

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 43 (2001)  
**Heft:** 230

## Heft

### Nutzungsbedingungen

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

### Conditions d'utilisation

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

### Terms of use

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

**Download PDF:** 16.08.2025

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



B U L L E T I N

Claude Chabrol  
Fritz Lang

Claude Chabrol -

Sympathy For The Devil

MERCI POUR LE CHOCOLAT

Fritz Lang -

Vorliebe für Adventure & Crime

SMALL TIME CROOKS

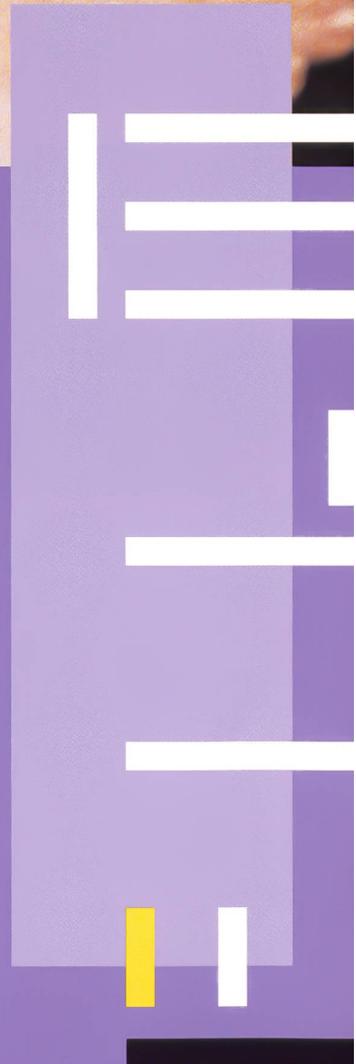
von Woody Allen

IN THE MOOD FOR LOVE

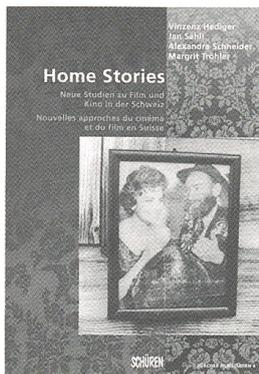
von Wong Kar-wai

A TIME FOR DRUNKEN HORSES

von Bahman Ghobadi

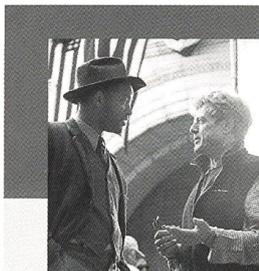


# Neuerscheinungen



Zürcher Filmstudien 4  
360 S., Klappbroschur, zahlr. Abb.  
DM 48,- (ÖS 350/SFr 46,-)  
ISBN 3-89472-504-4

Die Beiträge präsentieren einen vielfältigen Fächer von Ansätzen jenseits der gängigen Kategorien nationalkinematographischer Geschichtsschreibung und bieten zugleich einen Überblick über die aktuelle filmwissenschaftliche Forschung in der Schweiz.



Zum Start von  
DIE LEGENDE VON BAGGER VANCE  
2. verb. und erw. Auflage  
192 S., Pb., zahlr. Abb.  
DM 29,- (ÖS 212/SFr 28,10)  
ISBN 3-89472-326-2

„Spannend, stets anregend und aufschlussreich“ Zoom

**Daniel Kothenschulte**  
Nachbesserungen  
am amerikanischen Traum  
Der Regisseur Robert Redford

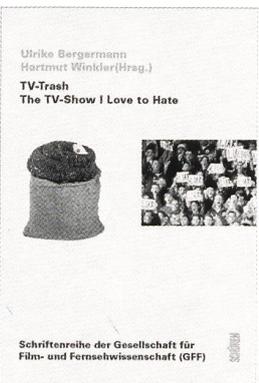
SCHÜREN

„mit seinen subtilen Filmanalysen und ihrem konsequenten Bezug auf ästhetische und narrative Grundmotive ist ein lesenswertes Buch.“  
Hessischer Rundfunk



Arnoldshainer Filmgespräche, 17  
176 S., Pb., zahlr. Abb.  
DM 29,- (ÖS 212/SFr 28,12)  
ISBN 3-89472-417-X

Wann immer das Kino seine Blicke auf interplanetare Katastrophen, auf Zäsuren und Interruptionen der geschichtlichen Zeit und der Lebenswelt handelnder Subjekte richtet, öffnet es uns den Horizont eines imaginären „Danach“.



152 S., Pb., zahlr. Abb.  
DM 29,- (ÖS 212/SFr 28,10)  
(GFF-Schriftenreihe)  
ISBN 3-89472-329-7

Ein freundlicher Blick auf TV-Schund.

