

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 40 (1998)
Heft: 215

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: 11.08.2025

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



Kino in Augenhöhe - 1,98 Fr. 12.- DM 12.- 85 100.-

B U L L E T I N

Claude Goretta
cinéaste suisse



Spurensicherung:

Theodor Sparkuhl -
Kameramann

Curt Siodmak - Autor

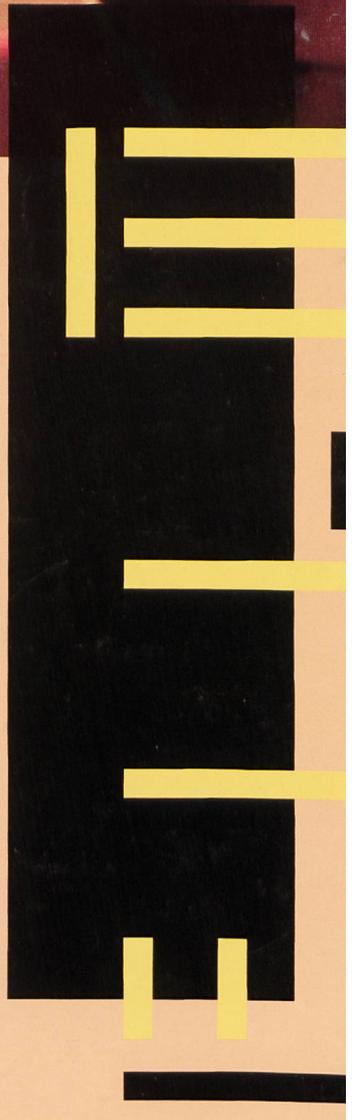
Filmforum:

Coens THE BIG LEBOWSKI

Almodovars CARNE TRE-

MULA • Winterbottoms

WELCOME TO SARAJEVO



Tel. +41/1 800 16 16 • Fax +41/1 800 16 17



FILMBULLETTIN 215/EINS/DIE ERSTE



Sergej M. Eisenstein
23. Januar 1898 bis 11. Februar 1948

«Moden gehen vorüber. Kultur bleibt.
Gelegentlich wird die Kultur hinter der Mode nicht
beachtet. Gelegentlich wird eine kulturelle Tat
mit dem Badewasser Mode ausgeschüttet.»

Sergej M. Eisenstein: Filmsprache, 1934

Impressum

Verlag
Filmbulletin
Hard 4, Postfach 137,
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 226 05 55
Telefax 052 226 05 56
e-mail:
Filmbulletin@spectraweb.ch
Homepage:
http://www.filmbulletin.ch

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer

Inseratverwaltung
Paul Ebnetter
Ebnetter & Partner AG
Alte Haslenstrasse 4
Postfach, 9053 Teufen
Telefon 071 330 02 30
Telefax 071 330 02 31

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

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

Mitarbeiter dieser Nummer
Jeannine Fiedler, Jürgen Kasten, Judith Rutishauser, Pierre Lachat, Martin Schlappner, Michael Sennhauser, Peter W. Jansen, Ralph Eue, Rolf Aurich, Frank Arnold

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow, Basel; Télévision Suisse Romande TSR, Genève; Ascot-Elite Filmentertainment, Filmcooperative, Frenetic Films, Look Now!, Monopole Pathé Films, Neue Zürcher Zeitung, Walter Ruggle, Xenix Filmdistribution, Zoom-Filmdokumentation, Zürich; Jeannine Fiedler, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin

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

Österreich
Susanne 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. 57.-/DM 60.-
öS 500.-, übrige Länder zuzüglich Porto

© 1998 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Pro Filmbulletin Pro Film

**Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern**

**Abteilung für Kulturförderung
Direktion des Innern
des Kantons Zürich**

**KDW Konkordia Druck-
und Verlags-AG, Seuzach**

**Röm.-kath. Zentralkommis-
sion 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.

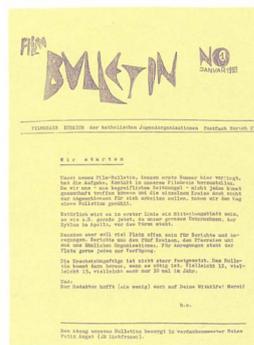
Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1998 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

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.

In eigener Sache



«Filmbulletin» erscheint ab dieser Ausgabe 1.98, der Nummer 215, im vierzigsten Jahrgang. Ein kleiner Schritt für die Menschheit, aber ein grosser für Redaktion und Verlag. Einerseits.

Andererseits war, den vierzigsten Jahrgang zu erreichen, nie ein Ziel, es war immer nur ein Weg, ging es doch immer nur gerade darum, den nächsten Schritt zu tun, das nächste Heft fertigzustellen, den laufenden Jahrgang über die Runden zu bringen – nichts weiter.

Dieser Weg war, wie sollte es anders sein, nicht immer einfach, aber es fanden sich immer und immer wieder Möglichkeiten, ihn weiterhin zu beschreiten.

Rückblickend: Unser Dank gilt heute deshalb noch einmal – oder: wiedereinander – allen, die

im kleinen wie im grossen mitgeholfen haben, Filmkultur im Umfeld von «Filmbulletin» zu praktizieren. Hilfreich war vieles, und es kam ja doch allerhand zusammen. Es wurde: ermuntert, ermöglicht, gespendet, kritisiert, abonniert, administriert, inseriert, finanziert, getextet, korrigiert, verwaltet, gestaltet, gedruckt, verschickt, gelesen, reagiert, illustriert, erworben, bekämpft, geliebt ...

Vorausblickend: «No news», so heisst es und dürfte demnach auch für das «Projekt» gelten, «are good news». Insgesamt aber geht es vorerst weiterhin nur darum, den nächsten Schritt zu tun – nichts weiter.

Walt R. Vian



1.98
40. Jahrgang
Heft Nummer 215
Januar 1998

Titelblatt:
Angela Molina als Clara in
CARNE TREMULA
von Pedro Almodóvar
SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS
von Claude Goretta
Eins/die Erste:
IWAN DER SCHRECKLICHE
(IWAN GROSNY)
von Sergej M. Eisenstein

KURZ BELICHTET

4

Kinotagebuch
Buchbesprechung

KINO IN AUGENHÖHE

10

Nicht genommener Abschied

THE BIG LEBOWSKI von Joel und Ethan Coen

12

**«Supergewandte Kerle
beherrschen das Kino
auch ohne uns»**

Gespräch mit Joel und Ethan Coen



CH-FILM-MANUFAKTUR

14

**Claude Goretta –
Vielfalt, Sensibilität, Realismus**

*Anmerkungen zu vierzig Jahren
Filmarbeit*

26

Kleine Filmographie



FILMFORUM

28

WELCOME TO SARAJEWO von Michael Winterbottom

LE CERCLE PARFAIT von Ademir Kenovic

31

NOBODY'S BUSINESS von Alan Berliner

33

CARNE TREMULA von Pedro Almodóvar

35

DER GESCHMACK DER KIRSCHEN ... von Abbas Kiarostami

37

HANA-BI von Takeshi Kitano



SPURENSICHERUNG

41

Meister des Übergangs

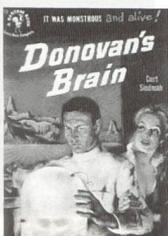
Theodor Sparkuhl – Kameramann

49

Leben und Werk von Curt Siodmak

54

Kleine Filmographie



Postmoderne Schüttelreime

David Lynch, *KISS ME DEADLY* und der Wärmetod im Kino – eine Motivsuche

«Ständig wurde die architektonische Reinheit ihrer Welt durch solche Anzeichen von Anarchie bedroht: Risse und Auswölbungen und verzogene Linien und ein Verschieben und Sich-Neigen der Ebenen, dem sie sich unaufhörlich neu anpassen musste, sollte nicht ihr ganzes Bauwerk in ein Chaos von unverbundenen und sinnlosen Signalen zerfallen. Callisto hatte den Vorgang einmal als eine Art von "Rückkopplung" beschrieben ...»

Thomas Pynchon, *Entropie*

Es könnte der Anfang eines Videospieles sein, *The Sinister Night Chaser* – die erste Einstellung als schwärzeste aller Nächte, die man je in Farbe sah. Wir sitzen im Videodrome und rasen über eine nächtliche Strasse. Die Markierungen als durchgehende weisse Linie zerteilen das Dunkel und künden vom wahnsinnigen Tempo unserer Fahrt durch die Nacht. Der Asphalt erhält eine neue Qualität, gleichsam eine «Faktur der Geschwindigkeit». Der Sog in die Tiefe der Dunkelheit funktioniert, zweifellos, begleitet vom suggestiven Gesang David Bowies: «*Cruise me, babe, way beyond / Blow me down, no return / I'm deranged ...*» Darüber die Credits. Wir befinden uns auf dem *LOST HIGHWAY*. Bild und Musik bedeuten, hier gibt es kein Zurück. DOA – Dead On Arrival. Und wir möchten es glauben, denn wir sind im Kino. Hier ist man gerne derangiert, hier lässt man's sich gefallen. Wer mit uns in die Finsternis rast, erkennen wir mühsam in der zweiten Einstellung. Hintern Lenkrad erscheint als rot angestrahlt Schemen das Gesicht eines Mannes. Er fixiert jenen hellen Punkt am Ende des Highways, in welchem die Fluchtlinien seiner Wahrnehmung und seines Denkens zusammenlaufen, dahinter – der Abgrund.

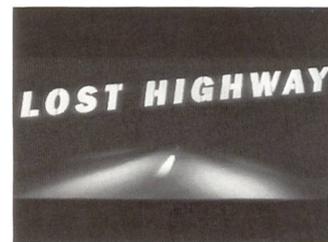
Und, weit entfernt, die schwärzeste aller Nächte, die man je in einem Schwarzweiss-

film sah: eine junge Frau erscheint plötzlich aus dem vollkommenen Dunkel und läuft barfuss einen Highway hinunter – auf uns zu. Sie ist ausser sich, versucht verzweifelt, ein Auto anzuhalten. Unter ihrem Trenchcoat ist sie nackt. Kein Fahrer stoppt für diesen Freak. Ihr heftiges Keuchen ist schwer zu ertragen. Wir beginnen, ihren Angstschweiss zu riechen. Und wieder leuchten auf der Kuppel eines Hangs Scheinwerfer auf. Sie stellt sich mit ausgebreiteten Armen mitten auf die Fahrbahn und schliesst die Augen: Gekreuzigte in höchster Not. Der Fahrer eines Sportkabriolets reißt das Steuer herum und bringt sein schleuderndes Gefährt im Staub des unbefestigten Strassenrandes zum Stehen. Zögernd nähert sie sich, verhaltene Hysterie. Sie keucht noch immer, ihre Nerven liegen blank. Der Fahrer ist sauer – «*You almost wrecked my car ...*» – als Zyniker mit smartem Habitus hätte er unter Umständen amüsiert reagiert, wenn das Risiko für seinen Wagen kalkulierbarer gewesen wäre. Im Autoradio ertönt leise Nat King Cole: «*The night is mighty chilly / And conversation feels so silly ... / The world is very frightening / The rain begins and then comes lightning.*» Schmeichelnder Kommentar zur Szenerie, der die anwachsende Spannung konterkariert. – Ungnädig lässt der Fahrer sie einsteigen, auch er ist determiniert, kann Störungen seiner Route nicht leiden. Sie starten in die Dunkelheit. Vor ihnen, endlos, die auf- und wegtauchenden Streifen auf dem Asphalt. Im selben Bewegungsfluss erscheinen die Credits, die aus der oberen Begrenzung der Kadrage über die Leinwand kriechen. Entgegen unseren Lesegewohnheiten müssen wir sie von unten nach oben aufrollen und entziffern: Mickey Spillane's *KISS ME DEADLY*, Directed by Robert Aldrich. Die Kakophonie aus Schlagermusik, Keuchen und Fahrtgeräuschen hält an. Das Crescendo zum Weltuntergang hat begonnen. Wer erhält den tödlichen Kuss?

Zwei Entwürfe für Endzeitfilme. Zwischen ihnen liegen zweiundvierzig Jahre. Dunkle Visionen der Menschheit werden hier wie dort entwickelt, monströs nur erhellt durch das brennende Gleissen des atomaren *fallouts* in der Schlusssequenz von *KISS ME DEADLY* (1955) und durch die *flashlights*, in die Lynch in *LOST HIGHWAY* die konvulsivischen Zuckungen eines schizoi-

den Gemütes taucht. *KISS ME DEADLY* ist der Abgesang auf die trügerische Ruhe des Eisenhower-Amerika. Der Film formuliert die Ängste der Gesellschaft vor ihren eigenen sexuellen Bedürfnissen, vor einer ungewissen Bedrohung von aussen, die nach der Kommunistenthatsache durch McCarthy ihren ultimativen Ausdruck in der nuklearen Vernichtung finden könnte – und vor den Frauen. Diese Frauen, die während und nach dem zweiten Krieg das Land stabilisierten, melden Wünsche an, scheuen sich nicht, Frustrationen auszuleben, wollen die Hälfte von allem, und wenn es die Hälfte einer Atombombe ist. Aber sie verlieren darüber ihren Instinkt, sind nicht mehr einschätzbar für ihren männlichen Gegenspieler. Mike Hammer, *Private Eye* und Endzeitapologet, steht mit regressiver Grundhaltung einer jungen Abzockergeneration vor, der Sportwagen, gutsitzende Anzüge und ein cool ausgestattetes Apartment mit neuesten technischen Feinheiten wie einem Tonband als Anrufbeantworter Ersatz für menschliche Defizite und konsumistische Weltanschauung in einem sind. Sein Unvermögen, den Gefühlen (seiner loyalen Sekretärin, der attraktiven Brünetten Velda Wakeman) und den Verführungsversuchen der Frauen zu antworten (dies gelingt ihm nur in Reaktion auf blonde Abziehbilder), die ihrerseits Hammers Verhalten als hohlen, ignoranten Narzissmus entlarven, kompensiert er in Gewalttätigkeiten von nie gesehener Heftigkeit. Ob schon Aldrich seinen Anti-Helden einige quasi-humane Gesten ausführen lässt und mit der Rachgier des Spillaneschen Ur-Hammers bricht. Aber geläufige ikonographische Standards des klassischen Detektivfilms können kaum kaschieren, dass der Detektiv auf der Suche nach dem *great whatsit* der vornehmlichen Aufgabe seiner Zunft verlustig geht: verstreute Teile eines Puzzles sinnfällig zu einem klaren Bild zusammenzufügen. Nach der nuklearen Katastrophe wird das Zeichensystem des Films, werden alle Systeme bedeutungslos. Doch schon lange, bevor die Welt in die Luft gejagt wird, hat Mike Hammer die Fähigkeit verloren, soziale und kulturelle Parameter zu deuten. – Das Wärmerauschen der Entropie kündigt sich an.

Aldrichs unversöhnliches Werk markiert das Ende einer Ära naiver politischer Gläubigkeit und holt aus Pandoras Büch-





se, was die Fünfziger an Polaritäten und Widersprüchen zu bieten haben: Wissenschaft, Vernunft, Technologisierung, Bürokratie, Konsumismus, Mobilisierung (das Auto in grotesker Dingpräsenz in fast jeder Einstellung *on location*) und die Zivilisation zwischen ihren Instinkten und Gefühlen. Als brillante Studie des Film noir bedient sich *KISS ME DEADLY* dessen Vokabulars – dramatische Ausleuchtung, verkantete Blickwinkel, schärfste Fokussierung unter Verzicht des Chiaroscuro, Kompositionen ohne überflüssiges Beiwerk – um es zu überwinden und das Genre buchstäblich zu sprengen: der Film als distanziert-intellektuelle Ausführung eines modernen Gemäldes in Schwarz und Weiss. Angefüllt mit comic-haft überzeichneten, gleichsam abstrahierten Figuren und grellen Versatzstücken, ist *KISS ME DEADLY* Vorbote des Pop und sendet die ersten weissen Hitzestrahlen unseres kulturellen Wärmetodes durch das *global village*.

«Dessenungeachtet fand er in der Entropie oder dem Mass der Unordnung innerhalb eines geschlossenen Systems eine geeignete Metapher, um sie auf gewisse Phänomene seiner eigenen Welt anzuwenden ... Er sah einen Wärmetod seiner Kultur voraus, bei dem die Weitergabe von Ideen, analog zur Wärmeenergie, zum Stillstand kommen musste, da endlich jeder Punkt die gleiche Energiemenge aufweisen würde: und jede geistige Bewegung würde dementsprechend enden.» Thomas Pynchon

Lynch nennt *LOST HIGHWAY* einen «noir Horrorfilm des einundzwanzigsten Jahrhunderts, einen Anschauungsfall über parallele Identitätskrisen, die eine Welt beschreiben, in der die Zeit gefährlich ausser Kontrolle geraten ist» und legt selbst die Spur für uns aus. Nach der von Burroughs propagierten Zerschneide-Methode (*cut-up*) greift er Mike Hammers Puzzle auf, verschiebt Motive und Figuren, jongliert mit den Bildern, um seinem Jahrtausendwende-Drama um einen schizoiden, krankhaft eifersüchtigen Musiker Fred Madison (Pete) und seine Frau Renée den tödlichen Kuss aufzudrücken. In der Musikbranche wird dieser Prozess *sampling* genannt, und wir freuen uns immer, wenn auf wundersame Weise Neues entsteht. Der nächtliche Highway, der uns in beide Filme "saugt", wurde eingangs

beschrieben. Schon die folgenden Einstellungen bei Lynch lassen Vermutungen darüber zu, von welcher Beschaffenheit der Abgrund sein mag, auf den der Protagonist Fred Madison zurast: Das Bunkerhafte seines Heims, dessen labyrinthisch verschlungenes Innenleben verweisen auf das Unbehaute von Madisons Seele. Als Exponent der Zitadellenkultur ist ihm das Haus Fortifikation für seine Psyche und ihre haltlosen Wahrnehmungen und Äusserungen geworden. Es gibt seinen schizophrenen Schüben ein Fundament aus Beton, ist Medien-Feste gegen Anfechtungen durch eine feindliche Umwelt. Für eine phänomenologische Studie der «Intimitätswerte des inneren Raumes» (und als solche kann man Lynchs Film lesen) ist das Haus ganz augenscheinlich ein bevorzugtes Wesen. Auch das proper moderne, mit technischen Gimmicks versehene Apartment von Mike Hammer gibt Aufschluss über dessen Ambitionen. Doch in die Privatsphären beider Anti-Helden tritt mit Macht das Unbekannte, verschafft sich Einfluss über Sprechanlagen, die als Filter das Eindringen fremder Stimmen und Personen verhindern sollen. Nur, der eigenen Phantasie ist der Mensch schutzlos ausgeliefert. Hammer, der schon durch die kryptischen Hinweise der Anhalterin Blut geleckelt hatte, verfolgt nun erst recht seine *private investigations*; Madison steigt immer tiefer hinab in die Ausweglosigkeit seiner Wahnvorstellungen.

Lynch wollte sich offenbar seinen eigenen (Schüttel-)Reim auf *KISS ME DEADLY* machen. Immer neue Puzzleteilchen aus dem Bilderreservoir des Geniestreichs von Aldrich kommen gut durchmischt an die farbige Oberfläche seiner Endzeitstudie. Als Motive: Schizophrenie / die Spaltung der Frau in die Brünette und die Blonde (der Verrat geschieht zwangsläufig durch die Blondine) / die sexuelle Frustration / der Geheimnisträger (der alberne Mystery Man bei Lynch, Dr. Soberin bei Aldrich als mephistophelische Gestalt) / das FBI als latent aggressiver Ordnungsstifter für soziales oder privates Chaos (dessen Vertreter hier wie dort in identischen Vierergruppierungen gezeigt werden) / Autofetischismus / Technik etcetera. Als Handlungsorte: die Strasse / der private Bunker (die Paare auf dem Sofa und im Bett) / die Garage als zentrale Reparaturstätte von Emotionen und Defor-

mationen / der Jazz-Club / der Trainingsraum (Striptease / Ballettgymnastik) / Parties am Swimming Pool / Wüste – Meer / explodierende Häuser auf Pylonen etcetera. Stilistische Mittel: halluzinierte Verzerrungen / extremer Einsatz von Licht wie bei Flakfeuer ... gleiche und angelehnte Namensgebungen.

Der Zustand der Entropie ist im Kino schon erreicht. In *LOST HIGHWAY* weist jede Einstellung (nach Pynchons Definition) die gleiche Energiemenge auf, die Weitergabe von Ideen, analog zur Wärmeenergie, ist zum Stillstand gekommen, der lang befürchtete und oft zitierte Wärmetod unserer Kultur scheint da. Was beim *sampling* oft enttäuscht – die Ingredienzen sind bekannt, die neue Struktur birgt wenig Überraschendes und ermüdet, einmal durchschaut, zutiefst – gilt beim wiederholten Sehen auch für Lynch. Ja, die lemniskatischen Kreise, über die er Fred/Pete hetzt, sind interessant, doch irgendwann löst sich selbst der rasanteste Strudel von Phantasmen auf und eine psychologische Schraubfigur läuft gegen Null. Was bleibt übrig? Langweilige Sequenzen, die jedem Softporno zur Ehre gereichen, und Klischees, deren Vorlagen bis heute in ihrem kalten, schwarz-weißen Glanz durch sie hindurchstrahlen.

«Dann plötzlich, als sähe sie die einzige und unausweichliche Schlussfolgerung aus alledem, ging sie rasch zum Fenster, ehe Callisto ein Wort sagen konnte; riss die Vorhänge weg und durchstieß das Glas mit zwei zierlichen Händen, die sich funkelnd von Splintern, blutig färbten; und wandte sich um, um dem Mann auf dem Bett ins Gesicht zu sehen und mit ihm zu warten, bis der Moment des Ausgleichs erreicht war, da siebenunddreissig Grad Fahrenheit draussen wie drinnen herrschen würden für immer und die verhaltene, sonderbare Dominante ihrer isolierten Leben sich auflöste in einen Grundton von Finsternis und endgültiger Abwesenheit jeder Bewegung.» Thomas Pynchon

Jeannine Fiedler

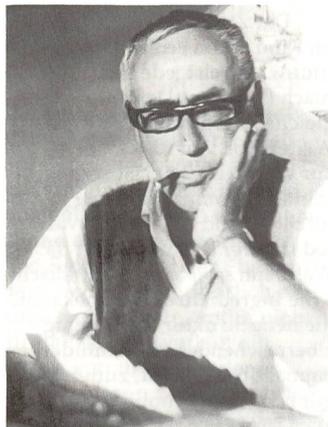
1

LOST HIGHWAY
Regie: David Lynch (1997)

2

KISS ME DEADLY
Regie: Robert Aldrich (1955)

Franz Schulz Das Leben eines Drehbuchautors



Es gibt nur wenige filmhistorische Monographien zum Werk von Drehbuchautoren. Biographische Darstellungen fehlen bisher völlig. *Franz Schulz* wurde vor hundert Jahren in Prag geboren. Er hat (oft zusammen mit Co-Autoren) die Drehbücher (Vorstufen davon) zu dreissig deutschen, vier englischen, zwei französischen und fünfzehn amerikanischen Filmen geschrieben.

Schulz hat eine gewisse Berühmtheit erlangt, ist er doch – vielleicht wider Willen – einer der „Lehrmeister“ von *Billy Wilder* gewesen. Wilder hat ihm jedoch kein besonders gutes Zeugnis ausgestellt. Schulz sei geizig gewesen, gönnte Wilder nur ein schmales Honorar und noch nicht einmal die Leberwurst in seinem Kühlschrank. Wieviel von den Eleven-Erfahrungen Wilders sich wirklich so zugetragen haben, ist fraglich. Die Schulz-Biographin G. G. von Bülow widmet einen nicht unbedeutlichen Teil ihres Buches dem Widerspruch und dem Zurechtrücken der von Wilder oder zum Teil auch von *Curt Siodmak* geäusserten Kollegen-Einschätzung.

Die Autorin hat Schulz Ende der fünfziger Jahre auf Ibiza kennengelernt. Dass sie ihn verehrt, daraus macht sie keinen Hehl. Dies mag ihren manchmal etwas apodiktisch anmutenden Darstellungsgestus erklären.

Franz Schulz kommt nach dem Ersten Weltkrieg nach Berlin. In der aufblühenden deutschen Filmindustrie kann er schnell Fuss fassen. Von Anfang an hat er erkannt, dass Film ein Unterhaltungsmedium ist. Er schreibt Genrefilme und bleibt auch im thematisch anspruchsvollen Bereich, wie etwa den jüdischen Milieufilmen, durchaus in den Mustern des Melodrams oder des phantastischen Abenteuers (*DIE ROTE REDOUTE*, 1920, *JUDITH TRACHTENBERG*, 1920).

Allein die Titel seiner nächsten Filme, *ZIRKUS DES LEBENS* (1921), *DIE SCHWARZE SCHACHDAME* (1921, ein tragikomischer Detektivfilm) oder *WETTlauf UMS GLÜCK* (1923) deuten auf zuschauergerichte Konfektion. Spätestens mit der Adaption der Sternheim-Komödie «Die Hose» (1927) war Schulz auch dem grossen Publikum aufgefallen. Wie kaum ein anderer Drehbuchautor des deutschen Stummfilms und des frühen Tonfilms hat sich Schulz auf die mit scharfem Bild- und Dialogwitz zugespitzte Komödie spezialisiert und damit das Genre der umbrechenden Zeit der spä-

ten zwanziger und frühen dreissiger Jahre getroffen und geprägt.

Perlende Dialoge, fetzige Songs, Musik- und Tanzeinlagen, das ganze verknüpft zu einer überdrehten Handlung, in kurzen, schnell gegeneinander geschnittenen Szenen präsentiert, das ist das Rezept von *ZWEI HERZEN IM DREIERTEL TAKT* oder *DIE DREI VON DER TANKSTELLE* (beide 1930). Es sind dies Komödien, deren Spritzigkeit bei allem eskapistischem Humor doch eng verknüpft bleiben mit dem Lebensgefühl und den gesellschaftlichen Umständen dieser Zeit. Und: diese Filme offenbaren nicht nur zotige Sprüche, sondern auch Bild- und Choreographiewitz, der von artistischen Komikern und Schauspielern auch körperlich wiedergegeben, ja fast ausgelebt wird.

Leider erfahren wir aus der Schulz-Biographie recht wenig über seine Drehbücher, über seine Ästhetik, etwa über Dramaturgie-Handwerk oder Dialog-Technik. Es sind zwar nur einige wenige seiner Drehbücher überliefert, doch nimmt man die zur Kenntnis, ist zusammen mit seinen etwas besser überlieferten Filmen ein Werkzusammenhang interpretierbar. G. G. von Bülow verzichtet ausdrücklich auf eine filmanalytische und -historische Einordnung. Sie konzentriert sich auf die Lebensabschnitte von Schulz. Und die scheinen dramatisch genug für ein Buch.

1934 übersiedelt Franz Schulz nach Hollywood, wo er unter dem Namen Frank Spencer arbeitet. Die Arbeitsweise ist jedoch eine andere als in Deutschland. Er bekommt einen Scheck über immerhin 250 Dollar die Woche. Aber dafür sitzt er von 9 bis 17 Uhr im «Writers Building» von MGM, später von Paramount, um einzelne Szenen, kurze Stories oder aber Dialoge zu schreiben. Ganze, zusammenhängende Filmentwürfe und Drehbücher schreibt er hingegen nur wenige, oder aber sie sind als solche nicht abgenommen und realisiert worden.

Schulz war bereits in Deutschland die Arbeit mit Co-Autoren geläufig, auch, dass Drehbücher verändert oder von spezialisierten Autoren poliert werden. Trotz dieser für die Arbeit im amerikanischen Studiosystem günstigen Voraussetzung und trotz einer Reihe von Filmen, in denen Schulz wenigstens einen Teil-Credit erhält (das heisst, dass seine Arbeitsleistung wenigstens 33 Prozent am verwendeten Drehbuch betragen hat beziehungsweise vierzig Pro-

zent bei einem Autorenduo), ist nach 1938/39 ein Bruch in seiner Karriere erahnbar. Oft schreibt er die Story – etwa mit *Curt Siodmak* zu *PACIFIC BLACKOUT* – oder Teile des Drehbuchs, das dann von anderen Autoren fertiggestellt oder adaptiert wird. Zum Teil erhält er auch keinen Credit.

Besonders schmerzlich für ihn dürfte gewesen sein, dass er nicht das Drehbuch für den Paramount-Hit *MIDNIGHT* (1938) schreiben darf, dessen Story er zusammen mit *Edwin Justus Mayer* entworfen hat. Den Film konzipiert Schulz ursprünglich für eine Besetzung mit *Marlene Dietrich* und für die Regie von *Fritz Lang*. Realisiert wird er mit *Claudette Colbert* in der Hauptrolle und in der Regie von *Mitchell Leisen*. Das Drehbuch haben schliesslich, und hier scheint das Schicksal nicht ohne Ironie zu walten, *Billy Wilder* und *Charles Brackett* geschrieben. Das Script zu *MIDNIGHT* gilt gemeinhin als der Durchbruch für dieses berühmte Writer-Team, aus dem sich bald auch ein Regisseur und ein Produzent entwickeln werden. Gewissermassen ist Franz Schulz bei diesem so wichtigen Drehbuch Zulieferer für *Wilder*, so wie dieser ihm möglicherweise um 1928 in Berlin zugearbeitet hatte.

Nur ein kleiner Schritt dürfte es für Schulz zum amerikanischen Filmmusical gewesen sein. Er schafft ihn in dem Backstage-Musicalfilm *BORN TO SING* (1942). Doch dies ist vorläufig das letzte Mal, dass sein Name auf der Leinwand zu sehen ist. Noch einmal kann er zumindest eine Story verkaufen, aus dem *Robert Smith* das Drehbuch zu dem sehr interessanten B-Picture *INVASION USA* (1952) formt. Es geht um die im wahrsten (Raum-) Sinne idiosynkratische Stimmungslage in Amerika in den ersten Jahren des Kalten Krieges. Ein zwielichtiger Mann betritt eine Bar und suggeriert den Durchschnittsamerikanern, die hier ihren Drink nehmen, eine Wasserstoffbombe sei niedergegangen. Ein Pandämonium von Ängsten und verkrusteten Gefühlen wird sichtbar.

1956 entwirft Schulz mit *Fuhrmann Henschel* noch einmal einen deutschen Film. Er lebt nun abwechselnd auf Ibiza und in Ascona. Hier schreibt er 1966 seinen nicht gerade optimistischen autobiographischen Roman «*Candide 19..* oder das diese Jahrhundert». Schulz stirbt 1971 in Lugano.

Jürgen Kasten

G. G. von Bülow: *Franz Schulz. Ein Autor zwischen Prag und Hollywood. Prag, Vitalis-Verlag 1997. 304 Seiten*

Franz Schulz: Candide 19.. oder das diese Jahrhundert. Neuauflage Berlin, Aufbau-Taschenbuch-Verlag, 1994

All About Alfred

Die Hitchcock-Bibliographie *All About Alfred* von Hans J. Wulff vom Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, Berlin (in Zusammenarbeit mit Paul Heisterkamp und Stephan Otto), liegt nun aktualisiert, ergänzt und verbessert als Disketten-Edition vor. Die wohl umfassendste Hitchcock-Bibliographie, die es gibt, verzeichnet inzwischen mehr als viertausend Bücher, Artikel und Rezensionen zu Hitchcock.

Die Diskette kann durch Einsendung eines Schecks im Wert von 15 DM bei folgender Adresse bestellt werden:

Hans J. Wulff, Lotterstr.17,
D-49492 Westerkappeln

Angekündigt

Annette Kilzer/Stefan Rogall:
Das filmische Universum von Joel und Ethan Coen. Marburg, Schüren Verlag, 208 Seiten. Erscheint Februar 1998

Pedro Almodóvar – Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs. Ein Gespräch mit Frédéric Strauss. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. Frankfurt, Verlag der Autoren; ca 350 Seiten. Erscheint Mitte März 1998

Wolfgang Jacobsen, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Siodmak Bros. – Robert und Curt Siodmak.* Berlin – Paris – London – Hollywood. Mit Beiträgen unter anderen von Norbert Grob, Karl Prümm, Rolf Giesen und Jörg Becker. Berlin, Argon Verlag; ca. 500 Seiten. Erscheint Ende Februar 98

Wir gratulieren

Markus Imhoof

Der Schweizer Filmemacher Markus Imhoof erhält die mit 10000 Fr. dotierte *Anerkennungsgabe 1997 der Stadt Winterthur*. Der Stadtrat würdigt damit das Schaffen des 1941 in Winterthur geborenen und aufgewachsenen Regisseurs.

Eine der Konstanten in Imhoofs Schaffen ist die vielfältige Auseinandersetzung mit seiner Heimat. Das zeigt schon sein Erstlingswerk. Fritz Güttinger (jahrzehntelang Lehrer an der Kantonsschule Winterthur und passionierter (Stumm)filmliebhaber) schrieb in einer Nebenbemerkung zu Emil Harders *ENTSTEHUNG DER EIDGENOSSENSCHAFT*: «Nebenbei: unstürmisch ist der See auch in dem Wilhelm-Tell-Film von Markus Imhoof. Ein «Tell» von Markus Imhoof? Nun, vielleicht eher eine Parodie. Der Film – Drehbuch, Regie und Hauptrolle (Tell): Markus

Imhoof – hiess WEHE WENN WIR LOSGELASSEN und war eine Produktion der Klasse 7a (1961) der Kantonsschule Winterthur, mit dem Eintrittsgeld wurde die Maturreisekasse gespeist. Der Tellensprung spielte sich dabei auf einem lächelnden Zürichsee ab, was sein Gutes hatte: das Boot war nämlich voll. Die Eingangsequenz des Films hingegen kann als stilistisches Meisterstück gelten. Kleines Einschiesel zur Geschichte der Tell-Verfilmungen!» (nachzulesen in dem Band «Köpfen Sie mal ein Ei in Zeitlupe», Verlag NZZ, 1992).

Dass diese Auseinandersetzung nicht «nur» parodistisch stattfindet, zeigen später Imhoofs Dokumentarfilme wie *ORMENIS 199+69* oder *VOLKSMUND* (ODER MAN ISST, WAS MAN ISST) und seine Spielfilme wie *FLUCHTGEFAHR*, *DAS BOOT IST VOLL*, *DIE REISE* oder jüngst *FLAMMEN IM PARADIES*.

Die Preisübergabe findet am 6. Februar statt.

Simon Piniel

Und nochmals eine erfreuliche Nachricht aus dem Stadthaus Winterthur: Der diesjährige *Förderpreis der Stadt* geht an den Winterthurer *Simon Piniel*, hoffnungsvoller Animationsfilmschaffender. Die mit 15000 Franken dotierte Vergabe soll dem jungen Talent, das bereits in Solothurn, Zürich, Spiez oder Luzern Auszeichnungen für seine experimentellen Kurzfilme empfangen durfte, eine Weiterbildung im Ausland ermöglichen.

The Big Sleep

Stanley Cortez

4.11.1908 – 23.12. 1997

Sohn österreichischer Immigranten in New York, Bruder von Schauspieler-Regisseur Ricardo Cortez, Lehrjahre in Edward Steichens Porträt-Studio, Kameramann, Präsident und Vizepräsident der «American Society of Cinematographers», Selbstcharakterisierung: «always chosen to shoot weird things»

LADY IN THE MORGUE

Regie: Otis Garrett

THE BLACK CAT

Regie: Albert S. Rogell

THE MAGNIFICENT

AMBERSONS

Regie: Orson Welles

FLESH AND FANTASY

Regie: Julien Duvivier

SECRET BEYOND THE DOOR

Regie: Fritz Lang

THE THREE FACES OF EVE

Regie: Nunnally Johnson

THE MAN ON

THE EIFFEL TOWER

Regie: Burgess Meredith

RIDERS TO THE STARS

Regie: Richard Carlson

THUNDER IN THE SUN

Regie: Russel Rouse

THE NIGHT OF THE HUNTER

Regie: Charles Laughton

SHOCK CORRIDOR

Regie: Sam Fuller

THE NAKED KISS

Regie: Sam Fuller

UN AUTRE HOMME,

UNE AUTRE CHANCE

Regie: Claude Lelouch

Das andere Kino

Filmpodium Zürich

Ende Januar (26., 30., 31. 1.)

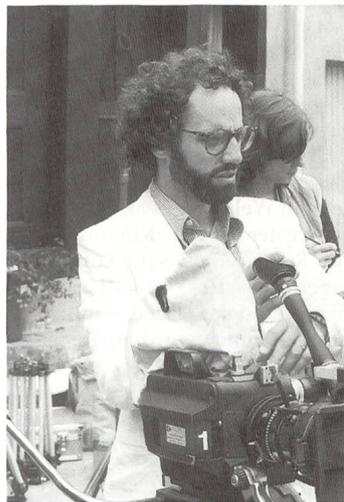
ist im Rahmen der Reihe «Charles Ferdinand Ramuz auf der Leinwand» noch Claude Goretta's Verfilmung *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS* zu sehen.

Aus Anlass des hundertsten Geburtstags von *Sergej M. Eisenstein* am 23. Januar widmet das Filmpodium im Februar dem grossen russischen Regisseur und Filmtheoretiker eine breite Retrospektive mit möglichst repräsentativen und vollständigen Kopien.

Der zweite Schwerpunkt des Februarprogramms gilt neuerem Filmschaffen. Unter dem Titel «New Hollywood: der amerikanische Film zwischen 1965 und 1975» werden Filme von Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, William Friedkin, Monte Hellman, Brian De Palma oder Steven Spielberg gezeigt. Die Reihe dauert bis Ende März und stellt Autoren vor, die damals festgefügte Strukturen mit neuem Elan aufbrachen und wesentlich zur Erneuerung des amerikanischen Kinos beitrugen.

Anlässlich des hundertsten Geburtstages von *Therese Giehse* am 3. März widmet das Filmpodium der grossen Schauspielerin eine kleine Hommage. Ebenfalls im März, am Wochenende vom 20. bis 23., stellt Enno Patalas eine Reihe *expressionistischer Filme*, darunter etwa *DER GOLEM* von und mit Paul Wegener oder *VON MORGENS BIS MITTERNACHT* von Karl Heinz Martin, in neuen, restaurierten Kopien vor.

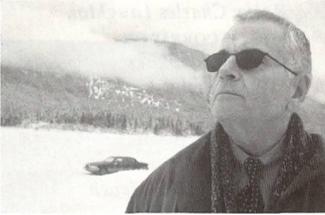
Filmpodium der Stadt Zürich im Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich, Tel. 01-211 66 66



Markus Imhoof bei Dreharbeiten

IWAN DER SCHRECKLICHE
(IWAN GROSNY)
Regie: Sergej M. Eisenstein

Jetzt im Kino:



**Ab Mitte Januar '98
in den Kinos:
THE SWEET HEREAFTER
von Atom Egoyan**

«In Egoyans Universum sind die Menschen Gefangene ihrer Obsessionen, aber es gelingt ihnen, diesen gemeinsam auf die Spur zu kommen und sie gemeinsam zu verarbeiten.»

Michael Sennhauser
in Filmbulletin –
Kino in Augenhöhe
Heft 3.97
Seite 12-15

David Cronenberg

Im März zeigt das Sofa-Kino Xenix in Zürich eine (beinahe) vollständige Retrospektive der Filme David Cronenbergs. Es fehlen aus "konservatorischen" Gründen – die einzigen Kopien sind derzeit wegen Beschädigung nicht erhältlich – lediglich seine drei frühesten Filme.

Peter Kremksi schreibt anlässlich der Besprechung von M. BUTTERFLY (Filmbulletin 6.93) von Cronenberg als dem «Insektenforscher, dem die Entomologie die Kernmetapher für seine Filme liefert», von der «komplexen Ambiguität, von surrealer Mehrdeutigkeit, Unentschiedenheit, Offenheit» der Cronenbergschen «Verwandlungs- und Mutations-Geschichten».

