, sondern auch auf dem Wagen; später findet diese Etikettierung einen symmetrischen Bezugspunkt in dem Schriftzug über dem *Institut Médico-Légal*, womit die *Institution Delassalle* in Korrespondenz gesetzt wird zu einem Leichenschauhaus.

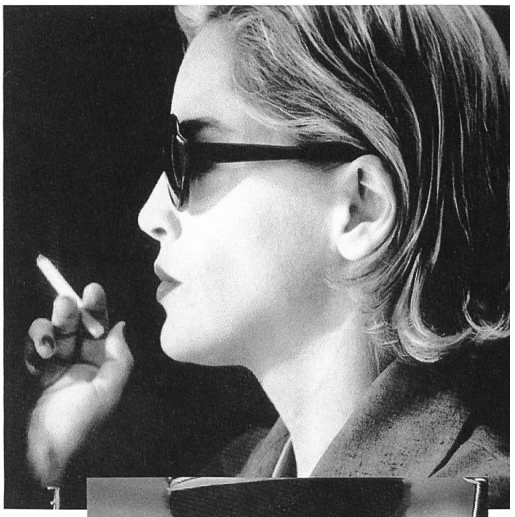
Die Exposition führt Michel als denjenigen ein, der lenkt. Er sitzt am Steuer des "Leichenwagens", der später scheinbar seine "Leiche" transportieren wird. Dann wird Christina am Steuer sitzen und Nicole neben ihr. Aber sie hat das Spiel nur scheinbar in der Hand und steuert in ihren Untergang, gelenkt wie eine Marionette – von der "Leiche" im Hintergrund.

Alles ist anders, als es scheint. Nichts ist echt, alles ist gespielt. Der falsche Leichenwagen transportiert eine falsche Leiche in einem falschen Sarg (ein Wäschekorb) zu einem falschen Begräbnisinstitut/Leichenschauhaus (das Internat) und zur Bestattung in einem falschen Grab (der Swimming-Pool der Schule), aus dem der Leichnam am nächsten Tag verschwunden sein wird, scheinbar auferstanden von den Toten wie ein Messias des Bösen. Auch die beiden Mörderinnen sind falsch, aber nur eine von ihnen weiss das.

Clouzot arbeitet mit einer Ironie, die im Ansatz selbstentlarvend ist. Bevor sich – in der Exposition – das Internat belebt, sieht man in der Fassade des Gebäudes ein grosses, schwarzes Fensterrechteck, ohne Scheibe, wie eine offene Gruft, und das einzige, was man mit Bestimmtheit darin wahrnehmen kann (ohne es eindeutig identifizieren zu können), ist in einem oberen Winkel eine runde, weisse Deckenleuchte, die ausgeschaltet ist und aussieht wie ein fahler Mond in der Nacht – oder wie ein ins Weisse verdrehtes Auge.

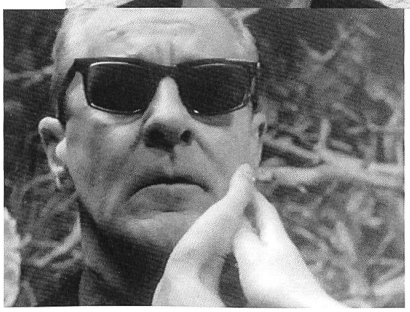
Bei ihrem ersten Auftritt präsentiert Clouzot Nicole Horner mit einer grossen, besonders dunkel wirkenden Sonnenbrille, die von den Augen nichts mehr erkennen lässt. Ein Accessoire

2



3

4



5

1
Janet Leigh in PSYCHO *von Alfred Hitchcock*

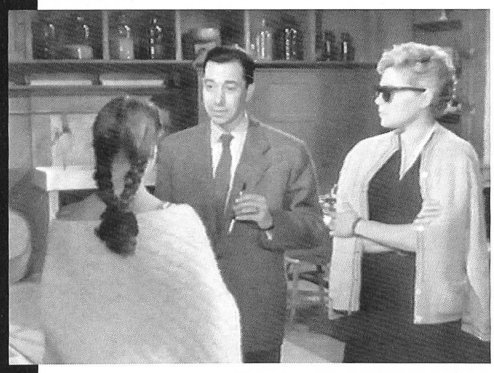
2
Sharon Stone in DIABOLIQUE *von Jeremiah Chechik*

3
Mort Mills in PSYCHO

4
Bibi Andersson in PERSONA *von Ingmar Bergman*

5
Gunnar Björnstrand in PERSONA

Nicole und Michel sind einander auf subtile, aber zum Teil auch ganz deutliche Weise zugeordnet. Trotz einer scheinbaren Koalition von Nicole und Christina ist die tatsächliche Koalition von Nicole und Michel spürbar.



1

mit Signalfunktion, das Nicole charakterisiert: Jemand, der sich nicht in die Augen sehen lässt, spielt womöglich falsch, tarnt sich, verdeckt die Wahrheit, erscheint zwielichtig und undurchschaubar. Die "toten Augen" mystifizieren Nicole von Anfang an, verleihen ihr unterschwellig etwas Bedrohliches, so wie Hitchcock fünf Jahre später (möglicherweise in Anlehnung an den Clouzot-Film) den Polizisten in PSYCHO, dem Janet Leigh als Marion Crane auf ihrer Reise in den Tod begegnet, durch das gleiche Accessoire ins Monströse transzendiert und ihn als einen Vorboten ihres Todes erscheinen lässt.

Michel als Leichenwagenfahrer, Nicole mit ihrem Gesicht ohne Augen, die "Gruft" in der Hausfassade: Boten und Signale des Todes. Ein Begräbnis wird vorbereitet.

Die "toten Augen" Nicoles korrespondieren mit den "toten Augen" Michels: Enthöhlungen ins Schwarze und Verdrehungen ins Weisse. Die schwarze Fenstergruft in der Fassade des Internats, mit dem weissen "Augapfel" darin, erscheint wie ein Montage-Akt, der die beiden Einzelbilder ineinanderblendet. Diese Metapher entschlüsselt sich um so eindeutiger, wenn man sie in der poetischen Tradition des Symbolismus sieht, in der das Haus eine poetische Analogie zum menschlichen Körper ist und die Fenster den Augen entsprechen (wie zum Beispiel in Edgar Allen Poes «The Haunted Palace»).

Nicole und Michel sind einander auf subtile, aber zum Teil auch ganz deutliche Weise zugeordnet. Trotz einer scheinbaren Koalition von Nicole und Christina ist die tatsächliche Koalition von Nicole und Michel spürbar und erkennbar. Vor allem, wenn sie Christina gegenüberstehen, ganz gleich ob einzeln oder gemeinsam, und die Kamera hinter dem Rücken von Michel und Nicole postiert ist. Die Kamera in ihrem Rücken lässt sie gegenüber Christina noch grösser erscheinen, verstärkt ihre Bedrohlichkeit und die Wucht ihrer Körper, mit der sie Christina, die wie ein kleines Mädchen (sinnigerweise mit geflochtenen Zöpfen) vor ihnen steht, fast erdrücken. Sie beherrschen das Bild, und sie beherrschen Christina.

Wenn sie in solchen Einstellungen Christina *gemeinsam* gegenüberstehen und der Blick der Kamera zwischen ihnen hindurch auf Christina fällt, sieht es aus, als würde diese von Nicole und Michel in die Zange genommen. Wenn man Nicole dann *allein* in gleicher Position Christina gegenüberstehen sieht – mit dem Rücken zur Kamera und wie immer bedrohlich gross –, denkt man sich den fehlenden Dritten automatisch hinzu. Um so mehr als in anderen Szenen Michel auch in gleicher Weise wie Nicole als einzelne Rückenfigur gegen Christina ins Bild gesetzt ist.

Besonders in der Vorbereitung der "Mord"-Szene gibt es bemerkenswerte Parallelen zwischen den Positionen, den Gesten und der gesamten rhetorischen Haltung von Nicole und Michel, wenn sie nacheinander mit Christina allein sind und auf sie einwirken. Und Michel gibt Christina einen Judaskuss, so wie das Nicole zuvor in der Mensa-Szene getan hat. Clouzot macht daran deutlich, dass die Positionen von Michel und Nicole gegenüber Christina identisch sind.

Ein anderes Beispiel, wo das ziemlich offensichtlich wird, findet sich am Ende der Mensa-Szene, in der Michel Christina vor Publikum gedemütigt hat, indem er sie gezwungen hat, das Essen, vor dem sie sich ekelt, hinunterzuwürgen. In dieser Szene scheint Nicole Position für Christina und gegen Michel zu beziehen und Christina vor Michel in Schutz nehmen zu wollen. Doch während Nicole in ihren Äusserungen allem Anschein nach auf Distanz zu ihm geht, setzt er sich neben sie, und man sieht: Es ist nur eine Schein-Opposition, in Wirklichkeit sind sie nah beieinander. Die Einstellung zeigt sie *gemeinsam*, als Paar, während Christina ihnen gegenübersteht, in einer Solo-Einstellung, isoliert und auf der Gegenseite – als die Figur, die für Nicole und Michel die eigentliche Opposition darstellt.