SCHÜREN

Prospekte gibts bei: Schüren · Deutschhausstraße 31 ·  
D-35037 Marburg · Tel. (+49) 6421/63084 · Fax 681190  
www.schueren-verlag.de · schueren@topmail.de

## Ein absolutes „Muss“ für jeden Film- & Musikfreund



### Der jpc-courier

Hier finden Sie auf rund 100 Seiten Videos auf VHS und DVD, die wichtigsten Neuerscheinungen des internationalen Rock- und Popmarktes, Jazz- und Klassik-CDs sowie Bücher zu den Themen Musik und Film.

Highlight in jedem **jpc-courier** sind immer wieder zahllose neue und supergünstige Angebote, die allein das monatliche Studium unverzichtbar machen. **jpc ist kein Club** und: Sie kaufen immer auf Rechnung.

# jpc®

jpc-SCHALLPLATTEN • LÜBECKER STRASSE 9  
49124 GEORGSMARIENHÜTTE  
FAX: 0 54 01/851 233

BESTELLEN RUND UM DIE UHR: 0180/525 17 17 (DM 0,24/Min.)

Das komplette jpc-Programm im Internet:

## www.jpc.de

Über 300.000 CDs & 6.000 LPs zum Ausschuchen & Bestellen  
14.500 Videos auf VHS & DVD • 270.000 lieferbare Bücher

Hier schneiden Sie gut ab!

**Ja**, bitte schicken Sie auch mir **kostenlos** und unverbindlich den **jpc-courier**.

WT 858

Name, Vorname \_\_\_\_\_

Straße \_\_\_\_\_

PLZ/Ort \_\_\_\_\_

Coupon schicken oder faxen!

1.2001  
43. Jahrgang  
Heft Nummer 230  
Februar 2001

Titelblatt:  
Isabelle Huppert als Marie-Claire  
'Mika' Muller-Polonski und  
Anna Mouglalis als Jeanne Pollet  
in *MERCI POUR LE CHOCOLAT*  
Regie: Claude Chabrol

Rückseite:  
Stéphane Audran in *LA FEMME*  
*INFIDÈLE* Regie: Claude Chabrol



KURZ BELICHTET

2

*Kino-Tagebuch*  
*Zum Lesen*



GANOVEN-KINO

10

**Authentisches Falsifikat**

*SMALL TIME CROOKS* ..... von Woody Allen

KINO IN AUGENHÖHE

13

**Standesgemässe Leichen im Keller**

*MERCI POUR LE CHOCOLAT* ..... von Claude Chabrol

16

**Sympathy For The Devil**

*Anmerkungen zu Claude Chabrol*



FILMFORUM

25

**IN THE MOOD FOR LOVE** ..... von Wong Kar-wai

27

**A TIME FOR DRUNKEN HORSES** ..... von Bahman Ghobadi

KINO PAR EXCELLENCE

29

**«What Makes Them Tick?»**

*Fritz Lang und seine Vorliebe*  
*für Adventure & Crime*



## Impressum

**Verlag  
Filmbulletin**  
Hard 4, Postfach 68,  
CH-8408 Winterthur  
Telefon 052 226 05 55  
Telefax 052 226 05 56  
e-mail:  
info@filmbulletin.ch  
Homepage: [http://  
www.filmbulletin.ch](http://www.filmbulletin.ch)

**Redaktion**  
Walt R. Vian  
Redaktioneller Mitarbeiter:  
Josef Stutzer

**Inseratverwaltung**  
Filmbulletin, Hard 4,  
Postfach 68,  
CH-8408 Winterthur  
Telefon 052 226 05 55  
Telefax 052 226 05 56  
e-mail:  
info@filmbulletin.ch  
Homepage: [http://  
www.filmbulletin.ch](http://www.filmbulletin.ch)

**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, Ralph  
Eue, Frank Arnold, Pierre  
Lachat, Gerhard Midding,  
Peter W. Jansen, Michael  
Pekler, Norbert Grob

**Fotos**  
Wir bedanken uns bei:  
Sammlung Manfred  
Thurov, Basel; Film-  
cooperative, Look Now!,  
Zürich; Jeannine Fiedler,  
Berlin; Peter W. Jansen,  
Gernsbach

**Vertrieb Deutschland**  
Schüren Presseverlag  
Deutschhausstrasse 31  
D-35037 Marburg  
Telefon 06421 6 30 84  
Telefax 06421 68 11 90  
e-mail: [schueren.verlag  
@t-online.de](mailto:schueren.verlag@t-online.de)  
Homepage: [http://  
www.schueren-verlag.de](http://www.schueren-verlag.de)

**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  
fünf- bis sechsmal jährlich.  
Jahresabonnement:  
sFr. 57.–/DM 60.–  
öS 500.–, übrige Länder  
zuzüglich Porto  
© 2001 Filmbulletin  
ISSN 0257-7852

## Pro Filmbulletin Pro Film

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



**Direktion der Justiz und des  
Innern des Kantons Zürich  
Fachstelle Kultur**



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



**Stadt 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.

Filmbulletin –  
*Kino in Augenhöhe* soll noch  
mehr gelesen, gekauft, abonniert  
und verbreitet werden.  
Jede neue Leserin, jeder neue  
Abonnent stärkt unsere  
Unabhängigkeit und verhilft  
Ihnen zu einem möglichst noch  
attraktiveren Heft.