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

Metamorphosen, Transsexualität, Zusammenhang von Körper und Geist, Ambiguität und Spiegelungen sind nur einige Themen dieses intelligenten, aber auch verstörenden kanadischen Filmemachers, in dessen Werken «archaisch-anarchische Sehnsüchte und Theoreme in das Fleisch und die Stofflichkeit ihrer Erscheinung» treten (Peter W. Jansen zu CRASH in Filmbulletin 6.96).

Filmclub Xenix, Kanzleistrasse 56, Postfach, 8026 Zürich, Tel. 01-241 00 58 Fax 01-242 19 39

Festivals

Solothurn

Ab Dienstag, 20. Januar, trifft sich das sogenannte Filmvolk wieder in Solothurn zur jährlichen "Leistungsschau" des (nicht "nur") einheimischen Filmschaffens, so ergänzt etwa ein Spezialprogramm mit internationalen Kurzfilmen das reiche Programm schweizerischer Kurz- und Kürzestfilme.

Unter den angekündigten Dokumentarfilmen wecken etwa Titel wie NACHRICHTEN AUS DEM UNTERGRUND VON Andreas Hoessli, ABSCHIED VON DER GASSE VON Remo Legnazzi, COLORS OF SCHWEIZ VON Heinz Büttler, KAMERAS STATT KANONEN VON Reinhard Manz und Franz Schnyder oder NANO-BABIES VON Thomas Imbach und Jürg Hassler und SEITENWECHSEL VON Matthias von Gunten Erwartungen.

In Kenntnis der "Sache" empfehlen wir, die Aufführung von Karl Saurers neustem Dokumentarfilm STEINAUER NEBRASKA (21.1., 17 Uhr, 24.1. 17 Uhr) nicht zu verpassen.

Spielfilme wie L'AMOUR FOU (REQUIEM GLOVE) VON Michel Rodde, L'ANNÉE DU CAPRICORNE VON Jean-Luc Wey, DIE KNICKERBOCKERBANDE: DAS SPRECHENDE GRAB VON Marijan D. Vajda, PAX MONTANA VON Bruno Kiser oder LE BALKANISATEUR VON Sotiris Goritsas und VIRUS X VON Lutz Koenermann fallen beim "Schneegen" im Programmheft ins Auge.

In der Hommage an Claude Goretta werden seine für die grosse Leinwand entstandenen Filme wie LE FOU und L'INVITATION (22.1.), LA DENTELLIÈRE, LA MORT DE MARIO RICCI (23.1.) und SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS (24.1.) gezeigt. Dieser Ramuz-Verfilmung geht seine aussergewöhnliche Monteverdi-Huldigung LES VÊPRES DE LA VIERGE voraus. Dazu kommen die beiden zwar fürs Fernsehen produzierten, aber ausserordentlich "filmischen" Werke LE JOUR DES NOCES und JEAN-LUC PERSÉCUTÉ. Ein "Rendez-vous" mit dem Regisseur findet am Samstag, 24.1., um 12.30 Uhr im Café Landhaus statt.

Am Mittwoch, dem 21. Januar, wird zum ersten Mal der Schweizer Filmpreis vergeben. Er wird einmal jährlich in den Kategorien «Bester Spielfilm», «Bester Dokumentarfilm» und «Bester Kurzfilm» gesprochen. Die Preissumme beträgt für die ersten beiden Kategorien je 50 000.– Franken, für die dritte 20 000.– Franken. Die Trophäe ist

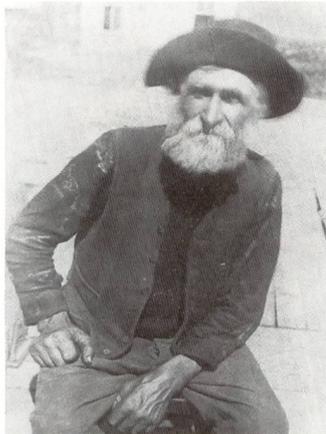
nicht für die Wohnwand gedacht – der Viewfinder Super-Mini-Vu soll sich als professioneller Bildsucher im Taschenformat durchaus in der Praxis bewähren. Die Filme sind nominiert – die Jury unter Leitung von Reni Mertens wird ihres Amtes walten.

Die Ausstellung «Bilder gegen das Vergessen» im Kunstmuseum Solothurn zeigt bis zum 15. März Materialien zum Film LE JOURNAL DE RIVESALTES 1941–1942 von Jacqueline Veuve (Projektion: 21.1., 14.30 Uhr; 24.1., 12 Uhr). Friedel Bohny-Reiter arbeitete während des letzten Weltkrieges als Krankenschwester für die «Kinderhilfe» des Roten Kreuzes im Auffangslager Rivesaltes, wo jüdische, jenseitige und spanische Familien aufgenommen wurden, die in der französischen Freizone lebten oder dorthin geflüchtet waren. Auf den Spuren ihres Tagebuches verfolgt der Film das Wirken von Bohny-Reiter, die zahlreiche Kinder vor dem sicheren Tod in Auschwitz bewahren konnte. Die Ausstellung wird ergänzt durch Zeichnungen der Protagonistin und Fotos des Foto-Dokumentaristen Paul Senn aus der Zeit.

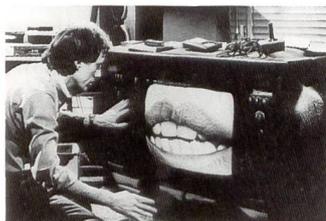
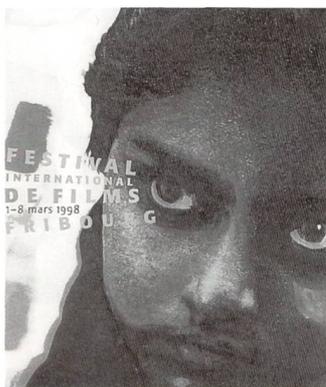
Solothurner Filmtage, Postfach 140, 4504 Solothurn, Tel. 032-625 80 80 Fax 032-623 64 10

Berlinale

Für den Wettbewerb der 48. Internationalen Filmfestspiele Berlin, die vom 11. bis 22. Februar stattfinden, sind die ersten Filme bestätigt. Der französische Altmeister Alain Resnais wird ON CONNAÎT LA CHANSON, eine musikalische Komödie über Wirklichkeit und Fiktion vorstellen. In einer irischen Kleinstadt der sechziger Jahre spielt THE BUTCHER BOY von Neil Jordan und zeichnet den Lebensweg des zwölfjährigen Francie, der in einem von Alkoholismus, Armut und Gefühlskälte gezeichneten Elternhaus aufwächst. Michael Winterbottoms I WANT YOU erzählt die tragische Geschichte einer obsessiven Liebe. Lateinamerika wird mit CENTRAL DO BRASIL, einem emotionalen Porträt des heutigen Brasiliens, durch den jungen Brasilianer Walter Salles im Wettbewerb vertreten sein. Clint Eastwoods MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL ist ein Gesellschaftsdrama aus den Südstaaten der USA. Gus van Sant stellt in GOOD WILL HUNTING die komplexe Beziehung des hochbegabten, aber psychisch instabilen Will und seinem Therapeuten in den



STEINAUER NEBRASKA
Regie: Karl Saurer



James Wood in
VIDEODROME
Regie: David Cronenberg

Mittelpunkt. Politische Intrigen und Medienmanipulation sind der Hintergrund von Barry Levinsons jüngstem Film *WAG THE DOG*.

Die Retrospektive ist dem ungleich bekannten Brüderpaar Curt und Robert Siodmak gewidmet. Organisiert von der Stiftung Deutsche Kinemathek und konzipiert von Wolfgang Jacobsen wird sie das Gesamtwerk von Robert Siodmak sowie eine umfangreiche und repräsentative Auswahl der Filme Curt Siodmaks zeigen, der als Ehren-gast der Filmfestspiele nach Berlin kommen wird.

Internationale Filmfestspiele Berlin, Budapester Strasse 50, D-10787 Berlin
Tel. 0049-30-254 89 0
Fax 0049-30-25489 249

Fribourg

Unter dem Motto «Prendre le temps du regard» steht vom 1. bis 8. März die zwölfte Ausgabe des Internationalen Filmfestivals Fribourg, das sich verdienstvoll um den Film aus Asien, Afrika und Lateinamerika kümmert. Im Wettbewerb sind siebzig Filme aus drei Kontinenten und dreissig Ländern angekündigt. Darunter finden sich etwa YUGANT, der neuste Film der taiwanesischen Regisseurin Aparna Sen; HOMESICK EYES, ein Dokumentarfilm ebenfalls aus Taiwan, L'ARCHE DU DÉSIR von Mohamed Chouikh aus Algerien oder DER UHRTURM des türkischen Filmemachers Ömer Kavur.

Einer der Schwerpunkt ist dem Kino aus Hongkong gewidmet. Die Retrospektive zeigt unter dem Titel «El Tango en el Ciné (1933-1944)» vierzehn, in der Mehrzahl noch nie in Europa gezeigte Filme zur argentinischen Tanz-Passion.

Nach dem Festival bestand jeweils die Gelegenheit, mit dem Zyklus «Film des Südens» ausgewählte Filme aus dem Programm auch andernorts zu sehen. Das erfreuliche Echo auf diese Weiter-“verwertung” hat das Festival dazu veranlasst, in Zukunft die Kopien der ausgewählten acht Filme zu kaufen und sie französisch und deutsch untertiteln zu lassen. Damit stehen diese Filme während des ganzen Jahres für weitere Aufführungen in andern Schweizer Spielstellen (oder etwa auch Schulen) zur Verfügung.

Festival international de Films Fribourg, FIFF, Rue de Locarno 8, 1700 Fribourg, Tel. 026-322 22 32
Fax 026-322 79 50

Frauen-Filmtage-Schweiz

Zum zehnjährigen Jubiläum stellen die Frauen-Filmtage-Schweiz mit dem Thema «Espace Méditerranée» einen geographischen Kulturbereich vor, der ihrer Meinung nach ein Schattendasein im öffentlichen (Kino-) Kulturleben fristet. Im März werden die ausgewählten Filme in sechzehn Schweizer Städten gezeigt werden. Darunter finden sich etwa der 1996 in Locarno preisgekrönte *NENETTE ET BONI* von Claire Denis, die französisch-albanische Produktion *LOINS DES BARBARES* von Liria Bégéja, *CAL-LING THE GHOSTS. A STORY ABOUT RACE, WAR AND WOMEN* der Bosnierin Carmen Jelincic und der Amerikanerin Mandy Jacobson. Neben weiteren Schweizer Premieren wie *COSTA BRAVA* der Spanierin Marta Ballebo-Coll oder *GENTILI SIGNORI* der Italienerin Adriana Monti findet sich Bekannteres wie *IL GRANDE CO-COMERO* von Francesca Archibugi, *DONUSA* von Angelika Antoniou oder *SERIAT* von Marlies Graf Dätwyler und Urs Graf. Der Maghreb soll neben anderen mit Filmen wie *LEILA AND THE WOLVES* von Heiny Srour oder *LES SILENCES DU PALAIS* von Mufida Tlatli vorgestellt werden.
Frauen-Filmtage-Schweiz
Bollwerk 21, 3011 Bern
Tel./Fax 031-311 41 48

Visions du Réel

Die vierte Ausgabe des Dokumentarfilmfestivals in Nyon (nouvelle formule), das vom 20. bis 26. April stattfinden wird, kann bereits mit ersten Programmhinweisen aufwarten. So wird unter dem Titel *BAUERNKRIEG* die Fortsetzung der Auseinandersetzung von Erich Langjahr mit dem Bauernstand und seiner “Produktionslogik” zu sehen sein. *AN AMERICAN LOVE STORY* ist eine Art epischer Roman, eine neunstündige Produktion der New Yorker Filmerin Jennifer Fox. Von Jean-François Brunet und Peter Friedmann wird *THE LIFE AND TIME OF LIFE AND TIME*, zu sehen sein, eine Reflexion über das Altern des menschlichen Körpers und seine genetischen Ursachen. Und Richard Dindo kündigt eine Interpretation der skandalträchtigen BBC-Reportage an.
Visions du Réel, festival international du cinéma documentaire, case postale 593, 1260 Nyon
Tel. 022-361 60 60
Fax 022-361 70 71

Kinokultur

Kino der Zukunft

Das vor knapp drei Jahren gegründete Europäische Institut für Kinokultur Karlsruhe (EIKK) kann trotz der schwierigen Finanzlage des letzten Jahres jetzt mit neuen Voraussetzungen in eine konsolidierte Phase eintreten. Wie das Institut mitteilt gibt es dank einer Zusage des Landes Baden-Württemberg Planungssicherheit bei minimalem Budget bis ins Jahr 2001. Erste Publikationsprojekte können an die Hand genommen werden, so wird im Februar eine wissenschaftliche Studie unter dem Titel «Cinema Futures – Cain, Abel or Cable» in Zusammenarbeit mit der Universität Amsterdam herausgegeben werden.

Der Gründer des EIKK, Edgar Reitz, hat die administrative Leitung des Instituts an Lothar Spree übertragen, um sich voll auf die Vorbereitung des dritten Teils von *HEIMAT* konzentrieren zu können. Wir freuen uns.

European Institute of Cinema
Karlsruhe EIKK, Gartenstrasse 72,
D-76135 Karlsruhe
Tel. 0049-721-985 0520
Fax 0049-721-985 0525

Ergänzenswertes

Filmbulletin 5.97

Aus den berühmt-berüchtigten “unerfindlichen” Gründen wurden im letzten Heft im Artikel zu Jacques Demy «Die Gestade der Phantasie» zwei Sätze unvollständig und damit unverständlich abgedruckt. Die Stelle sollte – beginnend mit dem Satz auf Seite 19 ganz unten rechts – vollständig folgendermassen lauten:

«Sie wirkt enger als im Film – welcher Realschauplatz tut das nicht? – und das Kopfsteinpflaster, welches seinerzeit das Licht bei Regen so farbig reflektierte, ist durch Asphalt ersetzt. Sogar der Laden selbst steht noch, er scheint leerzustehen, die heruntergelassenen grauen Rollläden lassen ihn wie eine ausgediente Kulisse wirken, eine triste Metapher für die Verschlafenheit des gesamten Ortes.»

Das Missgeschick ärgert uns; dass Filmbulletin aufmerksam bis akribisch gelesen wird, freut uns.

Der nicht genommene Abschied

THE BIG LEBOWSKI von Joel und Ethan Coen



Bei den Coens rührt so das tragikomische Ungenügen des Helden von der Unfähigkeit her, Ursache und Wirkung, Problem und Lösung auseinanderzuidivieren.

Querschläger, Schwachköpfe, Grossmäuler, Durchgedrehte, Hinterwäldler bevölkern die Welt von Joel und Ethan Coen. Bis über die Ohren stecken die Protagonisten jeweils in der einen oder andern verzweifelten Verwicklung drin und fragen sich: Wie konnten wir bloss in eine solche Scheisse hineingeraten? Unaufhaltsam entwickeln rundum die Hergänge, Verkettungen und Komplikationen ihre verhängnisvolle Eigendynamik, um dann bald rohlings über die hilflos jammernden Figuren hinwegzurollen.

Bei den Coens rührt so das tragikomische Ungenügen des Helden von der Unfähigkeit her, Ursache und Wirkung, Problem und Lösung auseinanderzuidivieren. Unabänderlich und auf undurchschaubare Weise ist er eingespannt in das Spiel launischblinder höherer Gewalten. Doch sind die Kräfte, die ihn lenken, nur mächtiger,

aber nicht wirklich überlegen. Jedenfalls können sie sich auf keine weiter entwickelte Intelligenz stützen. Denn der Held ist nur wenig einfältiger als die einfältige Welt.

Heute und damals

Jeff ist ein trampeliger Tagedieb im kalifornischen Venice, einer einstigen Hochburg der Hippies. Sein konsequent verschlammtes Äusseres hat ihm den Spitznamen *the Dude* eingetragen: der Geck. Sätze oder Gedanken führt er so wenig zu Ende wie sonst etwas in seinem Leben. Sein Kumpel Walter ist ein mittelgradig verrückter und halbwegs gefährlicher Bursche. Gelegentlich ereifert er sich so sehr, dass er die Pistole entsichert. Er lädt durch und legt an. Vom Abdrücken lässt er sich bis auf Weiteres abhalten.

Spielend wischen die Coens jegliche Skepsis vom Tisch. Die lustvolle Inszenierung und das beseelte Spiel sämtlicher Darsteller rollen über das klapprige Skript platterdings hinweg.

Zuweilen läuft Donnie ein Stück weit mit, aber ganz ist der dritte Mann nie dabei. Wenn Jeff und Walter, immer wortreich, zum Beispiel die dunkle Vergangenheit der Deutschen bereden, ist er imstand zu fragen: «Die waren Nazis?» (Wusste Donnie nicht.) Sitzt er zwischen den Kumpanen an der Bar, reden sie grob an ihm vorbei miteinander. Gewohnt, selber den Ton anzugeben, fahren sie ihm bei jedem Einwurf über den Mund: *just shut the fuck up*.

Immer schon im Schatten der Schnorrer und Aufschneider, stirbt Donnie einen plötzlichen Herztod. Auslöser ist eine seiner seltenen und äusserlich kaum wahrnehmbaren, völlig unangebrachten und durchaus nutzlosen Aufregungen. Jeff und Walter streuen seine Asche in den Pazifik, doch schickt der Ozean einen Gegenwind. Statt aufs Meer hinaus treiben die sterblichen Überreste landeinwärts, den stümperhaften Hinterbliebenen ins Gesicht. Idioten verstehen es nicht, Abschied zu nehmen. So hätte Raymond Chandler in «Der lange Abschied» schreiben sollen.

Der falsche Mann

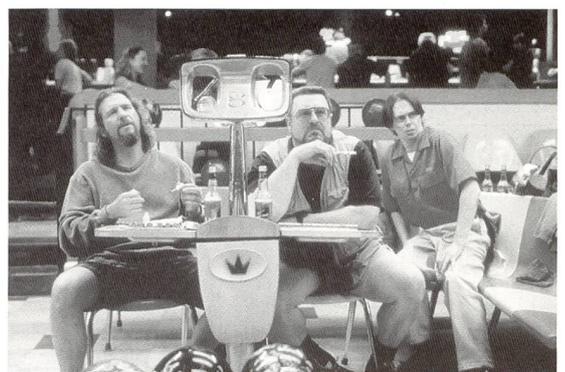
Jeff war damals eher aus Bequemlichkeit denn aus Überzeugung bei den Umstürzern. Noch heute trägt er die ungebärdige Mähne des Rebellen, der vom Opponieren nicht lässt. Linkisch pafft er die gilbigen Joints der Qualität Weisser Russe, und verdöst lauscht er «The Man in Me» oder «Run Through the Jungle» und andern verklungenen Hymnen von Dylan und Creedence. Stilsicher schimpft er einen Cop in Malibu, der ihn wie in einer Szene von Chandler unsanft anfasst, einen Faschisten. Walter war damals eher unfreiwillig als aus Überzeugung in Vietnam und trägt nicht nur das Schiesseisen stets auf sich, sondern dazu den kantigen Bürstenschnitt der Marinefusiliere. Und wo war in jenen bewegten Tagen der arme Donnie? Es würde niemanden kümmern, und selber wüsste er sich kaum zu erinnern.

Keiner nennt ihn Lebowski, aber so heisst *the Dude*, der Geck, mit bürgerlichem Namen (kalifornisch: Lebauski). Blödsinnigerweise wird er mit dem einzigen Andern gleichen Namens in ganz Los Angeles verwechselt. Dieser zweite Jeff Lebowski ist ein betagter Versehrter aus dem Koreakrieg. Vom Rollstuhl aus hat er's zum reichen Traffikanten und straff verseilten Polit-Amigo gebracht. Wie in einem Roman von Chandler verschuldet sich jetzt seine Tochter bei dubiosen Geldverleihern und wird entführt.

So suchen die Missetäter irrtümlich den falschen Mann heim, um auf seinen Teppich zu pinkeln und seinen Kopf in die WC-Schüssel zu pressen, wie's in schlechten Filmen geschieht. Doch kommt es noch absurder, indem der vermeintlich betuchte Lebowski vom andern, dem tatsächlich betuchten Lebowski für die Übergabe des Lösegeldes angestellt wird, zwecks Wiedererkennung der Verbrecher. Wer derlei dünne Motivierungen plausibel zu machen versteht, der jubelt allen alles unter. Spielend wischen die Coens jegliche Skepsis vom Tisch. Die lustvolle Inszenierung und das beseelte Spiel sämtlicher Darsteller rollen über das klapprige Skript platterdings hinweg.

Der Post-Postmoderne entgegen

Einmal mehr dient die Story mit dem vertrauten Schlussfiasco zur saftigeren Charakterisierung und erlangt wenig erzählerischen Eigenwert. Worauf die Coens zielen, sind Motive wie die Stafelung der Generationen, die sich im Verhältnis zwischen Lebowski eins und Lebowski zwei ausdrückt: dem Veteranen der Schlachtfelder von 1953 und dem Überlebenden der Proteste von 1966. Oder Motive wie die Tristesse der amerikanischen Politik, die heute alle falsch mit allen versöhnt. Mangels Belebung durch einen neuen Ungehorsam wider den Staat ist sie der Korruption und Paralyse verfallen. Von den überlieferten Formen des Widerspruchs aber hat Amerika nie ge-



bührend Abschied genommen. Der amtierende Präsident war selber einmal ein Kriegsgegner. Davon redet keiner mehr, zuletzt natürlich das schlaaffe Bürschchen Clinton selbst.

Schleichend entwachsen jetzt die Coens den eigenen beliebig-unverbindlichen Anfängen. Politische Filme seien langweilig, dekretierte 1989 der postmoderne Zeitgeist, und die beiden folgten brav dem Motto. Unpolitische Filme sind noch langweiliger. Das verordnet zwar noch kein postmoderner Zeitgeist, aber es brauchen ja auch nicht alle auf sein Erscheinen zu warten.

Pierre Lachat



«Supergewandte Kerle beherrschen das Kino auch ohne uns»

Gespräch mit Joel
und Ethan Coen

Die wichtigsten Daten zu **THE BIG LEBOWSKI**: Regie: Joel Coen; Buch: Joel und Ethan Coen; Kamera: Roger Deakins A.S.C., B.S.C.; Schnitt: Roderick Jaynes, Tricia Cooke; Ausstattung: Rick Heinrichs; Kostüme: Mary Zophres; Musik: Carter Burwell; Ton-Schnitt: Skip Lievsay. Darsteller (Rolle): Jeff Bridges (The Dude), John Goodman (Walter Sobchak), Julianne Moore (Maude Lebowski), Steve Buscemi (Donny), David Huddleston (The Big Lebowski), Philip Seymour Hoffman (Brandt), Tara Reid (Bunny Lebowski), Philip Moon, Mark Pellegrino (Treehorn Thugs), Peter Stormare, Flea, Torsten Voges (Nihilisten), Jimmie Dale Gilmore (Smoke), Jack Kehler (Dudes Hausbesitzer), John Turturro (Jesus Quintana), James G. Hoosier (Quintanas Partner), Carlos Leon, Terrance Burton (Maudes Thugs), Richard Gant (älterer Polizist), Christian Clemenson (jüngerer Polizist), Dom Ir-

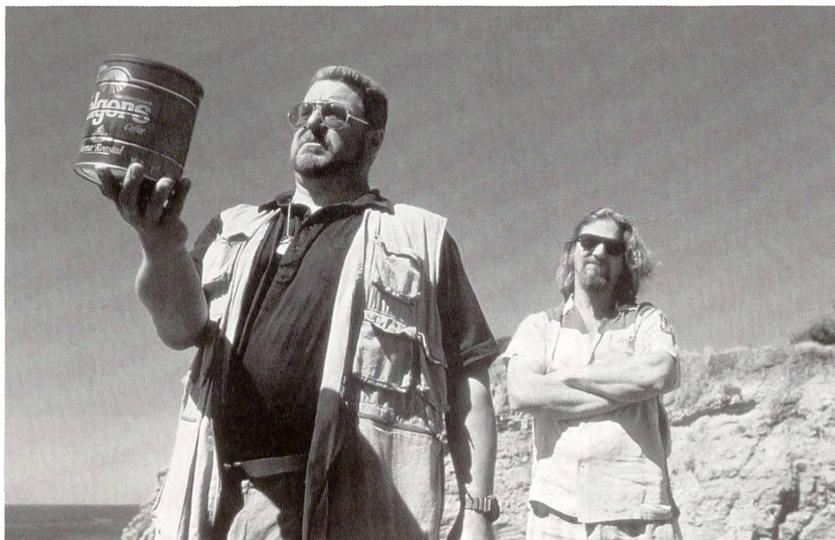
era (Chauffeur Tony), Gérard L'Heureux (Fahrer von Lebowski), David Thewlis (Knox Harrington), Michael Gomez (Auto-Zirkus-Polizist), Peter Siragusa (Barmann Gary), Sam Elliott (Fremder), Mary Bugin (Arthur Digby Sellers), Jesse Flanagan (Little Larry Sellers), Irene Olga Lopez (Pilar), Luis Colina (Besitzer des Corvette), Ben Gazzara (Jackie Treehorn), Leon Russom (Polizeichef von Malibu), Ajgie Kirkland (Taxifahrer), Jon Polito (Privatschnüffler), Aimée Mann (Nihilisten-Frau), Jerry Haleva (Saddam), Jennifer Lamb (Kellnerin), Warren David Keith (Direktor des Bestattungsunternehmens). Produzent: Ethan Coen; ausführende Produzenten: Tim Bevan, Eric Fellner; Co-Produzent: John Cameron. USA 1997. CH-Verleih: Ascot-Elite Film, Zürich; D-Verleih: PolyGram.

Sie machen seit ihrem Erstling **BLOOD SIMPLE** von 1984 die wohl aussergewöhnlichsten Filme der neueren Generation von amerikanischen Kino-Autoren. Sieben Titel sind es inzwischen gesamt-haft geworden, **BARTON FINK** und **FARGO** gingen um die Welt.

Joel und Ethan Coen, die 45- und 42-jährigen Brüder aus dem provinziellen Minneapolis, arbeiten ähnlich wie die Brüder Taviani konsequent zusammen und sind auch in jeder andern Hinsicht nur bedingt repräsentativ für das, was man sich unter typischen Erfolgsfilmen aus den USA vorstellt. Keine Frage, sie könnten ganz andere, sehr viel aufwendigere und spektakulärere Projekte realisieren, als sie's jetzt mit **THE BIG LEBOWSKI** wieder getan haben, bleiben aber vorerst ihrer bescheideneren Kategorie verbunden. Sie vermöchten nicht zu verstehen, meinen sie, wie Spielberg eine Grossproduktion an die andere reihen könne. «Aber wenn man uns gleich viel bezahlen würde wie ihm, dann wären wir vielleicht auch dazu imstand.»

JOEL COEN Wir versuchen in jedem Film, unsere Figuren geographisch, soziologisch und ethnisch so präzise wie möglich zu definieren. Andere amerikanische Film Autoren unterlassen das lieber, und zwar sehr bewusst, weil's Ärger erspart. Wir hingegen handeln uns das Problem ein, dass Aussagen über Einzelne verallgemeinert werden. In **BARTON FINK** zum Beispiel war einer der Cops ausgesprochen deutsch, in **THE BIG LEBOWSKI** sind es jetzt die Entführer.

ETHAN COEN Aber wir meinen's dann natürlich nie so böse, wie man es uns böswillig auslegt. Wir legen die Besonderheiten einer Figur einfach so fest, wie wir gefühlsmässig glauben, dass es



«Alle Figuren sollten für Los Angeles typisch sein. Und wir haben sehr bewusst versucht, das Ganze zu einer Art Raymond-Chandler-Geschichte zuzuspitzen.»

stimmen müsste. Wir scherzen und necken eigentlich nur, zum Beispiel mit den Deutschen oder über die Deutschen.

FILMBULLETIN Warum ist denn die Frage nach der ethnischen Zugehörigkeit in den USA immer noch so wichtig, trotz zweihundert Jahren Schmelztiegel?

ETHAN COEN Wir haben keine Ahnung. Wir wissen einzig und allein: Es wird immer schlimmer.

JOEL COEN Wenn wir einen ausdrücklich zum Juden machen wie jetzt Walter in *THE BIG LEBOWSKI* oder wie den Filmproduzenten in *BARTON FINK*, dann wollen die Leute wissen: Warum muss das jetzt ausgerechnet ein Jude sein? Das ist ganz einfach eine absurde Frage.

FILMBULLETIN John Turturro, der nach seiner Hauptrolle in *BARTON FINK* jetzt auch in *THE BIG LEBOWSKI* wieder eine kleine Rolle hat, müsste Ihr Lieblingsschauspieler sein, weil er so viele verschiedene Zugehörigkeiten spielen kann: Juden, Italiener, Mexikaner.

JOEL COEN Ja, er wirkt sehr ethnisch, aber es steht nicht von vornherein fest, welches seine Zugehörigkeit sein muss. Das ist von sehr grossem Vorteil.

Die Kegelbahnen von Los Angeles

FILMBULLETIN Um nun die Sache auch geographisch anzugehen: *THE BIG LEBOWSKI* ist sehr ausdrücklich ein Film über Los Angeles.

ETHAN COEN Alle Figuren darin sollten für Los Angeles typisch sein. Und wir haben sehr bewusst versucht, das Ganze zu einer Art Raymond-Chandler-Geschichte zuzuspitzen. Chandler war ja so etwas wie der literarische Herold von Los Angeles.

JOEL COEN Wir mögen Los Angeles, leben aber nicht dort und erleben es bloss als Touristen während ein paar Wochen im Jahr. Der eine Roman von Chandler, den wir beim Schreiben immer vor Augen hatten, ist «Der lange Abschied».

FILMBULLETIN Wie gut sind Sie denn jeweils mit den einzelnen Milieus und Gegenden vertraut, die Sie beschreiben und die von einem Ihrer Filme zum nächsten so radikal verschieden sind?

ETHAN COEN Die meisten Figuren in *THE BIG LEBOWSKI* sind von wirklichen Figuren inspiriert.

JOEL COEN Ja, da ist einer, der ein sehr guter Bekannter von uns ist. Ähnlich wie Jeff ist er ein alternder ehemaliger Anhänger der SDS (der *Students for a Democratic Society*) und ein ewiger Hippie, der unablässig Pot raucht. Ein anderer wird ähnlich wie Walter von den Erinnerungen an seine Dienstzeit in Vietnam verfolgt. Indem wir uns solche Gestalten vor Augen hielten, haben wir versucht, Figuren aus den Sechzigern in den Neunzigern zu zeigen.

FILMBULLETIN Wo haben Sie denn selber Ihren Platz in der Generationenfolge, die der Film nachzeichnet?

ETHAN COEN Wir gehören selber schon eher in eine Gruppe mit Jeff und Walter.

FILMBULLETIN Sind Sie dafür nicht zu jung?

JOEL COEN Wir sind nur wenig jünger. Doch ist uns Jeff um vieles näher als die andern Figuren, sicher näher als dieser gelähmte Millionär, der ebenfalls Lebowskis heisst.

FILMBULLETIN Jeff und Walter treiben sich meistens in einer Kegelbahn von Los Angeles herum. Ist das auch generationell bedingt?

JOEL COEN Der Bursche, der uns ein bisschen Vorbild war für die Figur des Walter, ist Mitglied eines Sportvereins von sehr ähnlicher Art wie der, den wir in der Kegelbahn angesiedelt haben. Wir haben alles von einer Turnhalle in eine Kegelbahn verlegt, weil das Kegeln ein optisch ergiebigerer Sport ist, fast mehr aber noch, weil die Kegelbahnen von Los Angeles mit ihrer Architektur und ihrem Publikum aus den Sechzigern stammen und jetzt im übrigen allmählich verschwinden. Ausserdem ist das Kegeln kein Sport, der fit macht, eher im Gegenteil: Die Leute trinken viel Bier dazu. Jeff und Walter durften auf keinen Fall schlank und trainiert wirken.

Von Belang sind nur die Figuren

FILMBULLETIN Ihren Filmen nach zu schliessen müsste ein Grossteil der Menschheit entweder dumm oder verrückt sein, nämlich dumm wie Jeff und verrückt wie Walter. Sehen Sie so die Welt?

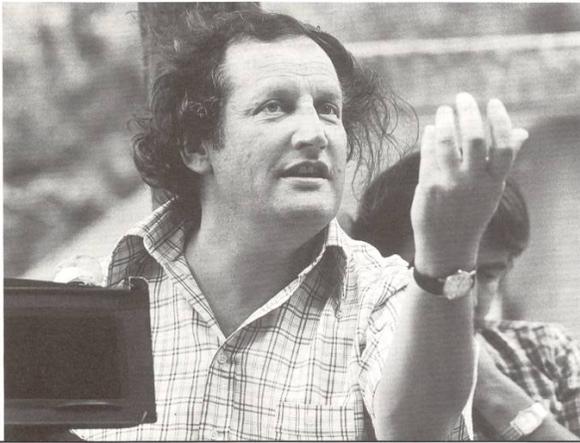
ETHAN COEN Aber nein. Wir erfinden doch nur Geschichten. Von der Welt als Ganzem haben wir keine umfassende Vorstellung, die sich erzählen liesse. Aber es stimmt, die meisten unserer Figuren sind Verlierer oder Schwachköpfe oder beides. Solche Gestalten mögen wir nun einmal und finden sie interessant, gerade weil sie auf der Leinwand so selten sind. Supergewandte Kerle beherrschen das Kino auch ohne uns. Wir finden's zwecklos, noch mehr Filme von entsprechender Art beizusteuern.

JOEL COEN Wenn man *THE BIG LEBOWSKI* auf den Plot reduziert, wirkt der Film zweifellos verworren, lächerlich und nichtssagend wie im übrigen so viele Plots von Chandler. Von Interesse sind eben wirklich allein die Figuren.

FILMBULLETIN *THE HUDSUCKER PROXY* war sicher der bisher bestpolierte und künstlichste Ihrer Filme. War er vielleicht darum ein Flop bei Kritik und Publikum?

JOEL COEN Keine Ahnung, doch hat er die Leute offensichtlich belanglos gemacht. Fast alle haben uns das gleiche gesagt: wie langweilig. Aber warum war *FARGO* kein Flop, können Sie mir das sagen? Wir hatten ihn nach dem Misserfolg von *THE HUDSUCKER PROXY* als einen kleinen Film für ein kleines Publikum projektiert und waren vom weltweiten Massenerfolg völlig überrascht.

Das Gespräch mit Joel und Ethan Coen führte Pierre Lachat



Claude Goretta – Vielfalt, Sensibilität, Realismus

Anmerkungen zu
vierzig Jahren Filmarbeit



CH-FILM-MANUFAKTUR

Wie, am Ausgang der neunziger Jahre, über Claude Goretta schreiben, dem die Aufmerksamkeit des Kritikers, neue Wege des Schweizer Films fordernd und zugleich nach ihnen ausspähend, vor mehr als vier Jahrzehnten schon gegolten hat? Es war eine so spontane wie notwendige Aufmerksamkeit, hervorgerufen am Festival von Venedig 1957, als dort, zusammen mit *Lindsay Andersons* EVERY DAY EXCEPT CHRISTMAS, der kurze Film NICE TIME vorgeführt wurde, den Claude Goretta und *Alain Tanner* gemeinsam zum Abschluss ihrer Ausbildung am British Film Institute gedreht hatten. Gebürtige Genfer, beide im nämlichen Jahr geboren, Goretta am 23. Juni 1929, Tanner am 6. Dezember 1929, hatten die beiden in ihrer Vaterstadt den «Ciné-Club universitaire» gegründet, der eine wie der andere das Ziel vor Augen, eines Tages selber Filme zu machen. Die Umwege, bis dieses Ziel erreicht war, verliefen getrennt.



1
Claude Goretta
bei den Dreh-
arbeiten zu PAS SI
MÉCHANT QUE ÇA
(1975)

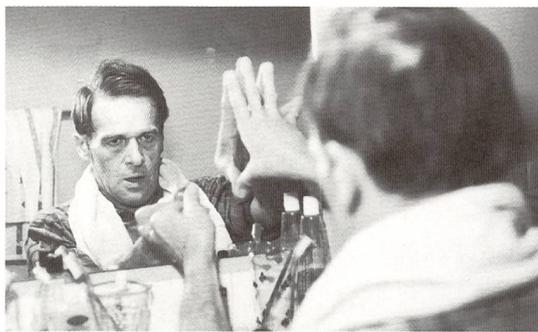
2
NICE TIME (1957)

3
Rosine Rochette
und Jean-Luc
Bideau in
L'INVITATION
(1973)

London dann war der Ort, wo sie sich wieder trafen, zunächst in einem Brotberuf, dann endlich als Praktikanten an jenem Institut, von welchem in diesen Jahren thematisch wie gestalterisch, gesellschaftlich konkret und kritisch zugreifend die Impulse des so genannten *Free Cinema* ausgegangen sind. Elemente des *cinéma vérité* nutzend, nahmen Tanner und Goretta als Spielort von NICE TIME Londons Piccadilly Circus. Sie drehten bei Nacht, in lichten Sommernächten, wenn der Platz im Herzen der Metropole für deren Jugend zur Szene wird, zur Szene des Flanierens und der Begegnungen, des Umtriebs im Spiel und der Flucht aus den Regeln, der Spontaneität und der Freiheit, der Verrücktheit, des von Willkür getriebenen, eigensinnigen Verrückens aus der Normalität des Alltags.

Zaghaft erst, doch zweifellos nicht ohne bewusste Absicht haben die beiden Autoren, deren Anteil im einzelnen an NICE TIME kaum auszumachen ist, ein Thema gefunden, in einer atmosphärischen Skizze sich zurechtgelegt, dem sie beide weiterhin folgen werden, einige Jahre hin Seite an Seite, nicht zwar verwechselbar, doch einander in Variationen nahe, wie Tanners CHARLES MORT OU VIF (1969) und Gorettas LE FOU (1970) zeigen: das Thema der Verrücktheit, der Verrückung, des Abrückens von den Konventionen, von denen der gesellschaftliche Alltag in die Langeweile gezwungen ist.

Goretta nicht anders als etwas später Tanner kehrte nach Genf zurück, wo sich mit der Télévision Suisse Romande, gegründet 1954, jungen Cineasten eine Arbeitsstätte anbot. Hinter den Reportagen, die



1



2



3

Im Jahr selbst, da der Groupe 5 gegründet wurde, arbeitete Goretta an dem Film *VIVRE ICI*, seinem ersten Film, dessen Autor er in einem mit dem Regisseur war.

zu fertigen waren, spürte Goretta sogleich den möglichen Fiktionen nach; gleichzeitig bahnte er sich den Pfad mittels literarisch vorgegebenen Bühnenwerken zum Spielfilm und zu dessen Autorenschaft schliesslich in eigener Kompetenz.

Die Reportage, die Dokumentation, doch diese nicht schlicht als journalistische Berichterstattung ausgeführt, sondern in eine filmische Form gebracht, deren narrative Struktur emotional anspricht und ästhetisch befriedigt, gehört bestimmend ins Werk Gorettas. In seinen Anfängen vor allem, für die *Télévision Suisse Romande* auch als regelmässiger Beiträger zu Magazinen wie «*Continents sans visa*», die durch eben diese Beiträge Gorettas und anderer, auch Tanners, informatorischen Rang und nationalen Ruf gewannen, war er der Dokumentarist, dessen Kreativität sich mit den grossen Reportagen – den Bau der Staumauer im Val d'Héremence, *GRANDE-DIXENCE* (1960) etwa – Zeichen setzte. Zu selten haben diese grossen Reportagen die Sprachgrenze innerhalb der Schweiz überschritten, so auch nicht die Porträts von Witwen der Opfern der Mafia, *LES ENNEMIES DE LA MAFIA* (1989). Eingepägt in der alemannischen Schweiz hat sich Goretta vorab als Autor und Regisseur von Spielfilmen.