Christina steht vor ihnen wie vor einem Tribunal. Dann dreht sie sich um, geht ins Bild, und die Distanz zwischen Christina auf der einen Seite und Michel und Nicole auf der anderen wird immer grösser; Christina isoliert sich immer mehr. Gleichzeitig fährt die Kamera zurück, wieder einmal hinter den Rücken von Nicole und Michel, die unbeweglich sitzen, wie eine geschlossene Einheit, miteinander verschworen, und Christina beobachten.

Im Umschnitt sieht man die Situation in einer Totalen. Die Konstellation ist eindeutig. Michel und Nicole werfen sich im Hintergrund gegenseitig Blicke zu, was Christina nicht wahrnimmt, weil sie ihnen halb den Rücken zukehrt.

3

2

4

1
LES DIABOLIQUES
von Henri-Georges Clouzot

2
Véra Clouzot und Simone Signoret in LES DIABOLIQUES

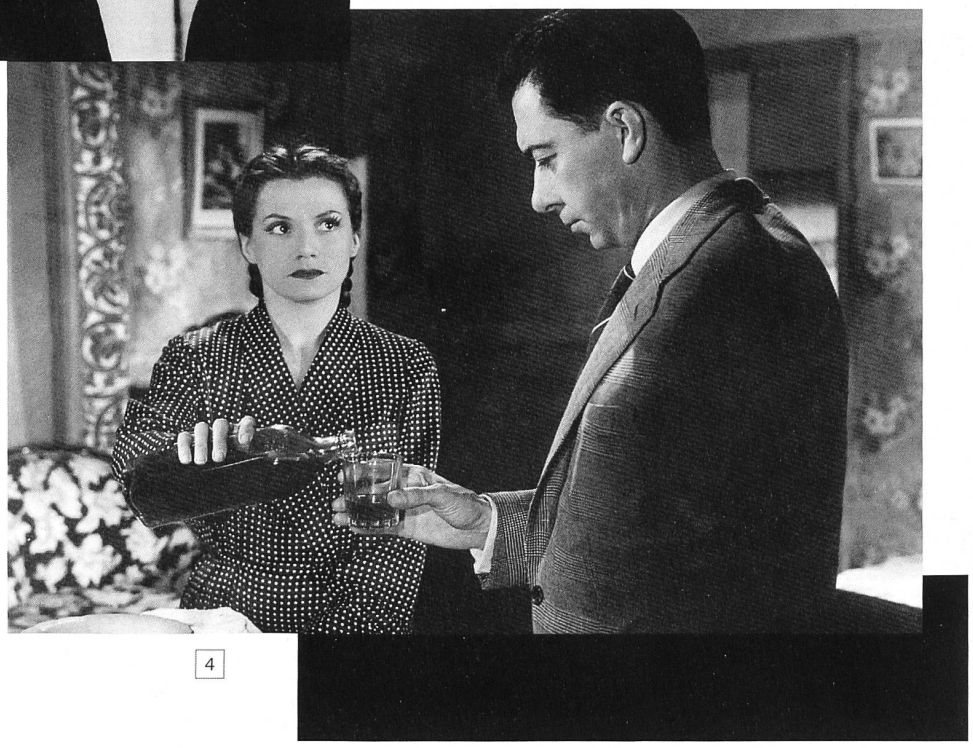
3
Véra Clouzot in LES DIABOLIQUES

4
Michel Serrault, Pierre Larquey und Simone Signoret in LES DIABOLIQUES

1

2

3



4

Solche Szenen machen ziemlich klar, dass die Transparenz von Clouzot offenbar gewollt ist. Sie ist inszeniert und kommt in den Bildkompositionen zum Ausdruck.

Eine gewisse Transparenz gibt es auch in dem Roman von Boileau-Narcejac. Dort findet sie sich in den Reflexionen des Protagonisten Fernand Ravinel, des Ehemanns, der das Opfer der beiden Frauen wird. Fernand spürt, dass mit seiner Beziehung zu Lucienne, seiner Geliebten, etwas nicht stimmt. Lucienne verhält sich ihm gegenüber eher reserviert, sachlich, ohne Leidenschaft, und weibliche Reize fallen ihm an ihr nicht auf, eher ein herrisches Auftreten, eine zupackende, männliche Energie, mit der sie auch ihn dominiert. Und er weiss, dass sie zuerst mit seiner Frau Mireille befreundet war, bevor sie mit ihm eine Affäre begonnen hat.

Aber Fernand zieht aus diesen Überlegungen keine Schlussfolgerungen. Das überlassen Boileau & Narcejac dem Leser, der unterschwellig registriert, dass Mireille und Lucienne eine lesbische Beziehung miteinander haben und im Begriff sind, Fernand auf vertrackte Weise eiskalt auszukontern.

Clouzots LES DIABOLIQUES entstand im selben Jahr, in dem der Kritiker François Truffaut sein legendäres Pamphlet gegen die von ihm so titulierte *tradition de la qualité* verfasste, seine Abrechnung mit dem französischen Kino der Gegenwart. Zu Clouzot, über den er drei Jahre später einen Aufsatz schrieb, hatte er ein ambivalentes Verhältnis. Truffaut missfällt, wie sich Clouzot ans Publikum anbiedert und es verführt, und auch die autokratische Regieführung und der miese Umgang mit den Schauspielern behagen ihm nicht. Im Titel seines Aufsatzes spricht er von der «Herrschaft des Terrors». Später, in den sechziger Jahren, als die Karriere Clouzots zu Ende geht, bekennt sich Truffaut dann doch fast wehmütig zu ihm und merkt an, dass er seine Filme gern sieht und es bedauert, dass es Clouzot kaum noch gelingt, Produktionen auf die Beine zu stellen.

Clouzots L'ENFER bleibt 1964 unvollendet und wird erst dreissig Jahre später von Chabrol realisiert. LA PRISONNIÈRE ist 1967/68 sein letzter Film. Mit elf langen Filmen in drei Jahrzehnten hat er nur ein schmales Œuvre hinterlassen.

Als Produzent, Regisseur und Drehbuchautor ist Clouzot eigentlich ein *auteur* im klassischen Sinne und ist

dennoch selten genug als solcher gesehen worden. Im Gegensatz zu Hitchcock, mit dem er sich selber verwandt fühlte und an den sein freundlicher, scharfsinniger und letztlich zynischer Kriminalkommissar in LES DIABOLIQUES, der den Vornamen Alfred hat, möglicherweise eine Hommage sein soll; der Darsteller Charles Vanel hatte direkt davor in TO CATCH A THIEF von Hitchcock mitgespielt.

Dass es in den neunziger Jahren zu einem weiteren Remake von LES DIABOLIQUES kommen würde, lag in der Luft. Nicht nur weil das Genre des Psycho-Thrillers im gegenwärtigen Hollywood-Kino ein erfolgreicher Modetrend ist.

Gerade LES DIABOLIQUES hat eine sehr ambivalente Einschätzung erfahren. Der Filmhistoriker Roy Armes, der Clouzot ansonsten als *auteur* zu schätzen weiss, sieht in LES DIABOLIQUES «nicht mehr als eine völlig artifizielle Übung in Suspense und in der Manipulation des Publikums». Auch Liz-Anne Bawden empört sich im «*Oxford Companion to Film*» gegen diesen «vordergründigen Thriller», dessen Kennzeichen es sei, dass er den Zuschauer «unter verfälschenden Darstellungen des wahren Geschehens an der Nase herumführt und durch seine faulen Tricks nach der Kenntnis der Auflösung ärgerlich stimmt.» Georges Sadoul sieht in dem Film einen Rückfall in den von ihm abgelehnten Modetrend des *Film noir*, gegen den als einem exemplarischen Fall der *Tradition der Qualität* auch Truffaut in seinem Pamphlet zu Felde gezogen ist. Und Jerzy Toeplitz klassifiziert in seiner «*Geschichte des Films*» Clouzots Philosophie im allgemeinen ab: «Wie sieht diese Philosophie aus? Intellektuell ärmlich und neoromantisch in primitivisierter Gestalt. Liebe ist stärker als alles andere, die wahre Liebe aber findet ihre Erfüllung, ihre Apotheose, im Tod.»

Solche vom Gefühl der Empörung diktierte Kritiken relativieren sich schnell, wenn man sich erinnert, wie Hitchcock, den Bawden dem "schlechten" Thriller-Regisseur Clouzot als gutes Beispiel gegenüberstellt, für Meisterwerke wie NORTH BY NORTHWEST und THE BIRDS oder für VERTIGO und PSYCHO (die beiden Filme, mit denen LES DIABOLIQUES am deutlichsten eine Verwandtschaft hat) seinerzeit auch ziemlich niederschmetternde Kritiken erhalten hat. Auch in PSYCHO tat Hitchcock nichts anderes, als sich ans Publikum anzubiedern, es zu verführen und zu manipulieren und mit einer Schlusspointe zu überraschen, die, wie Hitchcock in einer Werbekampagne appellierte, vom Publikum nicht verraten werden sollte. So ähnlich hatte das Clouzot auch getan; sein Appell ans Publikum erging in einer Schrifttafel am Ende des Films.