*Deshalb brauchen wir Sie und  
Ihre Ideen, Ihre konkreten und  
verrückten Vorschläge, Ihre freie  
Kapazität, Energie, Lust und Ihr  
Engagement für Bereiche wie:  
Marketing, Sponsorsuche, Werbe-  
aktionen, Verkauf und Vertrieb,  
Administration, Festivalpräsenz,  
Vertretung vor Ort ...*

Jeden Beitrag prüfen wir  
gerne und versuchen, ihn  
mit Ihrer Hilfe nutzbringend  
umzusetzen.

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

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

## Madame Bovary oder die Suche nach der 'authentischen' Literaturverfilmung



MADAME BOVARY  
Regie: Jean Renoir (1934)

Es gab eine Epoche, in welcher jede technische Neuerung, die Erfindung der Montage oder das Filmen «plein air» ausserhalb der Ateliers, als Befreiung von Mutter Theater gefeiert wurde. Das Kino wollte selbstständig sein und entwickelte sich zum begabtesten Sprössling und erfolgreichsten Unterhalter des zwanzigsten Jahrhunderts. Unbekümmert bediente es sich aus dem Fundus der Weltliteratur (an «Muttertagen» auch beim Drama!) und schuf seine eigenen Mythen, deren Träger als Leinwandstars schnell berühmter werden sollten als jene Theatergötter, die zuvor aus dem Parkett angeschwärmt worden waren. Das alte Jahrmarktspublikum staunte über die Entfesselung der Kamera, für die bald kein Element – ob Himmel oder Wasser – mehr Hindernis war. Stolz auf die aus dem Schnitt geborene Syntax von Einstellung und Sequenz plus musikalischer Dramaturgie – daraus die «Film-Zeit» entstand, welche der Kintopp-Enthusiast erst begreifen lernen musste – verlor das Kino Alexandriner und Blankvers der Mutter Theater an ein kulturenunabhängiges Repertoire aus Alltagskonversation und standardisiertem Gefühl. Selbst wenn die Aura des Kinosaals, der Zeittakt aus Akten und Pausen und das zum Besten gegebene illusionistische Zauberwerk dem Theater entlehnt waren, so wurden doch die hundert Minuten Film zum Mass für Konzentrationsfähigkeit und «intellektuelle Zumutbarkeit». Der moderne Mensch verstand, segmentierte Bilderreihen zu entschlüsseln, und verfolgte das Leinwandgeschehen mit Verstand für elliptische Spannungsbögen. Während Roman und Bühne noch nebeneinander bestehen konnten, hatte das Kino für die Mehrheit den erbaulichen Theaterabend (sowie den Gottesdienst) als Unterhaltungsdroge abgelöst.

Und es nahm sich mit den nur ihm eigenen Pathosformeln und einer originären Bildgrammatik literarischer Stoffe an, die von grössten Erfolgen wie Mitchells «Gone with the Wind» bis zu heftigsten Debakeln wie Tolstois «Krieg und Frieden» reichten. Vorbehalte, die zwischen Hochkultur und billiger Unterhaltungsware ob in Literatur oder Filmkunst schieden, gab es keine. William Faulkner, Erich Maria Remarque, Bertolt Brecht und viele andere – alle wollten sie fürs Kino schaffen. Das zu erwarten-