Vorab nun aber war es gewiss der Spielfilm, dem des Künstlers schöpferische Neigung galt und der in der Folge so für Antrieb sorgte, dass im Jahr 1968 in Genf – mit der Unterstützung der Anstalt und ihres so experimentierfreudigen wie kulturell offenen Direktors, *René Schenker* – jener Zusammenschluss der fünf besonders hervorgetretenen Cineasten stattfinden konnte, den die Initianten mit dem Namen *Groupe 5* kennzeichneten. Claude Goretta

hatte damals einen ersten Spielfilm für den Bildschirm hinter sich, *JEAN-LUC PERSÉCUTÉ* (1965), nach dem Roman von Charles Ferdinand Ramuz; auf dem Feld des fiktionalen Films ein erstes Beispiel des – durch die literarische Vorgabe (noch) abgesicherten – kritischen Umgangs mit Heimat und gesellschaftlicher Ordentlichkeit. Im Jahr selbst, da der *Groupe 5* gegründet wurde, arbeitete Goretta an dem Film *VIVRE ICI* (1968), seinem ersten Film, dessen Autor er in einem mit dem Regisseur war. In der Figur des Pierre Vaucher, eines Mannes in mittlerem Alter, der nach seiner Begegnung mit einer aus dem Krieg geretteten Jugoslawin entdeckt, wie er sein Leben verpasst hat, versiegelte er seine Kritik an der durch Egoismus und emotionale Blindheit geprägten «*condition bourgeoise*».

Alain Tanner, der seit 1964, also seit seinem abendfüllenden dokumentarischen Essay *LES APPRENTIS*, fest für die TSR arbeitete, war im Jahr der Gründung mit dem *Prix Suisse de la Télévision* ausgezeichnet worden, und das für *DOCTEUR B. MÉDECIN DE CAMPAGNE*, einen der vier knapp einstündigen Filme unter mehr als vierzig Reportagen, die er bis 1970, als er sich professionell selbständig machte, für den Bildschirm gedreht hat. Mit *L'INCONNU DE SHANDIGHOR* (1967) legitimierte sich zum dritten *Jean-Louis Roy* (Jahrgang 1938) zum Beitritt; überhöht im formalen Anspruch brachte er wie später auch *BLACK-OUT* (1970) dem Autor Unterschätzung seiner Begabung ein. *HASCHICH* (1968) öffnete *Michel Soutter* (Jahrgang 1932) – von Tanner gefördert, bei Goretta und Lagrange Assistent – den Zutritt zur Gruppe; er hatte ihn mit *LA LUNE AVEC LES DENTS* (1966) vorbereitet. Eingeeht andererseits hat *Jean-Jacques Lagrange* (Jahrgang 1929) den Rahmen seines



4

1
François Simon
in *LE FOU* (1970)

2
Anne Pérez
in *VIVRE ICI*
(1968)

3
*LE JOUR DES
NOCES* (1970)

4
Maurice Garrel
und Frédérique
Meininger
in *JEAN-LUC
PERSÉCUTÉ* (1965)

narrativen Erzählens – hervorgehoben sei die Adaptierung von Gottfried Kellers Erzählung «Merette» (aus dem «Grünen Heinrich») – bald einmal zugunsten der dokumentarischen Hintergrundsberichte, wie sie seinem Temperament der soziologischen Analyse gemäss waren. Als er im Jahr 1971, Produzent geworden für die Diskursivsendung «Temps présent», die Gruppe der fünf Verschworenen verliess, folgte ihm Yves Yersin (Jahrgang 1942) – er nun freilich ein Waadtländer unter Genfern – nach; die letzte Episode, ANGÈLE, in *QUATRE D'ENTRE ELLES* (1967) und die erste Episode, CELUI QUI DIT NON, in *SWISS MADE* (1968) hatten ihn zu dieser Kür begleitet.

—
Ein Jahrzehnt dauerte die Zusammenarbeit im *Groupe 5* an. Was die fünf Cineasten hervorbrachten, war für die welsche Schweiz Aufbruch und Entfaltung zugleich. Fernsehen und Film, fürs Kino gedacht und dort gespielt, bevor er dann zur Ausstrahlung auch über den Bildschirm kam, hatten in Genf für jene Weile zusammengefunden. Solange, als das Fernsehen es zuliess, bevor es sich massenhaft ausbreitete und sich wirtschaftlich, sozial und kulturell als Massenmedium im Gegensatz zum Kino zu definieren begann und die Produktionen, die es benötigte, zu industriell gefertigten Erzeugnissen erklärte. Der Film, sofern in der Schweiz erzeugt, blieb dagegen das Produkt einer manufaktuellen Einrichtung. Manche der Filmemacher trafen ihre Wahl rigoros, verliessen die Arbeit für den Bildschirm oder wandten sich umgekehrt ihr ausschliesslich zu. Und wieder andere teilten sich in die Arbeit – mit dem Herzen zwar dem Kino, der grossen Leinwand, unablösbar verbunden, doch ohne

Berührungsangst vor dem Fernsehen und seiner eigenen dramaturgischen Ästhetik.

Zu diesen auf beiden Feldern ackernden Filmern gehört auch Claude Goretta. Fast zwanzig Jahre lang, von 1970 mit *LE FOU* bis *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS* (1987), ostentativ fürs Kino tätig, hat er, vorher und seither und vor allem gleichzeitig, von den szenischen Spielhandlungen für den Bildschirm nicht gelassen. Der Bogen spannt sich von *TCHERKHOV OU LE MIROIR DES VIES PERDUES* (1964) bis hin jüngst zu *VIVRE AVEC TOI* (1997). Die Auflösung des *Groupe 5* hat gewiss eine ihrer Ursachen auch in den unterschiedlichen Auffassungen dessen, was Film, was der für das Kino gestaltete Film, was Film aber auch auf dem Bildschirm zu sein habe. Weit stärker als Tanner an die Tradition des französischen Films angelehnt und in dessen poetischem Realismus der dreissiger Jahre verwurzelt, besass Goretta die Scheu vor der Literatur nicht, sich deshalb als Künstler genuiner Art missachtet zu sehen.

—
Es sind zwei Filme, *JEAN-LUC PERSÉCUTÉ* und *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS*, mit denen Goretta – im Abstand von fast einem Vierteljahrhundert – zur kinematographischen Pflege und Interpretation der in der Romandie lebensstarken literarischen Tradition der Romane von Charles Ferdinand Ramuz (1878–1947) beigetragen hat. Der erste Film, der einen frühen Roman – «Jean-Luc persécuté» (1909) – aufgreift, entstand innerhalb eines von den Fernsehanstalten der Westschweiz, Frankreichs und Belgiens unter der Perspektive frankophoner Gemeinsamkeit und gemeinsamer Bewunderung für Ramuz initiierten Vorhabens. Auf Gorettas Eröffnung des Zyklus folgte *Jean-Claude Diserens' LE GARÇON*

1



Die Interpretation also, Goretta nutzte die Stoffe von Ramuz kurzweg zur Gesellschaftskritik aus der Sicht der aktuellen Gegenwart, verläuft sich in Vordergründigkeit.

SAVOYARD (1966) als zweiter Beitrag eines Schweizer. Der Belgier *François Weyergans* nahm sich des ebenfalls zu den Frühwerken gehörenden Romans «Aline» an, während dem Franzosen *Pierre Cardinal* die beiden Romane «La grande peur dans la montagne» und «La beauté sur la terre» anvertraut waren.

Kein Zweifel, Goretta stand, als er «Jean-Luc persécuté» in seinen Film zu übersetzen unternahm, mit Respekt vor Ramuz, nicht anders als *Georges Haldas*, sein Mitarbeiter am Drehbuch. Eben dieser Respekt war es, der ihn in die Falle stolpern liess – in die Falle des nachvollziehenden photographischen Bildes, das die dynamische, aus unerschöpflicher plastischer Fülle hervorbrechende Sprache des Dichters fast zwangsweise provoziert. Die Geschichte des jungen Jean-Luc Robille, der von Christine, seiner Frau, um seine Liebe betrogen wird und durch seine Einsamkeit und Leidenschaft in Verzweiflung, Wahn und Selbstmord getrieben wird, ist eine balladenhafte Dorftragödie. Keineswegs zwar hat Ramuz diese als bäuerliche Milieustudie beschrieben, er hat sie vielmehr ausserhalb einer gesellschaftlichen Struktur dargestellt: als die Geschichte eines in geistiger Wirrnis von dem Gefühl der Verfolgung gekennzeichneten, ganz ursprünglichen, ganz einfachen Mannes, in einer absoluten Art hingegeben den Gefühlen, die allen Menschen gemeinsam sind.

Hätte Goretta auf die Treue zum Text, zu den Bildern dieses Textes verzichtet, wäre es ihm – wie das dann in *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS* geschah – möglich geworden, Ramuz in einem tieferen Sinne Treue zu bewahren. *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS* ist ein epischer Film, verhalten in seiner erzählerischen Gangart, Geduld ist hier die Tugend dieses Er-



3



zählens. In den langen Sequenzen der Beobachtung, vorab der winterlichen Landschaft, deren stimmungshafte und dramaturgisch hervorgehobene Expressivität keinerlei Eile zulässt, in der Ruhe dieser Beobachtung birgt sich die Schönheit des Films; eine Schönheit der Gelassenheit, des fast Schweigsamen. In *JEAN-LUC PERSÉCUTÉ* gibt es eine epische Geduld noch nicht, wiewohl eine andere Geduld, die nämlich, ein kalligraphisches Grundmuster mit Bildern auszufüllen; mit Bildern, deren Nacheinander die Erzählung szenisch zu kurzatmigen Episoden aufsplittert. Mit der überinstrumentierten Kalligraphie gehen pleonastisch der Dialog sowie ein Kommentar und schliesslich ein innerer Monolog einher.

Nun ist es zweifellos so nicht, dass Goretta sich dem einen, frühen, und dem anderen, späten Roman *Ramuz'* zugewandt hätte, weil es ihm vorab darum gegangen wäre, mit dem Stoff eines Schriftstellers aus älterer Generation einen kritischen Blick auf eine Heimat zu werfen, deren bäuerliches Erscheinungsbild einem gegenwärtigen, einem postindustriellen Gesellschaftsverständnis in keiner Weise mehr gemäss wäre. Natürlich hat Goretta auch aus der Perspektive der gesellschaftlichen Kritik den einen wie den anderen Stoff aufgegriffen. Es war das eigene ästhetische Temperament, das immerhin zum Entschluss führte, sich von einem Stück Literatur inspirieren zu lassen. Einer Literatur, die vom absoluten Anspruch lebt, Menschen in ihren Gefühlen aus der Liebe zu diesen Gefühlen, die allen gemeinsam sind, darzustellen, und das eben ausserhalb der zeitlichen Verhältnisse einer wie immer beschaffenen bürgerlichen oder bäuerlichen Gesellschaft.



1
Rosine Rochette,
Jean-Luc Bideau
und Aline Thévoz
in *L'INVITATION*
(1973)

2
Yves Beneyton
und Isabelle
Huppert in
LA DENTELLIÈRE
(1976)

3
Marlène Jobert
und Gérard
Depardieu in
*PAS SI MÉCHANT
QUE ÇA* (1975)

Von seiner Leidenschaft zum Tode hin verfolgt, ist Jean-Luc nicht ein Opfer des engen Geistes einer verharzten dörflichen Gemeinschaft, die als ein heimatgegebenes Böses gebrandmarkt werden müsste. Und mit *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS* hat Goretta – nach *LA MORT DE MARIO RICCI* (1983) ein zweites Mal – auf stimmend zeitgenaue Unmissverständlichkeit das Katastrophengefühl der seit mehr als einem Dezennium herrschenden Umweltangst und der Angst des Weltuntergangs thematisiert. Dem Sog, dass es Zukunft nicht mehr gebe, hat er hier Hoffnung, Optimismus sogar entgegengesetzt.

Die Interpretation also, Goretta nutze die Stoffe von Ramuz kurzweg zur Gesellschaftskritik aus der Sicht der aktuellen Gegenwart, verläuft sich in Vordergründigkeit. Und so greift auch der Vorwurf ins Leere, Goretta habe sich, nach einer Phase des wenn nicht revolutionären, so immerhin kontestatorischen Auftretens – von *VIVRE ICI* bis *PAS SI MÉCHANT QUE ÇA* (1975) –, seit *LA PROVINCIALE* (1981) auf gleichsam gefährliche Weise wieder dem Heimatverständnis einer früheren, reaktionären oder restaurativen Generation genähert. Christine, die Provinzlerin, eine junge Frau aus Lothringen, die sich in Paris, der Metropole, hat heimisch machen wollen, kehrt in die Provinz ihrer Herkunft zurück, einfach aus der Erkenntnis, dass dort eine Ordnung herrscht, in die sie ihr Lebensgefühl wirklich einbetten kann. Zwar hat Goretta *LA PROVINCIALE* in Frankreich gedreht, Christine, seine Heldin, hätte indessen nicht unbedingt eine Französin sein müssen; ein Dorf in der Waadt hätte durchaus ihre Heimat ursprünglich sein können. Was Christine nach ihrer Heimkehr tun wird, und was es im alten Lebenskreis zu tun überhaupt gibt, erfährt man nicht.

Wie tief Christine, *la provinciale*, ob nun von der Weltstadt Paris abgestossen, ob von den Männern angewidert, in einer vielleicht nur welschen, vielleicht in einer allgemein schweizerischen Üblichkeit verwurzelt ist, macht ihre Heimkehr in dem Masse deutlich, in welchem auch für sie Paris (oder jede andere Metropole) zur Lektion wird, «à être vous-même», wie Ramuz es für sich selbst in «Paris, Notes d'un Vaudois» angemerkt hat. Goretta's Erfahrung weiss, dass es die gesellschaftlichen Konventionen sind, und das unangesehen der jeweiligen gesellschaftlichen Schicht, ob der protzenden Reichen, ob der unbefriedigten Mittelständler, die den Menschen, ob Mann oder Frau, in seiner Sehnsucht, er selbst zu sein, behindern. Er hat diese Behinderungen in seinen frühen Filmen an verschiedenen Beispielen vorgeführt. Gewiss abgestützt zu Anfang auf literarische Vorgaben, wie die vier Erzählungen von Anton Tschechow in *TCHEKHOV OU LE MIROIR DES VIES PERDUES* und in *JEAN-LUC PERSÉCUTÉ*. Dann, mit *VIVRE ICI* ein erstes Mal, in der Verantwortung der eigenen Autorenschaft (unter periodischem Zuzug von Schriftstellern wie Georges Haldas, *Maurice Garrel*, *Michel Contat* für den Schliff der Dialoge).

Auf Pierre Vaucher, den rundum durch Zufriedenheit abgesicherten Angestellten mit Frau und Sohn, in *VIVRE ICI* folgt im ersten Film, den Goretta fürs Kino dreht, in *LE FOU* Georges Plond, der Magazinchef, der für sich und seine behinderte Frau von einem kleinen Haus auf dem Land träumt; der um diesen Traum aber betrogen wird, als er krank und deshalb entlassen wird. Vaucher seinerseits kehrt, nachdem er den Augenblick, selbst bei sich sein zu können, verpasst, den ihm eine Fremde, Marguerite, eine aus dem Krieg entronnene Frau, geschenkt hat,

1



Mit LE FOU hat Goretta auf seine Weise teil an jener Utopie der Revolte, die im Jahr 1968 über die Schweiz hin brandete. Hatte teil an der Utopie des Aussteigens, der Selbstverwirklichung, des «à être vous-même».

in seine Konventionen zurück, unter deren Regelmäßigkeit er sein Leben eingebüsst, jede Sensitivität für die Welt verschlafen hat.

Für Plond ist von Goretta nun ein radikaleres Schicksal ausgedacht; der Schuss eines Polizisten trifft ihn tödlich. Sein Tod, der ihn nicht einmal zum Märtyrer macht, der lediglich die Ordnung gewaltsam wieder herstellt, gegen die er seinen Rachezug geführt hat, ist sinnlos. Plond hat ein doppeltes Gesicht, und diese Spannung innerhalb einer zweifach gelebten Identität bestimmt das Psychogramm der von Goretta beschriebenen Gesellschaft: Er ist der kleine Mann, der, weil er nun alles, seine Frau und sein Erspartes, verloren hat, die Realität nicht mehr wahrnimmt und eben deshalb deren Opfer wird. Und er ist, indem er zum Dieb wird, die Reichen plündert, ohne sich an ihnen zu bereichern, hilflos, ohne wirkliche Kraft der Mann der «reprise individuelle» zu sein. Er ist der Anarchist, der zuletzt, der Herausforderung seines «à être vous-même» nicht mehr gewachsen, einzig noch in einem Anfall von Wut rebelliert.

Mit LE FOU hat Goretta auf seine Weise teil an jener Utopie der Revolte, die im Jahr 1968 über die Schweiz hin brandete. Hatte teil an der Utopie des Aussteigens, der Selbstverwirklichung, des «à être vous-même». Es war (und ist) das ein allmähliches oder auch ein urplötzliches sich Verrücken aus der Normalität, aus der Ordnung und ihren Konventionen, ohne welche der Alltag überhaupt angeblich nicht bestanden werden kann. Kein Zweifel, als sich Goretta an die Adaptierung von «Jean-Luc persécuté» machte, sah er des von der betrogenen Liebe Verfolgten Flucht in den Wahn als den ausflucht-

2



losen Weg in eine Ver-rücktheit, die einzig imstande ist, den Panzer der Normalität, der repressiven Konventionalität zu sprengen. Auch Georges Plond ist ein Opfer, das keiner ausschlagen kann, wenn er sich wie Plond ins Abseits begibt – oder wie Charles Dé zur nämlichen Zeit in Alain Tanners CHARLES MORT OU VIF.

Charles Dé, der Held Tanners, der eines Tages, beim Rasieren sich im Spiegel hässlich findend, im gleichen Erkennen auch die Hässlichkeit der Welt entdeckt, geht seinen Schritt ins Abseits, ins Lebensgehege der Verrückten, mit radikaler Entschlossenheit. Georges Plond ist kein Radikaler: was die Normalität bisher für ihn gewesen ist, der Boden, der ihm Sicherheit gab, daran hält er lange fest. Es besteht kein Wille, sich in den Augen der Alltagsbürger als ein Verwirrter, gar als ein Irrer darzustellen. Bei ihm geschieht ein langsames Weggleiten, und sein Tod, das Opfer, das er ist, besiegelnd, ist deshalb sinnlos. Während Charles Dé, als er von der Familie in die Irrenanstalt abgeführt wird, diesen Weg in der Gewissheit noch akzeptiert, dass zuletzt er der Lachende doch sein wird.

Die Hoffnung auf Erfüllung der Utopie zeigt Goretta in seinen ersten Kinofilmen zwar sehr wohl auf. Doch er tut es eher zögerlich, fast schon abwägend. Auf dem Weg der Hoffnung begleitet ihn jedenfalls keine ideologische Selbstversicherung. Die Sicherheit der Erwartung, wie sie bei Tanner aus dem Stand des Verrückt-Seins aufscheint, findet sich bei Goretta nicht. Die Hoffnung, die die Figuren mit ihrer Verrücktheit setzen, breitet zwar auch PAS SI MÉCHANT QUE ÇA aus: Pierre, der Schreinermeister, zieht mit Nelly, der kleinen Pöstlerin, als Bankräuber durch die Region, getrieben aus wirtschaftlicher



3

1
François Simon
in *LES CHEMINS
DE L'EXIL* (1979)

2
Claude Goretta
während der
Dreharbeiten zu
L'INVITATION
(1973)

3
Nathalie Baye und
Angela Winkler in
LA PROVINCIALE
(1981)

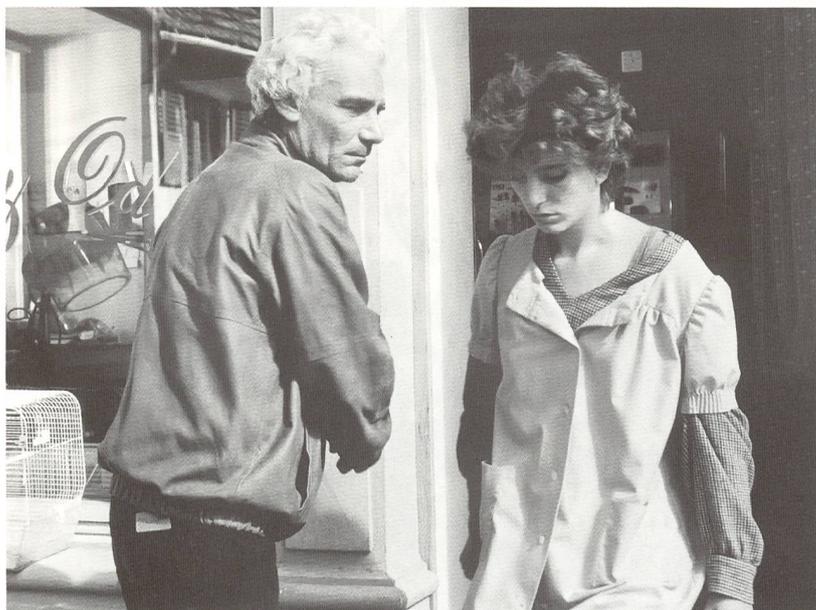
Not gewiss, vor allem aber von einem Ideal der Umverteilung. Gegen das seltsame Glück der Verrücktheit aber, das ihren Mann beseelt, hält seine Frau sich die Sicherheit im eigenen Gefühl. Das ist ein Wertgefühl auch für die Beständigkeit der bürgerlichen Ordnung. Die Beständigkeit dieses Gefühls und der Liebe auch halten sich hier im Gleichgewicht. Spätestens mit *PAS SI MÉCHANT QUE ÇA* wurde deutlich, wie früh schon die künstlerischen Richtungen sich voneinander wegbewegt haben, die Tanner und Goretta mit *NICE TIME* gleichsam als identische Figuren zur gemeinsamen Pflege zu empfehlen schienen.

—
Nun sind es nicht ausschliesslich gesellschaftliche Ursprünge, die die Verrückung auslösen, obwohl auch diese in den beiden Filmen nicht wegzu-
deuten sind, die es als die beiden schönsten, weil berührendsten im Frühwerk von Claude Goretta gibt. *LE JOUR DES NOCES* (1971), ein Fernsehfilm wiederum, und *L'INVITATION* (1973), dieser erneut ein Film fürs Kino, ergänzen einander. Beider Ausgangspunkt ist der gleiche, ein Landgasthof da, ein Garten dort; über dem einen wie dem anderen, an einem Sonntagnachmittag, das Licht des Sommers, die Hitze der panischen Stunde, der Augenblick, da wahr werden kann, was ein Mensch sich ersehnt. Mit einem Schlag verschwindet der Alltag, mit allen Sinnen reisst einen das Leben mit. Ein Augenblick der Gnade, die Gnade einer verlorenen Authentizität. Ein Mensch, konventionsfern nun, wird sichtbar, in Urgebärden, ganz elementar und unverkünstelt.

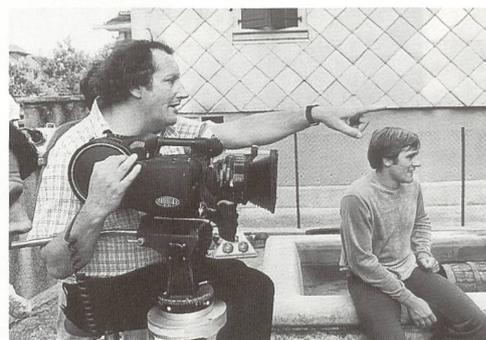
Da klingt, frei verwendet, die Lektion eines Jean-Jacques Rousseau nach. Obwohl Goretta wie jeder, den von Alters her die gesellschaftliche Kultur geprägt hat, weiss, dass es eine Rückkehr zur Natur nicht gibt. Aber Augenblicke eben gibt es, da die engenden Wände der Zivilisation einstürzen. Da eine Urlust eine neue Welt schafft, da ein Traum sich, vielleicht nur täuschend, in die Realität umsetzt; da die Banalität des Alltags in einer ungeahnten Leidenschaft versinkt.

Nicht zufällig hat Goretta eines seiner ganz frühen dokumentarischen Porträts Rousseau gewidmet, seiner *ENERGIE DES RÊVES* (1961); und nicht zufällig dürfte es auch sein, dass zwischen dem Kinofilm *LA DENTELLIÈRE* (1976), der Geschichte einer verwundeten Frau wiederum, die die ihr eingeborene Stärke zu retten versucht, und *LA PROVINCIALE*, sich der zweite Film über Rousseau datiert, *LES CHEMINS DE L'EXIL* (1979). Heimat, Reise, Ausbruch und Flucht, Pfade zurück aus dem Exil zur Heimat, Widerstand gegen die Einengungen durch die gesellschaftlichen Normen und immer das Erspüren des Wegs zum erträumten Glück des «à être vous-même» sind Themen, die von Rousseau her, dem Genfer auch er, den Geist beschäftigen bis in die Gegenwart hinein. Gerade auch bei Goretta (und nicht bei ihm allein unter den Genfer Filmern) weisen die Themen, diese Motive auf den Hintergrund, den dafür, unverrückbar, der Calvinismus, der Zwang einer Konfession, abgibt.

—
LE JOUR DES NOCES ist die Geschichte Henriettes, eines kleinbürgerlichen Mädchens, das einen zwar braven, aber langweiligen, einen wohlhabenden, aber wohl temperamentlosen jungen Mann hei-



1



2

Nicht unberechtigt ist die Kunst Goretta's die Kunst der «banalité tranquille» genannt worden. Es ist eine «Banalität des Menschlichen», die zum sozialen Dokument wird. Einem Dokument, das den voreingenommenen Blick auf den Menschen verändert, indem er seine Gleichgültigkeit verliert.

ratet, bei üppigem Mahl auf dem Land. Es ist das eine (sehr kurze) Geschichte literarischen Ursprungs; Guy de Maupassant hat sie unter dem Titel «Une partie de campagne» geschrieben. UNE PARTIE DE CAMPAGNE lautete der Titel auch des Films, den Jean Renoir 1936 dieser Kurzgeschichte mit der Überfülle jenes Sensualismus nachempfunden hat, der die Inspiration seiner Meisterschaft war. Eine schönere Liebesszene, als die auf der Insel im Fluss, als Henriettes Entzauberung oder pathetische Traurigkeit nach der Liebe mit dem Unbekannten, gibt es nicht mehr.

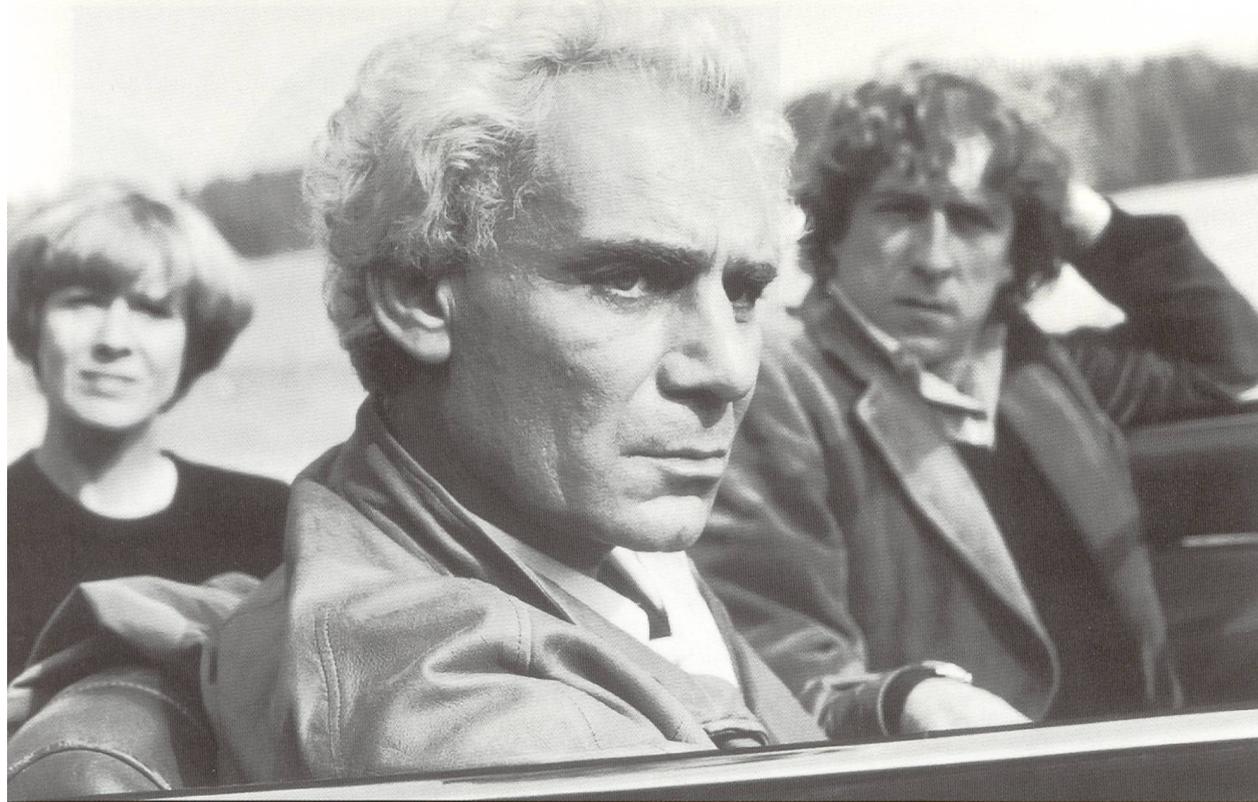
Indem Goretta diesen Stoff wieder aufgreift, wäre Frevel an einem klassischen Werk des poetischen Realismus nicht ausgeschlossen gewesen. Besässe Goretta die Sensibilität nicht, eine Geschichte so zu verändern, dass ein Wagnis zwar weiterhin vorhanden ist, doch jeder Abklatsch ausbleibt. LE JOUR DES NOCES ist gedacht als eine Huldigung an Jean Renoir, den Verehrten, und ist diese eine Huldigung um so mehr, als die rurale Szene der Leidenschaft weder in Ursprung noch Ausführung jener des französischen Films gleicht und mit einem unverwechselbar eigenen Ton ausklingt.

Wie er das später in VIVRE AVEC TOI mit der Novelle «Die Sanfte» von F. M. Dostojewski wiederum tun wird, stülpte Goretta Maupassants Erzählung und Renoirs Adaptation um: er holte die Geschichte aus dem Klima der Belle Epoque weg und siedelte sie von der Seine in das westschweizerische Milieu um: das verändert den Grundton der zeitlichen Atmosphäre wie der Landschaft. Auch wenn die Leidenschaft, mit der Henriette sich einem Unbekannten hingibt, die gleiche ist, bei Renoir gilt sie einem Ruderer, bei Goretta einem romantischen

Jüngling: hier ist der Liebhaber kein Faun, sondern ein Jüngling, der von der grossen Liebe träumt, seine eigene Braut wird diese grosse Liebe eben auch nicht sein. Renoir zeigt das Abenteuer als einen Zwischenfall auf einem Ausflug. Bei Goretta findet die Eskapade an der Hochzeit Henriettes statt, als ein Traum nur, nicht des Mädchens, sondern des Burschen.

—
So hat Goretta aus dem Stoff sein eigenes Thema gekeltert. Der Versuch zum Ausbruch, das träumerische Strampeln tönt seinen Film, im Unterschied zu Renoirs ätzendem Komödiantenton, auf eine melancholische Stimmung ein. An die Stelle von Renoirs Stimmungskürze tritt bei Goretta ein weitverzweigtes Erzählen – und dieses ist liebevoll ironisch. Den Titel von Luis Buñuels heiss umstrittenem Film LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE abwandelnd, könnte man schon vor LE JOUR DES NOCES, erst recht aber dann bei L'INVITATION, ironisierend vom indiskreten Charme der Kleinbürger sprechen. Wo Goretta enthüllt, wird er nicht verletzend, und wo er Gesellschaftskritik übt, wird er nicht doktrinär. Seine Ironie entlarvt, wie alle Ironie, aber sie schulmeistert nicht.

—
Das Thema von L'INVITATION ist ein altes Thema jeder darstellenden Kunst. Einige Personen, typisch für die Gesellschaft, treffen sich in einer ungewöhnlichen Situation, bei einer Party. Sie legen ihre Masken ab, geben ihre wahre Natur zu erkennen, kehren aber, nach der Weile des Festes, zurück in die Maskierung, die ihnen ihre Existenz erst erträglich macht. Bei Goretta nun ist es die Belegschaft eines Büros, die sich im Haus und Garten eines Kol-



1
Gian Maria
Volonté und
Claude Inga
Barbey in
LA MORT DE
MARIO RICCI
(1983)

2
Claude Goretta
während der
Dreharbeiten zu
PAS SI MÉCHANT
QUE ÇA

3
Mimsy Farmer,
Gian Maria
Volonté und Jean-
Michel Dupuis
in LA MORT DE
MARIO RICCI

legen trifft, der seine Mutter beerbt hat. Die Hitze des Sommertags, die Weite des Parks, natürlich der Alkohol: entgegen aller Steifheit gerät das Fest in Bewegung; Zwischenfälle, rasche Intimitäten, kleine Zusammenbrüche. Doch die Fassade der Wohlständigkeit bricht erst ein, als die Lehrtochter die Ausgelassenheit missdeutet und einen Striptease zelebriert. Wie *LE JOUR DES NOCES* also auch *L'INVITATION* der Ort, wo das Leben durch einen Augenblick begünstigt, explodiert. Einen Wellenschlag lang in den Wahn sich verrückt. Einzig die Lehrtochter, andern Tags, wird ihre Anarchie beibehalten.

Fesselt sie als Prototypus das Interesse Goretta's noch? Mehrmals stellt er Menschen des Alltags als seine Protagonisten vor, versetzt sie in Situationen ohne Masken, zerstört ihr Bild, insofern dieses festgelegt ist durch die Funktionen, die ihnen die Gesellschaft zuweist; oder zerstört ihr Bild, insofern dieses bestimmt wird, durch die Rollen, die sie selber gewählt haben. Zerstört wird dieses Bild, damit sichtbar werde, was dieser Menschen Inneres ist; und wo in diesem Inneren die Zonen der Geheimnisse liegen. So wird ihre Wirklichkeit, und sei sie noch so bescheiden an Gefühlen, an Gedanken, an Heimsuchungen und Schmerzen erkennbar.

Es müssen keine wuchtigen dramatischen Ereignisse sein, die diese Menschen, Goretta's Protagonisten, aufrühren. Es genügt, dass eine Einladung überreicht wird, die ein hübsches, sorgloses Fest verspricht. Es kann dann aber umgekehrt auch eine düstere Prophezeiung sein wie in *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS*. Zwar wird sie anfangs aber so ernst nicht genommen; erst allmählich legt sie das Universum frei, in welches die Dörfler eingeschlossen

sind. Konsequenz der Geringfügigkeiten, die in Goretta's Filmen auslösende Motive sind, ist, dass des Künstlers Blick auf seinen Personen nicht ein Blick von oben herab ist. Es ist der Blick vielmehr, so möchte man sagen, aus der *Augenhöhe* dieser alltäglichen Menschen. Und die weitere Konsequenz ist die Weigerung, moralisch zu urteilen. Was ja meist verurteilen hiesse. Goretta verweigert sich also der Karikatur, er versagt sich auch das Pittoreske, das das Milieu der Kleinbürgerlichkeit gerne anbietet. Auf einen helllichtigen Pessimismus gewiss ist sein Grundton gestimmt, und der bezeichnet eine Haltung des Bedauerns, dass das Leben so ist wie es ist. Also auf die Einsicht baut, dass alles in allem so etwas wie Glück doch vorhanden ist. *VIVRE AVEC TOI* ist, den Stoff Dostojewskis kehrend, auf diese Art ein Bekenntnis; dem eigenen Alter wohl entnommen.

Nicht unberechtigt ist die Kunst Goretta's die Kunst der «banalité tranquille» genannt worden. Es ist eine «Banalität des Menschlichen», die zum sozialen Dokument wird. Einem Dokument, das den voreingenommenen Blick auf den Menschen verändert, indem er seine Gleichgültigkeit verliert.

Gerade in der Art, wie diese Banalität des jehlichen Tages dargestellt wird, wird soziale Verbindlichkeit erfassbar. Mag zu Beginn ein revolutionärer Impetus lebendig gewesen sein und in den Figuren der Ver-rückten, der Unangepassten eine Utopie der veränderbaren Gesellschaft aufgeleuchtet sein, Goretta hat im Grunde aus seiner Skepsis, es liesse sich ein Zustand der Glückseligkeit herbeiwünschen oder sogar herbeiorganisieren, nie ein Hehl gemacht. In welche Art von Wahn immer auch einer versank, in welcher Art der Verrückung immer einer

2



1



3



Das Schaffen Claude Goretta's breitet sich über drei Bereiche aus. Die dokumentarische Arbeit, die fiktionalen Inszenierungen für den Bildschirm und schliesslich die Filme für die grosse Leinwand im Kino.

auch zur Seite trat, im Blick blieb stets jene Banalität, die, mochte sie unerfreulich, sogar böse sein, das Alltägliche eben ist.

Das Alltägliche auch – das wird in den beiden letzten Kinofilmen *LA MORT DE MARIO RICCI* und *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS* nun offensichtlich – im Bann eines Ereignisses, das die Macht eines Fatums besitzt. In dem einen Film ist es die Prophezeiung, dass an einem bestimmten Tag die Sonne nicht mehr aufgehen werde; Dorf, Tal, die Erde überhaupt werden in Eis erstarren. Im anderen Film ist es der Bann von Verschwiegenheit, der die Leute im Dorf in Widerstreit und gegenseitigem Hass zusammenhält, nachdem ein Fremder, der unter ihnen lebte, gewalttätig, oder auch weil niemand sich um ihn kümmerte, als er einen Unfall erlitten hatte, ums Leben gekommen ist.

LA MORT DE MARIO RICCI greift das Thema der Fremdenangst und ihrer schlimmen Auswüchse auf; *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS* das Thema der apokalyptischen Umweltangst. Bei dem einen Film ist der Ausgangspunkt, dass, unter Unglücksfälle und Verbrechen registriert, tatsächlich ein Mann, Italiener, auf offener Strasse seinen Verletzungen erliegt, ohne irgendeinen Beistand. Anlass für den anderen ist jene allgemeine – mit Unruhe gerade von denen wahrgenommen, die sie nicht teilen – Stimmung, dass Zukunft nicht zu erwarten sei, der Weltuntergang unausweichlich.

Mario Ricci, von dem der Titel kündigt, ist tot, als Bernard Fontana, ein Journalist aus Italien, ins Dorf, nach Etiolaz, einer abgeschiedenen Gemeinde im Jura, kommt. Eigentlich möchte er hier einen Fachmann in Fragen der Welternährung befragen.

Doch der Gelehrte versteht sein Leben in der Abgeschiedenheit als Verweigerung auch zur publizistischen Kommunikation. So wendet denn Fontana seine Aufmerksamkeit dem Dorf selbst zu, und was er entdeckt, ist Gewalt, eingestiet in den Gewohnheiten und im Verschweigen, aggressiv vor allem auch gegen den, der den Geheimnissen dieses Alltags nachrätselt.