LES DIABOLIQUES wurde Clouzots grösster kommerzieller Erfolg und etablierte zusammen mit dem vorausgegangenen Film LE SALAIRE DE LA PEUR seinen Weltruhm. Für LE SALAIRE DE LA PEUR wurde Clouzot mit der Goldenen Palme in Cannes, auch noch mit dem Goldenen Bär der Filmfestspiele Berlin und mit dem britischen *Academy Award* für den besten Film des Jahres prämiert. LES DIABOLIQUES erhielt auch Auszeichnungen in den USA, bekam als einer der fünf besten Auslandsfilme den *National Board of Review Award* und teilte sich als bester Auslandsfilm den *New York Film Critics Award* mit De Sicas UMBERTO D.

Von den beiden internationalen Erfolgsfilmen Clouzots wurden in den USA in bewährter Manier *Remakes* erstellt, beide in den siebziger Jahren. 1976 drehte *William Friedkin* nach LE SALAIRE DE LA PEUR den Film SORCERER (auch: WAGES OF FEAR) mit Roy Scheider in der Rolle, die Yves Montand gespielt hatte. Und schon zwei Jahre zuvor entstand für das amerikanische Fernsehen eine Neuverfilmung von LES DIABOLIQUES mit dem Titel REFLECTIONS OF MURDER. Regie führte *John Badham* nach einem Drehbuch von *Carol Sobieski*. Und das mörderische *Trio infernal* wurde gespielt von Tuesday Weld, Joan Hackett und Sam Waterston.

Dass es in den neunziger Jahren zu einem weiteren *Remake* von LES DIABOLIQUES kommen würde, lag in der Luft. Nicht nur weil das Genre des Psycho-Thrillers im gegenwärtigen Hollywood-Kino ein erfolgreicher Modetrend ist und der Film von Clouzot in den USA eine historische Reputation hat. Nicht nur weil es ein Prinzip des Genre-Kinos ist, bewährte Muster zu variieren, und der Vergleich mit den grossen Vorbildern noch nie gescheut wurde (auch eine Neuverfilmung von Hitchcocks DIAL M FOR MURDER ist in Vorbereitung, und von PSYCHO gab es sogar schon drei *hash-ups*). Ausschlaggebend dürfte vielmehr sein, dass der Clouzot-Klassiker 1994 in einer restaurierten Fassung wieder in die amerikanischen Kinos gekommen ist und sich damit erst wieder in die allgemeine Erinnerung gebracht hat. Das Remake, das Jeremiah Chechik jetzt realisiert hat, trägt den gleichen Titel, unter dem auch das Original in den USA bekannt ist: DIABOLIQUE.

Chechiks Film ist eine Neuverfilmung des Clouzot-Films und damit wieder nur eine indirekte Verfilmung des Romans von Boileau-Narcejac. Die Handlung ist von Frankreich nach Amerika verlegt und changiert wie in den beiden Vorlagen zwischen zwei Schauplätzen.

Der Roman von Boileau & Narcejac beginnt in Nantes, wo Fernand und Lucienne den (scheinbaren) Mord an Mireille ausführen, in einem Haus, das sie offenbar dafür gemietet haben und wohl auch für ihre privaten Begegnungen. Lucienne arbeitet in Nantes als Ärztin in einer Klinik, aber in ihrer Wohnung ist Fernand nie gewesen.

Der andere Schauplatz ist das Haus von Fernand und Mireille in Enghien, einem Villen-Vorort von Paris. Es wird für Fernand zum *haunted house*, in dem er von Mireille und Lucienne in den Selbstmord getrieben wird. Fernand ist Handlungsreisender, und Mireille übt keinen Beruf aus, sondern hütet das Haus.

Auch die sozialen Konditionen der Figuren hat Clouzot also verändert. Indem er alle zu Lehrern an einem Internat macht (mit unterschiedlichen Positionen im hierarchischen Gefüge), schweisst er sie stärker zu einer fatalen Konstellation gegenseitiger Abhängigkeit zusammen, die sich dramatisch ausspielen lässt. Das Internat hat er in der Nähe von Paris situiert, und das Mordhaus steht bei ihm in Niort, einer Stadt, die nicht so weit von Nantes entfernt ist, so dass die Distanz zu Paris die gleiche bleibt. Niort ist in Clouzots Geschichte die Stadt, aus der Nicole stammt, aber es ist auch die Stadt, in der Clouzot selber geboren und aufgewachsen ist (was immer das bedeuten mag).

Chechik und sein Drehbuchautor *Don Roos* haben ihre Geschichte in Pennsylvania angesiedelt. Das Internat liegt abseits in den Appalachen, das Mordhaus befindet sich in Pittsburgh. Entscheidend für die Wahl des Drehorts war das Originalmotiv des Internats. Die Schule sollte aussehen wie ein ehemaliges katholisches Kloster.

Der Katholizismus Christinas (schon der Name ist bewusst gewählt) ist ein wichtiges Motiv in dem Film von Clouzot. Bei Boileau-Narcejac hat Fernand keine Beziehung zur Religion, aber eine ausgeprägte Neigung zur Metaphysik, über die das Mordkomplott gegen ihn überhaupt erst funktioniert, weil er an das Übernatürliche glaubt und sich einbildet, er werde von ei-

1
Sharon Stone und Chazz Palminteri in DIABOLIQUE *von Jeremiah Chechik*

2
Véra Clouzot und Simone Signoret in LES DIABOLIQUES *von Henri-Georges Clouzot*

3
Jennifer Jason Leigh und Bridget Fonda in SINGLE WHITE FEMALE *von Barbet Schroeder*

4
Véra Clouzot und Paul Meurisse in LES DIABOLIQUES

1

2

3

3

nem Gespenst heimgesucht. Christina glaubt eher an die Rache Gottes, die über sie kommt.

Clouzot, der weder eine Beziehung zur Religion noch zur Metaphysik hat und dessen Existenzialismus materialistisch geprägt ist, benutzt den Katholizismus Christinas, um die Beziehung zwischen ihr und Michel zu charakterisieren und um zu erklären, warum Michel eine Geliebte hat. Schon die erste Einstellung des Films, eine Strassenszene, zeigt im Hintergrund, aber relativ zentral eine Kapelle. Und das Klösterliche der Internatswelt schlägt sich vor allem und ausgerechnet in der Ausstattung von Christinas und Michels Schlafzimmer nieder. Ihre Kommode hat Christina gar zu einem Altar ausgebaut.

Clouzots Blick ist sarkastisch. So wie er zeigt, dass Christina eine Gefangene und ein Opfer ihrer Ideologie ist, lässt er im Subtext mehrerer Szenen durchscheinen, dass die Beziehung zwischen Michel und Christina sexuell nicht funktioniert und dass das in Christinas Katholizismus begründet ist. Clouzot lässt sie sogar wie ein kleines Mädchen mit geflochtenen Zöpfen herumlaufen, um zu zeigen, dass sie Michel keine Frau sein kann. Hier liegt dann auch der Hauptgrund für Michels Sadismus und Christinas Ermordung.

Bei Boileau-Narcejac wie bei Clouzot wird ein metaphysisch oder sogar religiös orientierter Mensch ein Opfer seiner Veranlagung und von zwei Gegenspielern aufs Kreuz gelegt, die ganz und gar materialistisch eingestellt sind. Chechik hat diesen Aspekt von Clouzots Film genau erkannt: deshalb die Suche nach einer Schule, die wie ein katholisches Kloster aussieht, als Grundbedingung für seinen Film. Er überzieht das dann allerdings in dem fortwährenden Vorzeigen der religiösen Ausstattungselemente, mit denen er den Zuschauer bombardiert. Was bei Clouzot eine Ebene ist, die subtil mitschwingt, wird von Chechik mit verdeutlichendem Fingerzeig in den Vordergrund geholt. Es gibt kaum einen Fleck in dem Internat, wo keine Klosterrequisiten herumstehen.

Auch Isabelle Adjani als Mia Baran (die Christina-Rolle) wirkt überinszeniert und hat in ihrer Betonung als Kunstfigur etwas Antiquarisches. Das Kreuz, das sie um den Hals trägt, ist ihr wichtigstes Kleidungsstück und das einzige, das sie nie ablegt; es wird eine entscheidende Funktion im Finale haben. Und eine weisse Madonna-Statue ist ihr zugeordnet – als Ebenbild, an

dem sie sich selber misst und an das sie nicht mehr heranreicht, weil die heilige Jungfrau Mia durch die Versuchungen ihres teuflischen Ehemanns Guy zur Sünderin geworden ist.

Die Grundkonstellation des Clouzot-Films behalten Chechik & Roos bei. Von den Rollennamen ist nur Nicole Horner geblieben, was offenbar amerikanisch genug klingt. Michel und Christina Delassalle heissen jetzt Guy und Mia Baran. Die Rolle der Ehefrau ist wie im Clouzot-Film etwas exotisiert. Wurde sie dort von einer Brasilianerin verkörpert, so wird sie jetzt von einer Französin gespielt.