de Publikum war riesig, und jeder mochte es für sich gewinnen. Doch spätestens seit den siebziger Jahren geriet «die Literaturverfilmung», von der in Deutschland als solcher erstmalig lautstark die Rede war, in den Ruch des peinlich zu Vermeidenden. Television und eine neue Generation von Kritikern hatten gemeinsam einen Ulkus in die Film- und Fernsehwelt gepflanzt. Nachdem die britische «pulp fiction» mit Wallace und Durbridge ausgeweitet war und Erik Odes «Kommissar» als neuer Strassenfeger avancierte, machten sich verdiente Fernsehspielleiter wie Peter Beauvais daran, in Gartenlauben zu wildern. Das Perfide an diesen unheimeligen Fernsehunden mit den geladenen Gästen Ganghofer, Marlitt, Courts-Mahler und Knittel waren weniger die ihnen zugrundeliegenden Texte naiv-bourgeoiser Denkungsart, sondern deren Adelung durch eine aufwendige TV-Ästhetik bar jeden Augenzwinkerns. Man nahm sich bitterernst. Aber in diesem Gründerzeit-Kitsch dräuten Unwetter nicht anders als in «offiziell» akzeptierten Unternehmungen. Auch Taftstücke raschelten hier wie dort voller Verheissung, und Stimmungen waren entweder elegisch oder unheilswanger. Selbst das Kerzenlicht flackerte so warm wie in Kubricks BARRY LYNDON, der mit Jenaer Speziallinsen für Wachsbeleuchtung das Kinovolk umwarb. Oh ja, die feine Ironie im gut bereiteten Bett der Klassiker machte den Unterschied, die hier fehlte und dort der WILDENTE (Geissendörfer) die Kehle vergoldete, den BOLWIESER und die EFFIE BRIEST (Fassbinder) als Zwangsanordnung spätbürgerlichen Machismus decouvierte sowie die FALSCHBEWEGUNG (Wenders) gleichsam als haschischgetränkter Spaziergang durch die wahlverwandte Romantik deutscher Hotelzimmer und Weinberge vorführte. Ob in Venedigs Palästen sie ihren Tod finden sollte (Visconti) oder in Noras PUPPENHEIM (Losey) dem Exitus durch Erstickten preisgegeben war – die nordische Seele birgt viel qualvolles Geheimnis, sie auszuloten. Dass die «reaktionären» Siebziger, als Jahrzehnt der Denkverlangsamung und Etablierung des Individualbegehns in Bürgerinitiativen (nach dem durch Kommerz vereitelten Aufbruch von 1968), fetten Grund boten, diese Nabelschau im trivialen wie im klassischen Film-Gewand vorzunehmen, scheint in der Rückschau

zwingend. Das Befindlichkeitsgehudel in den bereits sanktionierten WGs und die gerade einsetzenden Talkshow-Entblösungen lieferten das gesellschaftliche Passepartout für diese neue Innerlichkeit. Was Wunder, dass selbst die hartgesottensten Kritiker begannen, den «echten» Filmstoff zu beschwören und die «Autorenfilmer» auf ein Podest zu hieven. (Von dieser Klassifizierungswut blieb auch Hollywood mit seinen «independents», «craftsmen», «auteurs» et cetera nicht verschont.) «Literatur» war fortan verpönt, obwohl ohne deren regelmässige Sauerstoffzufuhr das Kino kaum hätte überleben können. Und erst das Wissen um ihn machte diesen Makel zum künftigen Prädikat für Langleweile. IM LAUF DER ZEIT stellte sich die WARNUNG VOR DER HEILIGEN NUTTE als authentischeres Kino dar. Die Gleichung Literaturverfilmung versus Autorenkino war aufgemacht worden, und Scorceses TAXI DRIVER leistete den Offenbarungseid.

Eine deutsche Fernsehproduktion jener Jahre besass die Unverfrorenheit, sich dem Roman des neunzehnten Jahrhunderts zu stellen. In dieser Adaptation («platt wie das Trottoir») wurde vor einer gelangweilten TV-Gemeinde französischer Stilwille massakriert, die «Avantgarde feministischer Literatur», der erste «psychologische Roman» auf leicht verdauliches Mittelmass gestutzt, der noch zu seiner Zeit einen landesweiten Skandal entfacht hatte. Sein Schöpfer erklärte sich einst eins mit der Titelfigur. «Ich bin Madame Bovary», behauptete Gustave Flaubert. Wenig ist mir noch in Erinnerung geblieben von dieser abendlichen Tristesse. Zum Beispiel die flirrende Hitze in einer Landschaft von süddeutschem Zuschnitt, jener unter schwerem Atlantikhimmel ruhenden Normandie so wenig verwandt; die sauertöpfischen Mienen der Landbevölkerung, biedermeierlich-behäbig französischer Esprit konterkarierend; das chargenhafte Spiel von Karl-Heinz Liefen, dessen Schneider Lheureux sämtliche Register bigotter Wucherei überdehnte, und Günter Stracks leeres Duldergesicht (Charles Bovary), in dem einzig sich Schweissperlen regten. Ihr Haar war schwarz, wie es Flaubert beschreibt, doch hat sich die deutsche Fernseh-Emma gnädigst von mir verabschiedet. Ich möchte gerne glauben, dass ich

das Buch vor diesem «TV-Feuerwerk» las – irgendwann zwischen Stendhals «Kartause von Parma» und Zolas «Rougon-Macquart» – den französischen Romanciers verfallen.