Ein reales Dorf? Oder nicht eher doch das Psychogramm einer verstörten Gemeinschaft? In *SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS* vertieft Goretta dieses Psychogramm – getragen von C. F. Ramuz – und entwickelt es bis zu dem Tag hin, da die im Schnee verschanzten Leute den Druck ihrer Angst nicht mehr aushalten zu können imstande sind. Der Naturheiler Anzevui stört Männer und Frauen in ihrer häuslichen Geborgenheit auf, reisst in ihnen die bisher durch den kirchlichen Glauben verdeckt gehaltenen Archaismen einer magischen Welterfahrung auf. Die Gemeinschaft zerfällt, Streit und Hass brechen auf; wenige nur vermögen dem Druck der Endzeitstimmung standzuhalten.

Der Angst widersteht die Liebe. Da ist das Paar der beiden Alten, die ihr Leben in der sakramental verstandenen Ehe verbracht haben. Und da gibt es das junge, eben verheiratete Paar: Isabelle, die stark Liebende, die am Schmerz, dass ihr Mann ein Verzagender ist, nicht zerbrechen will. Isabelle ist es, die heimlich plant, dass Jubel im Dorf sein soll, wenn die Sonne wiederkehren wird. Sie ist – in der für das Werk Goretta's fast immer exemplarisch gesetzten Reihe starker Frauen die letzte zwar nicht – in ihrem Charakter unmissfest die beständige Bäuerin.



1
Catherine Mouchet in
*SI LE SOLEIL NE
REVENAIT PAS*
(1987)

2
ORFEO (1986)

3
Nathalie Baye und
Claude Goretta
bei einer Presse-
konferenz zu
LA PROVINCIALE

Von ihrer Art ist auch, in *LA MORT DE MARIO RICCI*, die Schanktochter in der Ortswirtschaft. In *JEAN-LUC PERSÉCUTÉ* begann die Reihe mit Christine, der Untreuen, in ihrer Leidenschaft jedoch starken, mit der Beständigkeit dieser Leidenschaft in sich selber unangefochtenen jungen Frau. Es hält sich in diesen Frauen eine Lebendigkeit der Gefühle; sie sind immer sie selbst. Im Unterschied zu den Männern, deren Identität in immer anderen Krisen zerbersten. Beständig und über das erotische Abenteuer hinaus ist Henriette in *LE JOUR DES NOCES*. Beständig Marthe, des Schreiners und Diebes Ehefrau, in *PAS SI MÉCHANT QUE ÇA*. Unverwirrt schliesslich die Heimkehrerin in *LA PROVINCIALE*, verwirrt zwar umgekehrt Béatrice in *LA DENTELLIÈRE*, die, erkrankt an ihrem unsteten Mann, in der Arbeit am Stickrahmen zuletzt ihre Beständigkeit in der Dämmerung findend. Spielarten von Leben, die in ihrer Identität nie zerbrechen, auch wenn sie sich selbst gegenüber auch in Unerbittlichkeit verharren.

—
Das Schaffen Claude Goretta's breitet sich über drei Bereiche aus. Die dokumentarische Arbeit, mit Filmen, deren Themen konzeptionell durchgestaltet sind; mit journalistisch aktuellen Filmen aber auch. Die fiktionalen Inszenierungen für den Bildschirm, in Teilen auch für das Kino geeignet; darunter solche, die dem üblichen Programmbedarf des Fernsehens dienlich sind. Und schliesslich die Filme für die grosse Leinwand im Kino. Es sind drei Bereiche, die während eines unermüdlich verbrachten Lebens ohne hierarchische Wertungen nebeneinander her bearbeitet wurden. Wiewohl Goretta sein schöpferisches Glück zweifellos im Kinofilm in höchstem Mass erlebt haben wird. Zweifellos?

Als im Februar 1982 in Genf, in der Kathedrale St. Pierre, Claudio Monteverdis «Vespro mariale» (1610) für eine französische Produktion auf Schallplatte aufgenommen wurde, war Goretta für eine sogenannte Aufzeichnung am Ort. Aufbewahrt wurde so optisch und akustisch das Material der Platteneinspielung. Entstanden indessen ist mit *LES VÊPRES DE LA VIERGE* aus diesem Umgang ein Film von eigenständiger Bedeutung. Die Arbeit an der Einstudierung durch das Orchester, die Chöre und die Solisten, bis zu dem Punkt hin, da die Ausführung als Ganzes stand, ist die eine Seite. Wie Phase um Phase eine Entwicklung sich einstellt zu einer eigenen, im Bereich des Musikfilms eher aussergewöhnlichen Dramaturgie – «Moments de travail et d'inspiration» – ist die andere Seite dieses Werks. Es ist eine Dramaturgie, die sich ausbildet zwischen den Ausdrücken, den Wandlungen eines Gesichts (etwa), in welchem sich die gestalterische Arbeit an einer musikalischen Passage spiegelt, und, danach, der Ausdruck der hörenden Hinnahme dieser Passage durch den Ausübenden, wenn es gelungen ist. Im Spiel dieser Dialektik – im Spiel zwischen formender Expressivität eines Instrumentalisten beim Proben und dem erstaunt-stillen Lauschen auf das Verwirklichte an Musik – entwickelt sich für den Zuschauer, den Zuhörer, obwohl er den gesamten «Vespro mariale» nicht zu Gehör bekommt, das Erlebnis einer filmischen Reflexion und Huldigung zugleich über die Entstehung einer musikalischen Partitur im Raum.

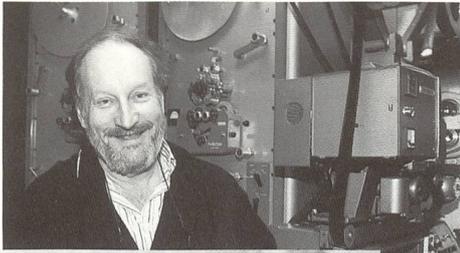
—
Die Beteiligung Goretta's andererseits an der gemeinsam mit France 2 produzierten «Collection Maigret» ist ein Beitrag, wie er für den üblichen Pro-

Claude Goretta

Geboren am 23. Juni 1929
in Genève

- 1957 NICE TIME
Regie mit Alain Tanner
- 1958 LE TEMPS DES ÉTUDES
- 1960 GRANDE-DIXENCE
- 1961 JEAN-JACQUES ROUSSEAU
OU L'ÉNERGIE DES RÊVES
- 1961 LE RETOUR
- 1963 UN DIMANCHE DE MAI
PETITE MUSIQUE DE NUIT
LA JOURNÉE D'ANNE
LA MISS À RAOUL
- 1964 TCHEKHOV OU LE MIROIR
DES VIES PERDUES
- 1965 JEAN-LUC PERSÉCUTÉ
- 1968 VIVRE ICI
- 1970 LE FOU
- 1971 LE JOUR DES NOCES
LE TEMPS D'UN PORTRAIT
- 1973 L'INVITATION

- 1975 PAS SI MÉCHANT QUE ÇA
PASSION ET MORT DE MICHEL
SERVET
- 1976 LA DENTELLIÈRE
- 1977 EPISTOMOLOGY OF JEAN PIAGET
- 1979 LES CHEMINS DE L'EXIL OU LES
DERNIÈRES ANNÉES DE JEAN-
JACQUES ROUSSEAU
- 1981 LA PROVINCIALE
- 1982 LES VÊPRES DE LA VIERGE
- 1983 LA MORT DE MARIO RICCI
- 1986 ORFEO
- 1987 SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS
- 1989 LES ENNEMIES DE LA MAFIA OU
LE COURAGE DE PARLER
Regie mit Marcelle Padovani
- 1991 LA FOUINE
MAIGRET ET LA GRANDE
PERCHE
- 1992 LES CAVES DU MAJESTIC
L'OMBRE
- 1994 LE CHAGRIN DES BELGES
- 1996 MAIGRET A PEUR
LE DERNIER CHANT
- 1997 VIVRE AVEC TOI



Claude Goretta hat immer die kleinen Leute geliebt, sie immer beobachtet, wenn unerwartet ein Ereignis in ihren Alltag einbricht, das die gewohnte Behaglichkeit durcheinander bringt.

grammbedarf geordert wird. Auf der Basis, wie hier bei Georges Simenon, dessen Romane mit dem Kommissar populär ohnehin sind, einer Literatur, die audiovisuell anschaulich gemacht werden soll. Goretta hat bisher drei Filme zu dieser Collection beigesteuert: MAIGRET ET LA GRANDE PERCHE (1991), LES CAVES DU MAJESTIC (1992) und MAIGRET A PEUR (1996). Was nun interessiert Goretta an Maigret, was bringt er an der zweifellos auch für ihn immer spannenden Lektüre in den Film, leitet er an das Publikum weiter? Maigret, kein Kriminalist von heute, ist längst eine mythische Figur. Doch diese Mythologisierung führt keineswegs zu irgendeiner Familiarität mit der Figur. Maigret ist keiner, der linear handelt. Und immer klafft verwirrt eine Distanz zum Verbrechen, zum Verbrecher; in eben dieser Distanz bricht Verunsicherung auf, Verunsicherung gerade auch des meisterlichen Fahndungsinstinkts. Goretta sorgt dafür, dass es mit Maigret keinen behaglichen Umgang des Vertrauten gibt.

Ist die «Collection Maigret» eine Serie, in welcher der Kommissar vom immer gleichen Darsteller verkörpert wird, die einzelnen Filme indessen von verschiedenen Regisseuren zu szenischen Folgen bearbeitet worden sind, so ist der nach des Flandern Hugo Claus entstandener Dreiteiler (in der Gesamtlänge von viereinhalb Stunden) LE CHAGRIN DES BELGES (1994) ein in sich zusammenhängender Film. In seiner ästhetischen Machart der Ausbreitung eines mächtigen Prosawerkes in drei Folgen ist er für den Bildschirm geschaffen. Wäre der Film im Kino zu sehen gewesen, wäre – so ist zu vermuten – seine epische Masse zweifellos gedrängter gefasst worden.

Wenn die (deutsche) Kritik anmerkte, dass man dieses Prosawerk hinter dem Film intensiv spüre, dann ist das die Intensität auch wie sie aus der Sprache Ramuz' in SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS in den Film eingedrungen ist. Der Film erzählt, immer in Wortnähe zum Roman und dennoch von Bildes wegen ganz "Kino", aus der Perspektive eines jungen Flandern, Louis Seynave, der sich zu Beginn des Zweiten Weltkrieges als Vierzehnjähriger im besetzten Land mit der Nationalsozialistischen Jugend Flanderns einlässt. Fasziniert von den Deutschen ist eine Zeit lang auch sein Vater; und seine Mutter lässt sich mit einem deutschen Funktionär ein.

Es ist dieser Junge, am Ende des Krieges zum Mann herangewachsen, der in seiner Person, in einem Prozess der Initiation in die Not und in die Grausamkeit des Lebens, den «Kummer von Flandern» auf sich lädt, wie Roman wie Film deutsch betitelt wurden. Der französische Titel meint aber auch unterschwellig den sprach- und kulturpolitischen Zwiespalt des ganzen Landes mit. Die Perspektive aus Aufmerksamkeit und allmählicher Erfahrung des Jungen gewinnt Ausdruck in der Stille des Gesichtes, in welcher sich maskenhaft mehr an Erkenntnis, an Bedrückung und schliesslich Widerwillen verbirgt als naturalistisch offen darzustellen hätte gelingen können. Mit solcher verdeckenden Stille in den Gesichtern hat Claude Goretta immer gearbeitet, immer waren es für solche Masken prädestinierte Schauspieler – von François Simon über Gian Maria Volonté bis zu Charles Vanel.



3



4



CH-FILM-MANUFAKTUR

1
Claude Goretta,
LES CAVES
DU MAJESTIC
präsentierend
(1992)

2
Maurice Garrel
und Claude
Goretta bei den
Dreharbeiten zu
VIVRE ICI (1968)

3
Bruno Cremer in
MAIGRET A PEUR
(1996)

4
Julie Jezequel
und Pierre Arditi
in L'OMBRE
(1992)

5
Frédéric Pierrot
und Garance
Clavel in
VIVRE AVEC TOI
(1992)

Zwar dürfte das Werk von Claude Goretta noch nicht abgeschlossen sein, doch *VIVRE AVEC TOI* ist sein vorläufig letzter Film. Auch er für den Bildschirm bestimmt, doch auf der grossen Leinwand so eindrücklich spielbar wie nur. Innerhalb eines Vierteljahrhunderts ist *VIVRE AVEC TOI* die dritte Version der Novelle F. M. Dostojewkis «Die Sanfte». Nur eine davon, *Robert Bressons UNE FEMME DOUCE* (1969), ist fürs Kino gearbeitet. *Stanislav Barabas*, gebürtiger Slowake und aus der CSSR (von einst) emigriert, hat in der Bundesrepublik unter dem von Dostojewski gegebenen Titel historische Akribie geübt, im russischen Milieu am Ausgang des letzten Jahrhunderts. Der Franzose hingegen hat die Geschichte des Mannes, der seine wehrlose Frau in den Tod treibt, nach Paris, in unsere Gegenwart, verlegt. Und Goretta seinerseits siedelt sie in der Provinz an, wiederum im Jura, seiner eigentlichen Landschaft, seiner grenzüberschreitenden Landschaft, hier konkret im französischen Städtchen La Dôle.

Jeder bezeugt seine Nähe zum russischen Schriftsteller in seiner Art. *Barabas* folgt der Erzählung stilistisch am nächsten, indem er den Mann, durch den Freitod seiner Frau erschüttert, im Selbstgespräch auf dem Weg zur Einsicht in seine Schuld zeigt. Bei Bresson gibt es keine (in Rückblenden erzählte) Selbstanalyse; hier entwickelt sich, am Totenbett der Sanften, eine mögliche Version des Dramas, eine Wiederholung vielleicht bloss der Verdächtigungen des in Wahrheit eifersüchtigen Ehemannes. Wie immer bei Bresson bekräftigt auch *UNE FEMME DOUCE* die Notwendigkeit des Fragens, nach den Menschen und nach den letzten Dingen. Da jede psychologische Expressivität ausbleibt, die als Wahrheit angesehen werden könnte, erscheint die Sanfte gleichsam als Ikone.

Ganz anders nun Claude Goretta. Immer hat er die kleinen Leute geliebt, immer sie beobachtet, wenn in ihren Alltag unerwartet ein Ereignis einbricht, das die gewohnte Behaglichkeit durcheinander bringt. Die Sanfte, die hier Nora heisst und in der engen Kleinstadt das Erbe ihrer Eltern antritt, meint, sich von den täglichen Knauserien und Eifersüchten ihrer Verwandten befreien zu können, wenn sie André heiratet, den Trödler und Antiquar. Die Ehe wird, nach Dostojewski, zur Katastrophe. Doch für Goretta ist nun nicht der Freitod der Ausweg.

Nora und André vereinen sich schliesslich in der bisher nicht vollzogenen Ehe. Vom Widersinn seiner obsessiven und als Strafe für die Sanfte ausserkoren Eifersucht endlich befreit, öffnet ihn die Sanftmut, so hartnäckig wie demütig, dem Dialog. Zu jenem Dialog, der, die ursprüngliche Version, im Selbstgespräch illusionär nachgeholt wird. Auf die Möglichkeit dieses anderen Schlusses deutet schon der Titel, *VIVRE AVEC TOI*, hin. Er erklärt auch, dass der Film nicht, wie die Erzählung, zu Anfang den Freitod zeigt. Dieser wird als eine Möglichkeit von Nora immer wieder eingeübt, mehrfach. In der Veröhnlichkeit jedoch, nicht im Drama, vollzieht sich, trotz Ängsten, Plagen und der täuschenden Fassade von Behaglichkeit, dieses Mal eine «condition bourgeoise»; auch das eine Möglichkeit.

Martin Schlappner

Filme aus Never-Never-Land

WELCOME TO SARAJEWO von Michael Winterbottom
und LE CERCLE PARFAIT von Ademir Kenovic

1



1984 beherbergte Sarajewo die olympischen Winterspiele, als kosmopolitische Stadt, als lebenssprühende, vorbildliche, weltoffene Lebensgemeinschaft. Sarajewo war eine europäische Metropole.

In Europas Köpfen ist Sarajewo Vergangenheit, war es immer schon.

1914 wurde in der Stadt der österreichische Thronfolger Franz Ferdinand von einem serbischen Nationalisten erschossen. Der Mord bildete den Auftakt zum Ersten Weltkrieg.

1984 beherbergte Sarajewo die olympischen Winterspiele, als kosmopolitische Stadt, als lebenssprühende, vorbildliche, weltoffene Lebensgemeinschaft von Bosniern, Kroaten, Serben, Christen und Muslimen. Sarajewo war eine europäische Metropole.

1992, im April, zerbrach Titos Jugoslawien in nationalistische Teilstaaten, bosnische Serben begannen die Belagerung der Stadt, die damit aus

europäischer Sicht plötzlich wieder in den finsternen, den unverständlichen, den unheimlichen Balkan rutschte. Die Stadt wurde zur zivilen Geisel militärischer Barbarei, zum Symbol für die Hilflosigkeit der Welt und zum Stachel in ihrem Gewissen.

Sarajewo war Vergangenheit.

Wie sollte man denen von einem Krieg erzählen, die es lieber nicht wissen wollten? Wer sollte erzählen? Versucht haben es viele: Die Menschen von Sarajewo, Künstlerinnen, Schriftsteller, Malerinnen, Filmemacher. Und Menschen von aussen, Reporter, Journalisten, Funktionäre, Politiker. Stets trafen Emotionen auf Argumente, Bilder auf Gegenbilder, alle wussten, dass hier

Dinge geschahen, die nie geschehen dürften, Hinsehen war unerträglich, wegsehen ebenfalls.

Bilder gegen das Vergessen

Die Dokumentarfilme aus der belagerten Stadt, die Aufnahmen ausländischer Fernsehstationen kämpften in erster Linie gegen das aktive Vergessen der Welt, Fakten waren gefragt, Emotionen gesucht – auch Einschaltquoten!

Heute, da der Krieg offiziell zu Ende ist, die Stadt theoretisch frei, physisch zerstört und eines riesigen Teils ihres vormaligen Lebens beraubt, jetzt will erst recht niemand mehr daran erinnert werden.

Sarajewo ist Vergangenheit.

Das «getting involved» des professionellen Zuschauers demonstriert Winterbottom am Beispiel eines britischen Kriegsberichterstatters und seiner internationalen Kollegenschar am Schau-Platz.

Zwei Filme – zwei Perspektiven

Vor fast einem Jahr, im Mai 1997, waren am Filmfestival von Cannes zwei Spielfilme zu sehen. Im offiziellen Wettbewerb WELCOME TO SARAJEWO vom britischen Regietalent Michael Winterbottom und in der «Quinzaine des Réalisateurs» LE CERCLE PARFAIT (SAVRSENI KRUG) von Ademir Kenovic aus Sarajewo.

Beide Filme bemühen sich um das, was die Stärke des Kinos ausmacht: Um die intelligente Emotionalisierung, die bewusste und offene Manipulation des Empfindens der Zuschauer. Und beide haben eine Form gefunden, die ihrer jeweiligen Ausgangslage diszipliniert Rechnung trägt.

Winterbottom, der ehemalige Dokumentarfilmer und BBC-Cutter, war sich nur zu bewusst, dass sein Blick allem persönlichen Engagement zum Trotz bloss eine Aussenperspektive vermitteln kann. So hat er einen Weg gesucht und gefunden, genau dies zum zentralen Thema zu machen: Das «getting involved» des professionellen Zuschauers demonstriert er am Beispiel eines britischen Kriegsberichterstatters und seiner internationalen Kollegenschar am Schau-Platz.

Fernsehreporter Michael Henderson hat von jedem Kriegsschauplatz der Welt berichtet. Aber erst in Sarajewo wird der Krieg der anderen zu seiner persönlichen Angelegenheit. Ob es daran liegt, dass die belagerte Stadt so unexotisch wirkt, so heimatlich, ihre Bewohner so entschlossen, die weltweiten Menschen zu bleiben, die sie waren? Oder daran, dass die internationalen Journalisten in ihrem einzigen Hotel genauso belagert sind, den Heckenschützen in den Hügeln ebenso ausgeliefert wie die Menschen, in deren Stadt sie zu Gast sind?

Jedenfalls hilft ihnen das Bewusstsein, jederzeit abreisen zu können, nur noch wenig, angesichts all derer, denen diese Wahl verwehrt bleibt. Und so kämpfen die meisten dieser Nachrichtenteleute nicht nur wie gewohnt um knallige Bilder und Einschaltquoten für ihre Sender, sondern immer stärker gegen das Vergessen einer Welt, die der Hochzeit von Prinz Andrew und Fergie mehr Aufmerksamkeit entgegenbringt als der Angst und der Trauer der Kinder in Sarajewos Waisenhäusern. Henderson engagiert sich immer mehr, verzichtet schliesslich sogar auf eine grosse Story, um ein kleines Mädchen aus der belagerten Stadt zu schmuggeln und zu seiner eigenen Familie in England zu bringen.

Location Shooting

Winterbottom und sein Team waren die ersten, die nach Aufhebung der Belagerung in Sarajewo filmten, unter paradoxen Bedingungen: Einerseits waren die Briten der Meinung, die Bevölkerung vor allzu viel rekonstruiertem Realismus in den Strassen der Stadt schützen zu müssen, bemühten sich, den vielen lokalen Laien- und Profischauspielern keine Zumutungen zu bieten, nur um zu merken, dass diese praktisch ohne Ausnahme darauf brannten, der Welt zu zeigen, wie es gewesen war. Andererseits wurde die Filmerei zu einem Wettlauf mit der Zeit, weil der Wiederaufbau der Stadt von ihren Bewohnern mit soviel rastloser Energie und Entschlossenheit betrieben wurde, dass Schauplätze wie das Holiday Inn, in dem die ausländischen Journalisten seinerzeit ihre Zentrale hatten, von Tag zu Tag weniger so aussah, wie es das Drehteam gemäss Script noch brauchte.

Blick von aussen

Aber gerade solche Paradoxa machen die Stärke von Winterbottoms Spielfilm aus. Im Gegensatz zu konventionellen Kriegs-Spielfilmen erinnert dieser dauernd daran, dass er eine Aussenperspektive vermittelt. Einerseits, indem er vom internationalen Haufen der Kriegsberichterstatter erzählt, die in ihren täglichen Diskussionen über Sinn und Wirkung ihrer Arbeit auch dem Publikum die dauernde Reflexion nahelegen. Und andererseits, indem er immer wieder jenes in den Jahren der «Direktübertragung» aus Sarajewo entstandene Dokumentarmaterial dazwischenscheidet. Es sei ihm daran gelegen, erklärte Winterbottom in Cannes, mit diesen Bildern daran zu erinnern, dass wir diese Szenen alle schon einmal gesehen hätten, dass wir uns unbewusst an sie gewöhnt hätten, oft ohne sie in einen Zusammenhang zu stellen.

Bilder von Innen

Ademir Kenovic dagegen hat mit LE CERCLE PARFAIT den Weg des reinen Spielfilms gewählt, die radikale Innenperspektive, die ganz auf Emotionalisierung setzt. Auch die Geschichte erzählt von Menschen, die Angehörige verlieren und gemeinsam in der belagerten Stadt zu überleben suchen. Seine Hauptfigur, der Dichter Hamza, ist ein alter ego des Drehbuchautors Abdulah Sidran, der seinen Geburtsort Sarajewo seit 1944 noch nie verlassen hat (von ihm stammen auch die Drehbücher zu Emir Kusturicas DOLLY BELL, 1981, und PAPA IST AUF DIENSTREISE, 1985). Hamza, dessen Frau und Tochter aus der Stadt geflüchtet sind, nimmt zwei junge Brüder bei sich auf, deren Eltern von Tschetniks ermordet wurden.

1
LE CERCLE
PARFAIT
Regie:
Ademir
Kenovic

2
WELCOME TO
SARAJEWO
Regie:
Michael
Winterbottom

FILMFORUM



2

2

Es gibt keine Schuldzuweisungen, keine Hinweise auf die Ursprünge des Krieges. Nur, die Mörder sind da, und sie ermorden von aussen, von den Hügeln herab, anonym und wahllos.

LE CERCLE PARFAIT erzählt nüchtern, brutal und direkt vom Leben in der Hölle. Aber er tut das radikal subjektiv nicht nur mit überwältigender poetischer Intensität, mit vielen galgen- und schwarzhumorigen Bildern, sondern plädiert auch für Menschlichkeit unter fürchterlichen Umständen. Es gibt in dem Film keine Schuldzuweisungen, keine Hinweise auf die Ursprünge des Krieges. Die Mörder sind da, und sie ermorden von aussen, von den Hügeln herab, anonym und wahllos die Menschen in der Stadt, die derweil versuchen, ein möglichst normales Leben zu führen.

Immer wieder sieht sich Hamza im Traum oder in Wachvisionen selber

am Strick baumeln, und immer wieder reisst er sich zusammen und versucht den Brüdern Adis und Kerim das Leben zu ermöglichen. Ein anderer Mann erschiesst sich, als ein paar junge Leute in mutwilliger Zerstörungslust die letzte kleine Birke im Hinterhof fällen, vielleicht, weil sie sie in ihrer teilnahmslosen Lebendigkeit mitten in den Trümmern als Provokation empfinden.

WELCOME TO SARAJEWO und LE CERCLE PARFAIT lassen ihr Publikum mit widersprüchlichen Gefühlen zurück. Beide Filme hinterlassen den Eindruck, sie seien den einzig denk- und machbaren Weg gegangen, beide wirken unglaublich ehrlich, klug und engagiert. Beide erzeugen nicht nur ein dif-

fuses schlechtes Gewissen, sondern das ebenso beschämende wie befreiende Gefühl, für einmal habe man nicht weggeguckt, sondern sich auf etwas eingelassen, das schon viel zu lange anstand.

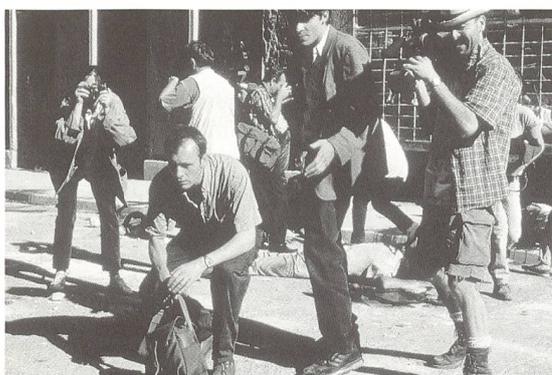
Aber eines ist sicher: Wer sich den einen oder auch beide Filme anschaut, für den wird Sarajewo zu einer Gegenwart. Denn beide Filme lassen an einem keinen Zweifel: Die Menschen, die in dieser Stadt überlebt haben, haben gemeinsam überlebt. Sarajewo liegt wieder in Europa.

Michael Sennhauser

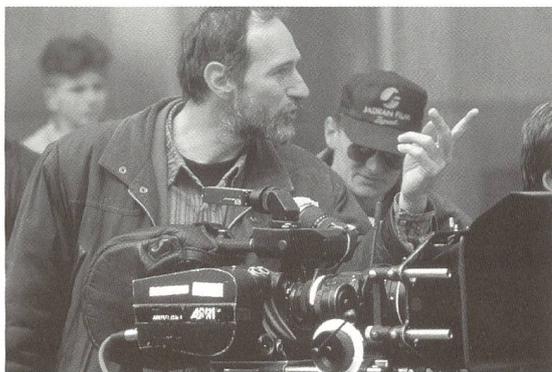
Die wichtigsten Daten zu WELCOME TO SARAJEWO: Regie: Michael Winterbottom; Buch: Frank Cottrell Boyce, nach dem Buch «Natasha's Story» von Michael Nicholson; Kamera: Daf Hobson; Schnitt: Trevor Waite; Ausstattung: Mark Geraghty; Kostüme: Janty Yates, Musik: Adrian Johnston. Darsteller (Rolle): Stephen Dillane (Michael Henderson), Woody Harrelson (Flynn), Marisa Tomei (Nina), Emira Nusevic (Emira), Kerry Fox (Jane Carson), Goran Visnjic (Risto), James Nesbitt (Gregg), Emily Lloyd (Annie McGee), Igor Dzambazov (Jacket), Gordana Gadzic (Frau Savic), Juliet Aubrey (Helen Henderson), Drazen Sivak (Zeljko), Vesna Orel (Munira), Davor Janjic (Dragan), Vladimir Jokanovic (Emiras Onkel), Izudina Brutus (Lucky Strike), Labina Mitovska (Sanja), Sanja Buric (Alma). Produktion: Dragon Pictures Production für Miramax Films und Channel Four; Produzenten: Graham Broadbent, Damian Jones. Grossbritannien 1997. Farbe; Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.

Die wichtigsten Daten zu LE CERCLE PARFAIT (SAVRSENI KRUG): Regie: Ademir Kenovic; Buch: Ademir Kenovic, Abdulah Sidran in Zusammenarbeit mit Pjer Zalica; Kamera: Milenko Uherka; Schnitt: Christel Tanovic; Bauten: Kemal Hrustanovic; Kostüme: Sanja Dzeba; Maske: Halid Redzebasic; Musik: Esad Arnautalic, Ranko Rihtman; Ton: David Baksht. Darsteller (Rolle): Mustafa Nadarevic (Hamza), Almedin Leleta (Adis), Almir Podgorica (Kerim), Josip Pejakovic (Marko), Jasna Diklic (Gospoda), Mirela Lambic (Miranda), Amina Begovic (Gordana), Sultana Omerbegovic (Ivana), Zaim Muzaferija (Asaf), Mira Avram (Hamzams Mutter), Bozidar Bunjevac (Totengräber), Admir Glamocak (Ataka), Inès Fancovic (Baka). Produktion: Parnasse International, Dokument Sarajevo in Zusammenarbeit mit La Sept-Cinéma, CNC, Canal Plus, ARD/Degeto Film, RTV BiH, Jadran Film; co-produziert von Argus Film Produktie, VPRO Television, Objektiv Filmstudio. Bosnien, Frankreich 1997. Format: 1:1.85; Ton: Dolby SRD; Dauer: 108 Min. CH-Verleih: Xenix Film-distribution, Zürich.

1



2



3



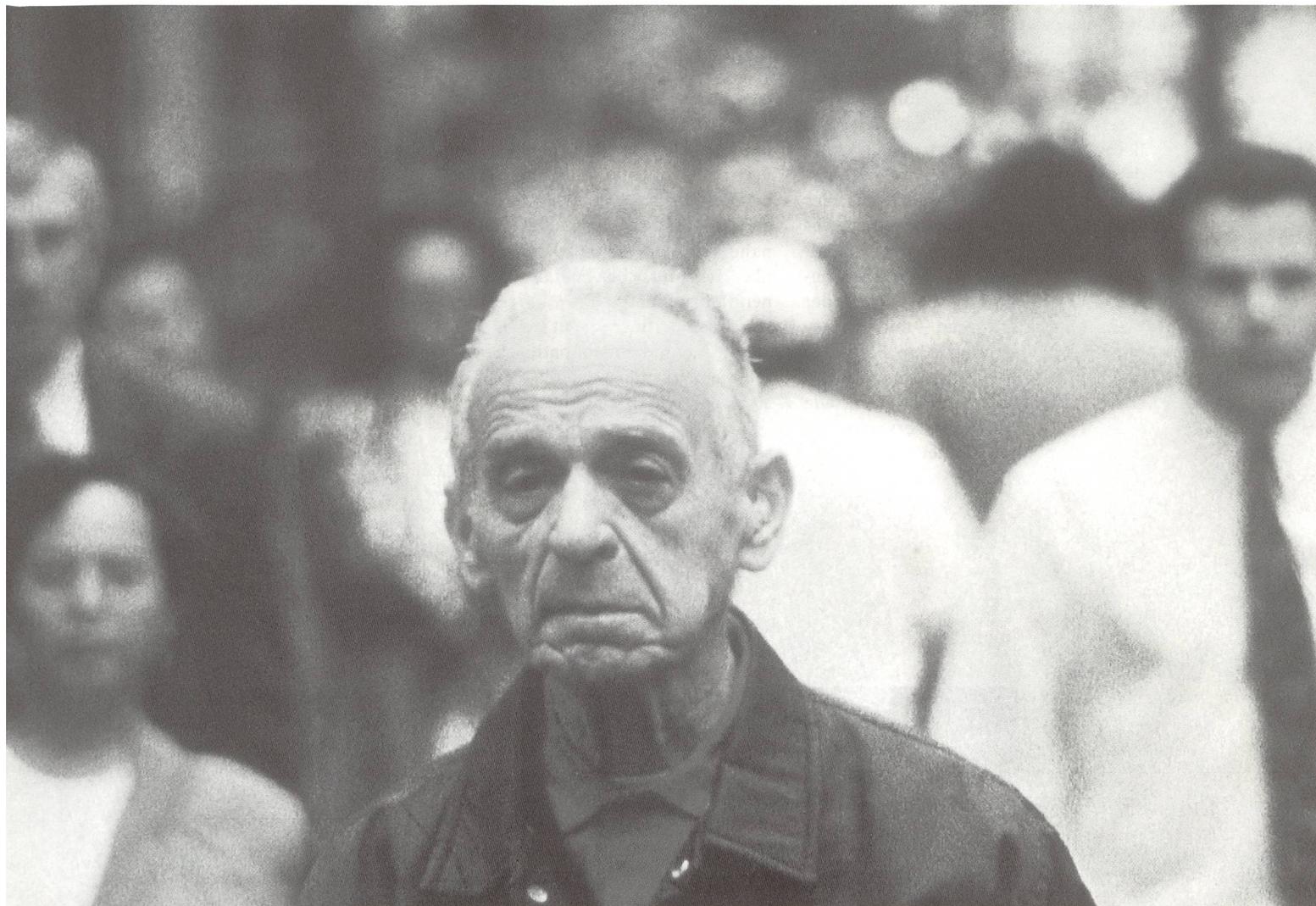
3



1	2	3
WELCOME TO SARAJEWO	Ademir Kenovic bei	LE CERCLE PARFAIT
Regie: Michael Winterbottom	den Dreharbeiten zu LE CERCLE PARFAIT	Regie: Ademir Kenovic

My Life is Nothing

NOBODY'S BUSINESS
von Alan Berliner



Es ist das Leben von Oscar Berliner, über das sein Sohn, der Filmemacher, mehr erfahren will, als der vereinsamte, verbitterte und wortkarge alte Mann zu erzählen bereit ist.

NOBODY'S BUSINESS dauert nur sechzig Minuten und ein ganzes Leben lang. Es ist das Leben von Oscar Berliner, über das sein Sohn, der Filmemacher, mehr erfahren will, als der vereinsamte, verbitterte und wortkarge alte Mann zu erzählen bereit ist. Er selbst hält seine Lebensgeschichte für vollkommen üblich und belanglos, niemand interessiert sich dafür, und seinem Sohn, der darauf besteht, diesen Film zu machen, prophezeit der Vater einen Flop.

«My life is nothing», sagt Oscar Berliner. «My life is not different from other I mean of millions of people. Who the hell will care about Oscar Berliner? You are ridiculous. Why you're wasting your time? Ah, it's shitt.»

Sie sind zuerst komisch, die Wortgefechte zwischen Vater und Sohn. Bis sie sich dem Kern nähern, den nicht verheilten Wunden, die immer noch schmerzen, und es ist die Geschichte einer gescheiterten Ehe, über die der Vater nicht sprechen will, und die Mutter mit einem wahren Redeschwall nichts sagt. Da seine Ehe gescheitert ist, hält der Vater sich für einen Versager. So etwas darf einem Juden einfach nicht passieren. Es ist diese Verletzung, die ihn hat verdrängen lassen, dass er, einst eifriger Filmamateur, die junge Familie auf Schmalfilm aufgenommen – und die Filmrollen trotz aller Verbitterung nicht weggeworfen hat.

Oscar Berliner weiss nur, dass seine Eltern aus Polen und Russland ge-

kommen sind, aber da er sie nie danach gefragt hat und sie ihm auch nichts erzählt haben, weiss er weniger als das gigantische Menschheitsarchiv des Museums für Familiengeschichte in Salt Lake City. Alan Berliner sucht es auf und findet tatsächlich Daten und Dokumente über seine Familie, die nicht nur ihm bisher unbekannt waren. Als er den Vater mit den Ergebnissen seiner Recherchen konfrontiert, ist dessen Widerstand nur noch vehementer. Er versteht sich als Amerikaner; alles andere ist ihm egal und fast zuwider.

Alan Berliner ist den verschütteten Spuren seiner Familie trotzdem nachgegangen, in Gesprächen mit Vettern und Cousinsen ersten und zweiten Grades, die sowenig wie sein Vater wissen, und

Während man die Beteiligten miteinander reden hört, zeigt der Film auch scheinbar disparates Material, alte Dokumentaraufnahmen zum Beispiel.

bei einer Reise nach Polen, ins Shtetl, wo er nach den Gräbern der Vorfahren auf zerstörten Friedhöfen sucht.

Während man die Beteiligten miteinander reden hört, zeigt der Film auch scheinbar disparates Material, alte Dokumentaraufnahmen, zum Beispiel von einem Boxkampf, der dem verbalen Schlagabtausch der beiden Männer ähnlich sieht, oder Bilder von zusehenden und zuhörenden Massen und von Reportern auf Pressekonferenzen oder als seien sie zur Präsentation des Films über Oscar Berliner geladen. Gelegentlich sind die Bilder, zumal von rennenden Massen, durch Trickmanipulationen slapstickartig verfremdet. Das alles trägt dazu bei, aus *NOBODY'S BUSINESS* eine ganz ungewöhnliche und das private jüdische Schicksal weit übergreifende Reflexion über die Familie der Menschheit zu machen – mit der verblüffenden Rechnung Alan Berliners, man müsse nur fünfzig Generationen zurückgehen, und schon seien alle Menschen miteinander verwandt, ob weiss oder rot, gelb oder schwarz, Juden und Nicht-Juden.

Heimliches Thema ist natürlich etwas anderes als das Leben eines einsamen Mannes, der gelegentlich mit dem Pförtner seines Hauses ein paar Worte wechselt, um das Reden nicht ganz zu verlernen. Wie er sich an Formen der Kommunikation erinnern will, erinnert der Film über ihn an die lebensnotwendige Kraft des Erinnerns. Dass das Erinnern gleichwohl eine schmerzhaft Arbeit ist, der ganze Völker, wie wir wissen, immer wieder zu entkommen trachten, erfahren Alan und Oscar Berliner am eigenen Leib und in der eigenen Seele geradezu stellvertretend für alle. Sie entfernen sich bei dieser Arbeit immer weiter voneinander und kommen sich dann doch so nahe, wie man sich nur kommen kann über die natürlichen Schranken der Generationen hinaus.