Sharon Stone als Nicole Horner kopiert Simone Signoret sogar so weit, dass sie gleich bei ihrem ersten Auftritt ebenfalls die berühmte Sonnenbrille vor den Augen hat und die Zigarette im Mundwinkel.

Die Personen (beziehungsweise ihre Darsteller) haben schon rein äusserlich eine Ähnlichkeit mit den Vorbildern. Nicole bleibt die Blonde und Mia ist wie Christina die Dunkle. Bei Boileau-Narcejac ist das umgekehrt: die Ehefrau ist blond, die Geliebte brünett. Die Dramaturgie des Kontrasts, eine Konvention des Genres, ist in jedem Fall erfüllt.

Sharon Stone als Nicole Horner kopiert Simone Signoret sogar so weit, dass sie gleich bei ihrem ersten Auftritt ebenfalls die berühmte Sonnenbrille vor den Augen hat und die Zigarette im Mundwinkel. Bei Clouzot beschränkte sich das Tragen der Sonnenbrille auf die Exposition und hatte einen realistischen Grund (das Verdecken der Blessur am Auge). Diesen Grund gibt es bei Chechik & Roos auch, er wird dann aber aus den Augen verloren. In Chechiks Überziehungsdramaturgie wird auch die Sonnenbrille zum Dauer-Accessoire.

Doch das ist Lust am Spiel: mit Zitaten, Requisiten, Versatzstücken des Genres und mit Elementen aus einem Film, der ein Klassiker ist und dessen Bilder deshalb etwas Ikonisches haben, an dem man sich postmodern delektieren kann – in Betonungen und Übertreibungen. Im postmodernen Thriller werden die Muster der klassischen Vorbilder zum Design; ihre Strukturen und Motive werden ausgekitzelt. Das mag seine Penetranz haben, aber es hat auch seinen Witz und funktioniert in diesem Fall, weil Chechik als Regisseur ein guter Handwerker ist, der seine Inszenierung im Griff hat. Und das Spiel mit dem *Déjà-vu* beschränkt sich auch nicht auf blosse Imitation, selbst wenn Chechik auch in den Stationen der Handlung immer dem Clouzot-Film zu folgen scheint.

Chechiks Film ist musikalisch strukturiert. Es gibt eine musik-analoge Repetition von Themen, Motiven, Bildern. Vor allem Wasser ist ein durchkomponiertes Motiv (und liefert im übrigen auch bei Boileau-Narcejac die Grundmetapher).

Das erste Bild im Film: Regen, und Regentropfen, die man einzeln sehen kann. Es ist eine Stimmung, die kreiert wird. Die Eröffnungssequenz funktioniert mehr im Sinne einer Ouvertüre als im Sinne einer Exposition. Die schwere sinfonische Musik gleich zu Beginn unterstreicht das. Vom Detail des Regens erweitert sich der Blick – in Überblendungen auf eine Wasserfläche, die impressionistisch schillert wie bei *Monet:* Ein Blick auf den Pool, der später ein ganz zentrales dramatisches Motiv werden wird. Von dort geht der Blick aufs Internat, erst aussen, dann innen, und trifft dabei immer nur auf die emblematische Überladenheit eines klösterlichen Ambientes.

Neben dem Pool ist die Badewanne das zweite dramatische Hauptmotiv, das mit Wasser zu tun hat. Und zwischen beiden Motiven gibt es eine Symmetrie, eine spiegelbildliche Beziehung. Natürlich schon bei Clouzot, aber Chechik verwendet diese dramatischen Elemente musikalisch, indem er sie öfter präsentiert, immer wieder anklingen lässt und dadurch formalisiert. Die Badewannen-Szenen beginnt er regelmässig auf dem Detail des Wasserhahns: ein formalisierter Einstieg, wie ein musikalischer Akzent.

Und die Regentropfen der Eröffnungssequenz fallen später – nach der Tat – auf die Windschutzscheibe des Autos, mit dem Mia Pittsburgh verlässt und zum Internat zurückfährt. Die Regentropfen machen die Windschutzscheibe zum "Pool" – mit dem gleichen impressionistischen Effekt wie in der Ouvertüre; und das Gesicht von Mia beginnt, dahinter zu verschwimmen. Auch an anderen Stellen klingen die Regentropfen wieder an: im tropfenden Wasserhahn der Badewanne oder im tropfenden Abflussrohr an der Regenrinne des Internats.

Chechik beginnt die Sequenzen häufig auf einem Detail (statt wie Clouzot mit der Totalen). Das gehört zu der Effekte suchenden, akzentuierenden Inszenierung einer musikalischen Dramaturgie, die ihre Begründung vermutlich in Chechiks *MTV*-Hintergrund hat und zu der die ausschweifend Atmosphäre herstellende und dann zwischendurch ganz plötzlich dramatisierende Musik *Danny Elfmans* passt. Stilistisch wirkt das konfektioniert, was der Film als *Hollywood-Mainstream* ja auch ist. Clouzot dagegen kam völlig *ohne Musik* aus.

Clouzot kam auch ohne Farbe aus. Clouzot und sein Kameramann *Armand Thirard* waren Spezialisten des Schwarzweiss-Films. Und Clouzot hat sein ganzes Werk hindurch konsequent am Schwarzweiss als ästhetischem Grundelement seiner Filme festgehalten. Nur in seinem Dokumentarfilm LE MYSTÈRE PICASSO (1956) arbeitet er logischerweise mit Farbe.

Dass er LES DIABOLIQUES in Schwarzweiss gedreht hat, steht allerdings in Opposition zum Roman von Boileau-Narcejac, der ein Farb-Roman ist. Nebel liefert die Grundstimmung (und als eine andere Aggregatsform von Wasser die Grundmetapher) in «*Celle qui n'était plus*», durchsetzt von Farb-Akzenten, vor allem Gelb und Grün in differierenden Nuancen, dazu noch Rot und Blau. Das Stimmungsbild, das dabei entsteht, changiert zwischen impressionistischen und expressionistischen Effekten.

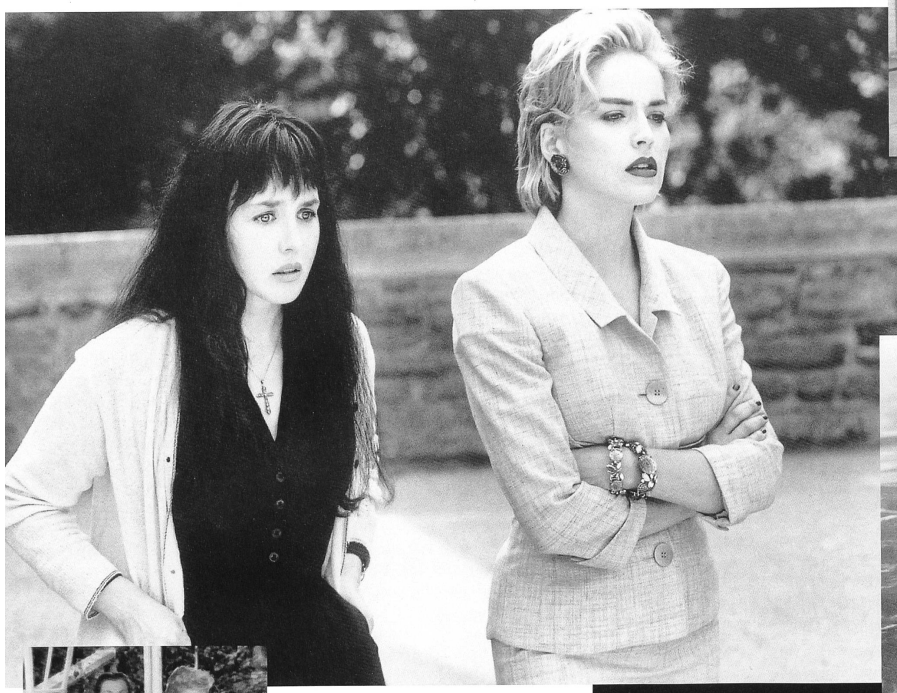
Die Kreation einer vergleichbaren Stimmung gelingt Chechik, wenn er den Transport der Leiche im Auto inszeniert: durch Nacht und Regen, mit verschwimmenden Konturen, blendenden Scheinwerferlichtern und pulsierenden, aber durch den Regen verwischte Farben (Rot, Gelb, Weiss, Blau). Ansonsten zeichnet sich seine Farbdramaturgie vor allem in den Kostümen der Darstellerinnen ab, was möglicherweise mit Chechiks Hintergrund als Modefotograf für «*Vogue*» zu tun hat. Der Fundus an Kostümen und Farben ist reich, wobei Sharon Stone als der farbigere Charakter knallige, vitale, wild zusammengestellte, aber dann auch wieder unecht und lügenhaft wirkende Farben trägt, während Isabelle Adjani als der farblosere Charakter dezenter und unauffälliger gekleidet ist.