Doch was unterscheidet das banale Fernsehspiel von der grossen Verfilmung – sich des Sujets anzunehmen, ohne zu entstellen, es unabhängig von grandioser Prosa in jene hundert Minuten reine Filmkunst zu überführen, welcher Rhythmus, Licht und Kamerabewegung als Handwerkszeug eigen ist und nicht der meisterlich gezimmerte Satz? Bleiben wir bei Flauberts «Madame Bovary». Drei Filmbeispiele stehen zur Auswahl: eine Bearbeitung aus der Zeit des französischen Realismus, die Kostümierung à la Hollywood und das Spätwerk eines guten Bekannten, der sich mit ihm einen Herzenswunsch erfüllte. Was Vincente Minnelli 1949 aus dem Stoff gemacht hat, weiss ich nicht. Jennifer Jones als Emma legt allerdings die Vermutung nahe, dass das Temperament dieser Schauspielerin, für subtile Nuancen eher unanfällig, aus der Bovary eine Provinzkokotte zwischen Putzsucht und Machtstreben schuf, deren Untergang nach Hollywoods gängiger Moral wohl verdient scheinen musste. David O. Selznicks katzenhafte Ehefrau wurde zur Ikone weiblich-animalischer Energie, der weder ein Bewusstsein für gesellschaftliche Fallstricke noch eine rege Phantasiekraft attestiert werden konnte.

Nun ist die Figur der Madame Bovary seit ihrem ersten furiosen Auftritt im kollektiven Unterbewusstsein (1857), obschon in ihren äusserlichen Merkmalen als kühle Brünette umrissen, offen für jede Ausdeutung ihrer changierenden Charakterfarben: Sanftmut und Unbeherrschtheit; Wille und Unterwerfung; Befreiungsdrang aus kleinbürgerlichen Fesseln (doch gebunden durch den Moralkodex des Zweiten Kaiserreiches); trotz Ehe und Kind die ausgelebte Leidenschaft, das Schwanken zwischen Pflichterfüllung und dem sich Preisgeben an die Launen der (weiblichen) Natur; die Weigerung, erwachsen zu sein (Traumschlösser können hier zu Kerker werden), und das bis zum Überdruß Gesättigte; der Kult um den eigenen Körper, die Schaffung von Idolen und dennoch – «nichts ist in diesem sinnlosen Dasein die Suche wert ...». Flaubert gelingt es bereits vor hundertfünfzig Jahren, die



MADAME BOVARY  
Regie: Claude Chabrol (1991)



MADAME BOVARY  
Regie: Claude Chabrol (1991)

Selbstfesselungskünste der modernen Frau im Geschick der Emma vorauszuahnen und als Protokollant des weiblichen Archetyps präzise zu beschreiben. Ist sie jung, ist sie alt, grazil oder gut ausgestattet? – einerlei, denn im flaubertschen Koordinatensystem der weiblichen Psyche erkennt jedermann seine Emma, will heissen, sich selbst. Die Durchlässigkeit der Figur verunmöglicht vielleicht sogar ihre körperliche Präsenz auf der Leinwand (oder im Fernsehen, weshalb ich ihr Gesicht vergass). Schon ihr Schöpfer durchdrang sie bis zur völligen Identifikation, der Leser schafft sie sich erneut – warum nicht sollte jeder Regisseur die eigene Madame Bovary erfinden?

Über die Protagonistin in Jean Renoirs Verfilmung von 1934 allerdings – eine üppige Blonde «in der Blüte ihrer Jahre» (*Valentine Tessier*), “Dame” schon, als Bovary sie auf dem väterlichen Bauernhof kennenlernt – war der Filmkritiker André Bazin so entzückt, dass ihm zu diesem Werk die Worte fehlten. Er liess sich lediglich zu der Bemerkung hinreissen, dass eine spektakulärere Fehlbesetzung der jungen Emma als Jungfrau kaum vorstellbar sei. Mit der Tessier auf dem Sterbelager war er wiederum versöhnt. Das Sujet wurde Renoir vom Produzenten vorgegeben und folgte nicht der Eingebung einer persönlichen Erfahrung oder Geschichte, wie viele andere seiner Filme. Aus dreieinhalb Stunden Material musste Renoir eine “publikums-gerechte” Fassung von zwei Stunden schneiden, die den Anschein weckt, als habe er sich um Werktreue wenig gekümmert. Die Abfolge der grossen Ereignisse, die Emma widerfahren, ist freilich vorgegeben – Ehe, Geburt, Liebesaffären, finanzieller Bankrott und Freitod. Doch in die Chronologie, in den Auftritt der Nebenfiguren greift Renoir ein und kreiert eine filmische Zeit, die sich unabhängig vom Roman macht. Statt ausführlicher Expositionen wird Szene auf Szene die Handlung vorangetrieben, verdichtet sich in wenigen Grossaufnahmen die stumme Verzweiflung der Bovarys, für die es keinen Weg denn den vorgeschriebenen gibt. Wo Flaubert sorgfältig sezieren darf, erlaubt sich Renoir jedoch kräftige Pinselstriche. Emmas Dasein, beim Romancier von einer tagträumerischen Melodie und romantischen Phantasien geleitet, erhält durch Renoir einen realistischen Rahmen. Die