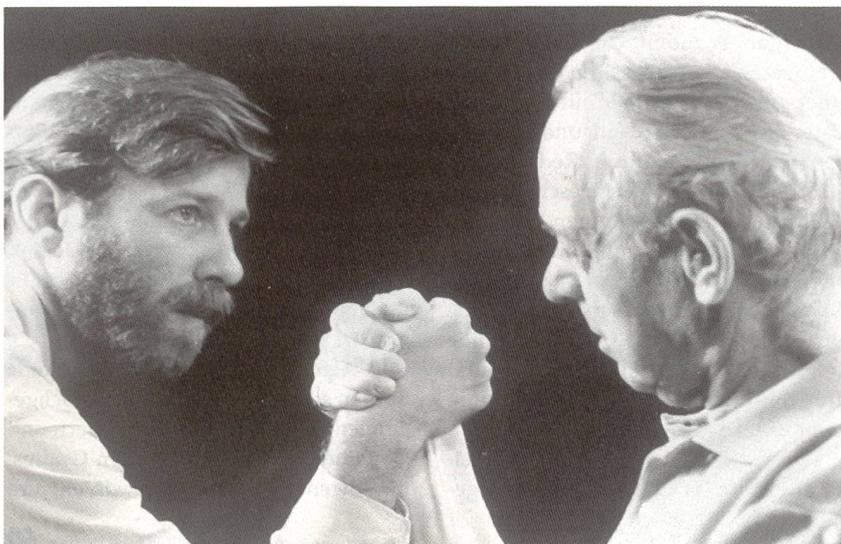
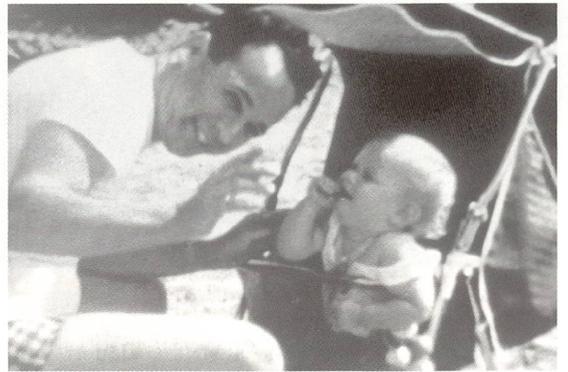
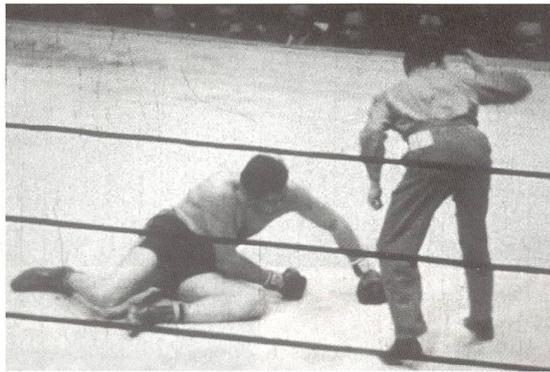
Alan Berliner scheut sich nicht, als penetrant und unsympathisch zu erscheinen, als ein Quälgeist, der dem Vater die selbstgewählte Isolation nicht gestattet – dem Vater, und das will heissen: der Vergangenheit. Am Ende wird fast so etwas wie eine Liebesgeschichte

daraus, wenn beide erkennen, dass sie einander nicht ändern, aber akzeptieren können.

Nur einmal ist in diesem eigenwilligen Dokumentarfilm kurz und fast nebenbei vom Holocaust die Rede, vom Schicksal der europäischen Juden, die nicht wie die etwa zwei Millionen osteuropäischen Juden zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts nach Amerika ausgewandert waren. Doch nicht nur bei der fast lapidaren Erwähnung von Treblinka weiss man jederzeit, dass es *NOBODY'S BUSINESS* bei aller Vertracktheit und Ironie um nichts anderes geht: um die Vergangenheit, die nicht vergehen kann.

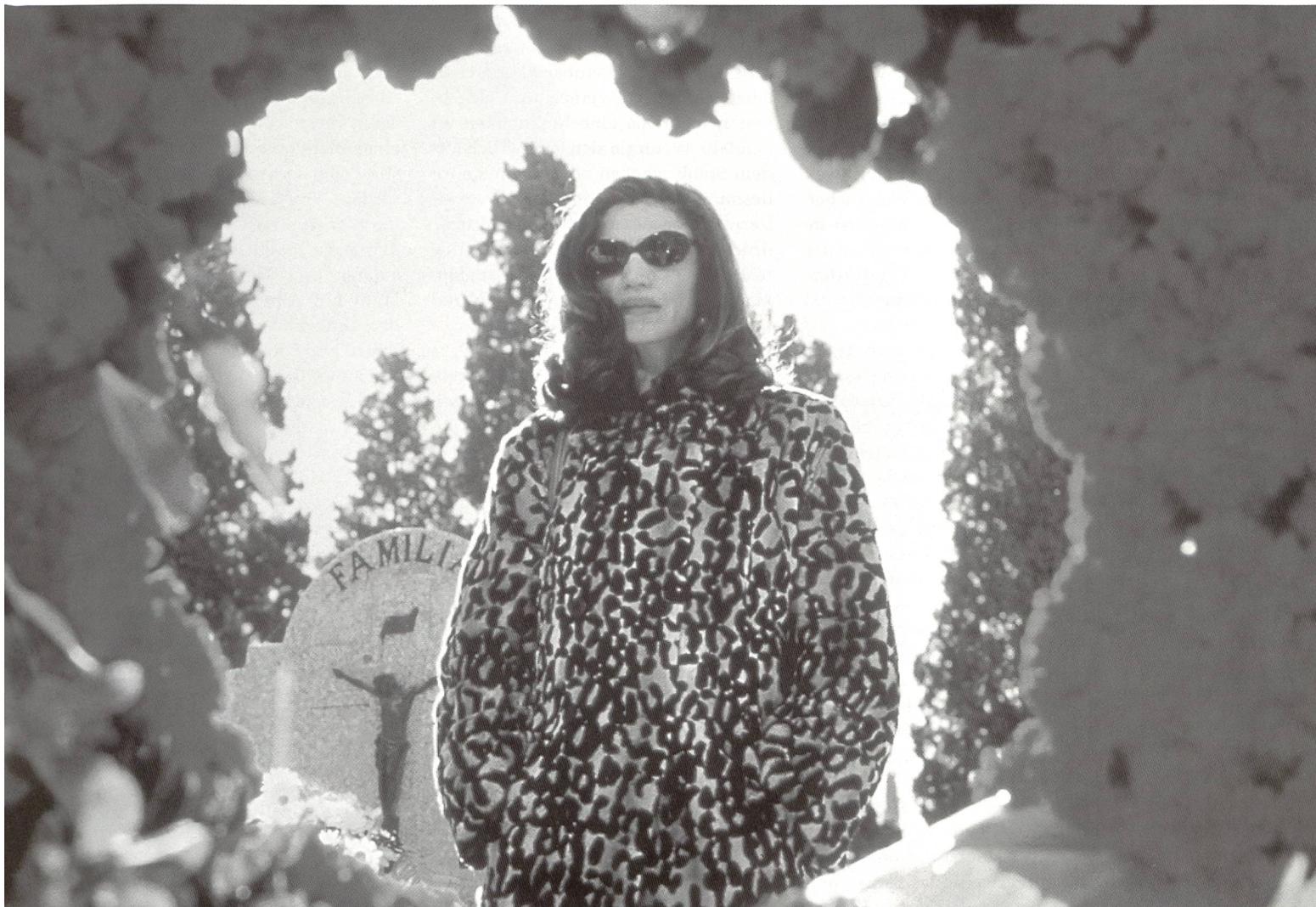
Peter W. Jansen

Die wichtigsten Daten zu NOBODY'S BUSINESS: Regie, Buch, Schnitt: Alan Berliner; Kamera: Phil Abraham, Alan Berliner, David W. Leitner; Produktion: Cine Matrix Alan Berliner. USA 1996. Farbe, 35mm (Blow up), Dauer: 62 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich; D-Verleih: Ventura.



La vida criminal

CARNE TREMULA
von Pedro Almodóvar



Schon lange kann der frivol-verspielte Spanier jede denkbare Mär nur noch als Wiederholung, um nicht zu sagen Parodie hundertfach zuvor erzählter Geschichten lesen und empfinden.

Entscheidend für den zwölften Film von Pedro Almodóvar ist das gleiche wie für die elf älteren seit dem sagenhaften PEPI, LUCI, BOM von 1980. Gefragt ist die Logik des Grotesken und Überwirklichen, und erst der Zerrspiegel vermag diese kostbare Qualität hervorbringen. Anhand der deformierten Bilder lässt sich verfolgen, wonach Almodóvar der Sinn steht – die Folgerichtigkeit eines Lebenslaufs, das Entstehen und Vergehen einer Lieb- oder Leidenschaft, der Hergang eines Verbrechens, die Mechanismen einer Täuschung, und welch nachhaltige Wirkung Gefühle der Schuld, der Hilflosigkeit und des Selbstmitleids erzeugen können. Auch für das blinde Wal-

ten des Zufalls und die unvermuteten Überfälle, die die Verrücktheit verübt, bleibt genügend Raum.

Schon lange kann der frivol-verspielte Spanier jede denkbare Mär nur noch als Wiederholung, um nicht zu sagen Parodie hundertfach zuvor erzählter Geschichten lesen und empfinden. Fabeln sind ihm gerade recht, um in ihre Bestandteile und charakteristischen Abläufe zergliedert zu werden. Form, Sinn, Rhythmus oder Atmosphäre sind von untergeordneter Bedeutung. Denn wohl entsteht CARNE TREMULA nach dem Thriller «Live Flesh» von Ruth Rendell. Doch springt der Erbe Buñuels, ganz aufgeklärter Anarchist, mit der Vorlage selbstverständlich nach Be-

lieben um: da und dort improvisierend, stellenweise kriminell.

Die krummen Perspektiven

Die Meisterautorin aus England, so sehr eine Vielschreiberin wie er ein Vielfilmer, schnürt ein kompaktes, handliches narratives Bündel. Almodóvar dröselte den Stoff in lauter lose Enden auf und arbeitet ausschliesslich mit den physischen Details und Situationen. «Live Flesh», lebendiges Menschenfleisch, ist eine verführerische Überschrift, die allerdings im Buch höchstens literarisch eingelöst wird. Sichtlich möchte der Film den mediterranen Schweissgeruch nachliefern, der

Das Lächerliche spielt sich als das Erschütternde auf und umgekehrt. Doch will die Verzerrung der Proportionen nicht etwa verborgene Motive aufdecken.

dem Titel entspricht und der auf den Seiten der sauber gewaschenen Nordländerin fehlt.

Erstens hat David, der Cop Nummer eins, ein Verhältnis mit Clara. Zweitens ist sie die Frau von Davids trinkendem Streifenpartner Sancho, des Cops Nummer zwei. Drittens wird David, der Cop Nummer eins, von einem jungen Stromer namens Victor angeschossen. Das Opfer endet viertens im Rollstuhl und wird fünftens Meister im Behinderten-Basketball. Sechstens hat dann der Schütze Victor nach Jahren im Knast seinerseits ein Verhältnis mit Clara, der Frau des Cops Nummer zwei. Siebtens hatte der Sträfling Victor schon einmal eines mit Elena. Achters ist sie inzwischen, ausgerechnet, die Frau des behinderten Athleten David geworden. Spätestens an dieser Stelle kann es wohl noch heißen: und so weiter.

Auf diese Weise ufert auch CARNE TREMULA über alle Regeln und Grenzen hinaus, ohne eine einzige präzise Aussage zu machen, und trägt auf bis zum Opernhaften, Absurden und Surrealistischen. Das Lächerliche spielt sich als das Erschütternde auf und umgekehrt. Doch will die Verzerrung der Proportionen nicht etwa verborgene Motive aufdecken. Was die krummen Perspektiven sichtbar machen, sind die Verkettungen, das Zusammenspiel der Elemente und die wechselseitigen Echoeffekte, die sie erzeugen: wie ein Wort das andere gibt und wie jedes Verhängnis bereits fest in seiner Vorgeschichte angelegt scheint. Einfache Ursachen haben einfache Wirkungen.

Die untreue Frau des Cops Nummer zwei, Clara, bedroht ihren Mann Sancho – nicht zuletzt darum, weil er niederträchtigerweise das Saufen aufgibt – mit einer entscherten Knarre, und er tut handkehrum das gleiche mit ihr. Schussbereit treten die Gatten einander nach Westernmanier lauend

gegenüber. «Wir sind zwei Tränen in einem Lied», schmachtet eine Sängerin, sowie es, *off*, zweimal vernehmlich gebracht hat.

Ejaculatio praecox

In letzter Analyse hängt alles daran, ob ein dramatischer Knalleffekt aus dem Vornherein betrachtet wird, oder ob man ihn aus dem Nachhinein aufrollt. Denn nur scheinbar hätten Held oder Heldin bei den einzelnen Gelegenheiten mehr als eine Möglichkeit zu handeln. Wenn sie sich jämmerlich aus dem Staub machen oder wenn sie todesmutig den Kopf hinhalten, wenn sie Verrat üben oder den Abzug durchdrücken, dann tun sie's darum, weil sie nicht anders agieren können als im Einklang mit ihrem innern Antrieb und ihren übermächtigen Sehnsüchten.

Das sich duellierende Paar Clara und Sancho muss selbst in der verdrehtesten aller Situationen, die wechselseitige Tötung gewärtigen lässt, gleichzeitig losballern. Mehr und mehr gleicht Almodóvar dem verschlagenen Surrealisten Buñuel. Dessen bösen Klassiker ENSAYO DE UN CRIMEN VON 1955, besser berüchtigt als LA VIDA CRIMINAL DE ARCHIBALDO DE LA CRUZ, wird an ein paar Stellen passend zitiert. Angela Molina, die Darstellerin der Clara, hat noch mit dem greisen Buñuel prominent gedreht.

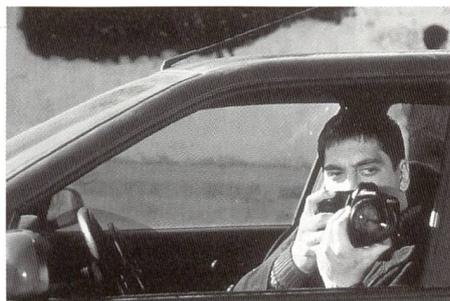
Die Biographie des Tunichtguts Victor, der den Cop Nummer eins, David, zum Krüppel schießt, ist die eines Voreiligen aus Veranlagung mit der fatalen Angewohnheit, immer im falschen Moment am falschen Ort aufzukreuzen und mit Sicherheit das Falsche zu tun. Schon das Licht der Welt erblickt dieser *ejaculator praecox* auf dem Weg zur Entbindungsstation in einem Bus der Madrider Verkehrsbetriebe. Die fundamentale Ungeduld

führt den Hurensohn (im genauen Sinn des Wortes), der über dem Grab der Mutter die Anzahl der von ihr abgefertigten Freier berechnet, unbeirrbar auf lauter Abwege und Abwege von Abwegen.

Victor drückt ab und trifft den Cop Nummer eins, David, ganz ohne eigentliche Not ins Kreuz. Die Waffe ist ihm praktisch von allein in die Hand gesprungen. Nichts ist wirklich zwingend ausser dem Trieb und dem Zufall. Aber es gibt auch nichts anderes, was einen voranbringen könnte, solange es einen nicht hinter Gitter, auf den Rollstuhl oder sechs Fuss untern Boden befördert. Verglichen mit dem allmächtigen Instinkt ist der Verstand eine klapprige, klägliche Fiktion von Philosophen und Mathematikern. Gutgeleunt tun Almodóvars Protagonisten das Gute und das Böse ohne Unterschied und bar jeder Einsicht und jeden Verständnisses. Sie tun es darum, weil sie jedesmal aus demselben Grund handeln. Ernsthaft in Frage kommt für sie nichts anderes als das, was jeweils unverrückbare Tatsache werden muss.

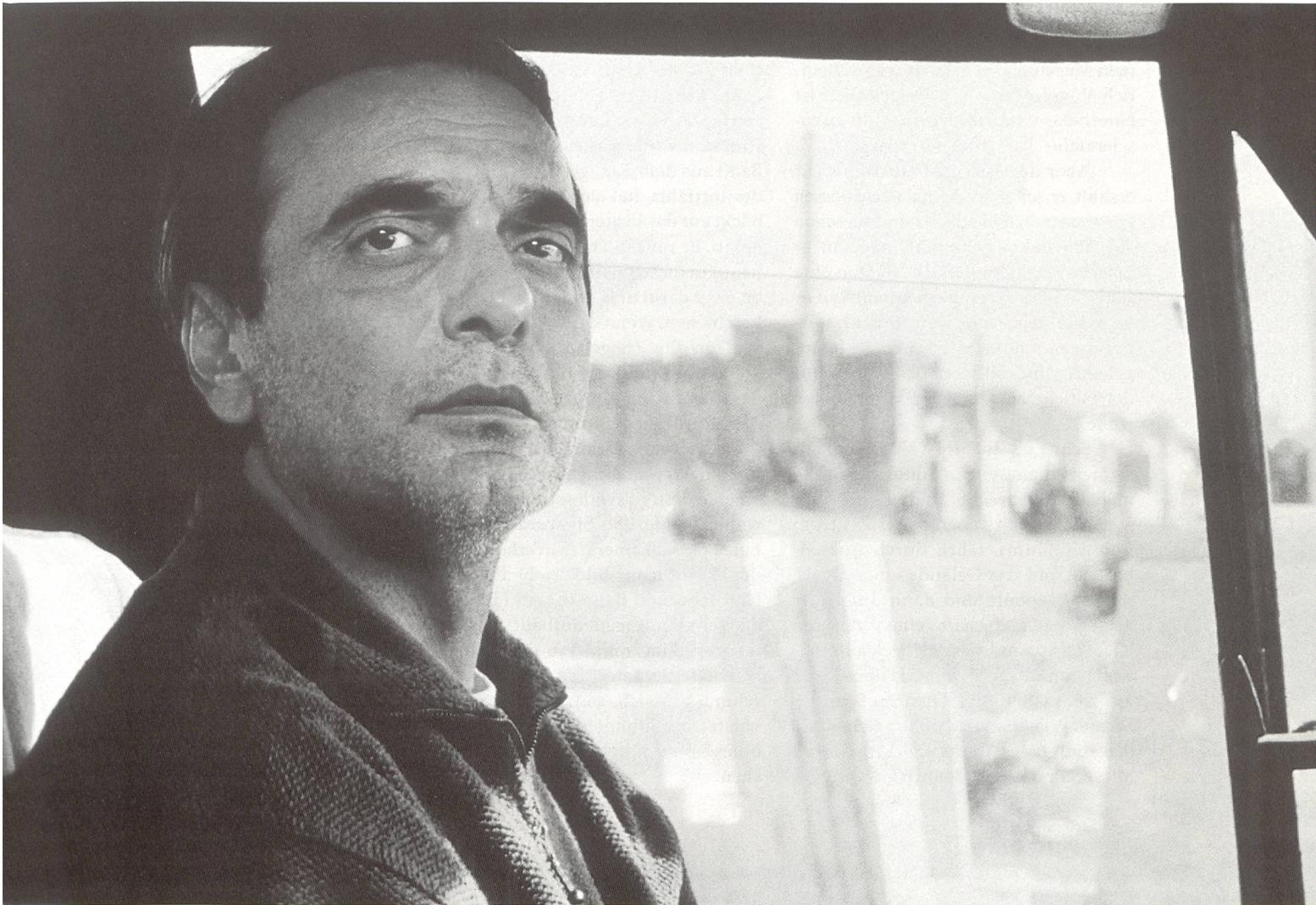
Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu CARNE TREMULA: Regie: Pedro Almodóvar; Buch: Pedro Almodóvar, Ray Loriga, Jorge Guerricaechevarría, nach dem Roman «Live Flesh» von Ruth Rendell; Kamera: Afonso Beato; Schnitt: José Salgado; Ausstattung: Antxon Gómez; Make-up: Juan Pedro Hernández; Kostüme: José Mara de Cossio; Frisuren: Fermín Galán; Musik: Alberto Iglesias; Ton: Bernardo Menz. Darsteller (Rolle): Javier Bardem (David), Francesca Neri (Elena), Liberto Rabal (Victor), Angela Molina (Clara), José Sancho (Sancho), Penelope Cruz (Isabel), Pilar Bardem (Doña Centro), Alex Angulo (Busfahrer). Co-Produktion: Ciby 2000, El Deseo, France 3 Cinéma; ausführender Produzent: Agustín Almodóvar. Spanien/Frankreich 1997. Farbe; Format: Scope; Dolby SRO; Dauer: 99 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Prokino-plus Filmverleih, München.



Die Kirschen der Freiheit

DER GESCHMACK DER KIRSCHEN (LE GOÛT DE LA CERISE / TA'M É GUILASS) von Abbas Kiarostami



Herr Badii fährt mit seinem nicht mehr ganz neuen Auto durch Teheran und ein Heer von Arbeitslosen. Er hätte Arbeit wenigstens für einen von ihnen. Leichte Arbeit.

Ein Mann auf der Suche nach seinem Mörder – wo hast du das schon gesehen? *I HIRED A CONTRACT KILLER* fällt dir ein und ein arbeitslos gewordener, lebensmüder, dann plötzlich, weil ihm die Liebe widerfährt, überlebenswilder Jean-Pierre Léaud. Und weiter zurück und keiner redet mehr davon? Ein junger Mann in Paris, der sich auf dem Père Lachaise erschiessen lässt, weil er den Schmutz des Lebens nicht mehr erträgt, die Zerstörung der Umwelt, die Unverbindlichkeit aller Politik? Wie Henri in London einen Profi-Killer anheuert, findet Charles in Paris seinen ganz und gar unprofessionellen Valentin, den Fixer, der ihn umbringen wird, gegen Geld, einen Abhängigen, den Un-

freiesten von allen, mit dessen Hilfe er sich seine Freiheit beweist, indem er sie sich nimmt. Aber warum *LE DIABLE PROBABLEMENT?* Und was verbindet Bresson und Kaurismäki und Abbas Kiarostami miteinander? Dass sie in derselben Liga spielen? In der es nie um weniger als um alles geht. Und Charles und Henri und Herrn Badii? Dass sie Mitglieder derselben Loge der Verstummen sind und einmal noch kommunizieren wollen? Mit einem Menschen. Mit ihrem Mörder. Sie könnten sich sonst doch selbst umbringen.

Herr Badii fährt mit seinem nicht mehr ganz neuen Auto durch Teheran und ein Heer von Arbeitslosen. Er hätte Arbeit wenigstens für einen von ihnen.

Leichte Arbeit. Wo andere, wie Henri, sich einen Revolver mieten, will Herr Badii nur eine Schaufel anheuern, und für jede von zwanzig Schaufeln Erde gibt es zehntausend Toman. Herr Badii sucht, streng genommen, keinen Mörder. Er sucht einen Totengräber. Er will die tödliche Dosis Schlaftabletten schon selber und ohne fremde Hilfe schlucken und in eine Kuhle steigen, die er vorbereitet hat. Aber er möchte auch, dass man Kieselsteine nach ihm wirft und ihn am Ärmel zupft, um festzustellen, dass er nicht nur eingeschlafen ist.

Ein Arbeiter, den er anspricht, scheint ihn für schwul zu halten. Ein Penner möchte lieber dabei bleiben, Plastiktüten von der Mülldeponie zu

Wie Mäander ziehen sich Strassen und Wege durch das Areal, und alle, scheint es, werden wir bis zum Ende drei- oder viermal befahren.

klauben und an die Industrie zu verkaufen. Von einem Afghanen kann Herr Badii nur Tee bekommen, weil der Mann seinen Posten, Bewacher eines verrotteten Baggers zu sein, nicht verlassen will: er könnte seinen kommoden Job verlieren. Ein Seminarist belehrt ihn darüber, dass der Koran den Selbstmord verbiete, auch die Beihilfe dazu. Dann sitzt auf einmal ein alter Türke bei ihm im Auto, ein Mann, der in einem Museum arbeitet und wahrscheinlich Vögel präpariert. Der endlich ist bereit, das Grab des Herrn Badii zuzuschaukeln.

Aber der Türke ist ein Teufel. Er erzählt, er selbst sei einmal entschlossen gewesen zum Selbstmord und sei schon auf den Baum geklettert, an dem er habe baumeln wollen. Da sei ihm eine reife Kirsche ins Auge gefallen, und er habe sie gegessen. Zum Suizid fortgegangen, sei er mit Früchten heimgekehrt. Und ob Herr Badii denn auf den Geschmack der Kirsche verzichten wolle?

Schier pausenlos ist Herr Badii mit seinem alten Wagen unterwegs. Die meisten Gespräche finden im Auto statt, das durch Teheran, das Zentrum und die Slums, fährt, durch Aussenbezirke und das Gelände einer gigantischen Deponie und dann durch die zerstörte Landschaft einer riesigen Kiesgrube. Sand rieselt durch automatisch betriebene Schleudersiebe, und aus dem Gelb wird Goldstaub in der Sonne. Wie Mäander ziehen sich Strassen und Wege durch das Areal, und alle, scheint es, werden wir bis zum En-

de drei- oder viermal befahren. Irgendwann, der Türke ist zu Herrn Badii ins Auto gestiegen (was wir nicht gesehen haben), wird das Gelände rot im Abendsonnenschein. Oder weil der Türke gleich von den Kirschen zu erzählen beginnt?

Es wird Nacht. Durch ein von innen erleuchtetes Fenster ist Herr Badii zu sehen, wie er hin und her läuft in seinem Zimmer, seiner Wohnung. Man sieht ihn das Haus verlassen und hört dann, wie ein Auto abfährt. Die Scheinwerfer tasten sich durch die Mäanderstrecke des Steinbruchs. Dann ist Herr Badii aus dem Taxi gestiegen, das wieder fortfährt, hat sich hingehockt und blickt auf das lichterstrahlende Teheran herab. Er raucht, zum erstenmal überhaupt in diesem Film, steigt in die Grube, liegt darin und wird vom Vollmond beschienen, wenn die rasch ziehenden Wolken ihn freigeben. Ein Gewitter kommt auf, und die Blitze erleuchten das Gesicht im Grab. Dann Schwarzfilm. Es regnet in Strömen.

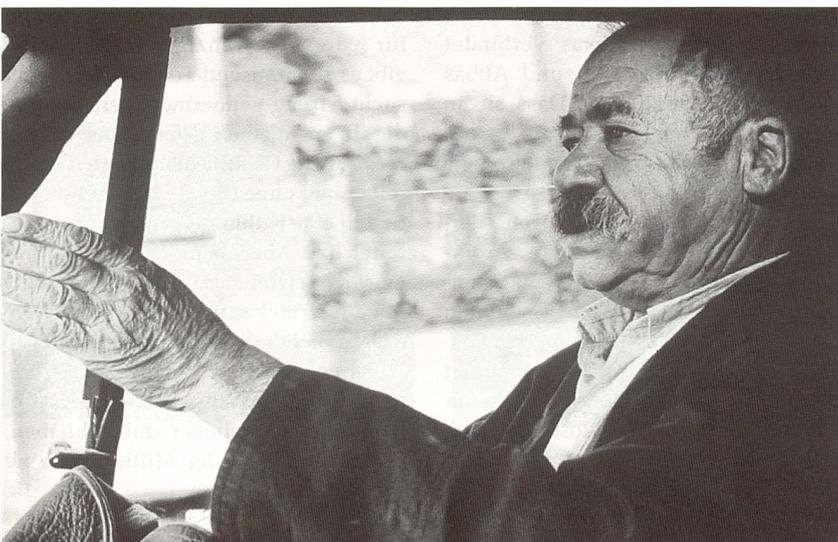
Ein Trupp Soldaten im taghellen Gelände der im übrigen abermals menschenleeren, gottverlassenen kilometerweiten Sandgrube. Sie werden gedrillt. Eine Fernsehkamera, man erkennt es an den Rastern im Bild, sieht ihnen zu. Und schwenkt dann auf ein Filmteam, das sein Equipment aufbaut, vielleicht um den Film mit Herrn Badii zu drehen. Die Soldaten machen Rast und schmücken sich, mitten in der Sandwüste, mit Blumen. Ein Trompetenblues ist zu hören. Und dann ein Lachen.

Hat Herr Badii sich umgebracht? Warum, in aller Welt, soll das wichtig sein? Am Ende eines Films, der selbst den Geschmack der Kirsche schmecken lässt, auf den man sowenig verzichten möchte wie auf diesen Film? Abbas Kiarostami hat ihm ein Motto vorangestellt, das er bei E. M. Cioran, dem aus Rumänien stammenden französischen Philosophen des Pessimismus und Widerstands, gefunden hat: «Wenn es nicht die Möglichkeit des Selbstmords gäbe, hätte ich mich schon längst umgebracht.» («Sans la possibilité du suicide, je me serais tué il y a bien longtemps.»)

Vor bald einem halben Jahrhundert schrieb Alfred Andersch über seine Desertion, die unerlaubte Entfernung von der Truppe auf dem Kriegsschauplatz Italien. Als er seine "Fahnenflucht" für geglückt halten konnte, ass er ganze Hände voll von den auf freiem Feld wachsenden Wüstenkirschen. Er nannte das 1952 erschienene Buch «Die Kirschen der Freiheit».

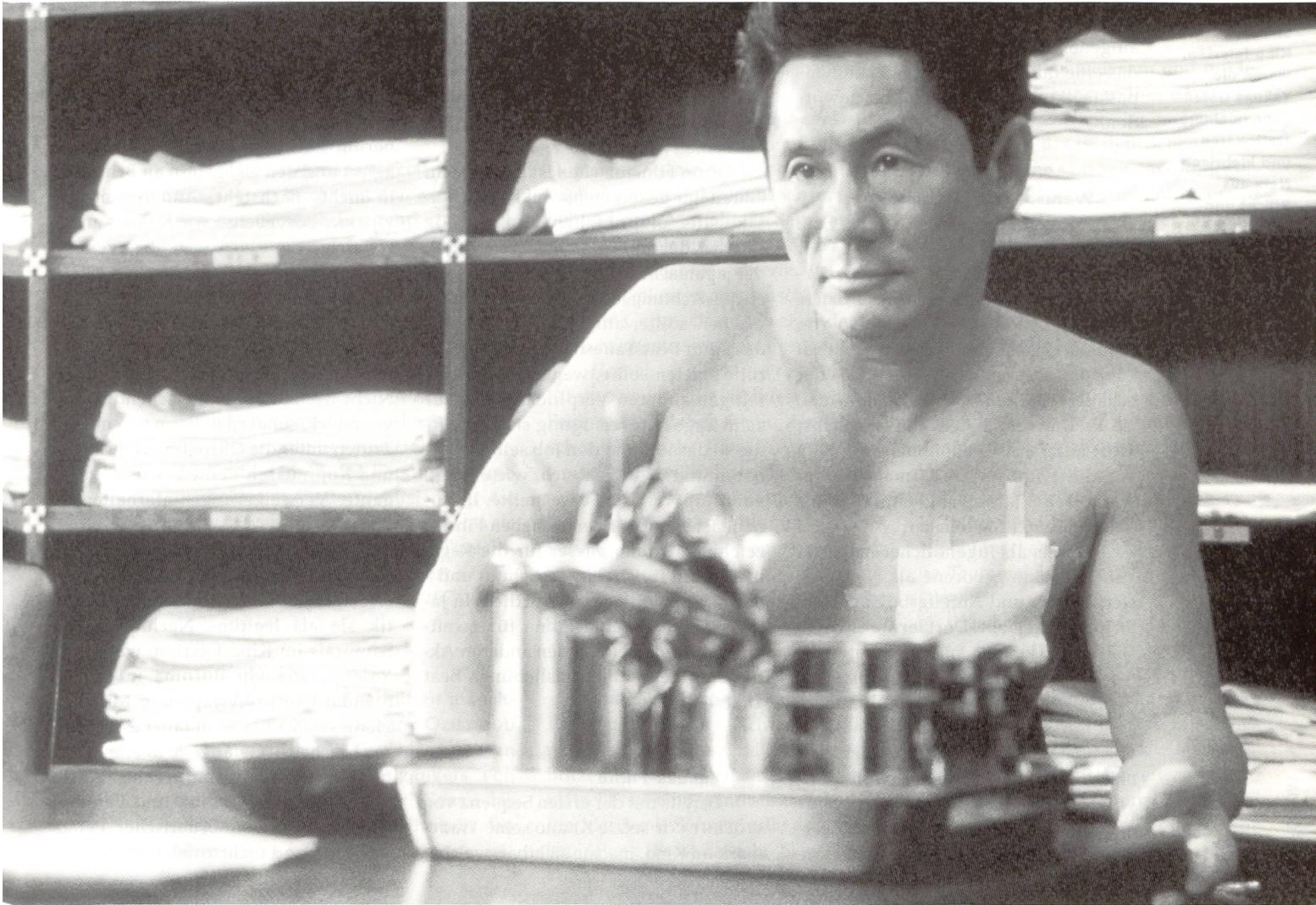
Peter W. Jansen

Die wichtigsten Daten zu DER GESCHMACK DER KIRSCHEN (LE GOÛT DE LA CERISE / TA'M É GUILASS): Regie und Buch: Abbas Kiarostami; Kamera: Homayon Payvar, Alireza Ansarian; Kamera-Assistenz: Farshad Bashirzadeh, Mehram Malkoti; Schnitt: Abbas Kiarostami; Ton: Jahangir Mirshekari; Mischung: Mohamad Reza Delpak. Darsteller (Rolle): Homayoun Ershadi (Herr Badii), Ahdolhossein Bagheri (Türke), Afshin Khorshidbaktari (Fabrikarbeiter), Safar Ali Moradi (Soldat), Mir Hossein Noori (Theologiestudent), Ahmad Ansari (Wärter), Hamid Massomi (Mann in der Telefonkabine), Elham Imani (Mädchen vor dem Museum). Produktion: Ciby 2000. Produzent: Abbas Kiarostami. Frankreich, Iran 1997. Farbe; Dauer: 99 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich; D-Verleih: Pandora Film, Frankfurt.



Gangsterdämmerung?

HANA-BI und die Yakuza-Trilogie
von Takeshi Kitano



1995 wurde Takeshi Kitano zum vierten Mal in Folge zum berühmtesten und beliebtesten Mann Japans gewählt.

1993 hatte ich das Flugticket aus- geschlagen, zwei (oder drei) Tage Ex- tra-Urlaub genommen und bin mit dem Motorrad zum Festival von Cannes ge- fahren. Die Entscheidung war natürlich unvernünftig, die Fahrt selbst eine Tor- tur – nicht zuletzt deshalb, weil die Maschine, ein japanisches Fabrikat, nicht besonders komfortabel war. Das Timing war so eingerichtet, dass ich rechtzeitig zur Party auf der Yacht mei- nes damaligen Arbeitgebers, eines nam- haften deutschen Produzenten, ankom- men würde. Endlich an der Croisette, stand mir aber der Sinn weder nach Festlichkeit noch nach Kino – nur nach einem Bett. Allein, ein französischer Freund versuchte mich mit viel Enth- siasmus zu nötigen, auf der Stelle mit

ihm den, wie er sagte, wahrscheinlich besten Film des Festivals anzusehen: SONATINE. Ein japanischer Yakuza- Film, und das nach dieser Höllenfahrt auf einem japanischen Motorrad? Aber der Freund war ohne Nachsicht und ich letztlich zu müde, um Widerstand zu leisten. Nach 94 Minuten war SONATINE zu Ende, die Sonne fast untergegangen, ich hellwach und bereichert – und vom Gefühl erfüllt, etwas Grosses gesehen zu haben. Der Regisseur sagte mir da- mals nichts: *Takeshi Kitano*. Und der Hauptdarsteller auch nicht: ebenfalls Takeshi Kitano.

Gut ein Jahr danach, hierzulande bloss eine kleine Meldung – in Japan dagegen fast eine Staatsaffäre: Am 1. August 1994 hatte sich der japanische

TV-Comedy-Superstar "Beat" Takeshi Kitano ein Motorrad gekauft. In der Nacht zum 2. August verlor er, schwer alkoholisiert, die Kontrolle über sein Fahrzeug, was ihm einen Schädelbruch und eine halbseitige Gesichtslähmung einbrachte. Um ein Haar hätte er sich überhaupt von der Welt verabschiedet. Wie und mit welchem Ziel er auf sein Motorrad gestiegen war, wusste er spä- ter nicht mehr.

Aus dem Foto, das die Meldung begleitete, konnte man zwar schliessen, dass der «TV-Comedy-Superstar» mit dem unglaublichen Regisseur und Hauptdarsteller aus SONATINE identisch sein musste – jenem Yakuza-Boss, der seinen Schlichtungsauftrag zwischen verschiedenen Clans in Okinawa ein-

In der Blütezeit der japanischen Yakuza-Filme in den sechziger und siebziger Jahren, als Publikum und Kritik sie als legitime Nachfolger der Samurais im Kino feierten, waren die Yakuza Gefangene in einem stationären und klebrigen Netz aus Pflicht und Loyalität.

fach zu vergessen schien und sich in der Sommerfrische am Strand in ausgelassenen Spielen mit seinen Clanmitgliedern erging, womit dieses eigentlich ereignislose Intermezzo zur Hauptsache des Films wurde und es erst am Ende zum genrekonformen Showdown kam, von dem man aber auch wiederum nur die Maschinengewehr-Lichtblitze im ersten Stock eines dunklen, von aussen aufgenommenen Hauses sah – aber wie das eine mit dem anderen zusammenpasste, ist mir nicht recht klar geworden.

Wer ist Takeshi Kitano?

Erinnert sich jemand an den Satz «Merry Christmas, Mr. Lawrence»? Er stammt aus dem Mund des autoritär-sadistischen Gefangenenlager-Offiziers namens Hara in dem Film FURYO von Oshima. Gespielt wurde Hara von Beat Takeshi, was auch heute noch der Schauspielernamen von Takeshi Kitano ist. Es war sein erster, von ihm selbst nicht allzu ernst genommene Ausflug vor die Filmkamera. Damals war er schon zehn Jahre lang ein in Japan omnipräsenter Medienstar.

Bereits als Jugendlicher hatte der 1947 in Tokio geborene als Hausmeister, Kellner und Aufzugsboy in einem Striplokal gejobbt. Dort lernte er Kiyoshi Kaneko kennen, und 1972 traten die beiden als Comedy-Duo «The Two Beats» zwischen den Strip-Nummern auf. Ein TV-Produzent erkannte das Potential von Kitanos abgründig anarchischem und dennoch publikumswirksamen Humor, und zwei Jahre später war Kitano als "Beat" Takeshi Comedy-Star in Japans grösstem Fern-

sehsender. Heute ist er Showmaster in sieben TV-Shows pro Woche, verdingt sich als Darsteller in Werbe- und Musikclips, kommentiert Sportübertragungen und ist Kolumnist verschiedener Zeitungen. 1995 wurde Takeshi Kitano in der Jahreswertung des japanischen Hochglanz-Magazins *Spa!* zum vierten Mal in Folge zum berühmtesten und beliebtesten Mann Japans gewählt, ausserdem errang er die Plätze eins und zwei in der Kategorie «Persönlichkeit, an die ich mich bei Problemen wenden würde» und «Persönlichkeit, mit der ich gern einen trinken würde».

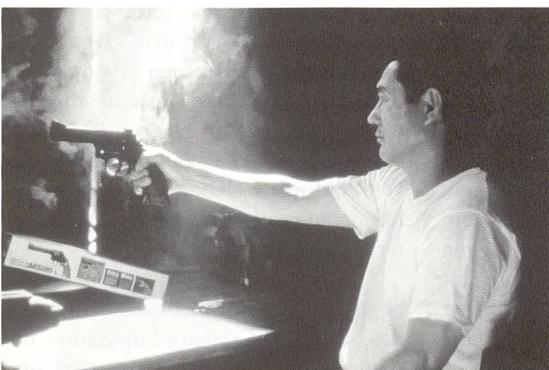
Zum Filmemachen ist er vor neun Jahren nur gekommen, weil Kinji Fukasaku, der ursprünglich VIOLENT COP (das ist der internationale Videotitel, der japanische Titel bedeutet übersetzt etwa: «Achtung, dieser Mann ist wild!») machen sollte, aufgab, als er erfuhr, dass ihm Beat Takeshi, der die Hauptrolle spielen sollte, wegen seiner vielfältigen anderen Verpflichtungen nur zehn Tage zur Verfügung stehen würde, so dass Kitano den Job selbst übernahm und das Drehbuch, wie er sagt, vom Kopf auf die Füsse stellte. In seinen bisher entstandenen sieben Filmen zeichnete Kitano ausser für die Regie meist auch für Drehbuch, Schnitt und / oder Hauptrolle verantwortlich. In Japan hält man seine Filme für zweit-rangig, verglichen mit den anderen Aktivitäten des Publikumslieblings Beat Takeshi.