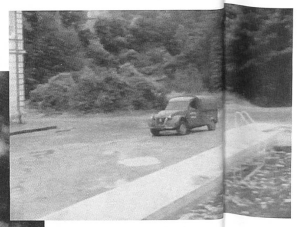
Doch bei aller Farbigkeit sind die "Farben", auf die es letztlich ankommt, das Schwarz und das Weiss. Sie stehen in einer Dialektik miteinander und entsprechen dem korrelativen Verhältnis, in dem bei Chechik die beiden Frauen einander zugeordnet sind.

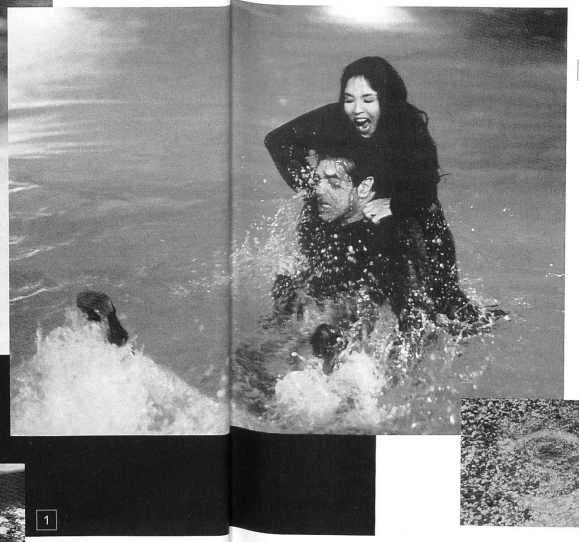
1
Sharon Stone und Isabelle Adjani in DIABOLIQUE *von Jeremiah Chechik*

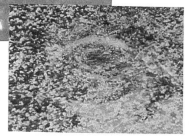
2
Véra Clouzot und Simone Signoret in LES DIABOLIQUES *von Henri-Georges Clouzot*

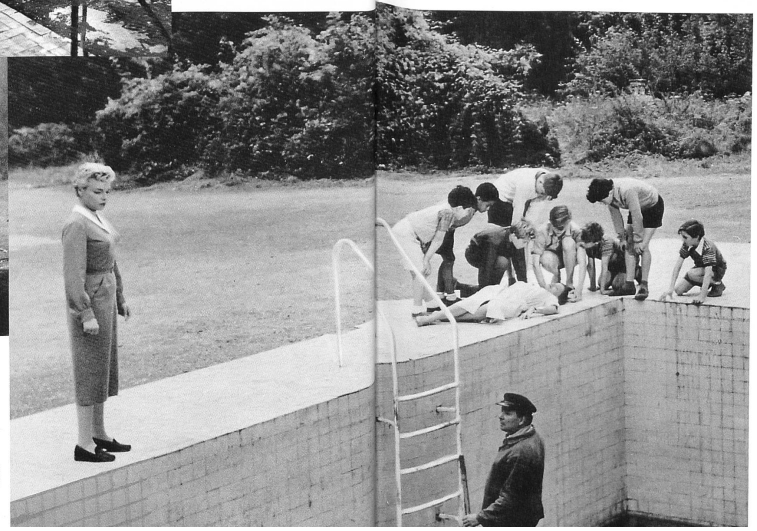
3
Jennifer Jason Leigh und Bridget Fonda in SINGLE WHITE FEMALE *von Barbet Schroeder*











In ihrer Yin-Yang-Dramaturgie hat es seine Logik, wenn die Frauen häufig in Schwarz und in Weiss drapiert sind. Nicole ist die Blonde in Schwarz und Mia die Dunkle in Weiss. Aber so klar konturiert bleibt es nicht.

1 LES DIABOLIQUES *von Henri-Georges Clouzot*

2 DIABOLIQUE *von Jeremiah Chechik*

NAHAUFNAHME

DIABOLIQUE, in der Fassung von Chechik & Roos, erzählt die *Geschichte zweier Frauen*. Die Ehefrau und die Geliebte stehen als Figuren gleichwertig nebeneinander. Die Ehefrau ist nicht mehr wie bei Clouzot die zentrale Figur. Und Nicole ist nicht mehr die eiskalte Mörderin, wie sie von Simone Signoret gespielt wurde. Sharon Stone (die zu Recht den ersten *credit* hat) zeigt in dieser Rolle Gefühlsregungen, Reflexion, Zweifel, holt die Figur ins Menschliche zurück. Sie entwickelt allmählich Verständnis, Sympathie, Freundschaft, vielleicht sogar Liebe für ihr Opfer; angedeutet wird eine immerhin *potentielle* lesbische Beziehung. Zuletzt erweist sich Nicole als unfähig, das Komplott gegen Mia zu Ende zu führen, versucht stattdessen, sie zu retten.

Beide verändern sich, lernen voneinander, nehmen etwas von der anderen Persönlichkeit in sich auf. Die eine wird sensibler, die andere aktiver und aggressiver. Im Finale bricht Mia endgültig aus der Opferrolle aus und beginnt sich vehement zu wehren.

Das ist vergleichbar mit einem anderen Film, zu dem Don Roos das Drehbuch geschrieben hat und zu dem DIABOLIQUE ganz eindeutig das *Gegenstück* ist: SINGLE WHITE FEMALE. Auch das: ein Thriller über die Beziehung zweier Frauen, die allerdings gegeneinander gesetzt sind, auch wenn sie sich ineinander spiegeln. Dort versucht die eine die andere zu kopieren, ihr Spiegelbild zu werden, die Identität der anderen aufzusaugen, und sie entwickelt dabei ganz mörderische Ambitionen. Und die andere muss, um sich zu retten, so werden wie ihre Gegenspielerin und in der finalen Auseinandersetzung die gleiche physische Brutalität anwenden.

Barbet Schroeder, der den Film inszeniert hat, vergleicht SINGLE WHITE FEMALE mit *Ingmar Bergmans* PERSONA: «Beide Filme stellen das Bild eines zerbrochenen Gesichts dar, das aus je einer Hälfte der beiden Frauencharaktere wieder zusammengesetzt wird.» Genau in diesem Sinne funktioniert auch DIABOLIQUE.

Der Film erzählt von einer Identitätsverschiebung, von einem Persönlichkeitsaustausch. Als korrelatives Paar bilden die beiden Frauen eine Einheit. Die Heilige und die Hure: eine Einheit, die ein Mythos ist. Mia hat einen sehr deutlichen symbolischen Bezugspunkt in der Madonna-Figur, und Nicole ist in dieser allegorischen Konstruktion die Maria Magdalena. Wenn die beiden Frauen zum Grab ihres Herrn kommen (der Pool), müssen sie feststellen, dass er wunderbarerweise von den Toten auferstanden ist. Die Allegorik einer pervertierten Passionsgeschichte findet sich schon bei Clouzot, aber Chechik & Roos haben sie weiterverfolgt.

In ihrer Yin-Yang-Dramaturgie hat es seine Logik, wenn die Frauen häufig in Schwarz und in Weiss drapiert sind. Nicole ist die Blonde in Schwarz und Mia die Dunkle in Weiss. Aber so klar konturiert bleibt es nicht: Sie gleichen sich einander an. So beginnt auch Mia wie Nicole eine Sonnenbrille (Insigne des Schwarzen) zu tragen, sobald sie mit Nicole das Internat verlässt, um nach Pittsburgh zu fahren und Guy in die Falle zu locken. Die dunkle Brille wird nicht nur für Sharon Stone, sondern auch für Isabelle Adjani zum Dauer-Accessoire.

Die eine wird zur Doppelgängerin der anderen. Eine Verdopplung, die Chechik & Roos auch durch die Verwendung von Spiegeln suggerieren. Das Motiv der Spiegelung findet sich ebenso in SINGLE WHITE FEMALE, da sogar noch konsequenter. Und auch dort richtet sich die eine der beiden Frauen in Frisur, Kleidung und in ihrem ganzen Aussehen und Auftreten so her, dass sie tatsächlich kaum noch von der anderen unterscheidbar ist (ausser in der Grösse).

Bergmans PERSONA mit seinem Motiv der Identitätsverschiebung ist nicht nur ein Vorbild für SINGLE WHITE FEMALE, sondern auch für die Ästhetik von DIABOLIQUE. Von den kubistischen Bildkompositionen, in denen Bergman die Gesichter der beiden gegensätzlichen, sich aber immer mehr angleichenden und ihre Identität tauschenden Frauen in Beziehung zueinander setzt, hat sich Chechik offenbar inspirieren lassen. Solche Einstellungen gibt es auch in seinem Film.

In einer Szene von PERSONA erweitert sich Bergmans Geschichte zweier Frauen dann zur Dreieckskonstellation, in der die beiden Frauen einem Mann zugeordnet sind. Auch das: in Bildern mit kubistischer Perspektive. Der Ehemann der einen hält die andere für seine Frau. Die Identitäten der beiden Frauen verschwimmen auch für ihn. Die richtige Ehefrau führt die Hand der falschen an sein Gesicht und leiht ihr dazu die eigene Stimme. Die Augen des Mannes sind nicht zu sehen. Er trägt eine dunkle Brille wie ein Blinder, was er aber nicht ist.