schleichende Entfremdung, das passive Ausgeliefertsein an innere Wahrnehmungen weichen hier der Reaktion Emmas auf eine Aussenwelt, die ihren geistigen und materiellen Bedürfnissen mit Unverständnis begegnet. Renoir holt seine Emma auf die Erde zurück, weshalb ihr Lebensüberdruß für den Zuschauer kaum begreiflich wird, traut er ihr schliesslich zu, jede Situation zu meistern. Im Pathos der Sterbenden wirkt Emmas Schicksal, wie es zuvor im Film aufgerollt wurde, vergleichsweise banal, mit ländlich-deftigem Zug in den Schwank. Der Todeskampf verleiht dieser energischen Madame Bovary endlich die Weihen einer sich an unerfüllten Sehnsüchten Verzehrenden. Der bodenständige, allem Kreatürlichen zugeneigte Renoir befand sich angesichts einer Romanfigur, die mit dem Kopf in den Wolken steckt, um in die tiefste Nacht einzubrechen, in einem Dilemma. Er streckte die Waffen vor ihrer Schwerkmut und brachte eine rustikale Emma auf die Leinwand.

«Ich empfinde wollustige Gefühle, allein indem ich beobachte», sagte Flaubert. Das Bild von einem Menschen, einer Landschaft oder eines Gegenstandes birgt die Empfindung, die zur Idee reift und in den einzig möglichen Worten ausgedrückt wird. Aber zuvor gilt es, die Kunst des Sehens zu beherrschen. Und aus Flaubert hätte ein fabelhafter Filmregisseur werden müssen! «L'éducation sentimentale»: voller szenischer Einfälle und starker visueller Sequenzen – Lichtregie und Kameraanweisungen wurden in das “Skript” mit eingebaut. «Madame Bovary» liefert nicht nur ausgefeilte Szenarien und Staffagen, sondern auch Dialoge wie mit dem Punzierhammer in die Sprache getrieben. Keine Ziselierung überflüssig, keine zuwenig. Dieser Könnerschaft gebührt Verehrung und Respekt. Letzteren zollte *Claude Chabrol* womöglich zuviel. Er hatte in der «Bovary» schon frühzeitig sein Lieblingsprojekt erkannt, nur fehlte ihm stets das Gesicht zur Heldin. Mit *Isabelle Huppert* fand er schliesslich die Emma seiner Vorstellung. Von *LA DENTELLIÈRE* bis zu *VIOLETTE NOZIÈRE* hatte sie bewiesen, dass sie jeden Frauentyp glaubhaft darstellen konnte. Die huppertsche Wandlungsfähigkeit verdankt sich vor allem der Transparenz ihrer Körperlichkeit – die ideale Projektionsfläche. Chabrol hielt

sich streng an die Synopse. Jedes Detail sitzt, die Sets, das Dekor, alles wirkt ausgewogen. Ein Off-Sprechen bündelt die Erzählstränge des Films in reine Flaubert-Zitate. Aber obschon sich Chabrols ironisches Interesse an den Marotten des Bürgertums mit Flauberts sezierender Beobachtungsgabe deckt, verstellt der ehrfürchtige Blick auf das Genie die Möglichkeiten des Regisseurs. Chabrol schuf ein unbewegliches Filmvehikel, den «bunt bebilderten» Roman, der allein durch die schauspielerische Kraft der Huppert zu fesseln vermag. Die renoirsche Lust an filmischer Umsetzung des Stoffs – die wunderbare Leichtigkeit der Ball-Sequenz, die Charles Bovary (Pierre Renoir) als »Säulenheiligen« inszeniert, die Raumstaffelungen als Durchblicke in verirrte Seelen et cetera – sucht man hier vergeblich. Ein paralysierter Chabrol, dem es nicht gelingt, zum Gegenstand seiner Verehrung vorzudringen.

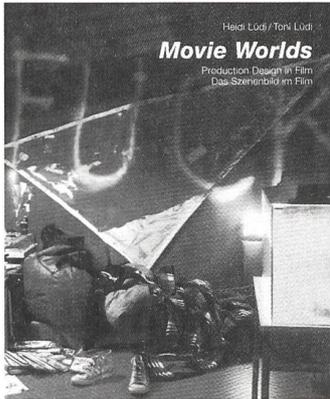
Die “authentische” Literaturverfilmung bleibt noch immer der Film, der beim Lesen abläuft.