Yakuza-Filme

Bereits mit der ersten Sequenz von VIOLENT COP setzte Kitano seine Trademark im Kino, machte sichtbar, welcher

Art sein Universum war und was seine Figuren präsentierten: Eine Bande Jugendlicher prügelt einen alten Säufer, bis er reglos vor einem Hauseingang liegen bleibt. Erst jetzt ergreift der «Violent Cop» Azuma die Initiative. Er folgt einem der Jungen nach Hause, fragt seine Mutter freundlich, ob er ihn sehen dürfe und klopft ihm dann seinerseits mit lustloser Verachtung ein Geständnis aus dem Leib. Azuma ist ein Mann, dessen einzige Religion der Nihilismus ist; einer, der kompromisslos, aber auch stümperhaft (und leicht vom Wahnsinn berührt) im Sumpf des Verbrechens agiert und den Gangstern an Brutalität in nichts nachsteht. Andererseits ist VIOLENT COP, ebenso wie Kitanos andere Filme, von exzessiven "Leerzeiten" durchzogen, von dramatischen Rückstau-momenten; und selbst wenn Kitano dann wieder zur meist äusserst gewalt-tätigen Sache kommt, geschieht das eher lapidar, unerwartet und plötzlich. Nicht wie ein Beifall heischendes Brauvorstück, sondern in Form von miesen Tritten unter die Gürtellinie, Ohrfeigen und Kopfnüssen – eine bewusst unelegante Verweigerung unterhaltender Shock Values.

In der Blütezeit der japanischen Yakuza-Filme in den sechziger und siebziger Jahren, als Publikum und Kritik sie als legitime Nachfolger der Samurais im Kino feierten, waren die Yakuza, wie Ian Buruma in seinem Standardwerk «A Japanese Mirror – Heroes and Villains of Japanese Culture» beschrieb, Gefangene in einem stationären und klebrigen Netz aus Pflicht und Loyalität: Raubtier und Beute in tragischer, selbstmörderischer Personalunion und nicht zuletzt Stellvertre-



Kitano macht nie vergessen, dass jede Revolverkugel ein Gewicht hat, seine Inspiration ist finster, was er daraus macht ist licht. «Man muss den Tod fühlen, um sich wirklich am Leben zu erfreuen.»

ter, um den ewigen Kampf zwischen *giri* (Pflichterfüllung, Anerkennung eines verbindlichen Ehrenkodexes, bedingungslose Loyalität gegenüber der Familie) und *ninjo* (Menschlichkeit, Persönlichkeit, individuelle Empfindungen, Prioritäten und Wünsche) darzustellen. Kitano ist zu einem der Hauptvertreter einer Cinéastengeneration geworden, der das Genre zu eng wurde und die ihm neue Impulse eingab; möglicherweise auch im Gefolge eines öffentlichen Stimmungswechsels seit den Anti-Yakuza-Gesetzen vom 1. März 1992:

«Die Unehrenhaftigkeit von Kitanos Yakuza bricht mit den Konventionen des Gangsterfilmgenres, wonach die Kriminellen durchaus die letzten Helden sein und, in einer Art perverser Umkehrung, das positive Gegenbild zu einer bürgerlichen Gesellschaft verkörpern können. Kitano reflektiert und erweitert die Grenzen, weil er nach dem fragt, was sich hinter den Regeln und geforderten Fassaden verbirgt. In *BOILING POINT* gibt es keine Helden mehr, die Vorbilder werden könnten, Kitano verzichtet auf jede Idealisierung, die Yakuza werden als das gezeigt, was sie sind: ein Haufen irregeleiteter Tunichtgute, der Menschen terrorisiert.» (Alexandra Seitz, Nachtblende, 1/97)

Undenkbar

BOILING POINT vermittelt manchmal den Eindruck, als hätte Ozu *GOOD FELLAS* verfilmt mit Louis De Funès in der Rolle eines Doppelgängers von Buster Keaton. Undenkbar? Genau das aber sind Kitanos Filme in ihren besten Momenten – *undenkbar*.

Kitano macht nie vergessen, dass jede Revolverkugel ein Gewicht hat. Er sagt: «Ich sehe Filme, in denen geschossen und getötet wird, aber es bedeutet nichts.» Über seinen Filmen, insbesondere über *SONATINE* und *HANA-BI* liegt lauernd die Nähe des Todes, das aber bewirkt, wie in einer Gegenbewegung, die Kostbarkeit des Lebens spürbar zu machen. Kitanos Inspiration ist finster, was er daraus macht ist licht. «Man muss den Tod fühlen, um sich wirklich am Leben zu erfreuen.»

«That man is hot (and cool)», so hiess es kürzlich über Kitano in *Time Out*. Seine Filme sind dagegen (auch nach eigenem Bekunden) jenseits von hot und cool. Mir fällt ein Satz von Joachim Schickel ein, den Frieda Grafe in einem Text über Ozu zitierte: «In Alternativen denken ist europäisch. Ostasien denkt in Gegensätzen, die einander ablösen, widerstreitend in Harmonie.»

Hanabi, so wird im Presseheft für Kitanos neuen Film erläutert, bedeutet Feuerwerk. Wobei der in der lateinischen Umschrift *Hana-Bi* unüblicherweise gesetzte Bindestrich das Wort in seine gegensätzlichen Bestandteile zerlegt: *Hana* (wörtlich: Blume) bedeutet Leben, *bi* (wörtlich: Feuer) steht für Schüsse, und der Bindestrich, der die Worte verbindet *und* trennt, ist das Symbol des Todes.

Melancholisches Filmgedicht

Ein Filmanfang. Acht knappe, klare, feste Einstellungen: Ein Parkdeck – Blitzender Kotflügel – Fensterleder klatscht auf eine Windschutzscheibe – Ein Mann mit Sonnenbrille und dunklem Anzug (Es ist Takeshi. Er spielt den Polizeiinspektor Nishi.) – Linker gera-

der Haken – Himmel – Der Mann mit dem Fensterleder am Boden (der Boden aus Metall) – Der Mann mit Sonnenbrille tritt den Mann am Boden – Das Gesicht Takeshis, unbeteiligt, mit einem leisen kindlichen, fast überraschten Lächeln.

Das allbekannte Universum des Regisseurs, aber bloss um die Verabschiedung davon im Verlauf des Films deutlicher zu machen.

Nishi ist schweigsam und müde. Die einzige Regung an ihm ist ein unwillkürliches Zucken der rechten Gesichtshälfte – das ist dem Schauspieler Takeshi Kitano von seinem Motorradunfall geblieben. Um ihn herum bricht das grosse Sterben und Leiden aus. Zeit der Abschiede. Seine Tochter hat er bereits verloren. Seine Frau Miyuki hat Leukämie, und während er sie im Krankenhaus besucht, wird sein Freund und Kollege Horibe angeschossen. Er ist für den Rest seiner Tage gelähmt. (Später wird ihn seine Frau verlassen und ihre gemeinsame Tochter mitnehmen.) Bei der Verfolgung wird ein anderer Kollege Nishis getötet. Auch der bewaffnete Gangster bleibt leblos in einer verkehrsreichen Unterführung zurück. Nishi feuert auf den Leichnam, bis seine Trommel leer ist. Er quittiert den Dienst.

Nishi leiht Geld von einer Yakuza-Gang. Er zahlt damit eine weitere Therapie für seine Frau, versorgt Horibe anonym mit Malutensilien und unterstützt die Witwe seines anderen Kollegen. Auf einem Schrottplatz spritzt er ein Taxi zu einem Polizeiwagen um, schlüpft selber noch einmal in die Polizeiuniform, fährt bei einer Bank vor und überfällt diese: ein absoluter Low-Tech-Hold-up, effektiv, komisch und



HANA-BI wird strukturiert und rhythmisiert durch immer wiederkehrende, sich nach und nach vervollständigende Erinnerungsfetzen.

gewaltlos. Mit der Beute löst Nishi seinen Kredit aus, lässt einen Teil des Geldes Horibe zukommen und "entführt" seine Frau zu einer letzten Reise aus der Stadt. Zum Fujiyama, zu Tempeln und ans Meer.

Abgesehen von gelegentlichen Gesprächen ehemaliger Kollegen Nishis, die wie ein Chor funktionieren, verläuft HANA-BI praktisch ohne Dialog. Kitano sagt: «Für mich sind Filme im wesentlichen stumm. Ich versuche immer, Dialoge oder Musik zu vermeiden. Die Zuschauer müssen in die Lage versetzt werden, alles den Bildern zu entnehmen. Letztlich läuft es darauf hinaus, dass ich die Vorstellungskraft der Zuschauer stimulieren will.»

HANA-BI wird strukturiert und rhythmisiert durch immer wiederkehrende, sich nach und nach vervollständigende Erinnerungsfetzen von der Schiesserei in der Unterführung sowie, als gegensätzliches Leitmotiv, den verspielt plakativen Malereien von Feuerwerken und surreal verunstalteten Tier-Pflanzen-Metamorphosen, die der genesende Horibe zu malen beginnt (die Bilder stammen übrigens von Kitano selbst) – und die auf wundersame Weise mit Ereignissen und Begebenheiten der Reise von Nishi und Miyuki korrespondieren.

Ein melancholisches Filmgedicht; raffiniert in seiner Reduktion; von tief empfundener Trauer und dennoch un-

endlich gelassen. HANA-BI stellt auch das Experiment dar, angesichts des Todes, den Geschmack des Lebens zu entdecken. Im diesjährigen Katalog der Viennale wurde HANA-BI als spirituelle Kamikazefahrt bezeichnet. Inspirierte Bricolage. Ein neuer Höhepunkt im Werk Kitanos wurde HANA-BI genannt und ein weiterer Fortschritt gegenüber seinen vorherigen Filme. Mir erscheint das zu unbeweglich und festgeschrieben. Ein Fortschritt? Nein. Ein Fortschreiten? Unbedingt.

Ralph Eue

Die wichtigsten Daten zu HANA-BI: Regie und Buch: Takeshi Kitano; Kamera: Hideo Yamamoto; Schnitt: Takeshi Kitano, Yoshinori Ota; Ausstattung: Tatsuo Ozeki; Szenenbild: Norihior Isoda; Gemälde, Zeichnungen: Takeshi Kitano; Kostüme: Masami Saito; Musik: Joe Hisaishi; Ton: Senji Horriuchi. Darsteller (Rolle): Beat Takeshi = Takeshi Kitano (Yoshitaka Nishi), Kayoko Kishimoto (Miyuki, Nishis Frau), Ren Osugi (Horibe), Susuma Terajama (Nakamura), Tetsu Watanabe (Tesuka, Schrottplatzbesitzer), Hakuryu (Yakuza-Killer), Yasuei Yakushiji (Gangster), Taro Isumi (Kudo), Kenichi Yajima (Arzt), Nakoto Ashikawa (Tanaka), Yuko Daike (Tanakas Witwe). Produktion: Masayuki Mori, Yasushi Tsuge, Takio Yoshida; assoziierte Produzenten: Shigeru Watanabi, Kouichi Miyagawa, Hideto Osawa; Co-Produzenten: Hiroshi Ishikawa, Kazuhiro Furukawa. Japan 1997. Farbe; Dauer: 103 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Pandora Film, Frankfurt.





1

Meister des Übergangs

Annäherung an Theodor Sparkuhl:
Die Kamera in Filmkritik und Literatur

Er ist ein Fall für Nebensätze, Fussnoten und marginale Nennungen im Personenregister. Theodor Sparkuhl, kein ganz unbekannter Name, findet sporadisch Niederschlag in Arbeiten zur deutschen, englischen, französischen und US-amerikanischen Filmgeschichte. Doch es existieren nur zwei Meinungen über den Kameramann: Er gehörte zum deutschen Team Lubitschs bis 1922, und er war ein nicht unwichtiger Kameramann für amerikanische Noir-Filme der frühen vierziger Jahre. Ausserhalb der Biographie den Weg von Kameraleuten zu verfolgen und so etwas wie ihren "Stil" mit dem Licht auszumachen, erscheint schwierig. Doch auch die biographische Spur kann Probleme bereiten. So finden sich häufig falsche Angaben über den am 7. Oktober 1894 in Hannover geborenen und am 13. Juni 1946 in Santa Fé gestorbenen Sparkuhl. Selbst seine Filmographie bleibt derzeit ein *work in progress*.

Wochenschau

In einer Selbstbiographie heisst es in dem 1926 von Kurt Mühsam und Egon Jacobsohn herausgegebenen «Lexikon des Films»: «Als Sohn des Bankdirektors Karl Sparkuhl in Hannover geboren, absolvierte ich das Lyzeum I (bis U.-Prima), trat dann für kurze Zeit in ein Übersee-Haus in Bremen ein und von dort zu Gaumont nach Berlin, wo ich – ein leidenschaftlicher Amateurphotograph – Gelegenheit hatte, mich auszubilden.» Aus einer Eintragung im Handelsregister geht allerdings nicht hervor, dass Sparkuhls Vater Karl im Bankgewerbe tätig gewesen ist: Der Reichsanzeiger dokumentiert lediglich die Eintragung der Firma «Theodor Sparkuhl & Co mit dem Niederlassungsorte Hannover und als deren Inhaber die Kaufleute Theodor und Karl Sparkuhl, beide Hannover.» (21.7.1899) Im April 1911 war es, als Sparkuhl zunächst bei der Berliner Dépendance der Firma Gaumont in der Abteilung



1

BEAU GESTE
Regie: William Wellman (1939)

2

2
Theodor Sparkuhl (mit Zigarette) am 27. Juni 1924 auf dem Gelände des Studio Babelsberg

Ernst Lubitsch bestand noch um 1920 darauf, dass seine deutschen Filme möglichst von Theodor Sparkuhl fotografiert würden.

für den Verkauf von Filmprojektoren. Die Fühlung aufnahm mit der Branche, der er Zeit seines Lebens verbunden bleiben sollte. Wie ihm der Sprung vom "Verkäufer" zum Operateur gelang, bleibt allerdings ungeklärt. Denn schon während des Ersten Weltkrieges arbeitete er für die Eiko-Film-GmbH als Wochenschaukameramann, vermutlich in Ostpreussen und an der Ostfront, andere Quellen sprechen von Russland und vom Mittleren Osten. Nur vier von 64 Firmen, so Friedrich Zglinicki 1956 in «Der Weg des Films», wurden für solche "Frontaufnahmen" zugelassen. In ihrer Berliner Dissertation von 1938, «Der deutsche Film im Weltkrieg und sein publizistischer Einsatz», schreibt Gertraude Bub: «Die in Deutschland zugelassenen Filmoperateure für Frontaufnahmen waren folgende: 1. Messter Film-Gesellschaft m.b.H., Berlin, Herr Ingenieur Karl Froehlich [= Carl Froehlich], Photograph Willi Gabel; 2. Eico-Film-G.m.b.H., Photograph E. Lorenz, T. Sparkuhl; 3. Express-Film Co., Freiburg/Br., Robert Schwobthaler, Bernhard Gotthart; 4. Martin Kopp, München, Martin Kopp, Bartolomäus Seyer. Diese 8 Männer arbeiteten nicht allein für ihre Filmfirmen und das Publikum, sondern in weitestem Masse auch für das Kriegsministerium, das in einem grosszügig angelegten Archiv militärische Aufnahmen als Lehrmittel sammelte.»

Wie schnell Filmgeschichtsschreibung mit Schlüssen bei der Hand sein kann, wenn die Kenntnis des biographischen Details jene von Filmen ersetzen muss, zeigt eine Apodiktik, die sich niederschlägt in dem 1993 erschienenen Handbuch «Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis heute». Dort heisst es, Sparkuhls stilistische Eigenheiten hätten sich entfaltet «in der Einheit von dokumentarischem Anspruch – beeinflusst durch seine Ausbildung bei der Wochenschau – und dem sensitiven Gefühl für die Wirkung von Esprit und Geist in der Physiognomie des Bildes.» Wer aber weiss schon, von welchem Operateur welche Wochenschauaufnahme gedreht wurde? Und ist dieses Genre tatsächlich derart überindividuell zu begreifen?

Frühes Lubitsch-Licht

In der Rückschau sprach Ernst Lubitsch 1947 davon, dass für ihn *DIE AUSTERNPRINZESSIN* (1919), *DIE PUPPE* (1919) und *KOHLHIESELS TÖCHTER* (1919/20) seine hervorragendsten deut-

schen «Filmlustspiele» waren. Von den *period films* hielt er *CARMEN* (1918), *MADAME DUBARRY* (1919) und *ANNA BOLEYN* (1920) für die wichtigsten. Stilistisch setzte er dagegen die Kammerspiele *RAUSCH* (1919) und *DIE FLAMME* (1922). Obwohl nicht erfolglos, waren sie aus seiner Sicht von den Zeitgenossen nicht richtig eingeschätzt worden. Bei den meisten dieser Filme führte Sparkuhl die Kamera, dem schon Ende 1916 der Wechsel von den Weltkriegsfronten in die Tempelhofer Union-Ateliers zu Ernst Lubitsch geglückt war. Klaus Kreimeier sieht in dem Team, das der um sich scharte, eine ideale Mischung aus verschiedenen Talenten und Charakteren. In der Tat bestand der Regisseur, nach einem Wort Ezra Goodmans, darauf, dass seine deutschen Filme möglichst von Sparkuhl fotografiert würden. Dann jedoch, tief beeindruckt von den Dimensionen des amerikanischen Filmgeschäfts, vom professionellen Management, der effektiven Werbung und dem Können der Kameraleute, kam Lubitsch Mitte Januar 1922 von seiner ersten USA-Reise zurück. Keine zwei Jahre später, im Dezember 1923, plazierte er, inzwischen endgültig in Hollywood angekommen, im «American Cinematographer», dem seit 1920 erscheinenden Organ der «American Society of Cinematographers», einen Artikel, in dem er von den Leistungen und dem «sportlichen Ehrgeiz» der dortigen Kameraleute schwärmt, die «eine eigene Klasse für sich» bildeten: «Ich möchte gegenüber meinen früheren deutschen Mitarbeitern um keinen Preis der Welt undankbar erscheinen. Viele Aufnahmetechniker drüben waren ebenso gewissenhaft und sauber in ihrer Arbeit wie die amerikanischen Photographen. Aber ihre ganze Stellung innerhalb der Industrie ist eine völlig andere als die ihrer Kollegen hier. In Amerika spricht der Kameramann ein für alle Male das entscheidende Wort. Der Architekt mag die prächtigste Szenerie in Vorschlag bringen, wenn der Aufnahmetechniker nicht mit aller Bestimmtheit voraussehen kann, dass es möglich ist, den Bau so auszuleuchten, wie er sich die Sache denkt, so wird das glänzende Projekt des Architekten abgelehnt. Die letzte Frage lautet stets: "Was sagt der Kameramann dazu?" Und seine Meinung ist entscheidend.» (deutsch zuletzt in: «Filme», Nr. 5, 1980)

Das Tanzen und Springen des wartenden Josef auf dem Muster des Parkettbodens in der Eingangshalle des Hauses Quaker, eine urkomische Szene

in dem frechen, schwungvollen *DIE AUSTERNPRINZESSIN*, ist ganz einfach von der Seite gefilmt. Dann aber, schräg von oben, überführt der Zeitraffer sie ins Stakkatotempo. Ein Einfall des Regisseurs, eine Arbeit des Kameramannes. Auch die weitgehende Symmetrie beim Bildaufbau (in der Halle, auf der Treppe) dürfte ähnlicher Arbeitsteilung zu verdanken sein. Schon hier stellt Sparkuhl, später wegen der Massenszenen in Lubitschs Historien-Filmen hochgelobt, genau diese Qualität in einer Komödie unter Beweis: Für die Hochzeitsszene im Hause Quaker wurden dreihundert Berliner Kellner engagiert, die in einem einstudierten Ballett den Fluss der Speisen unterhalten und mit einem Schlag dem rasanten Tanzvergnügen einiger hundert Gäste Platz machen. Die Dynamik dieser "Foxtrott-Epidemie", sie erreicht auch das Volk in der Küche, entwickelt sich nicht zuletzt aus einem schön rhythmisierten Wechsel aus Totalen und näheren Einstellungen.

Die zeitgenössische Kritik ist durchaus empfänglich für Leistungen der Kameraleute. Sie ergeht sich nicht in der Beschreibung von Wirkungen, sondern liefert – heute kaum denkbar – Informationen, die weit über das Filmerebnis hinausweisen. In einer Kritik zu Lubitschs Ausstattungsrevue *DIE BERGKATZE* (1921) lobt Willy Haas im «Film-Kurier» Sparkuhls Fotografie – «sogar die furchtbar schweren Aufnahmen im Schnee höchst akzeptabel. Und, natürlich, die interessanten Aufnahmen des Feuerwerks» (13.4.1921). Und «Der Film» macht am 2.10.1921 zu *DAS WEIB DES PHARAO* (1921), einem «Spannungsfilm. Ägypterfilm. Massenfilm. Viertens: Kanonenfilm» (Alfred Kerr), Bemerkungen zu Licht und Kamera: «Das Eigenartige der Nachtaufnahmen (...) bestand aber darin, dass sie tatsächlich zur Zeit fast völliger Dunkelheit gedreht wurden und überhaupt nur dadurch möglich waren, dass Lubitsch über technische Hilfsmittel verfügte, die in Deutschland ihre erstmalige Anwendung fanden. Sein Operateur Sparkuhl hatte amerikanische Aufnahmeapparate von Bell und Hobels (= Howell) zur Verfügung, und ausserdem verwendete man Scheinwerferlicht in bisher für Filmzwecke unbekannter Konzentration. Was die Deutschen für militärische Zwecke bereits im Kriege verwendeten, nämlich Scheinwerfer, die eine Million Kerzen Lichtstärke haben, werteten die Amerikaner durch ihre sogenannten "Sunlightlampen" für



1

1
SUMURUN
Regie: Ernst
Lubitsch (1920)

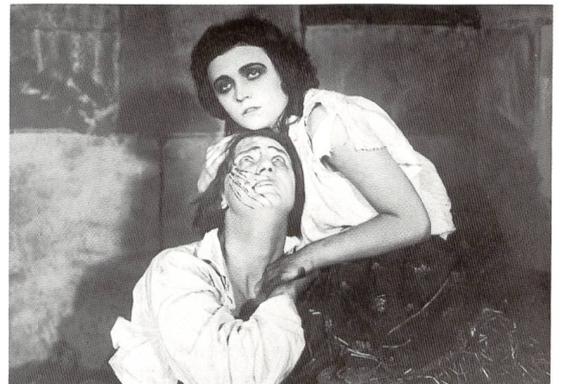
2

2
ANNA BOLEYN
Regie: Ernst
Lubitsch (1920)



3

3
MADAME
DUBARRY Regie:
Ernst Lubitsch
(1919)



Sparkuhl fordert eine enge Beteiligung am gesamten Herstellungsprozess eines Films. Am liebsten spreche er schon an Hand des Drehbuchs mit dem Regisseur das Schneiden der einzelnen Szenen durch, um ganz frei für die Bildwirkung und die plastische Herausarbeitung der einzelnen Szenen zu sein.

Filmaufnahmen aus. Wir haben somit auf dem Umwege über Amerika die Variante einer deutschen Erfindung vorgelegt bekommen, bei der man sich wundert, dass sie nicht durch und bei uns insbesondere für die bildlich so ungeheueren Möglichkeiten zulassenden Abend- und Nachtaufnahmen schon längst ausgenutzt wurde.»

Pick und Pabst, Dupont und Robison

Zu GRAUSIGE NÄCHTE, einer von Carl Mayers «Leidenschafts- und Schicksalstragödien» (R. in «Der Welt-Film», 5.9.1921), die Lupu Pick 1921 inszenierte, schreibt Fritz Olinsky am 28.8.1921 in der «Berliner Börsen-Zeitung», ohne konkret zu werden: «Photographisch ist der Film glänzend, man bekam eine ganze Reihe wirkungsvoller Lichteffekte zu sehen, manche Bilder wirkten ausgesprochen plastisch.» Herausgehoben werden «Finessen von Licht- und Schattenwirkungen, Verschleierungen und Bildverkürzungen» («Der Welt-Film»), auch sei «jede Apparatstellung oder -bewegung wirkungsvoll berechnet» (Fritz Podehl, «Der Film», 28.8.1921). Den Namen des Kameramannes verschweigt die Kritik, jeder Effekt wird dem Autor Carl Mayer und dem Regisseur zugeordnet.

Eine noch heute begeisternde Kooperation zwischen Sparkuhl und dem Regisseur Ewald André Dupont stellt DAS ALTE GESETZ (1923) dar, einer von zwei jiddischen Filmen Duponts. Die Handlung spielt in den galizischen Ghettos und im Wien der sechziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts. In «Die dämonische Leinwand» schwärmt Lotte H. Eisner: «Das Zeitkostüm hat nichts mehr von einer Verkleidung, Dagherotypien sind lebendig geworden; Krinolinen gleiten über das Parkett, schwingen über frische Rasenflächen. Der leuchtende Reichtum von sich wandelnden, verfließenden Impressionen entzückt das Auge. Und selbst in den ländlichen Ghetto-Szenen weiss Dupont mit unendlichem Feingefühl die dunklen Töne zu beleben, mit Hilfe seines Kameramannes Theodor Sparkuhl Kontrast-Härten zu vermeiden. Das Verschwimmende einer Radierung aus der Rembrandt-Schule scheint auszuströmen.» Wesentlich mitverantwortlich für diesen Effekt sind die fein gearbeiteten Bauten von Kurt Kahle nach Entwürfen von Alfred Junge: gebaute Gänge, Pfade, Lehmräume. Einige Entwürfe, Atelierstudien, Figurinen, archi-

tektonische Entwürfe und Filmfotos, die während des Filmens entstanden waren, wurden im Oktober 1923 in einer Berliner Buchhandlung am Kurfürstendamm ausgestellt – dies ein Hinweis darauf, auf welches Interesse solche eigenständige Arbeit stossen konnte.

Ein umfangreiches Gespräch mit Sparkuhl erscheint am 9. Mai 1925 im «Film-Kurier». Die Arbeit mit Lubitsch und Dupont ist danach für ihn die bislang schönste gewesen. DIE FLAMME (Lubitsch, 1922) und DAS ALTE GESETZ schätzt er mehr als andere Produktionen, weil er vor allem dort «diese unerhörte intensive und künstlerisch befriedigende Zusammenarbeit sämtlicher an der Herstellung des Films beteiligten Personen» erlebt habe. Nur auf diese Weise könne ein gutes Produkt entstehen. Und das sei auch mit ein Grund, warum er nicht nach «Amerika gehen wolle, da ihm die Befriedigung rein künstlerischer Tendenzen, die Herausarbeitung der Individualität, wichtiger als alles «business» erscheine.» Sparkuhl, demnach ein Idealist, fordert eine enge Beteiligung am gesamten Herstellungsprozess eines Films. Am liebsten spreche er schon an Hand des Drehbuchs mit dem Regisseur das Schneiden der einzelnen Szenen durch, um ganz frei für die Bildwirkung und die plastische Herausarbeitung der einzelnen Szenen zu sein. Stilistisch bevorzuge er «brillante, schön modulierte und weiche Bilder.» Technik ist für ihn etwas Selbstverständliches, er selbst sieht sich zunächst als schaffender Künstler und dann erst als Fotograf. Trotzdem war er auch technikbegeistert. Zu diesem Zeitpunkt nämlich hatte er bereits eine Amerikareise auf einem «15000 Tonnen grossen Dampfer» unternommen, auf dem er «mit nur einer einzigen transportablen Atomlampe» bei einer Bordfestlichkeit das gesamte Promenadendeck habe drehen können. Gegenüber Deutschland sieht er Amerika in vielen Filmbelangen um eine Nasenlänge voraus, vor allem würde die Sonne Hollywoods fehlen. Trotzdem möchte er höchstens vorübergehend zum Studium erneut herübergehen. Es kam anders.

MANON LESCAUT (1925/26), Arthur Robisons Pariser Kostümfilm reinsten Wassers, trägt seine Geschichte «mit Hilfe einer unbeschreiblich herrlichen und raffiniert reichen Photographie mit grossem Aufgebot malerischer Szenen, Spielsaal, Modesalon, nächtlicher

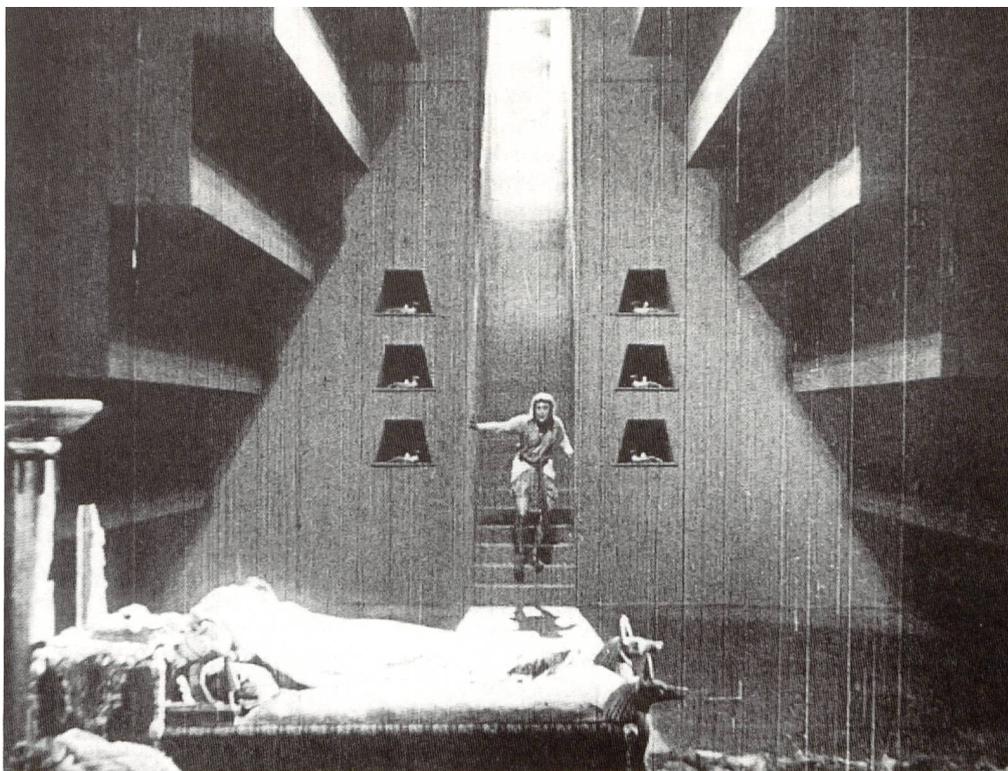
Kampf, in einem bewusst festgehaltenen Gobelinstil» vor, beschreibt Roland Schacht in der «B. Z. am Mittag» am 16.2.1926. Lya de Puttis Manon, ihr «Wesen», ihr Blick, ihre Gesten, ihre Kraft zur Verführung wird von der Kamera sehr bewusst und mit Blick auf die Wirkung herausgearbeitet. Manchmal jedoch bleiben die Bilder innerhalb dieser aufwendig dekorierten Geschichte (Bauten und Kostüme: Paul Leni) ein wenig «unverständlich». Dann sind sie angefüllt mit visuellen Strukturen, Fensterrahmen, Linien, Spiegeln, die von der «reinen» Narration ablenken. Auf Bilder, die sich in ihrem «Reichtum» verlieren, folgen dennoch Zeugnisse einer Bewusstheit des Umgangs mit dem Apparat: Sprünge von der Nah- in die Totaleinstellung, um das Motivische zu unterfüttern, eine erstaunliche Tiefenschärfe in den Räumen oder die weitgehende Verweigerung von Fahraufnahmen.

Eine zeitgenössische Bewertung Sparkuhls liefert 1926 «Das grosse Bilderbuch des Films», dem er als verhältnismässig junger Mann gilt, «kein alter Photograph im wahrsten Sinne des Worts, aber ein Meister des «grossen Bildes», grosser Massenszenen, der allerdings leider in der letzten Zeit keine Aufgaben bekommen hat, in denen er wirkliche Proben seines grossen Könnens ablegen konnte. Trotzdem zeigt seine MANON LESCAUT die photographische Schulung, die Nuancierung des Tons, die erst den Wert eines Bildes ausmacht, seine überlegene Fähigkeit, die Figuren im Bild zu verteilen, mit allen modernen Errungenschaften der Phototechnik zu arbeiten.»

Gemeinsam mit Adolf Trotz inszeniert Sparkuhl 1927/28 seinen einzigen Film, die Liebes- und Mordgeschichte DER STAATSANWALT KLAGT AN!, eine Thematisierung der Todesstrafe. Hans Feld urteilt am 10.8.1928 im «Film-Kurier»: «Der Zusammenarbeit zwischen Nurinszenator und Kameramann-Regisseur ist eine ganze Reihe geschickter Einstellungen zu danken. In der Art, wie Personen ins Bild gebracht werden, wie von der Kamera her die Regie beeinflusst wird, ist der – gute – Einfluss des Optischen deutlich festzustellen. Die sparsam angedeuteten Bauten stellte Victor Trivas. Johann Männling, der ausführende Kameramann, hat in der Lichtausgleichung zwischen Totale und Grossaufnahme noch eine ganze Menge zu lernen.» Vernichtend der Kritiker im «Film-Journal» zwei Tage später: «Von

- 1
DAS WEIB
DES PHARAO
Regie: Ernst
Lubitsch (1921)
- 2
Bei den
Dreharbeiten zu
DAS WEIB
DES PHARAO
- 3
BEAU GESTE
Regie: William
Wellman (1939)

der Photographie ist zu schweigen.» Zwar findet die «Filmtechnik» aus Halle die Regie «im Spielmässigen unbeholfen», erkennt aber «sehr gute Wirkungen im Photographischen». (18.8.1928) Solch uneinheitliche Wahrnehmung überrascht. Fehlen noch die Massstäbe? Ausgerechnet Sparkuhls einziger Ausflug in den Regiestuhl weist eine auffällige Kamera auf. Sie fährt, sie hüpfet, sie schliesst und öffnet ihre Blenden, sie kennt einige durchdachte Grossaufnahmen genauso wie das Erzählen mit den Mitteln der Doppel- und Mehrfachbelichtung. Solchen Manierismen steht innerhalb der vermutlich auch aus Kostengründen äusserst karg gehaltenen Büro- und Gerichtsräume eine überzeugende Fähigkeit der geduldigen Wahrnehmung gegenüber. So, als auf den Freispruch eines Angeklagten nicht die Reaktion der Zuhörenden folgt, sondern die Kamera einen kaum sichtbaren Ruck registriert, der durch den Saal geht. Der Apparat, an die Wand des Saals gedrückt, steht dabei hinter den Richtern.



1

Sparkuhls letzter Film in Deutschland ist Georg Wilhelm Pabsts *ABWEGE* (1928), eine moderne Ehegeschichte, zu der Hans Feld im «Film-Kurier» indirekt Anmerkungen zur Kameraarbeit anbietet: «Immer geht bei Pabst etwas vor. Nie konzentriert er die Einstellung auf Monologe und Duos seiner Schauspieler. Der Hintergrund, sonst zumeist tot, bleibt bei ihm belebt. Dadurch erhalten seine Bilder den Eindruck des Lebensechten. Sie sind Ausschnitte, aus denen man den ganzen Komplex rekonstruieren kann.» (6.9.1928) Doch zieht er die bemerkenswerte Bewusstheit im Umgang mit Licht und Schatten auf die Seite Pabsts: «Sparkuhl, nicht in die Lage versetzt, eigene Wege zu gehen, fotografiert innerhalb des gezogenen Rahmens klar und sauber.»



2

Unter Briten

Was Sparkuhl bewog, seine Karriere ab 1928 vorläufig in England fortzusetzen, ist nicht bekannt. Bei den «British International Pictures» (B.P.I.) in London drehte er insgesamt acht Filme. Er gehörte zu der in der frühen Tonfilmzeit grossen Gemeinde deutscher Filmschaffender in London. Rachel Low befindet in ihrer «History of the British Film», besonders die ausländischen Kameraleute hätten eine Art ästhetischen Modernisierungsschub im britischen Film ausgelöst, und Geoff Brown stellt in seinem Essay «Von Cali-

3



Jean-Pierre Bley betont Sparkuhls künstlerische Bedeutung für LA CHIENNE von Jean Renoir, die besonders in einem «plastischen Reichtum» innerhalb der Tiefenschärfe bestehe, den es in Frankreich zu dieser Zeit kaum gegeben habe.

gari nach Bournemouth» fest: «Die britische Filmindustrie hatte seit den zwanziger Jahren Talente aus dem Ausland heftig umworben. Produzenten suchten Filmtechniker vom europäischen Kontinent, um ihren Filmen künstlerischen Glanz und internationale Glaubwürdigkeit zu verleihen, die ihre hausbackenen Landsleute nicht zu geben in der Lage schienen» (in «Kunst und Exil in Grossbritannien: 1933-45», hg. von Hartmut Krug, 1986). Der englische Film suchte schon früh den Kontakt mit Deutschland, Hitchcock drehte 1925 in München THE PLEASURE GARDEN (IRRGARTEN DER LEIDENSCHAFT), Herbert Wilcox machte mehrere gemeinsame Unternehmungen mit der Ufa, darunter DECAMERON NIGHTS (DEKAMERON-NÄCHTE, 1924) mit Sparkuhl an der Kamera. Ewald André Dupont, Arthur Robison und viele andere fanden für eine gewisse Zeit ihren Platz in London.

1928 filmte Sparkuhl in London Henrik Galeens Kriminal- und Liebesaffäre AFTER THE VERDICT, in der Georg F. Salmony «alle Kindlichkeitsrekorde» überboten sah. Der Film um Vivian, Clive und Jim sei «von einer geradezu sehenswerten Unwahrscheinlichkeit», lasse aber als Trost den sanften «Zauber des Milieus. London, die garden parties, nette, alte Herren im Zylinder, saubere college boys in Tennishosen, Wimbledon, Richter in Perücken. Big Ben, gepflegte Menschen und Dinge ...», schreibt er am 8.2.1929 in der «B. Z. am Mittag». Ähnlich kann auch der Kollege Fritz Walter im «Berliner Börsen-Courier» nicht viel mehr entdecken als «eine für den Spielfilm neue Szenerie, eine interessante Erweiterung seines Bildgebietes: weite Rasenflächen und komfortable Klubhäuser, Londoner Strassen und das feierliche Zeremoniell eines englischen Gerichtshofes.» Kurzum: «London selbst ist noch nie so vorteilhaft im Film gezeigt worden», formuliert Georg Herzberg am 8.2.1929 im «Film-Kurier», räumt aber ein: «Die Tenaufnahmen sind nicht ganz durchdacht. Eine geschicktere Apparateneinstellung hätte mehr den Sinn der Geschehnisse erfassen können.» Gewiss sind an AFTER THE VERDICT am überzeugendsten Licht und Luft der Weltstadt London eingefangen. Auf dieser Atmosphäre jedoch (die auch mit der Zeit des Zuschauers zu tun hat, Räume hier ausgiebig auf sich wirken zu lassen) liegt von Beginn an ein Schatten. Eine lange Kamerafahrt über eine Hochzeits- tafel, zu deren Seiten Lampenschirme

wie Trauerweiden sich ausnehmen, mag etwa ein überdeutlicher Ausdruck solchen Kalküls sein.