Boileau-Narcejac

Pierre Boileau, geboren am 28. April 1906, gestorben am 16. Januar 1989
Thomas Narcejac (Pseudonym von Pierre Ayraud) geboren am 3. Juli 1908
Ihre Zusammenarbeit beginnt anfangs der fünfziger Jahre. Unabhängig voneinander publizierten sie sowohl Krimis, Abenteuerromane wie Theoretisches zum Trivialroman

1952 *Celle qui n'était plus / Tote sollten schweigen (früher: Das Nebelspiel)*
1954 verfilmt von Henri-Georges Clouzot: LES DIABOLIQUES
1974 verfilmt von John Badham fürs Fernsehen: REFLECTIONS OF MURDER
1995 verfilmt von Jeremiah Chechik: DIABOLIQUE

1953 *Les visages de l'ombre / Die Gesichter des Schattens*
1960 verfilmt von David Eady: FACES IN THE DARK

1955 *D'entre les morts / Aus dem Reich der Toten (früher: Sueurs froides / Kalter Schweiss; auch: Von den Toten auferstanden)*
1957 verfilmt von Alfred Hitchcock: VERTIGO

1955 *Les louves / Ich bin ein anderer*
1957 verfilmt von Luis Saslavsky: LES LOUVES; *auch Drehbuch*
1985 verfilmt von Peter Duffell: LETTERS TO AN UNKNOWN LOVER *(gleichzeitig in französischer Version:* LES LOUVES)

1956 S.O.S. NORONHA
Drehbuch nach einer Novelle von Pierre Viré; Regie: Georges Rouquier

1956 *Le mauvais œil / Der böse Blick gefolgt von: Au bois dormant / Ein Schloss in der Bretagne*

1957 *Les magiciennes*
1960 verfilmt von Serge Friedman: LES MAGICIENNES

1958 DOUZE HEURES D'HORLOGE / IHR VERBRECHEN WAR LIEBE
Original-Drehbuch; Regie: Geza Radvanyi

1958 *L'ingenieur aimait trop les chiffres / Die Gleichung geht nicht auf*

1959 *A cœur perdu / Mord bei 45 Touren*
1960 verfilmt von Etienne Périer: MEURTRE EN 45 TOURS

1959 UN TÉMOIN DANS LA VILLE
Original-Drehbuch mit Gérard Oury; Regie: Edouard Molinaro

1959 LES YEUX SANS VISAGES / AUGEN OHNE GESICHT *(auch:* DAS SCHRECKENSHAUS DES DR. RASANOFF)
Drehbuch mit Claude Sautet nach einem Roman von Jean Redon; Regie: Georges Franju

1960 PLEINS FEUX SUR L'ASSASSIN / MITTERNACHTSMÖRDER
Original-Drehbuch; Regie: Georges Franju

1961 *Maléfices / Das Geheimnis des gelben Geparden*
1961 verfilmt von Henri Decoin: MALÉFICES / DAS HAUS DER SÜNDE

1961 LE CRIME NE PAIE PAS / VERBRECHEN AUS LIEBE
Original-Drehbuch für 3. Sketch; Regie: Gérard Oury

1962 *Maldonne / Die Karten liegen falsch*
1969 verfilmt von Sergio Gobbi: MALDONNE

1964 *Les victimes / Die Frau, die es zweimal gab*

1964 *Le roman policier / Der Detektivroman (historisch-literarische Auseinandersetzung mit der Gattung)*

1965 *Et mon tout est un homme / Mensch auf Raten*
1991 verfilmt von Eric Red: BODY PARTS

1966 *Le train bleu s'arrête treize fois / 13 Stationen (Kurzgeschichten-Sammlung, ursprünglich fürs Fernsehen geschrieben)*

1967 *La mort a dit: peut-être / Parfum für eine Selbstmörderin*

1969 *La porte du large / Appartement für einen Selbstmörder*
1969 fürs Fernsehen verfilmt von Pierre Badel

1969 *Delirium / Tod nach Terminplan*

1970 *Les veufs / Die trauernden Witwer («Les veufes» war der Arbeitstitel von Clouzots* LES DIABOLIQUES)
1993 verfilmt von Max Fischer: LES VEUFS / ENTANGLED

1971 *Sans-Atout et le cheval fantôme (Jugendkrimi)*

1971 *Sans-Atout contre l'homme à la dague / Der Mann mit dem Dolch (Jugendkrimi)*

1971 *Manigances / Der Commissaire und andere unfreundliche Geschichten; Der Psychiater und andere bösartige Geschichten (Kurzgeschichten)*

1972 *La vie en miettes / Das Leben ein Alptraum*

1973 *Le secret d'Eunerville / Das Geheimnis von Eunerville (publiziert unter dem Pseudonym Arsène Lupin)*

1973 *Opération Primevère / Leiche auf Urlaub*
verfilmt fürs Fernsehen

1973 *Les pistolets de Sans-Atout / Schritte im Dunkeln (Jugendkrimi)*

1974 *Frère Judas / Bruder Judas*

1974 *La Poudrière / Die Affäre Mareuse (publiziert unter dem Pseudonym Arsène Lupin)*

1975 *La tenaille / Wenn eine Tote mit zwei Männern lebt*

1976 *La lèpre / Ein Heldenleben*

1977 *La justice d'Arsène Lupin / Arsène Lupin sorgt für Gerechtigkeit*

1977 *Le second visage d'Arsène Lupin Arsène Lupins zweites Gesicht*

1978 *L'age bête / Rache mit 15*
fürs Fernsehen verfilmt von Jacques Ertaud

1979 *Carte vermeil/ Auf dem Abstellgleis*

1979 *Le serment d'Arsène Lupin*

1980 *Terminus / Abschied von Lucienne*

1980 *Les intouchables / Die Unbe--rührbaren*

1980 *Usurpation d'identité / Identitätlichkeiten (Krimiparodien)*

1981 *Box-Office / Werthers zweiter Selbstmord*

1983 *Mamie*

1983 *Les eaux dormantes / Ohne Spuren*
1992 verfilmt von Jacques Tefouel: LES EAUX DORMANTES

1985 *La dernière cascade / Der Tod erlaubt kein Double*

1986 *Schuss / Schussfahrt*

1986 *Tandem ou 35 ans de suspense (Interview-Buch über ihre gemeinsame Arbeit)*

1987 *Mr. Hyde*

1987 *Le cadavre fait le mort*

1988 *Le contrat / Der letzte Auftrag*

1988 *Champ clos / In inniger Feindschaft*
verfilmt

1989 *J'ai été un fantôme / Im Mord vereint*

1989 *Le bonsaï / Tod de luxe*

1989 *Le soleil dans la main / Der Traum vom Gold*

Und auch den Horror-Höhepunkt gibt es zweimal: die Badewanne in LES DIABOLIQUES, **in der Michel ertränkt wird und aus der er später wieder auftaucht, das ist in** VERTIGO **der Turm, von dem Madeleine zweimal hinabstürzt.**