Jeannine Fiedler



MADAME BOVARY  
Regie: Jean Renoir (1934)

## Film und Architektur



Dschungel Großstadt

Irmbert Schenk (Hrsg.)  
Dschungel Großstadt  
Kino und Modernisierung

SCHÜREN

Wucherungen eines schmalen Slots im heimischen Regal: ursprünglich, das heisst, vor etwa fünfzehn Jahren, beanspruchten die Bücher zum Thema Filmarchitektur einen bescheidenen Stellplatz von etwa 12 cm in der Breite – mit Ende des gerade angebrochenen Jahres werde ich vermutlich anbauen müssen, und Schuld daran haben zum nicht unerheblichen Teil die Vielzahl dicker Schwarten, grossformatiger Alben und schlanker Bändchen, die im Lauf der letzten Jahre zum Zusammenhang Architektur und Film erschienen sind.

Bliebe natürlich noch, was jeder vernünftige Mensch empfehlen würde, die Möglichkeit rigorosen Aussortierens ... aber seit wann hören Sammler auf die Ratschläge vernünftiger Menschen?

### I.

Inzwischen ist bekannt, dass kein Film seine Story überzeugend zu erzählen vermag, wenn die Szenografie nicht stimmt. Der Begriff vom Film als *Collaborative Art* kann, wenn vielleicht nicht vom Terminus her, so doch in der Sache als Allgemeinut gelten. «Movie Worlds», unter der Autorenschaft der beiden hochgeschätzten Production Designer Heidi und Toni Lüdi (unter anderen DER ZAUBERBERG, DER HIMMEL ÜBER BERLIN) entstanden, ist genau genommen ein Resumée ihrer Karrieren sowie eine Anthologie zur allgemeinen Entwicklung des Metiers, dem sie sich mit Haut und Haar verschrieben haben – über ein Vierteljahrhundert hinweg und an den verschiedensten Fronten: sei es in deutschen und internationalen Filmproduktionen dieses Zeitraums, sei es in dem von Toni Lüdi gegründeten Studiengang Szenografie an der Fachhochschule Rosenheim. Auch was das Ansehen der Zunft betrifft, haben sie geackert wie die Berserker. Deutliches Zeugnis davon legen die Kapitel «Sprachwirrwarr» und «Zum Leistungsbild des Szenenbildners» in ihrem Buch ab, wo sie auch Standards für das Production Design Department formulieren, das sich im Produktionsalltag, anders als zum Beispiel die Bereiche Kamera oder Licht, immer wieder eine Position zwischen blossem Lieferantentum und «einem Beitrag zur künstlerischen Regie» erobern und behaupten muss.

Die Gesamtheit des Albums allerdings bewegt sich arg schlingernd zwischen korporativem Pragmatismus, Werk-

stattbericht und Abstraktion. Die Ausführungen zu Themen wie «Die Macht der Bilder» oder «Der Auftritt der Landschaft» sind gelinde gesagt betulich, und leider gewinnt man beim Blättern und Lesen immer wieder den Eindruck eines vom Proseminar-Reader zum Coffee-table-Book hochfrisierten Produkts.

Anders «Architecture and Film», schon vom äusseren Format her spartanischer als das Buch der Lüdis: ein konsequentes Textbuch in Paperback mit wenigen zwischen die zugespitzten formulierten Einzelaufsätze platzierten Abbildungen, die auf diese Weise wie pointilistische Obertöne funktionieren.

Aus unterschiedlichen Richtungen auf ein Zentrum zugehen mit einer Vielfalt von Zungenschlägen, Interessen und Ansätzen unterschiedlicher Autoren: So ergibt sich ein multiperspektivisches Bild des Themas in drei Hauptteilen: «Architects on Screen», «Behind the Scenes» und «Visions of the World». Kenntnisreiche Porträts verschiedener Persönlichkeiten des Metiers wechseln sich ab mit konzentrierten Beobachtungen zu den architektonischen Visionen einzelner Filme oder Filmemacher und diese wiederum mit detaillierten Liebhaber-Räsonnements.