«Chef des lumières»

Es ist zu vermuten, dass Sparkuhl die zahlreichen Spiel- und Kurzfilme bei den noch sehr jungen Pariser «Etablissemments Braunberger-Richebé» als eine Art «Abteilungsleiter Kamera» gedreht hat. Zwei davon sind zu «Klassikern» geworden. Im März 1931 fotografierte er in Billancourt zusammen mit Roger Hubert Renoirs gut einstündigen ON PURGE BÉBÉ, zugleich dessen erster Tonfilm (sowie das Leinwanddebüt von Fernandel), entstanden im wesentlichen innerhalb der drei Wände einer Theaterdekoration. Die karnevaleske Geschichte um einen Jungen, der sein Abfuhrmittel nicht nehmen will, ist vor allem berühmt geworden durch das Geräusch einer Wasserspülung – Renoir hat die Geschichte hundertmal erzählt. Für André Bazin war dies Renoirs Film mit den längsten Einstellungen. Er sei, so Renoir, genau wie anschliessend LA CHIENNE oft mit drei Kameras gedreht worden, musste aber in wenigen Tagen fertig sein, denn dann galt das Wort des Co-Produzenten Roger Richebé, mit LA CHIENNE das nächste grosse Projekt Renoirs zu produzieren. Zur Relation von Kameraarbeit und Drehzeit sagt Renoir im Dezember 1957 in einem Interview mit Rivette und Truffaut in den «Cahiers du Cinéma»: «Wo ich mit der Kamera etwas aufwendiger arbeiten wollen, war ich gezwungen, mich zu beschränken, um meine dreissig oder vierzig Einstellungen pro Tag zu schaffen. Aber es war schön. Ich war zufrieden!» (deutsch in Ulrich Gregors 1970 erschienener Dokumentation «Jean Renoir und seine Filme»)

LA CHIENNE gilt als «Beginn» des «poetischen Realismus» – der kleine Mann als tragischer Held wurde zum Filmthema, aus Michel Simon wird in dieser dunklen und dunkel gefilmten Geschichte ein Clochard. In Deutschland empfand man das Sujet «für herkömmliche Zensurbegriffe» als gewagt, man sah «wahre Bilder aus dem Milieu des Dirnen- und Zuhältertums», wie der «Film-Kurier» am 7.12.1931 mit Kennerblick berichtete. Siegfried Kracauer hingegen bedauerte es in der «Frankfurter Zeitung» vom 16.9.1932, dass LA CHIENNE noch nicht nach Deutschland gelangt ist, sei dieser Film doch «ein gutes Beispiel für jenen Realismus, den der Film im allgemeinen

und der deutsche Film im besonderen offenbar nicht aufzubringen wagt.» Die Rede vom «Realismus» bezieht sich hier auf die Arbeit Renoirs, die Wahl der Exteriores und vor allem auf den Gebrauch des Tons, erwähnt aber jene des Kameramannes nicht (ausgerechnet bei Kracauer, dem Theoretiker der Teamarbeit im Film!). Auch in einem noch sehr jungen Text Laurent Cassagnas ist die Rede von der «Kamera Renoirs», die «beim schäumenden Bier, den Spielautomaten und den tanzenden Paaren» verweile. Danach schlägt sich «die Aufmerksamkeit für das realitätsnahe Detail (...) auch in den technischen Kunstgriffen nieder, insbesondere in der Verwendung kurzer Brennweiten, wodurch eine für diese Zeit erstaunliche Tiefenschärfe erreicht wird», schreibt er in «CiCim» (Februar 1995). Doch weshalb ist keine Rede von der Arbeit des Mannes, der in einer Kritik des Films von Jean George Auriol in «La Revue du Cinéma» vom 1.12.1931 immerhin als «Chef-opérateur» bezeichnet wurde? Jean-Pierre Bleys' Übersicht zu ausländischen Kameraleuten in Frankreich (in «Positif», Januar 1988) betont jedoch Sparkuhls künstlerische Bedeutung für LA CHIENNE, die besonders in einem «plastischen Reichtum» innerhalb der Tiefenschärfe bestehe, den es in Frankreich zu dieser Zeit kaum gegeben habe.

Europa adé – Deutsche in Hollywood

Vermutlich ist Karl Freund der bekannteste unter den deutschen Kameraleuten, die in die Vereinigten Staaten auswanderten. Zu ihrer dortigen Akzeptanz hat Robert Müller am Beispiel von Franz Planer ausführlich berichtet (in dem von Christian Cargnelli und Michael Omasta herausgegebenen Buch «Schatten / Exil», Wien 1997). Im Dezember 1931 betrat Theodor Sparkuhl den Boden der USA, wo er mehr als sechzig Filme fotografierte. Wie würde Ernst Lubitsch dem Neuankömmling begegnen? Herbert Spaich schreibt in seiner Lubitsch-Monographie, leider ohne Quellen dafür zu nennen, der Star-Regisseur habe sich in Zurückhaltung beim Engagement von Emigranten geübt, «vor allem, wenn es sich um frühere Mitarbeiter handelte» wie Theodor Sparkuhl: Er «hielt auf Distanz, vermittelte ihm aber einen Vertrag mit der Paramount, allerdings nur als Kameramann bei B-Pictures. Bis zu seinem Tod wurde Sparkuhl ausschliesslich als Kameramann bei «kleinen» Kriminalfilmen beschäftigt.» Was schlicht falsch

1
DIE AUSTERN-
PRINZESSIN
Regie: Ernst
Lubitsch (1919)

2
ON PURGE BÉBÉ
Regie: Jean
Renoir (1931)

3
LA CHIENNE
Regie: Jean
Renoir (1931)

4
KOHLSIESELS
TÖCHTER
Regie: Ernst
Lubitsch (1920)

ist. Bereits im Januar 1932 soll Sparkuhl nach einer Notiz im «Film-Kurier» vom 17.1.1933 für die amerikanische «Kamera-Union» eine Inspektionsreise durch die USA unternommen und zuvor «drüben mit grossem Erfolg verschiedene amerikanische Tonfilme» gedreht haben. Nach gut drei Wochen widerspricht das Blatt seinem ersten Beitrag insofern, als nun doch erst die Aufnahme in die «International Photographers of the Motion Picture Industries» Sparkuhl nach neunmonatigem Aufenthalt die Arbeit in Hollywood ermöglichen: «Versuche verschiedener Firmen, ihn früher zu beschäftigen, scheiterten an dem Widerstand der Organisation der Kameramänner.» (11.2.1933)

1935 und 1936 war Sparkuhl unter anderem Kameramann bei drei Filmen von Mitchell Leisen, er traf bei *FORGOTTEN PLACES* (1936) erneut auf den inzwischen emigrierten Regisseur Dupont und kooperierte 1937 bei dem Musical *HIGH, WIDE AND HANDSOME* mit Rouben Mamoulian. Bis 1945 arbeitete er fast ausschliesslich für Paramount (wo auch Ernst Lubitsch in den dreissiger Jahren die meisten seiner amerikanischen Filme drehte), unter anderem mit William Wellman (*BEAU GESTE*, 1939) und Stuart Heisler (*THE GLASS KEY*, 1942). Im Mai 1941 erscheint ein Artikel von ihm im «American Cinematographer» über den optimalen Gebrauch von Belichtungsmess-Apparaturen, ein technisch orientierter Beitrag, der zu besseren Bildern vor allem im Amateur-Bereich führen soll. Weiters publizierte Äusserungen Sparkuhls waren bislang nicht zu finden.

Der gebürtige Hannoveraner arbeitete in Hollywood in allen wichtigen Genres. Ob Melodram (*FOUR HORSES TO KILL*, Mitchell Leisen, 1935), Musical (*THE BIG BROADCAST OF 1937*, Mitchell Leisen, 1936; *SECOND CHORUS*, H.C. Potter, 1941), Film noir (*AMONG THE LIVING*, Stuart Heisler, 1941; *THE GLASS KEY*; *STREET OF CHANCE*, Jack Hively, 1942) oder Abenteuerfilm (*IF I WERE KING*; Frank Lloyd, 1938; *BEAU GESTE*): als Kameramann galt es, sich den Studiovorgaben anzupassen. Trotzdem fallen gerade in dem mit Gary Cooper, Ray Milland und Robert Preston prominent besetzten Fremdenlegions-Melodram *BEAU GESTE* (einem Remake des stummen Films von 1926), das eine grosse Professionalität und Beherrschung aller Mittel verrät, neben den *production values* im besonderen die Lichtstrategien auf. Innerhalb einer



1



2



3



4

Was BEAU GESTE auszeichnet, ist die Übersichtlichkeit und "Reinheit" seiner Einstellungsplateaus. Sparkuhls Bemühen, besonders in grösseren Räumen mit der Anordnung von Personen Hinter- und Vordergründe als Balance zu arrangieren, wird spürbar.

grossen Transparenz der Bilder wird Licht plötzlich nicht nur "sichtbar", sondern leitendes Element für die Wahrnehmung. Von aussen konsequent durch Jalousien und Schlitz geworfen, hinterlässt es scharf konturierte Streifen auf Flächen. Sowohl in dem Fred Astaire-Musical *SECOND CHORUS* als auch in dem altmodisch inszenierten James-Cagney-Kleinstadtdrama *JOHNNY COME LATELY* (1943) ist dieser Methode Sparkuhls wiederzubegegnen. Trotz der vollkommen verschiedenen Sujets kennen besonders die historisch um 1940 "einsetzenden" Films noir ein solch partiell beleuchtetes Halbdunkel. Was allerdings *BEAU GESTE* davon deutlich absetzt, ist die Übersichtlichkeit und "Reinheit" seiner Einstellungsplateaus. Auch hier nämlich wird Sparkuhls Bemühen spürbar, besonders in grösseren Räumen mit der Anordnung von Personen Hinter- und Vordergründe als Balance zu arrangieren. Das ist, wie auch die offenbar gründliche Vorliebe für optische Symmetrien, in *DIE AUSTERNPRINZESSIN* schon genau so zu erkennen wie zwanzig Jahre später in *BEAU GESTE*. Und freilich konnte Sparkuhl auch seine Lubitsch-Erfahrung mit Massenszenen hier gewinnbringend anwenden in den grossen Schlachten um das Wüstenfort. Doch auch an durchkalkulierten Stimmungen versucht er sich hier, etwa wenn zur Täuschung der angreifenden Tuaregs tote Fremdenlegionäre in die Schiessscharten gestellt werden, um eine längst nicht mehr gegebene Stärke zu suggerieren. So gespenstisch diese nächtliche Szenerie auch wirken mag, übertroffen wird sie noch von der wuchtigen Dynamik der gegen den Himmel fotografierten Soldatentode.

Die amerikanische Literatur zum Film noir ordnet Sparkuhls Beitrag in diesem Genre nicht selten seiner Herkunft vom «deutschen expressionistischen Film» zu. Dies ist eine noch immer allgemein übliche und falsche Zuschreibung, welcher deutsche Filme der zwanziger Jahre allgemein als «expressionistisch» gelten. So heisst es beispielsweise in John Tuskas Studie «Dark Cinema» von 1984 zu *STREET OF CHANCE*, der von einem Mann mit Gedächtnisverlust erzählt: «Theodor Sparkuhl, the cinematographer, was well trained in the German Expressionist school and it is to him probably, more than to Jack Hively, that the film owes its noir visual style.» Dies ist nur ein Beispiel von vielen. Mit in Wohnungs-fenstern eingespiegelten Visionen, weit

ausholenden Fahrten und dem Gebrauch des Transfokator-Objektivs setzt aber die Kamera gerade hier keine Noir-Standards, genauer: Sie ist in dieser Adaption eines Romans von Cornell Woolrich von solchen Regeln noch weit entfernt. Was übrigens auch für die Story gilt, die schnell auf ein simples Whodunit zuläuft und an Noir-Atmosphäre lediglich einige äusserlich bleibende Motive wie nächtliche Strassen und verlöschende Laternen bietet. Ausgenommen davon bleibt eine lange, bedrückende Sequenz in einem abgedunkelten Haus mit niedrigen, herabgezogenen Decken, das nicht nur einen Mord gesehen, sondern zugleich auch Mörder und Zeuge beherbergt hat.

Robert Siodmak erwähnt Sparkuhl in seinen 1980 erschienenen Erinnerungen «Zwischen Berlin und Hollywood» im Zusammenhang mit *WEST POINT WIDOW* (1940/41), seinem ersten (und recht schwachen) Hollywoodfilm nach dem Abschied von Frankreich, auf rustikale Weise: Dieser Kameramann habe sich am zweiten Drehtag geweigert, eine Einstellung so zu filmen, wie er, Siodmak, es sich wünschte. «Solche Einstellungen macht man in Deutschland, aber nicht in Amerika!» sei die herablassende Erklärung Sparkuhls gewesen. Ein «Experte aus dem Schneiderraum», den Siodmak kommen liess, gab dem Regisseur recht, und von da an habe Sparkuhl keine Ratschläge mehr gegeben – «es war mir nur recht, dass er den Mund hielt.» Welches Deutschland der Kameramann wohl gemeint hat: jenes vor oder nach 1933?

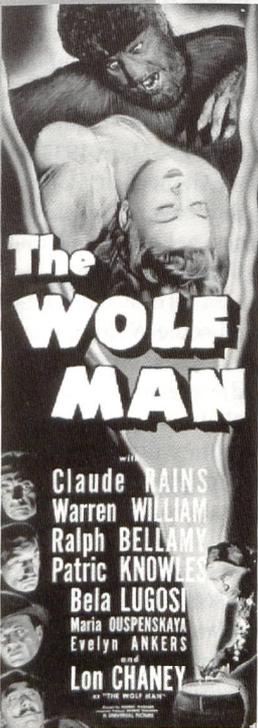
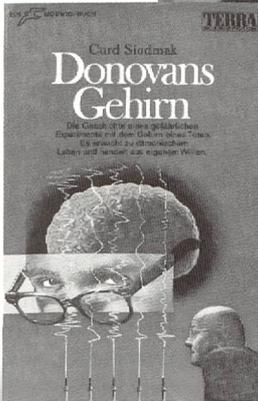
Siodmaks ebenfalls emigrierter Bruder Curt schrieb zusammen mit Frank Spencer (Franz Schulz) die Story zu *PACIFIC BLACKOUT* (Ralph Murphy, 1941). «No documentary!» verheisst der Rolltitel, was auf den visuellen Stil verweist. Hell ist es hier nur in Räumen, niemals aussen. Es herrscht Verdunklung, für die Bevölkerung gehören Luftschutzübungen zum Alltag. Ein Mann wird verfolgt. Er wird geschützt von einer Frau. Ist er unschuldig? Die Dreharbeiten finden zwar noch im Frieden statt, doch die Uraufführung liegt bereits etwa fünf Wochen nach den amerikanischen Kriegserklärungen an Japan, Deutschland und Italien vom Dezember 1941. In der «New York Times» setzt sich Bosley Crowther am 15.1.1942 deshalb nicht mit dem Film auseinander, der ursprünglich «Midnight Angel» heissen sollte, sondern mit der Zumutung, die es bedeutet, ausgerechnet jetzt

ein Produkt herauszubringen, das ihm als nicht hinnehmbare Verharmlosung der ernstesten Situation erscheinen will. Der Film ist sicher nur Durchschnitt. Aber es ist wunderschön gefilmt, wie eine Frau, die im Dunkeln ihren Hund sucht, in einem Park ein Streichholz anzündet, um besser sehen zu können. Die Ausgangssituation einer Stadt fast ohne Licht an öffentlichen Plätzen dürfte Sparkuhl herausgefordert haben.

Bei seinem Tod durch Herzinfarkt hinterliess Sparkuhl seine Witwe und fünf Kinder. Im Dezember 1945 hatte er offenbar Paramount verlassen, heisst es im Variety-Nachruf. Sein letzter Film ist die United-Artists-Komödie *THE BACHELOR'S DAUGHTER* (Andrew L. Stone, 1946). Was war geschehen? Am 4. September 1945 hatte "Ted" Sparkuhl eine Vereinbarung mit dem Agenten Paul Kohner geschlossen, die ihm Aufträge verschaffen und für die restliche Zeit seiner Beschäftigung bei Paramount zunächst gebührenfrei sein sollte. Kein halbes Jahr später jedoch, mit Brief vom 12. Februar 1946, kündigte er diese Abmachung auf – «since I had no employment through your efforts at all.» In einem freundlichen Nebensatz führt er das auf die allgemeinen Umstände in der Filmindustrie zurück. – Sparkuhls stetige Wechsel der Länder bleiben (zurzeit noch) ungeklärt. Ist er allein den ökonomischen Gesetzen der Filmindustrie gefolgt? Kann er trotz der frühen Auswanderung als Exilant gelten? Biographische Stränge bleiben hier mit anderen noch unverbunden. Eine andere Frage, ein kleines filmhistorisches Detail, gleichfalls noch nicht auflösbar: In dem 1924 von Paul Ludwig Stein inszenierten Stummfilm *DER TRAUM VOM GLÜCK* sind die dann vom Wiener Modellhaus Max Becker ausgeführten Kostüme entworfen worden von «Chicky Sparkuhl». Hatte Theodor einen Bruder? Entwarf er nebenbei unter anderem Vornamen noch Kostüme? War er ein Multitalent?

Rolf Aurich

Grossen Dank schulde ich den vielen Kolleginnen und Kollegen aus Frankreich, England, den USA und Deutschland, die mir mit zahllosen Hinweisen und Informationen geholfen haben!



1
Lon Chaney jr.
in THE WOLF
MAN (1941)
Regie: George
Waggner, Buch:
Curt Siodmak

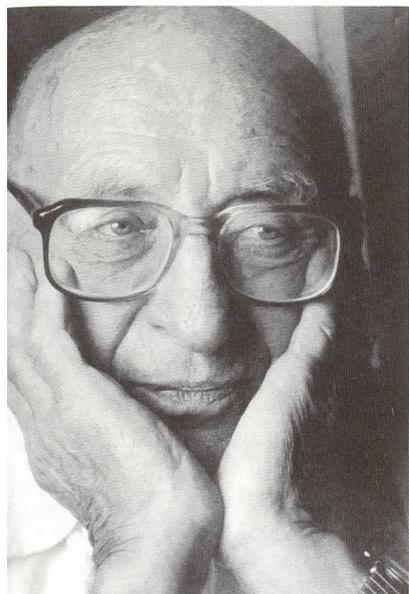
Curt Siodmak

Anmerkungen zu Leben und Werk
anlässlich der Retrospektive
der Berliner Filmfestspiele

Im Schatten des grossen Bruders

Für Robert war ein berühmter Siodmak im Filmbusiness – nämlich er – genug. Diese Obsession von Geschwisterrivalität hat ihn bis ans Lebensende nicht losgelassen, schreibt Curt Siodmak – im 1996 erschienenen ersten Band seiner Autobiographie «Unter Wolfsmenschen» – über seinen Bruder. Diese Erkenntnis formuliert er im Zusammenhang mit dem 1929 entstandenen Film MENSCHEN AM SONNTAG. Wenn von den Beteiligten an diesem filmischen Experiment die Rede ist, werden Robert Siodmak, Billy Wilder, Fred Zinnemann und Edgar G. Ulmer genannt, vielleicht auch noch Ruchus Gliese. Von Curt Siodmak ist in der Tat keine Rede. Dabei hatte er die Idee, die er in einem fünfzigseitigen Exposé niederschrieb, und trug darüber hinaus zur Finanzierung bei, war er als Romanautor doch damals der bestverdienende der jungen Männer.

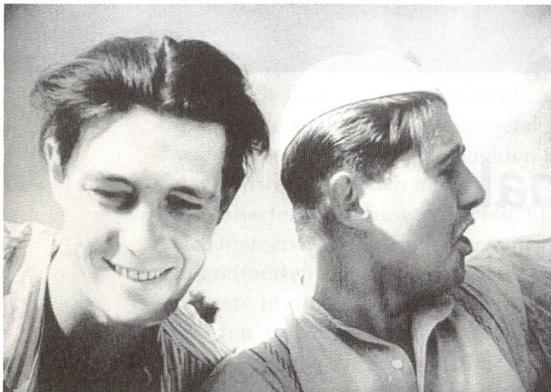
Ich als Story-Autor habe nie etwas wichtiger gefunden, als Ideen zu Papier zu bringen – Ideen, die – in der arbeitsteiligen Filmindustrie Hollywoods – von anderen zu Filmscripts gemacht oder zumindest verändert wurden. In den Drehbuchcredits der Vorspanne taucht Curt Siodmak meist als einer von mehreren Namen auf, entsprechend schwierig ist es zu bestimmen, wer hier was beigetragen hat. Auch das hat Curt zum unbekannteren der beiden Brüder gemacht. Und die meisten der fünf Filme, die ein «Directed by Curt Siodmak» im Vorspann tragen, gehören nicht zu den Klassikern des Films, sind auch nicht mit schöner Regelmässigkeit in den nächtlichen Programmen deutscher Kabel-Kanäle zu sehen (zwei von ihnen wurden in Deutschland überhaupt nicht aufgeführt). So kommt es dazu, dass der Name Curt Siodmak eher den Lesern phantastischer Romane (von denen er zwischen 1929 und 1986 mehr als ein Dutzend veröffentlicht hat) ein Be-



1953 schrieb Curt Siodmak das Drehbuch für RIDERS TO THE STARS, der nicht nur vom Aufbruch der Menschheit zu anderen Galaxien handelt, sondern auch von einem Vater-Sohn-Konflikt.

1

2



3



4



griff ist als den Filminteressierten. Diese Bücher lesen zu können, ist allerdings nicht weniger schwierig als die meisten seiner Filme zu sehen – als einer für den schnellen Gebrauch bestimmten Gattung zugehörig, sind sie alsbald aus den Buchhandlungen wieder verschwunden, selbst die letzte seiner literarischen Veröffentlichungen, der 1991 erschienene historische Roman «Die Hexen von Paris» ist längst aus dem Verzeichnis lieferbarer Bücher gestrichen.

Im Frühjahr 1996 war Curt Siodmak (zusammen mit seiner Frau Henrietta) in Deutschland, um auf einer kleinen Lesetournee den ersten Band seiner Autobiographie vorzustellen. Dem mit 93 Jahren immer noch recht agilen Mann wurde aus diesem Anlass mehr publizistische Aufmerksamkeit zuteil als in den Jahrzehnten zuvor zusammengenommen. Zumindest in München waren aus diesem Anlass auch einzelne seiner Filme zu sehen, aber eine grössere Auswahl von ihnen zu zeigen, bleibt der diesjährigen Berlinale vorbehalten. Alle wird man auch da nicht sehen können (wenn sich auch von fast allen Kopien ausfindig machen liessen), dafür werden zu viele mit dem Etikett "obskur" gekennzeichnet. Was bedauerlich ist, sind doch solche Veranstaltungen heutzutage, in Zeiten knapper Kassen, fast die einzigen Möglichkeiten, auch die Ränder der Filmgeschichte kennenzulernen. Aber vermutlich hätte es diese Retrospektive auch gar nicht gegeben, wenn man nicht Curt Siodmak hätte vorstellen können als den – zu Unrecht vernachlässigten – Bruder des bekannten Regisseurs Robert Siodmak (und daraus nun eine Doppelretrospektive gemacht hat, die beiden gilt). Wieder steht Curt im Schatten seines Bruders, aber immerhin ist er noch unter uns und kann erzählen von seinem Leben und seinen Filmen.

**«Geschichte ist das, was man am eigenen Leib erfährt»
Zur frühen Biographie**

Ein Autor von neun Jahren, das ist der 1902 geborene Curt (in Deutschland noch: Kurt), als seine Geschichte «Der Schlüssel» in der Kinderzeitschrift «Kinderwelt» gedruckt wird. Mitte der zwanziger Jahre verkauft er sein Exposé «Die Brüder» für 2500 Mark an die UFA, 1929 pokert er den Preis für sein Manuskript «Ofen Lehmann Zwei» bei Scherl auf 12000 Mark hoch, wo es in «Die Woche» als «Helene droht zu platzen» in Fortsetzungen erscheint. Dazwischen Ingenieursstudium in Dres-

den, Berlin und Stuttgart, sowie 1924 Mathematikstudium in Zürich, wo er seine spätere Frau Henrietta kennenlernt.

Dazwischen auch: erste Filmarbeiten wie 1922 die deutschen Zwischentitel für Mack-Sennett-Komödien im Auftrag seines Onkels Heinrich Nebenzahl (dem Vater des späteren Produzenten Seymour Nebenzahl); als Jungreporter beim «8-Uhr-Abendblatt», für das er von Dreharbeiten zu Langs METROPOLIS berichten soll, umgeht er das Problem des «closed set», indem er als Statist anheuert.

Was sich wie die Stationen einer ziemlich gradlinigen Erfolgsstory anhört, ist in Wirklichkeit alles andere als das. Das gebrochene Verhältnis des Juden zu dem Land, aus dem er 1933 emigriert, beginnt schon viel früher. *Obwohl in Deutschland geboren und aufgewachsen, fühlte ich mich unter den Teutonen wie ein Bürger zweiter Klasse. Antisemitismus war in Deutschland immer latent vorhanden, zumal an Schulen.* Nachhaltig wirkt die Erfahrung seiner Flucht aus Deutschland, unmittelbar nach Goebbels' Rede vor den deutschen Filmschaffenden im Hotel Kaiserhof am 28. März 1933. In der Person eines deutschen Polizeinspektors, der ihm zuvor für Geld bei seinen Recherchen geholfen hat, und der ihm jetzt hilft, über die Schweizer Grenze zu gelangen – um sich dafür Siodmaks Auto und seine Wohnung unter den Nagel zu reissen, bündeln sich Anpassung an die Macht und Eigennutz. Als Siodmak dreissig Jahre später mehrere *Schreibaufträge* für Artur Brauers CCC-Filmproduktion in Berlin übernimmt, konstatiert er Traditionen. *Bald merkte ich, dass ich ausserstande war, einen deutschen Film zu schreiben. Jedes auch nur halbwegs kontroverse Thema war für die deutschen Filmproduzenten eine Bedrohung. Sie wollten nur harmlose Themen haben ... oder Schulzen. Das deutsche Publikum weigerte sich, mit Vergangenheitsproblemen konfrontiert zu werden.*

Familienbande

Eine zwiespältige Figur ist Ike, der Vater von Robert und Curt, in der Erinnerung des jüngeren Sohnes: in seiner Jugend abenteuerlustig (mit sechzehn Jahren wanderte er nach Amerika aus und machte sein Glück), später ein kalter Mann und Familientyrann, an den Rosa, die künftige Mutter von Robert und Curt, im Alter von siebzehn Jahren von ihrer Mutter Anna verschachert wird, die damit nach dem geschäftlichen Konkurs ihres Mannes und dessen nachfolgendem Selbstmord versucht zu

retten, was zu retten ist. *Schon in meiner frühesten Jugend spürte ich, wie fremd sich meine Eltern waren.* Werner, der jüngste der vier Brüder, emigrierte 1933 nach Israel, wo er mit 89 Jahren starb, Rolf, der zweitjüngste, nahm sich 1933 mit neunzehn Jahren in Paris das Leben.

1953 schrieb Curt Siodmak das Drehbuch für *RIDERS TO THE STARS*, der nicht nur vom Aufbruch der Menschheit zu anderen Galaxien handelt, sondern auch von einem Vater-Sohn-Konflikt, als der Leiter des Projektes seinen Sohn unter den ausgewählten Kandidaten entdeckt. Neun Jahre später adaptierte Siodmak eine Erzählung von Siegfried Lenz für die Leinwand: *Das Feuerschiff* erzählt vom Terror dreier Verbrecher gegen die Besatzung eines Feuerschiffs, das sie auf ihrer Flucht nach einem Raubüberfall in ihre Gewalt bringen. Der Film erzählt aber auch von der Beziehung zwischen einer übermächtigen Vaterfigur, dem Kapitän des Schiffes, und seinem Sohn.

Der Analyse von verkorksten Familienbeziehungen bieten die Filme, die Curts Bruder Robert inszenierte, eine reiche Projektionsfläche, sei es die alteingesessene, vorurteilsbehaftete Reederfamilie in *New England in Time Out of Mind* oder die vielen oppressiven Familienstrukturen in seinen *noir*-Filmen, die subtile Tyrannei zweier Schwestern über ihren Bruder (*The Strange Affair of Uncle Harry*), die ziemlich böartige einer Frau über ihren Mann (*The Suspect*) oder die umklammernde einer Mutter über ihren psychopathischen Sohn (*Christmas Holiday*).

1
Curt Siodmak

2
Wolfgang von
Waltershausen
und Erwin
Spletstößer in
*MENSCHEN AM
SONNTAG*
Regie: Robert
Siodmak, Edgar
J. Ulmer (1929)

3
*I WALKED
WITH A ZOMBIE*
Regie: Jacques
Tourneur (1943)

4
THE TUNNEL
Regie: Maurice
Elvey (1935)

Brüder/Rivalen

Zu drei Zeiten, in drei Ländern führte die Arbeit Curt und Robert Siodmak zusammen. Nach *MENSCHEN AM SONNTAG* schrieb Curt für Robert im darauffolgenden Jahr den (verlorengegangenen) Kurzfilm *DER KAMPF MIT DEM DRACHEN* und *DER MANN, DER SEINEN MÖRDER SUCHT* (von dem heute nur noch eine Kurzfassung existiert); 1934 inszenierte Robert in Paris *LA CRISE EST FINIE* nach einer Story von Curt und Friedrich Kohner; 1943 stand er bei *SON OF DRACULA* hinter der Kamera, der ebenfalls auf einer Story von Curt basierte. Letzteres erwies sich als eine besonders pikante Angelegenheit, bot doch Universal die Regie des Films Robert nur auf Bitten von Curt an. Woraufhin Robert den Produzenten ersuchte, Curt durch einen anderen Autor zu ersetzen. *Für Robert war ein berühmter Siodmak im Filmbusiness genug ...*

Ist es da verwunderlich, dass man einen Film wie *ALOMA OT THE SOUTH SEAS* (1941) in Zusammenhang mit den beiden Brüdern bringt, auch wenn man weiss, dass Curt nur als Co-Autor der Story verantwortlich zeichnet? Hinter der bunten Farbpalette, die den Pappmachéecharakter von Felsen und Pflanzen zu kaschieren sucht, verbirgt sich eine hochdramatische Geschichte zweier Freunde (die zu Beginn des Films als kleine Jungen die Krönungszeremonie beobachten), die sich am Ende als Feinde gegenüberstehen, weil der eine dem anderen die Königswürde und die Frau neidet.

Auch *I WALKED WITH A ZOMBIE* nimmt das Motiv von den ungleichen Brüdern auf, das Tun des einen setzte einst das Verhängnis in Gang. Dabei klingt in den Erinnerungen von Curt durchaus auch die Bewunderung durch, wenn er notiert: *Robert machte nie im Leben Kompromisse – ich nur allzuoft ...*

Leide ich selbst jetzt noch, Jahrzehnte nach seinem Tod, unter seiner Übermacht, der ewigen Geschwisterrivalität? Ich glaube nicht, aber mein Freund, der Psychiater, meint ja.

Die Zukunft? Der Technik!?

Die Technikbegeisterung des gelernten Ingenieurs und Mathematikers Curt Siodmak schlägt sich vor allem in seinen frühen Werken nieder: der neugierige Blick hinter die Kulissen des neuen Mediums und seiner Apparaturen in *DER SCHUSS IM TONFILMATELIER* (1930), die gigantische schwimmende Plattform im Ozean, auf der Flugzeuge zwischenlanden können, in der Verfilmung seines Romans, *F.P. 1 ANTWORDET NICHT* (1932), seine Story-Adaption von Bernhard Kellermanns utopischem Roman für die britische Produktion *THE TUNNEL* (1935), das dramatische Finale an Bord eines Transatlantikfliegers, wo ein Gangster eine unliebsame Zeugin ermorden will, in *NON STOP NEW YORK* (1937) und, als Nachklang und Produkt des Wettlaufs im Weltraum, *RIDERS TO THE STARS* (1954), in dem die Menschheit ins Weltall aufbricht.

In anderen Werken schlägt sich die Skepsis gegenüber vermeintlichem Fortschritt, die Siodmaks literarisches Werk dominiert, auch auf der Leinwand nieder: der amerikanische Kult der Jugendlichkeit, den er in *«Gabriel's Body»* behandelt, findet sich in trivialisierter, aber nichtsdestoweniger schöner Form auch in *TARZAN'S MAGIC FOUNTAIN* (1948), in dem Lex Barker alle Mühe hat, Gangster und Touristinnen von einem Jungbrunnen fernzuhalten.

«Ich weiss, dass es in der Nuklearforschung keinen Platz für einsame Wölfe gibt» lautet die Einsicht eines sterbenden Wissenschaftlers in *THE MAGNETIC MONSTER* (1953), nachdem seine Experimente mit radioaktivem Material die Welt an den Abgrund gebracht haben. «Der Zauberlehrling» hiess die erste deutsche Übersetzung von Siodmaks Roman *«Donovan's Brain»*: dieses Motiv vom Menschen, der glaubt, die Mächte der Natur zu beherrschen, aber zu spät seinen Irrtum begreift, findet in *THE MAGNETIC MONSTER* (Siodmaks zweiter Arbeit als Regisseur) seinen Niederschlag, wenn auch das Hauptaugenmerk jenen Wissenschaftlern gilt, die im Dienste des O.S.I. stehen, des «Office of Scientific Investigation». Diese fiktive Regierungsbehörde dachten sich Siodmak und sein Partner Ivan Tors für diesen Film aus, dessen semidokumentarischer Stil an Fernsehserien wie *«Dragnet»* erinnert. Da spüren Wissenschaftler mit Geigerzählern einer plötzlich aufgetauchten elektromagnetischen Energiequelle nach, die am Anfang noch für Belustigung sorgt, wenn in einem Elektrogeschäft alle Uhren zur selben Zeit stehenbleiben und elektrische Geräte ein Eigenleben entwickeln, die sich dann aber als unvorstellbare Gefahr für die Menschheit herausstellt.

Der bizarre Höhepunkt des Films, wo die Energiequelle durch Überladung gewissermassen erstickt wird, war übrigens der Ausgangspunkt des Projektes, denn Ivan Tors (der später vor allem durch seine Tierfilme bekannt wurde) hatte die Rechte an dem 1934 von Karl Hartl inszenierten Film *GOLD* erworben. Dessen Höhepunkt, der die eindrucksvolle Maschinerie, mit der das begehrte Edelmetall synthetisch erzeugt werden soll, bei der Arbeit zeigt, verschnitt er mit Grossaufnahmen seiner Hauptdarsteller und hatte so ein bombastisches Finale für seine eigene Produktion.

Hierarchien in Hollywood

Um in Hollywood sozial akzeptiert zu werden, musste man für ein Studio arbeiten, das heisst seinen wöchentlichen Gehaltsscheck kassieren, begreift Siodmak nach seiner Ankunft in Amerika 1937 nur allzubald. Und auch, dass es unter denjenigen, die einen Studiovertrag haben, Hierarchien gibt: Hochdotierte Schauspieler und Autoren machten sich nicht mit schlechtbezahlten gemein ... Die meisten meiner Freunde verlor ich dann, wenn sie in die Höhenluft der Hochbezahlten aufstiegen. Emigranten mit Job wurden

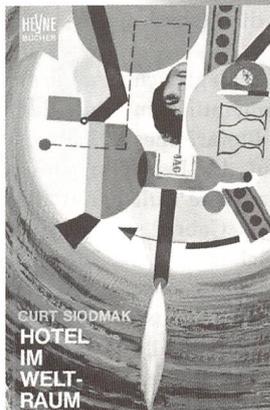


1

2



3



schnell amerikanisiert. Letzteres galt auch für ihn selber. Wobei ihm zweifellos zugegeben kam, dass er seine Weimarer Lehrjahre als freier Autor zugebracht hatte, der wusste, dass er immer nur so erfolgreich war wie seine letzte Idee, der darüberhinaus als Verfasser von Gebrauchsliteratur weniger Berührungängste und Anpassungsschwierigkeiten hatte als die Regisseure, die in Deutschland etabliert gewesen waren, Teil einer Hochkultur, die an ihre Sprache gebunden war, und die nun ohne Kenntnisse der amerikanischen Kultur und Sprache ziemlich hilflos waren.

Für jene Co-Autoren, die ihm die Studios zuteilten, findet Siodmak wenig schmeichelhafte Worte, seien es die ehemaligen Stummfilm-Stars Lillian Hayward und Seena Owen, mit der man ihn bei Paramount für die Adaptation des Bühnenstücks «Aloma of the South Seas» verkuppelte und die seiner Meinung nach *nur noch aus karitativen Gründen auf der Gehaltsliste geführt wurden* oder Gerald Geraghty, mit dem er, ebenfalls bei Paramount, für ein weiteres Stück Südsee-Exotik, *HER JUNGLE LOVE*, zusammengeführt wurde – *leider nicht so ein Talent wie Charles Brackett, mit dem Billy Wilder zusammenarbeitete*. Bei manchen kam zum mangelnden Talent offenbar auch noch die Dreistigkeit, so bei John McAvoy: *Immer, wenn ich mit einer Idee ankam, verschwand McAvoy angeblich aufs Klo, um seiner schwachen Blase Erleichterung zu verschaffen. Ich fand bald heraus, dass er schnurstracks in Hornblows Büro marschierte, um ihm "seinen" Brainstorm zu erzählen*.

Dabei ging es Siodmak nicht schlecht, hatte er doch gleich mit einem Wochenlohn von 350 Dollar angefangen. *Das war 1937 ein Vermögen, als ein Drink 40 Cent kostete und eine Zeitung 5 Cent*. Mit solch einem Polster konnte man sich gewöhnen an *eine reduzierte Lebensweise... Meine neue Welt beschränkte sich auf ein Studiobüro, die Kantine zur Lunchzeit und ein einfaches Apartment... Es war ein Leben in einem Kokon*.

Siodmak erwies sich als Mann für alle Fälle, dem eines Tages sogar die Ehre zuteil wurde, ein Drehbuch zu retten: *Manny Wolfe rief mich in sein Büro und begann das Gespräch mit einem Kompliment, das mich argwöhnisch stimmte. «Ich finde, Sie sind der beste Autor Hollywoods, wenn es um Plots geht. Henry Hathaway will SPAWN OF THE NORTH machen, und hier habe ich ein halbes Dutzend Drehbücher, aber Henry gefällt keins von denen. Lesen Sie den Roman von Barrett Willoughby durch. Sie schreiben das Drehbuch, kommen aber nicht auf den Vorspann. Und zwar deswegen nicht, weil*

Ein grosser Wurf aber war Siodmak im Jahr zuvor mit dem Originaldrehbuch zu THE WOLF MAN gelungen, mit dem er eine tragische Figur schuf, die den Monstern, mit denen Universal Anfang der dreissiger Jahre Filmgeschichte geschrieben hatte, durchaus ebenbürtig war.

schon Talbot Jennings, Grover Jones und Dale Evans drangesessen haben. Haben es aber nicht hinge kriegt.» Die Namen, die Manny nannte, waren die der höchstbezahlten Paramount-Autoren. Ich vernahm zum erstenmal, dass ein Drehbuch nicht geschrieben, sondern "hinge kriegt" wird.

Nach der Arbeit für Paramount, die neben diesem Fixing-Job und den beiden Südsee-Extravaganzen auch einen dichten kleinen Thriller vor Kriegshintergrund (PACIFIC BLACKOUT, 1941; mit Franz Schulz alias Frank Spencer als Coautor) umfasste, entstanden sechs Drehbücher für Republic, die zwischen 1942 und 1944 realisiert wurden. Inhaltliche Kontinuität kommt bei Universal in Siodmaks Arbeiten, wo er 1939 für und mit Joe May die Story zu THE INVISIBLE MAN RETURNS liefert, der so erfolgreich ist, dass Universal, wo man Filme häufiger in Serie herstellte als in den anderen grossen Studios, gleich nach Fortsetzungen verlangte: für den zweiten Film der Serie, THE INVISIBLE WOMAN (1940), und den vierten, INVISIBLE AGENT (1942), durfte Siodmak das Buch schreiben, wobei letzteres zwischen Slapstick, Anti-Nazi-Film und Spezialeffekten schwankte.