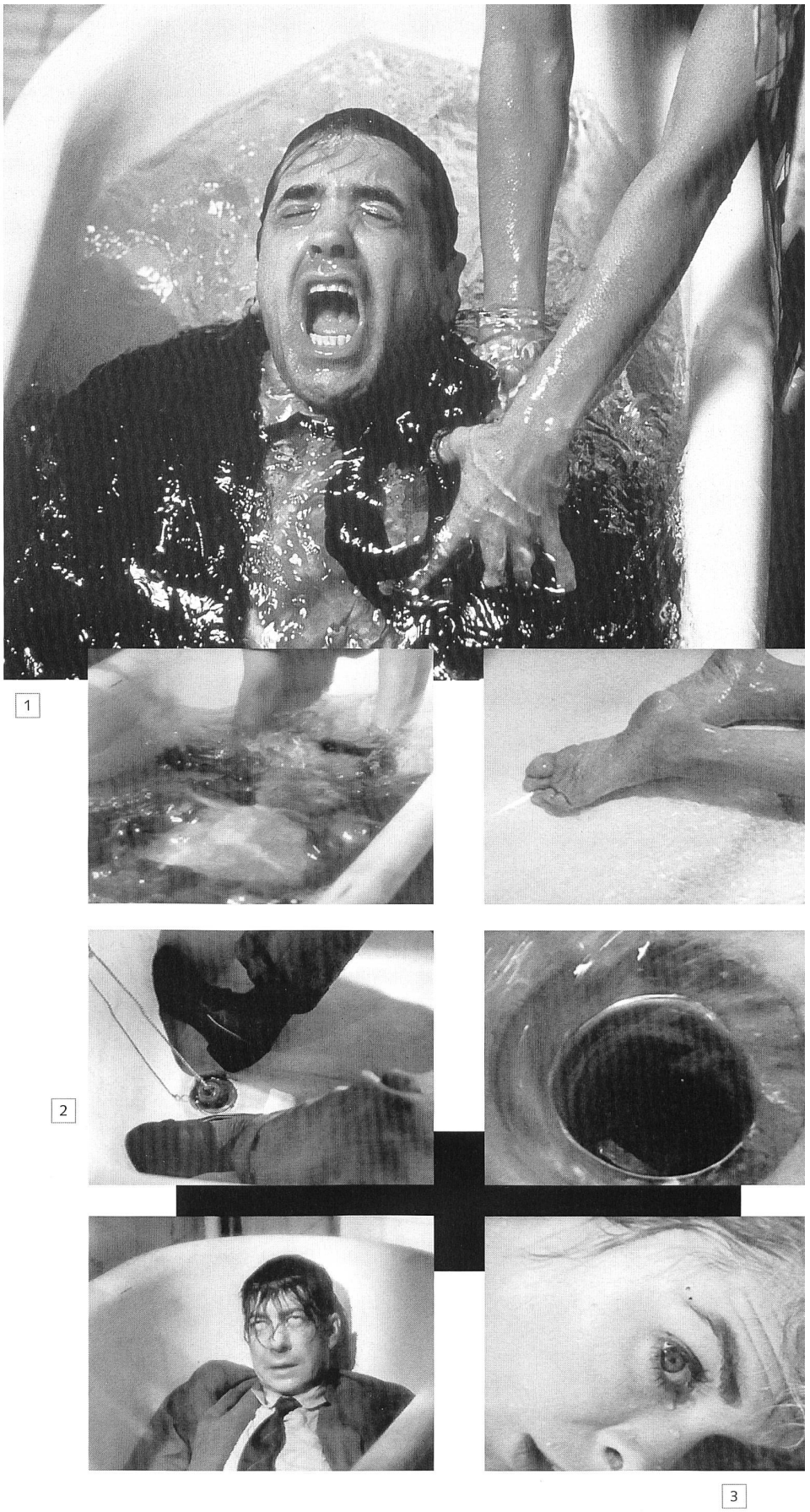
Die Frauen stehen in dieser Konstellation dicht nebeneinander, dem Mann gegenüber; ihr Blick auf den Mann ist identisch. Das ist im Prinzip die Schlusskonstellation von DIABOLIQUE: Wenn Guy von den Toten wiederkehrt und die blinden Haftschalen entfernt, steht er nicht mehr *zwischen* zwei Frauen, von denen er eine für seine Komplizin hält, sondern er befindet sich zwei Frauen *gegenüber*, die dicht nebeneinanderstehen, zur Einheit verschmolzen. Sie sind sich einig gegen Guy; ihr Blick auf ihn ist identisch.

Es wäre eine Untersuchung wert, wie weit Bergmans Psychoanalyse-Film PERSONA Hitchcocks PSYCHO verpflichtet ist. Hitchcock ist auf jeden Fall neben Bergman ein zweiter Referenzpunkt von DIABOLIQUE. Die Verbindung des Doppelgänger-Motivs mit dem Spiegel-Motiv haben sowohl SINGLE WHITE FEMALE als auch DIABOLIQUE aus Hitchcocks VERTIGO adaptiert.

VERTIGO erzählt allerdings auch eine Geschichte, die schon in ihrer ganzen Konstruktion grosse Parallelen zu LES DIABOLIQUES beziehungsweise «*Celle qui n'était plus*» aufweist. Das liegt daran, dass auch VERTIGO auf einem Roman von Boileau-Narcejac basiert. Ursprünglich hatte Hitchcock «*Celle qui n'était plus*» verfilmen wollen, aber die Rechte waren bereits an Clouzot vergeben. So schrieben Boileau & Narcejac mit «*D'entre les morts*» (deutscher Titel: «*Aus dem Reich der Toten*») eine Vorlage für Hitchcock, die mit ganz ähnlichen Strukturen arbeitet.

Auch «*D'entre les morts*» beziehungsweise VERTIGO handeln von einer Person, die das Opfer einer Täuschung wird, bei der eine vorgetäuschte Tat eine andere verdeckt. Sie handeln von der Rückkehr einer Toten und von einem Mann zwischen zwei Frauen, einer Blonden und einer Brünetten, die miteinander auf merkwürdige Weise identisch sind. Und auch den Horror-Höhepunkt gibt es zweimal: die Badewanne in LES DIABOLIQUES, in der Michel ertränkt wird und aus der er später wieder auftaucht, das ist in VERTIGO der Turm, von dem Madeleine zweimal hinabstürzt. Chechik arbeitet diesen Bezug in seiner Version noch deutlicher heraus, dadurch dass Guy auch zweimal ertränkt wird.

Schon über das Verbindungsstück Boileau-Narcejac ist eine Beziehung zwischen Clouzot und Hitchcock gegeben. Und so hat Chechik in seiner Neuverfilmung des Clouzot-Films Referenzen auf Hitchcock eingestreut. Da gibt es Treppen-Inszenierungen wie in



1 *Chazz Palminteri in* DIABOLIQUE *von Jeremiah Chechik*

2 LES DIABOLIQUES *von Henri-Georges Clouzot*

3 PSYCHO *von Alfred Hitchcock*

PSYCHO oder VERTIGO, mit Kameraschwenks in extremer Obersicht. Und den Badewannen-Mord inszeniert Chechik in Entsprechung zur Dusch-Szene in PSYCHO – mit einem durch schnellen Schnitt intensivierten Tempo, peitschender Musik, Ober- und Untersichten und einer Dramaturgie von Detailansichten, bei der das Abreissen des Duschvorhangs und Grossaufnahmen von Duschkopf und Abfluss nicht fehlen.

Dann gibt es noch einen jener Schwindel-Effekte, wie sie Hitchcock in VERTIGO verwendet: Mia ist neben dem Pool in Ohnmacht gefallen, und die Kamera fährt von ihr zurück, hebt ab, krant hinab in den leeren Pool, aus dem die Leiche verschwunden ist, und kreist um den Wasserstrudel, der durch den Abfluss drängt. Chechiks Hitchcock-Referenzen zielen genau auf die Filme, die mit LES DIABOLIQUES die grösste Verwandtschaft aufweisen.

Und es gibt noch zusätzlich eine kleine, leicht übersehbare Referenz. In einer der finalen Szenen, direkt bevor Guy als "Untoter" wiederkehrt, liegt auf einem Tisch in Mias Zimmer ein Buch von Daphne du Maurier: «*The Scapegoat*» (deutsch: «*Der Sündenbock*»). Auch das: eine Doppelgänger-Geschichte, die in der Verfilmung von *Robert Hamer* 1958, zeitgleich mit Hitchcocks VERTIGO, ins Kino kam. In Hamers Adaption wird das dann zur Mord-Geschichte, mit Identitätsaneignung und Persönlichkeitsaustausch, mit falschem und richtigem Täter. Eigentlich ein Hitchcock-Stoff, und Daphne du Maurier ist in der Tat auch die Autorin, die von Hitchcock am meisten verfilmt wurde. So ist der Verweis auf du Maurier indirekt auch wieder eine Hitchcock-Referenz.

Isabelle Adjani hat DIABOLIQUE einen «feministischen Thriller» genannt. Und die Konstellation ist in der Tat gegenüber dem Clouzot-Film so verschoben, dass man, was das Finale betrifft, von einer ausgemachten Verschwörung der Frauen sprechen kann. Sogar der Kriminalkommissar, der sich am Ende zu den beiden Frauen gesellt, ist nicht mehr der freundliche, aber zynische alte Herr wie bei Clouzot, sondern eine *tough woman*, die sich durchzuschlagen versteht und auch mal mit sarkastischen Anmerkungen zum Männergeschlecht aufwartet.

Wenn die beiden Frauen am Ende von Opfern zu Täterinnen werden und sich erfolgreich gegen den Mann solidarisieren, wird damit das Sujet von Clouzot (und auch von Boileau-Narcejac) ganz zeitgemäss auf die Höhe der *political correctness* gebracht. Dieses konsequent vorbereitete Happy-End bedeutet auch, dass Chechiks Psycho-Thriller anders als der Klassiker von Clouzot kein *Film noir* ist.

Am Ende ist der Mann der einzige Fiesling. Und damit das innerhalb der Konstellation und in der Struktur funktioniert, ist er auch noch etwas fieser als bei Clouzot, bei dem er sich noch durch Leidenschaft an seine Komplizin binden lässt. Bei Chechik hat er neben Nicole noch andere Geliebte. Und die Erkenntnis, dass ihr möglicherweise keine grössere Rolle zukommt, als Handlangerin bei einem Mord zu sein, liefert das Motiv für Nicole, im Mordkomplott die Seiten zu wechseln.

Auch das blaue Auge, das sie am Anfang hinter einer Sonnenbrille versteckt, gehört hier eindeutig nicht zum Täuschungsprogramm der Verschwörer (wie wahrscheinlich bei Clouzot), sondern ist tatsächlich ein Resultat des Sadismus. Der Mann behandelt seine Geliebte nicht anders als seine Frau. Das ist überhaupt seine Art, Frauen zu behandeln.

Im Finale kommt es dann zu einem Strudel an Wendungen (oder im Sinne einer musikalischen Dramaturgie: Scheinreprisen) mit mehreren scheinbaren Leichen. Damit versucht Chechik, das *Grand-Guignol*-Theater Clouzots noch ein wenig zu überbieten. Zumindest passt das aber zu seiner Überziehungsdramaturgie.