Ein grosser Wurf aber war Siodmak im Jahr zuvor mit dem Originaldrehbuch zu THE WOLF MAN gelungen, mit dem er eine tragische Figur schuf, die den Monstern, mit denen Universal Anfang der dreissiger Jahre Filmgeschichte geschrieben hatte, durchaus ebenbürtig war. Von einem Werwolf gebissen, verwandelt sich Larry Talbot bei Vollmond selber in solch eine Bestie, verzweifelt nach Erlösung suchend, die ihm erst gewährt wird, als er am Ende – in Werwolfgestalt – von seinem eigenen Vater getötet wird. Ganz in der Tradition früherer Universal-Horrorfilme erzählte Siodmak die Geschichte als ein Stück Folklore aus dem alten Europa, weit entfernt von den Absurditäten der beiden Nachfolgefilme FRANKENSTEIN MEETS THE WOLFMAN und HOUSE OF FRANKENSTEIN, die der Studiopolitik der Kombination verschiedener Monster in einem einzigen Film und der zunehmenden Betonung komischer Elemente folgten.

Ein Mann der Ideen

Originaldrehbücher zu schreiben machte mir Spass. THE INVISIBLE MAN RETURNS verlangte nicht viel Einbildungskraft. Das Thema "Unsichtbarkeit" war mir nicht neu, da es schon in meinem letzten Roman, «Die Macht im Dunkeln», darum gegangen war. Was das Variieren von Ideen anbelangt, war Siodmak ein ge-

witzter Mann: «Die Macht im Dunkeln» (1937) war nämlich selber schon eine Variation, und zwar die eines Romans, den er sechs Jahre zuvor veröffentlicht hatte. «"Die Macht im Dunkeln" ist handlungsgleich mit "Die Stadt hinter Nebeln". Es gibt die gleichen Erpressungsversuche an der Welt, die gleichen, nur umbenannten Gestalten, und das selbe Ende in Liberia im Gasangriff der Flotten der Weltmächte, aber mit weitaus sorgfältigerer Charakterisierung und einem signifikanten Unterschied: aus dem machtgerigen Dymoff ist der englische Idealist St. Regier geworden, der der Welt den Frieden aufzwingen will.» (Franz Rottensteiner, Das Science Fiction Jahr, Heyne, 1986)

Mit seinem Drehbuch für DER MANN, DER SEINEN MÖRDER SUCHT hatte Siodmak Jules Vernes «Les tribulations d'un Chinois en Chine» variiert, seinen Roman «Das dritte Ohr» (1973) legte er zehn Jahre später in einer «durchgesehenen Neuauflage» vor. Vermutlich kommt aber auf jede seiner Ideen, die er ein zweites Mal zu Geld zu machen verstand, mehr als eine, die von fremder Hand variiert wurde, ohne dass er Tantiemen sah. So erinnert er sich an eine Adaption von Henryk Sienkiewicz' Roman «Durch Wüste und Wildnis», die er in Amerika 1941 den Disney Studios anbot, wo man die Geschichte zweier Kinder, die sich alleine durch die afrikanische Wüste schlagen, ablehnte, weil der Held in Notwehr zwei Araber erschiesst, aber im Jahre 1993 die Geschichte als ihre Top-Jahresproduktion (präsentierte) – gemeint ist der von Mikael Salomon inszenierte A FAR OFF PLACE.

Im Mittelpunkt: das Gehirn

Von allen Ideen, die Curt Siodmak je gehabt hat, hat sich eine bei weitem als die profitabelste erwiesen, die der Übertragung von Gedanken und Empfindungen, bis hin zur totalen Kontrolle des menschlichen Gehirns durch ein anderes. Sie schlug sich nieder in drei Romanen und sieben Filmen:

- «Donovan's Brain» (1942)
- «Hauser's Memory» (1968)
- «Gabriel's Body» (1992; deutsch zuerst als «Ich, Gabriel, 1986)
- BLACK FRIDAY (1940)
- THE LADY AND THE MONSTER (1944)
- THE PHANTOM SPEAKS (1944)
- DONOVAN'S BRAIN (1953)
- CREATURES WITH THE ATOM BRAIN (1955)
- VENGEANCE/OVER MY DEAD BODY/THE BRAIN (US-Titel)/EIN TOTER SUCHT SEINEN MÖRDER (1962)
- HAUSER'S MEMORY (1968)

Hier verbinden sich das alte und das neue, der (verrückte) Wissenschaftler, der aus toter Materie Leben schafft, mit dem Bereich der Biochemie.

«Donovan's Brain», zuerst 1942 in Fortsetzungen im legendären Mystery-Magazin «Black Mask» erschienen, handelt von Dr. Patrick Cory, einem dreissigjährigen Wissenschaftler, dessen Gehirnforschungen eines Tages durch einen Zufall stimuliert werden: er erhält das Gehirn eines bei einem Flugzeugabsturz getöteten Industriellen am Leben. Das bleibt nicht ohne Folgen für ihn: verfällt Cory zuerst nur in die Handschrift des toten Donovan, so muss er bald begreifen, dass das Gehirn in der Lage ist, ihm seinen Willen aufzuzwingen – auch über grosse Entfernungen. Einerseits erfährt der Forscher im Zuge seiner Nachforschungen immer mehr über den skrupellosen Industriellen, andererseits sieht er sich als dessen Werkzeug missbraucht, was so weit geht, dass er schliesslich versucht, seine Frau zu ermorden.

Das Buch ist in der ersten Person geschrieben, als Tagebuchaufzeichnungen von Dr. Cory, die den Leser sehr direkt teilhaben lassen an dessen Erfahrungen: «The brain, bodyless itself, uses my body with my consent to achieve an independence of its own though stolid, mute and deaf.

I live a double existence. My thoughts retreat into the back of my mind as I observe, detached, the phenomena which Donovan's brain directs. I am then a schizophrenic, a person whose personality is split. Unlike a man suffering from intrapsychic ataxia, however, I am at all times conscious of my actions.»

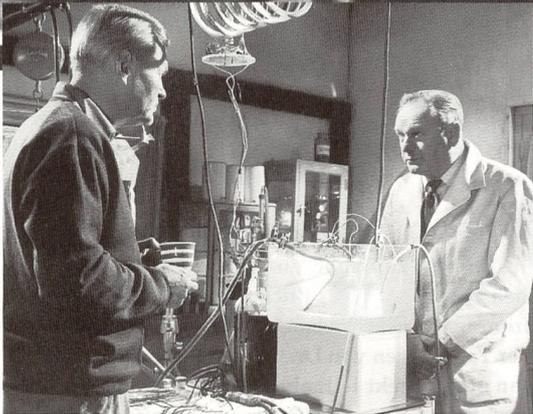
Am Ende steht die skeptische Einsicht: «The brain's constructive imagination for mechanical devices and chemical exploitations is limitless, but to create kindness, honesty, love, humanity itself must first grow into that shape. Man can engender what he is himself. Nothing more.»

Mit den Verfilmungen des Stoffes war Siodmak berechtigterweise nicht sonderlich zufrieden. Was er an THE LADY AND THE MONSTER, 1943/44 bei dem B-Studio Republic entstanden, bemängelte, macht heute allerdings gerade den Reiz des Films aus: dass man dem Darsteller des Wissenschaftlers, der hier bezeichnenderweise Professor Mueller heisst, eine adäquate Umgebung verschaffte. Denn für Erich von Stroheim war ein normales Haus selbstredend nicht gut genug, es brauchte für ihn ein mittelalterliches Schloss, um seine Grösse auszudrücken. Für das Schloss in der Wüste nimmt man sogar die wie immer wenig überzeugende

1
THE INVISIBLE
WOMAN
Regie: Edward
Sutherland
(1940)

2
EARTH VS.
THE FLYING
SAUCERS
Regie: Fred F.
Sears (1956)

3
Erich von Stro-
heim in THE
LADY AND THE
MONSTER
Regie: George
Sherman (1944)

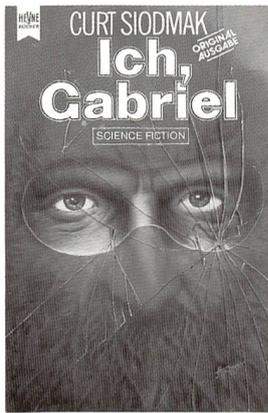
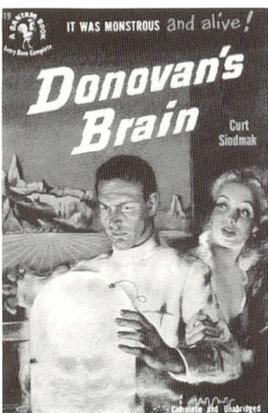


1

2



3



Curt (Kurt) Siodmak

Geboren am 10. August 1902 in Dresden

1929 MASCOTTCHEN

Regie: Felix Basch; Buch mit Rudolf Katscher, Berthold L. Seidenstein

FLUCHT IN DIE FREMDENLEGION

Regie: Louis Ralph

MENSCHEN AM SONNTAG

Regie: Robert Siodmak; Kurzfilm
Rochus Gliese); Idee

1930 DER KAMPF MIT DEM DRACHEN

ODER: DIE TRAGÖDIE DES UNTERMETERS

Regie: Robert Siodmak; Kurzfilm

DER SCHUSS IM TONFILMATELIER

Regie: Alfred Zeisler; Idee; Buch mit Rudolf Katscher, Egon Eis

DER MANN, DER SEINEN MÖRDER SUCHT

Regie: Robert Siodmak; Buch mit Ludwig Hirschfeld, Billy Wilder

1931 LE BAL / DER BALL

Regie: Wilhelm Thiele; Buch mit S. Fodor

1932 MARION, DAS GEHÖRT SICH NICHT

Regie: E. W. Emo

F.P.1 ANTWORTET NICHT

Regie: Karl Hartl; Buchvorlage

1934 GIRLS WILL BE BOYS

Regie: Marcel Varnel; Buchvorlage; Buch mit Clifford Grey, Roger Burford

LA CRISE EST FINIE

Regie: Robert Siodmak; Story mit Friedrich Kohner

IT'S A BET

Regie: Alexander Esway; Buch mit L. du Gard Peach, Frank Miller

1935 I GIVE MY HEART

Regie: Marcel Varnel; Adaption

THE TUNNEL

Regie: Maurice Elvey; Story nach dem Roman von Bernhard Kellermann

1937 I, CLAUDIUS

Regie: Josef von Sternberg; Buch (ungenannt) mit Carl Zuckmayer (unvollendet)

NON STOP NEW YORK

Regie: Robert Stevenson; Buch mit Roland Pertwee, J. O. C. Orton, Derek Twisk

1938 HER JUNGLE LOVE

Regie: George Archibaud; Story mit Gerald Geraghty

SPAWN OF THE NORTH

Regie: Henry Hathaway; Buch (ungenannt) mit Jules Furthman

1939 THE INVISIBLE MAN RETURNS

Regie: Joe May; Story mit Joe May; Buch mit Lester Cole, Cedric Belfrage

1940 BLACK FRIDAY

Regie: Arthur Lubin; Buch mit Eric Taylor

THE APE Regie: William Nigh; Buch mit Richard Carroll

THE INVISIBLE WOMAN

Regie: Edward Sutherland; Story mit Joe May

1941 ALOMA OF THE SOUTH SEAS

Regie: Alfred Santell; Story mit Seena Owen

PACIFIC BLACKOUT

Regie: Ralph Murphy; Story mit Frank Spencer (= Franz Schulz)

THE WOLF MAN

Regie: George Waggner

1942 INVISIBLE AGENT

Regie: Edwin L. Marin

LONDON BLACKOUT MURDERS

Regie: George Sherman

1943 FRANKENSTEIN MEETS

THE WOLF MAN

Regie: Roy William Neill

THE PURPLE «V»

Regie: George Sherman; Buch mit Bertram Millhauser

THE MAN TRAP

Regie: George Sherman

I WALKED WITH A ZOMBIE

Regie: Jacques Tourneur; Buch mit Ardel Wray

FALSE FACES

Regie: George Sherman

SON OF DRACULA

Regie: Robert Siodmak; Story

1944 THE LADY AND THE MONSTER

Regie: George Sherman; Buchvorlage: «Donovan's Brain»

THE CLIMAX

Regie: George Waggner; Buch mit Lynn Starling; Adaption

HOUSE OF FRANKENSTEIN

Regie: Erle C. Kenton; Story: «The Devil's Braid»

THE PHANTOM SPEAKS

Regie: John English; Buchvorlage: «Donovan's Brain»

1945 FRISCO SAL

Regie: George Waggner; Buch mit Gerald Geraghty

SHADY LADY

Regie: George Waggner; Buch mit Gerald Geraghty, M. M. Musselman

1946 THE BEAST WITH FIVE FINGERS

Regie: Robert Florey

THE RETURN OF MONTE CHRISTO

Regie: Henry Levin; Story mit Arnold Phillips

1948 BERLIN EXPRESS

Regie: Jacques Tourneur; Story

TARZAN'S MAGIC FOUNTAIN

Regie: Lee Sholem; Buch mit Harry Chandlee

1949 SWISS TOUR

Regie: Leopold Lindtberg; Buch mit Richard Schweizer, Leopold Lindtberg

1951 THE BRIDE OF THE GORILLA

Regie und Buch

1953 THE MAGNETIC MONSTER

Regie; Buch mit Ivan Tors

DONOVAN'S BRAIN

Regie: Felix Feist; Buchvorlage

1954 RIDERS TO THE STARS

Regie: Richard Carlson

1955 CREATURE WITH THE

ATOM BRAIN

Regie: Edward L. Cahn; Buchvorlage

1956 EARTH VS. THE FLYING SAUCERS

Regie: Fred F. Sears; Story

CURUCU, BEAST OF THE AMAZON

Regie und Buch

1957 LOVE SLAVES OF THE AMAZONS

Regie und Buch

1960 NO. 13 DEMON STREET

Regie: Herbert L. Strock; Regiemitarbeit (ungenannt); Story: «Girl in Ice»; Buch mit Leo Guild (13teilige TV-Serie)

1962 THE DEVIL'S MESSENGER

Kinofassung der obigen TV-Serie

OVER MY DEAD BODY / EIN TOTER SUCHT SEINEN MÖRDER Regie: Freddie Francis;

Buchvorlage: «Donovan's Brain»

SHERLOCK HOLMES UNDE

DAS HALSBAND DES TODES

Regie: Terence Fisher

DAS FEUERSCHIFF

Regie: Ladislav Vajda; Buch nach dem Roman von Siegfried Lenz

1966 SKI FEVER / LIEBESSPIELE IM

SCHNEE

Regie; Buch mit Robert L. Joseph

1968 HAUSER'S MEMORY

Regie: Boris Sagal; Buchvorlage; TV-Film

1977 DER HEILIGENSCHNITT

Regie: Heinz Schirk; Story: «Variation of a Theme»; TV-Film

1978 MOONRAKER

Regie: Lewis Gilbert; Buchvorlage: «City in the Sky», «Skypart»; mit Ian Fleming

Die Szene, als der Protagonist in BLACK FRIDAY in einem Hotelzimmer von der Erinnerung des Toten übermannt wird, der hier vor kurzem residierte, hat Siodmak in «Donovan's Brain» genauso übernommen.

Vera Hrubá Ralston, Protégé und spätere Gattin des Republic-Präsidenten Herbert Yates, als Stroheims Ehefrau in Kauf. Demgegenüber verzichtet die 1953 unter der Regie von Felix Feist entstandene Version DONOVAN'S BRAIN auf alle Überhöhungen und gewinnt durch ihr "realitätsnahes" Ambiente, wenn auch der "göttliche" Blitzschlag, der schliesslich für die Zerstörung des Gehirns sorgt, einen Rückfall in vergangene Zeiten markierte.

Die dritte Kinoverfilmung variierte die Geschichte zum Whodunit: in EIN TOTESUCHT SEINEN MÖRDER, 1962 als englisch-deutsche Co-Produktion entstanden, wird der Wissenschaftler Dr. Corrie (Peter van Eyck) von Donovan's Gehirn dazu gezwungen, denjenigen zu entlarven, der für seinen Tod verantwortlich war. Regisseur Freddie Francis erinnerte sich später daran, dass wegen der Unstimmigkeiten zwischen den beiden Produzenten Raymond Stross und Artur Brauner in der englischen Fassung in der letzten Szene eine andere Person als Mörder entlarvt wird als in der deutschen.

War Siodmak an diesen drei Filmen nicht beteiligt, so schrieb er für eine Fernsehadaptation, DONOVAN'S BRAIN, 1955 von Paul Nickell inszeniert, das Drehbuch selber. Republic hatte die Geschichte bereits ein Jahr nach THE LADY AND THE MONSTER mit THE PHANTOM SPEAKS variiert, worin der Geist eines Toten sich in ein fremdes Gehirn einnistet, um Rache an seinen ehemaligen Verbrecherkumpanen zu nehmen.

Ausserdem existiert mit BLACK FRIDAY, der 1940 von Arthur Lubin inszeniert wurde und bei dem Siodmak als Co-Autor genannt wird, bereits eine Art Entwurf. Hier wird ein Wissenschaftler bei einer Schiesserei zwischen rivalisierenden Gangstern zufällig getötet, woraufhin ihm sein Kollege das Gehirn des dabei ebenfalls umgekommenen Gangsters implantiert. Sein wissenschaftliches Interesse verlagert sich jedoch bald auf ein monetäres, als er erfährt, der getötete Gangster habe kurz zuvor eine halbe Million Dollar versteckt. Die Szene, als der Protagonist in einem Hotelzimmer von der Erinnerung des Toten übermannt wird, der hier vor kurzem residierte, hat Siodmak in «Donovan's Brain» genauso übernommen.

Den Wissenschaftler in BLACK FRIDAY spielte Boris Karloff, der 1936 in Grossbritannien schon einmal in Sachen Gehirnübertragung aktiv war, in dem von Robert Stevenson inszenierten THE MAN WHO LIVED AGAIN (auch THE MAN WHO CHANGED HIS MIND). Da Siodmak zu jener Zeit bei derselben Produktions-

firma, British Gaumont, tätig war und auch mit einem der Autoren dieses Films, Sidney Gilliat, zusammengearbeitet hat, liegt es nahe, dass «Donovan's Brain» auch davon inspiriert war. Was Siodmaks Verdienst ja nicht schmälert.

Als Versuch, das Thema mit kommerzielleren Momenten zu verknüpfen, funktionierte CREATURE WITH THE ATOM BRAIN, den Edward L. Cahn 1956 für den Produzenten Sam Katzman nach einem Drehbuch von Siodmak inszenierte. Der Film beginnt wie eine Folge von «The Avengers», erinnert speziell an die Episode «The Cybnauts», wenn ein Spieler von einem Mann mit übermenschlichen Kräften getötet wird, der des Nachts in sein Haus eindringt. Dies ist der erste einer Reihe von Racheakten, die ein illegal in die USA zurückgekehrter Gangster an jenen begeht, die seinerzeit seine Deportation veranlasst haben.

Ausgeführt werden die Morde von Toten, bei denen ein Wissenschaftler einen Teil des Gehirns entfernt und durch eine radioaktive Substanz ersetzt hat, wodurch sie per Fernsteuerung zu Tötungsmaschinen werden. Im Finale, wenn das Haus des Gangsters umstellt ist, hetzt er alle verbliebenen Zombies auf die Belagerer los. Für jene Zuschauer, die den Film damals als Halbwüchsige sahen und für die Zombies nicht zum Kinoalltag gehörten wie für das Publikum zwanzig Jahre später, war das ein Schock (berichtet, aus eigener Erfahrung, Bill Warren in seinem Standardwerk «Keep Watching the Skies!»). Wenn sie in Grossaufnahme direkt auf die Kamera zukommen, ist davon noch heute etwas zu spüren. Für eine merkwürdig irritierende Sequenz ist gesorgt, wenn zuvor auch der Partner des Polizistenhelden zombifiziert wird: denn Captain Dave Harris, von der Tochter des Helden nur liebevoll «Uncle Dave» genannt, zerfetzt beim Warten auf deren Vater ausgerechnet ihre Lieblingspuppe, zwar off-screen, aber der Anblick der Überreste ist für die Kleine nicht weniger brutal. Irritierend ist das nicht zuletzt, weil die Puppe den Namen «Henrietta» trägt, genau wie Siodmaks Frau. Sollte man da die Widmung in der englischen Ausgabe von «Gabriel's Body» als späte Reue für diesen *practical joke* lesen? «For Henrietta, with admiration for the patience she needs to be married to a writer».

Dr. Cory begegnen wir wieder in «Hauser's Memory», den Siodmak 1968 veröffentlichte. Diesmal ist er ein Mann in der Lebensmitte, Nobelpreisträger und Witwer, allerdings eher Beobach-

ter, das Experiment nimmt sein Assistent Hillel Mondoro vor. Als ein deutscher Wissenschaftler aus der Sowjetunion in die USA überläuft, dabei aber tödlich verletzt wird, versucht man, sein Gehirn am Leben zu erhalten, um jene Formel zu bekommen, auf der eine bahnbrechende Erfindung basiert. In einem Selbstversuch injiziert sich Mondoro die Gehirnflüssigkeit und taucht ab in die Vergangenheit des toten Hauser. Die Reise in die Vergangenheit ist dabei gleichzeitig eine Reise in die Alte Welt. In Europa begegnet Mondoro jenen Menschen, die in Hausers Leben zentrale Rollen spielten, dem langjährigen Freund (der ihn an die Nazis verriet), der Ehefrau (die immer noch eine glühende Anhängerin des Dritten Reiches ist) und dem Sohn (der in die DDR übergesiedelt ist). Parallel zum Suspense des Kalten Krieges, an Hitchcocks *TORN CURTAIN* erinnernd, mit Verhören durch östliche Geheimdienste, der zwiespältigen Rolle ihrer westlichen Kollegen, der Flucht von Ostberlin nach Prag und schliesslich in den Westen, entfaltet sich eine komplexe Erzählung, die Familien- und Zeitgeschichte miteinander verknüpft, nicht nur in der Person von Hauser, sondern auch in der Hillel Mondoros, eines orthodoxen Juden (was die ersten Kapitel des Buches liebevoll beschreiben).

Am Ende steht – im schweizerischen Lugano – die Konfrontation mit jenem Nazi-Offizier, auf dessen Befehl Hauser wegen seiner Beteiligung am Widerstand gegen Hitler einst grausam gefoltert und verstümmelt wurde. Dieser Gesler, der nach 1945 in Südamerika Diktatoren seine Dienste zur Verfügung stellte und Zugriff auf Schweizer Bankkonten der Nazis hat, nennt sich jetzt Guzman. «*Gesler's voice reverberated in Hillel's ears. Who was he? He was not Hauser. He was Hillel Mondoro. Hauser's depression, which he feared more than physical pain, enwrapped him, constricted his chest, inhibited his breathing. His vision narrowed to a point where he could see only Gesler's obscene mouth shouting words that hammered into his consciousness. Hillel could no longer endure the fathomless unhappiness of Hauser's mind.*

Hauser must die.

Gesler hurled the bronze lion as Hillel pulled the trigger. Gesler's face exploded in crimson fragments. But Hillel did not turn his head. The heavy metal crashed into his forehead, and the world around him became dark and peaceful forever.»

1968 für das amerikanische Fernsehen unter der Regie von Boris Sagal verfilmt (und ausserhalb der USA auch im Kino ausgewertet, in Deutschland

1
Gene Evans,
Lew Ayres und
Nancy Davis in
DONOVAN'S
BRAIN
Regie: Felix
Feist (1953)

2
Bernard Lee und
Peter van Eyk in
EIN TOTESUCHT
SEINEN
MÖRDER
Regie: Freddie
Francis (1962)

3
Cornel Wilde
und Josette Day
in SWISS TOUR
Regie: Leopold
Lindtberg
(1949)

«Es ist der Fluch meines Lebens, dass so viele Einfälle dem zeitgenössischen Trend um zehn Jahre voraus waren», notierte Siodmak im Zusammenhang mit «Donovan's Brain» und der wiederholten "Ausschlachtung" dieses Stoffes.

unter dem Titel STÄNDIG IN ANGST) schwächt der Film diese Ebene ein wenig ab, aber wenn man heute hinter seine Oberfläche aus Sechziger-Jahre-Motivitäten, vielen Zooms und der Besetzung des Hillel mit David McCullum, der den Zuschauer unweigerlich an seine Rolle als Ilya Kuryakin in der phantastischen Agentenserie «The Man from U.N.C.L.E.» erinnert, dann bleibt immer noch eine ziemlich gelungene Umsetzung der Vorlage (in HAUSERS' MEMORY wird Dr. Cory übrigens von Helmut Käutner verkörpert).

Auf den Protagonisten Dr. Patrick Cory verweist Siodmak, wenn er im Vorwort zur amerikanischen Ausgabe von «Gabriel's Body» (1992) erklärt, dies sei «der dritte Teil einer Trilogie». Aber schon das ist ungenau, denn während es auf «Donovan's Brain» und «Gabriel's Body» zutrifft (beide sind in der ersten Person geschrieben), war Cory in «Hauser's Memory» eher Beobachter des Geschehens. Auch die vorangestellten Jahreszahlen der drei Romane («The Arizona Desert 1948», «California 1968», «The Arizona Desert 1988») scheinen eher im Nachhinein angefügt zu sein, in der deutschen Ausgabe von «Gabriel's Body», sechs Jahre vor der amerikanischen erschienen, fehlt die entsprechende Angabe. Im selben Vorwort spricht Siodmak auch davon, dass er «Gabriel's Body» geschrieben habe, bevor Mikrochips erfunden waren, und deshalb seinerzeit keinen Verlag fand, woraufhin er das Manuskript auf dem grossen Berg anderer nicht verkäuflicher Werke ablegte, bis seine Frau Henrietta es dort Jahre später ausgrub und er es – nach einer Überarbeitung – in Deutschland veröffentlichte. Eine genauere Datierung dieses Werkes bleibt somit leider offen, was schade ist, weil es in der Tat eine thematische Weiterentwicklung der anderen beiden Bücher ist, in die einige Gewagtheiten eingeflossen sind, von denen man gerne wüsste, ob sie erst bei der Überarbeitung hinzugefügt oder zumindest expliziter wurden, denn in einem Interview bekannte Siodmak, er habe diesen Roman vor den beiden anderen geschrieben.

Hier ist sein Protagonist Dr. Cory als alter Mann, nach einem Unfall bei seinen Experimenten, im Gesicht entstellt. Als ihm die Übertragung sensorischer Eindrücke von einem Lebewesen auf ein anderes mittels an den Schläfen befestigter und später im Gehirn implantierter Miniatursender gelingt, sieht er darin eine Möglichkeit, wieder an der menschlichen Gesellschaft teilzuhaben. «Eine Empfindung, wie ich sie

niemals erfahren hatte, durchdrang meinen Körper. Ich hatte den Eindruck, dass meine Nerven die Begrenzung des Körpers verliessen und sich wie Fühler durch den Raum zu dem Mädchen erstreckten und mit ihr verschmolzen, als ob wir siamesische Zwillinge wären ... Ich sah mich selbst, wie ich das Mädchen anschaute, das ich nicht sehen konnte, da ich am selben Platz sass, den sie besetzt hielt. Eine weitere Empfindung überflutete mich, eine beinahe orgiastische Welle von Wohlbefinden.»

Auf der Suche nach einem neuen Körper trifft Dr. Cory schliesslich auf einen schönen, aber geistig zurückgebliebenen Jüngling namens Gabriel, der in ihm Gefühle weckt, die ihn an jene erinnern, die er für seinen Assistenten empfand. Der fand bei jenem Unfall, der Corys Gesicht zerstörte, den Tod. Erst in den späteren Passagen, wenn geheime Regierungsstellen sich für Dr. Corys Experimente interessieren und ihn unter Druck setzen, werden die Geschehnisse ein Stück weit veräusserlicht, davor liefert der Roman eine beklemmende Innensicht, bei der der Leser immer wieder in die Rolle des Voyeurs gerät.

Utopien: nach aussen und nach innen gewandt

Es ist ein Fluch meines Lebens, dass so viele meiner Einfälle dem zeitgenössischen Trend um zehn Jahr voraus waren, notierte Siodmak im Zusammenhang mit «Donovan's Brain» und der wiederholten "Ausschlachtung" dieses Stoffes ohne seine finanzielle Beteiligung. Schaut man sich das Science-Fiction-Kino der Jahre 1996/97 an, so könnte man auch sagen, er war seiner Zeit vierzig Jahre voraus. Vierzig Jahre bevor Roland Emmerich (in INDEPENDENCE DAY) und Tim Burton (in MARS ATTACKS) das Weisse Haus von Aliens zertrümmern liessen, konnte man nämlich ähnlich schockierende Szenen schon in EARTH VS. THE FLYING SAUCERS sehen, der im Juli 1956 in die amerikanischen Kinos kam und auf einer Story von Siodmak basierte. Kein Film, den man wegen seiner Figuren erinnert, in dem aber die Effekte mit den fliegenden Untertassen (von Ray Harryhausen gestaltet) noch heute eindrucksvoll sind, zumal wenn sie am Ende jene Bauten in Washington, D.C. zerstören, die längst zu Symbolen der amerikanischen Verfassung geworden sind (und viel später mit ähnlicher Intention in einem SF-Film wie LOGAN'S RUN, 1976, verwendet wurden), bevor sie schliesslich auf den Stufen des Capitols gestoppt werden können.

Kein Company-Man sei er gewesen, sagt Siodmak, die (nichtgestellte, aber naheliegende) Frage beantwortend, warum er mit 53 Jahren gleich zweimal nach Brasilien aufbrach, um unter abenteuerlichsten Bedingungen gleich zwei Filme als Regisseur und Autor zu machen. Wo Sam Fuller mit TIGRERO scheiterte, da inszenierte Siodmak mit CURUCU, BEAST OF THE AMAZON (1956) und LOVE SLAVES OF THE AMAZONS (1957) gleich zwei Filme, die ihren B-Titeln jederzeit gerecht werden, *guilty pleasures* für das Mitternachtskino jedes Cineasten. Wo aber CURUCU der gradlinige Abenteuerfilm mit grandiosem "Monster" und ansonsten einer Anthologie der Dschungelgefahren ist, bis zu den Piranhas, deren Fressarbeit gleich dreimal in roteingefärbten Inserts gezeigt wird, ist der zwei Jahre später gedrehte LOVE SLAVES OF THE AMAZONS mehr: er kündigt, wie auch «Gabriel's Body», von Spekulationen Siodmaks bezüglich der sexuellen Identität des Menschen. War die Ausführlichkeit, mit der am Anfang von CURUCU ein Nachtclubtanzen gezeigt wurde, an deren Ende die Kamera langsam an den wohlgeformten Beinen der Tänzerin hochfuhr, vielleicht nicht mehr als eine Altherrenphantasie, die eine diesem Genre inhärente Exotik nicht nur für die *landschaftlichen* Attraktionen des Dschungels reklamierte, so entwirft LOVE SLAVES OF THE AMAZONS ein alternatives Gesellschaftsmodell. Die Amazonen, denen der Protagonist des Films begegnet, sind auf den ersten Blick natürlich totaler *camp*, so wie sie sich – grün angemalt – über den gerade aus seiner Ohnmacht erwachenden Mann beugen, so wie später ein Tanz zu jazzigen Klängen gezeigt wird. Aber wenn der Protagonist dann die dort herrschenden Spielregeln begreift, zumal die Rolle, die ihm als die des neuen "Zuchthengstes" angedacht ist, dann wird diese Utopie zur männlichen Kastrationsphantasie. Mit ihrem gleichwohl ambivalenten Schluss hinterlässt sie jedoch schon einige Irritationen. Wer der Rolle des Sex in Siodmaks Werk nachspürt, dürfte einige interessante Entdeckungen machen.

Frank Arnold

Nicht angeführte, kursiv gesetzte Passagen stammen aus Curt Siodmaks Autobiographie «Unter Wolfsmenschen». Band 1: Europa. Bonn 1996; Band 2: Amerika. Bonn 1997. Beide erschienen im Weidle Verlag; aus dem Amerikanischen übersetzt von Wolfgang Schlüter



THE WOLF MAN
Regie: George Waggner (1941)

Neu im Frühjahr 1998



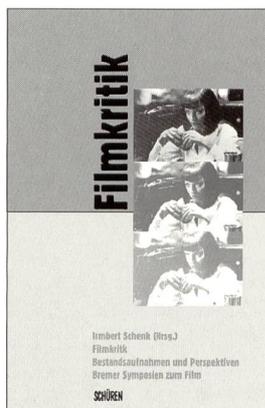
Annette Kilzer/Stefan Rogall
**Das filmische Universum
von Joel und Ethan Coen**
208 Seiten, über 100 Abb., Pb.,
DM 28,- (ÖS 204/SFr 26,-)
ISBN 3-89472-306-8

Erscheint Februar 1998

Die Filme der Coens (Fargo, Barton Fink u.a.) begeistern mit einer einzigartigen Mischung aus bizarrem Humor und komplexer Geschichte. Die Autoren analysieren die einzelnen Filme und stellen die Methodik und das Universum der Coens vor.

Irmbert Schenk (Hrsg.)
Filmkritik
Bestandsaufnahmen
und Perspektiven
Bremer Symposien zum Film
216 Seiten, mit Abb. Pb.
DM 28,- (ÖS 204/SFr 26,-)
ISBN 3-89472-308-4

Erscheint Februar 1998

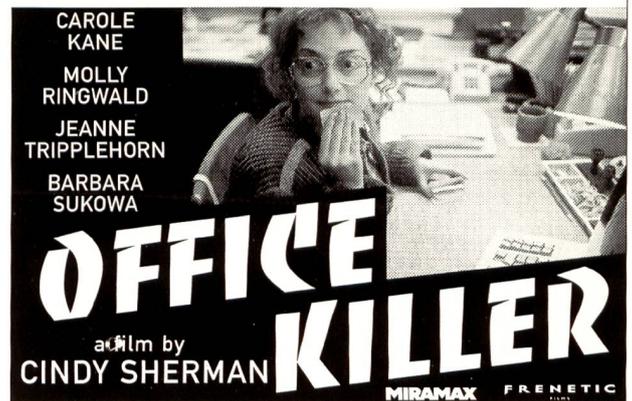


Was kann Filmkritik leisten? Wie sieht sie sich im Verständnis ihrer Traditionen? Darüber reflektieren auf dem Bremer Symposium zum Film Filmkritiker und Filmwissenschaftler.

Prospekte gibts bei:
Deutschhausstraße 31
D-35037 Marburg
Fax 06421/68 11 90

SCHÜREN
www.schueren-verlag.de

JETZT IN IHREM KINO



WORKING HERE CAN BE MURDER!

Die weltbekannte Künstlerin Cindy Sherman wechselt in brillanter Weise ihr Metier und schafft mit OFFICE KILLER einen Film voller Referenzen auf ihr photographisches Gesamtkunstwerk.

Eine hinterlistige Mörderinnenstory mit pechschwarzem Humor und exquisiten Dialogen, boshaft, teuflisch und ergötlich.

NACHTBLLENDE

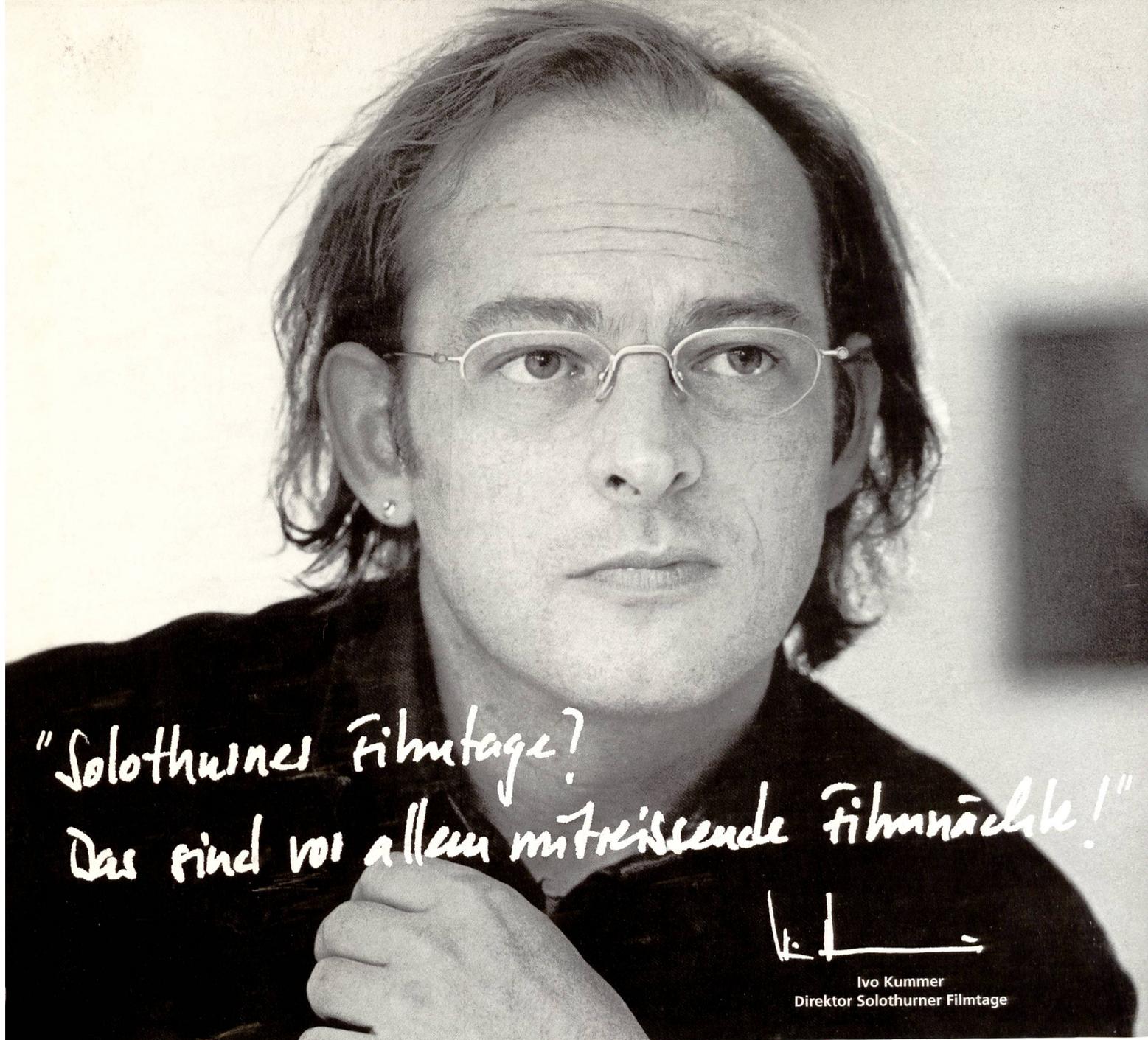
FILMZEITSCHRIFT



Anschrift
NACHTBLLENDE
c/o Hans-Dieter Delkus
Arnulfstr. 33
50937 Köln
Tel.: 0221/553787
Fax: 0221/553797

Themen der
letzten Ausgaben:
Animationsfilm
Mary Ellen Bute
Claude Chabrol
David Cronenberg
Detektive im Kino
Dokumentarfilm
Danny Elfman
Henry Hathaway
Takeshi Kitano
Georges Simenon
Interviews mit:
Olivier Assayas
Wong Kar-Wai
Tom Tykwer

<http://www.dom.de/filmworks/nachtblende>



"Solothurner Filmtage?
Das sind vor allem mitreissende Filmnächte!"

Ivo Kummer

Ivo Kummer
Direktor Solothurner Filmtage

Wir unterstützen den Film. In Solothurn vom 20. bis 25. Januar.

Die Schweiz hat vier Kulturen. Und als Plus eine Filmkultur.

Aus Überzeugung und mit Freude unterstützt die UBS die Solothurner Filmtage, die Filmfestivals Locarno und Genf, das Dokumentarfilmfestival

Nyon, die Independent Pictures sowie die Open-air-Kinos in über 20 Städten der Schweiz. Denn mit dem Film wird das Leben spannender.

UBS

Schweizerische Bankgesellschaft