Wenn Mia dann das fromme Kreuz, das sie um den Hals getragen und als einziges Bekleidungsstück nie abgelegt hat (hier tut sie es zum erstenmal), ihrem "untoten" Verfolger ins böse Auge stösst und ihm noch dazu als Beschwörungsformel ein «Fuck you!» entgegenschleudert, dann hat ihr Katholizismus am Ende doch noch ein brauchbares, pragmatisches Ventil gefunden und sie ist erlöst. Hier hat Mia unübersehbar von Nicole einiges gelernt.

Abgesehen davon ist diese Aktion auch ein Selbstzitat von Roos und erinnert an den Stöckelschuh, den die böse der beiden Frauen in SINGLE WHITE FEMALE dem Freund ihrer Freundin aufs Auge drückt. Aber vielleicht ist das auch – noch weiterfassend – ein Rückverweis auf Buñuels UN CHIEN ANDALOU, der ein *Augen*-Film ist, genau wie LES DIABOLIQUES und PSYCHO.

Peter Kremski

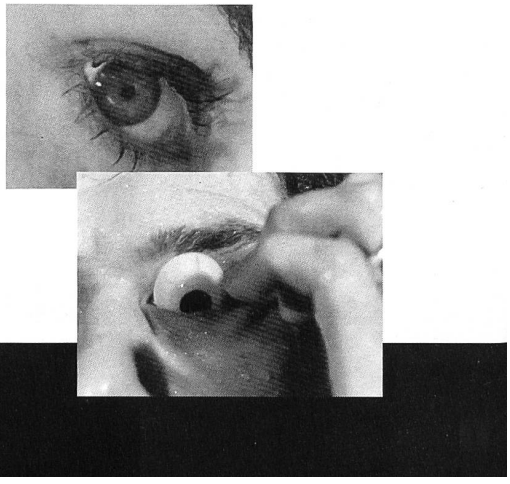
●

Die wichtigsten Daten zu LES DIABOLIQUES:

Regie: Henri-Georges Clouzot; Buch: Henri-Georges Clouzot, Jérôme Géronimi, René Masson, Frédéric Grendel nach dem Roman «Celle qui n'était plus» von Pierre Boileau und Thomas Narcejac; Kamera: Armand Thirard; Kameraführung: Robert Juillard; Schnitt: Madeleine Gug; Bauten: Léon Barsacq; Musik: Georges van Parys; Ton: William Robert. Darsteller *(Rolle): Simone Signoret (Nicole Horner), Véra Clouzot (Christina Delassalle), Paul Meurisse (Michel Delassalle), Charles Vanel (Commissaire Alfred Ficher), Pierre Larquey (Drain), Noël Roquevert (Herboux), Jean Brochard (Plantiveau), Thérèse Dorny (Madame Herboux), Michel Serrault (Raymond), Georges Chamarat (Dr. Loisy), Robert Dalban (Tankwart), Jacques Hilling (Leichenbeschauer), Jean Lefebvre (Robert), Jean Témerson (Hoteldiener), Jacques Varennes (Prof. Bridoux), Georges Poujouly (Schüler Soudieu), Yves-Marie Maurin (Schüler Moynet), Johnny Halliday (ein Schüler), Henri Humbert (Schüler Patard), Michel Dumur (Schüler Ritberger), Jean-Pierre Bonnefous (Schüler de Gascuel).* Produktion: *Filmsonor/Véra Film; Produzent: Henri-Georges Clouzot; Produktionsleitung: Louis de Masure. Frankreich 1954. Schwarzweiss; Dauer: 116 Min.*

Die wichtigsten Daten zu DIABOLIQUE:

Regie: Jeremiah Chechik; Buch: Don Roos nach dem Film LES DIABOLIQUES *von Henri-Georges Clouzot und dem Roman «Celle qui n'était plus» von Pierre Boileau und Thomas Narcejac; Kamera: Peter James; Kameraführung: Craig Haagensen; Schnitt: Carol Littleton; Produktionsdesign: Leslie Dilley; Ausstattung: Dennis Bradford; Musik, musikalische Leitung, Piano-Solos: Danny Elfman.* Darsteller *(Rolle): Sharon Stone (Nicole Horner), Isabelle Adjani (Mia Baran), Chazz Palminteri (Guy Baran), Kathy Bates (Detective Shirley Vogel), Spalding Gray (Simon Veatch), Shirley Knight (Edie Danziger), Allen Garfield (Leo Katzman), Adam Hann-Byrd (Erik Pretzer), Donal Logue (erster Videograph), Diana Bellamy (Ms. Vawze), Clea Lewis (Lisa Campos), Jeffrey Abrams (zweiter Videograph), O'Neal Compton (Irving Danziger).* Produktion: *Morgan Creek Productions / Marvin Worth Productions; Produzenten: Marvin Worth, James G. Robinson; ausführende Produzenten: Gary Barber, Bill Todman jr., Jerry Offsay, Chuck Binder; Co-Produzent: Gary Daigler. USA 1995. Technicolor, Panavision; Dauer: 107 Min. Verleih: Warner Bros., Kilchberg, München.*



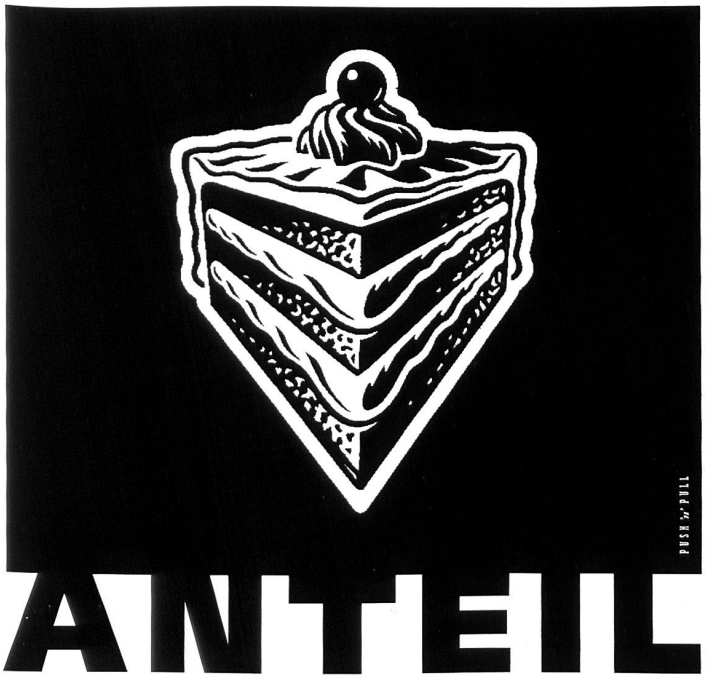
4 Hefte im Jahr
mit zwei Disketten
Heft DM/SFr 28,-/ÖS 252
Abo DM/SFr 98,-/ÖS 889

essential reading for anyone with an interest in the area

Historical Journal of Film, Radio and TV, Oxford

Deutschhausstr. 31
D 35037 Marburg
Fax 06421/681190

SCHÜREN PROBEHEFT ANFORDERN



ANTEIL

Sie melden Ihre Werke. Wir machen uns für Sie stark und fordern Ihre Anteile im In- und Ausland ein. Damit nichts vergessen geht: Werkanmeldung bringt Urheberrechtsentschädigung.

Schweizerische Gesellschaft für die Urheberrechte an audiovisuellen Werken

suissimage
Wir wahren Ihre Filmrechte

Neuengasse 23
Postfach
CH - 3001 Bern
Tel. 031 312 11 06
Fax 031 311 21 04

Film in der edition text+kritik

FILMtext, herausgegeben von Helga Belach und Hans-Michael Bock, dokumentiert Drehbücher deutscher Filmklassiker aus dem Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek.
Veröffentlicht werden die originalen Drehvorlagen, ergänzt durch einen Essay, Abbildungen und Materialien zur Entstehungsgeschichte des Films.

Das Wachsfigurenkabinett. Drehbuch von Henrik Galeen zu Paul Lenis Film von 1923

Mit einem einführenden Essay von Thomas Koebner und Materialien zum Film von Hans-Michael Bock
151 S., 17 Abb., DM 29,50
öS 225,--/sfr 29,50
ISBN 3-88377-430-8

Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20

Mit einem einführenden Essay von Siegbert S. Prawer und Materialien zum Film von Uli Jung und Walter Schatzberg
158 S., 34 Abb., DM 32,50
öS 247,--/sfr 32,50
ISBN 3-88377-484-7

Berlin Alexanderplatz. Drehbuch von Alfred Döblin und Hans Wilhelm zu Phil Jutzis Film von 1931

Mit einem einführenden Essay von Fritz Rudolf Fries und Materialien zum Film von Yvonne Rehhahn
etwa 250 S., ca. DM 40,--
ca. öS 305,--/sfr 40,--
ISBN 3-88377-510-X

Berlin Alexanderplatz Drehbuch von Alfred Döblin und Hans Wilhelm zu Phil Jutzis Film von 1931 FILMtext edition text+kritik

Verlag
edition text + kritik
Levelingstraße 6a
81673 München