### II.

«The Cinematic City» präsentiert Resultate eines interdisziplinären Vorhabens: «The Conceptualization of the Cityscape as Screenscape». Nur zwei Filmpublizisten (Colin McArthur, Frank Krutnik) befinden sich unter den Autoren. Alle anderen sind Spezialisten aus den unterschiedlichsten Disziplinen, darunter Geographen, Urbanisten und Linguisten. Eine illustre Mischung, die enorme Produktivkräfte freisetzt und eine originäre Vermessung von Neuland zum Resultat hat. Die *Landmark-Films*, an denen der Zusammenhang Film-Stadt-Architektur gemeinhin exemplifiziert wird, findet man nur gestreift, stattdessen: inspirierende Vorstösse wie zum Beispiel die Betrachtung von Produktionen, die die US-Regierung oder regionale Verbände zwischen 1935 und 1952 in Auftrag gegeben haben («Of Plans and Planners: Documentary Film and the Challenge of the Urban Future») und Überlegungen dazu, wie diese Filme als «unsichtbares Treibmittel» in den populären Kinogenres der vierziger und fünfziger Jahre

fortwirken – ein Gedanke, der in zwei anderen Essays fortgeführt wird: «Something More than Night: Tales of the Noir City» von Frank Krutnik und «Urban Confidential: The Lurid City of the 1950s» von Will Straw.

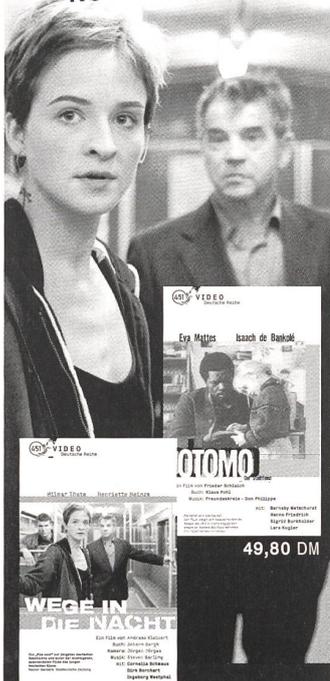
Insgesamt wirkt der von David B. Clarke herausgegebene Band wie von einem findigen Cutter inszeniert, der das schwer zu erklärende, aber genau ausmachende Feeling für Rhythmus und Übergänge hat: Jeder Schnitt, jedes Insert, jede Überblendung sitzt an der unverrückbar richtigen Stelle.

Das Buch endet mit dem Aufsatz «Maps, Movies, Musics and Memory» des Orientalisten Iain Chambers, dessen Tonfall stellenweise an jenen der «wissenschaftlich-poetischen Kommentare» in den Filmen von Hartmut Bitomsky erinnert.

Das deutschsprachige Pendant von «The Cinematic City», verwandt und doch ganz anders: der von Irmbert Schenk herausgegebene Band «Dschungel Grossstadt – Kino und Modernisierung».

Hat es sich, wie Frank Arnold in seinen Überlegungen zur Stadt im Science-Fiction-Film bemerkt, fast schon eingebürgert, diesen Zusammenhang als kursorischen Brückenschlag von METROPOLIS bis BLADE RUNNER zu verhandeln – er konzentriert sich stattdessen auf den filmhistorischen Sonderfall THINGS TO COME nach H. G. Wells –, so könnte man den theoretischen Hintergrund von «Dschungel Grossstadt» ebenfalls als kursorischen Brückenschlag bezeichnen: Von Simmel (und Benjamin) bis Habermas (und Sennett). So breitgefächert die Ansätze sind, so wenig vermittelt sich aber der Eindruck eines funktionierenden Rhythmus' des Ganzen, und mit fortschreitender Lektüre beschleicht einen die Vermutung, dass sich die Autoren, sässen sie an einem Tisch beisammen, nicht besonders gut verstehen würden: Tief klaffend sind die Unterschiede zwischen solchen, die Schritt für Schritt mit Sinnproduktion am Material beschäftigt sind (unter anderen Enno Patalas, Frank Arnold, Klaus Kreimeier), und solchen, die einen in Überflugmanier mit Ideen zuschütten. Exemplarisch für die zweite Fraktion sei hier der letzte Absatz des Textes von Knut Hackethler zitiert: «Grossstadt im Film wird, so liesse sich abschliessend konstatieren, nach den grossartigen Inszenierungen von Stadt im Film in den zwanziger Jahren zunehmend redu-

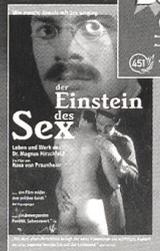
Neu im Programm



49,80 DM



59,80 DM



absolut Medien  
49,80 DM

außerdem lieferbar

- Matthias Glasner · Die Mediocren
- Reinhard Hauff · Stammheim
- Roland Klick · Supermarkt
- Alexander Kluge · Abschied von Gestern
- Rudolf Thome · Rote Sonne
- Margarethe v. Trotta · Die bleierne Zeit
- Tom Tykwer · Die tödliche Maria u.v.m.

Im Video- und Buchhandel,  
in guten Videotheken  
und Bibliotheken  
oder direkt bei uns

Im Vertrieb von:  
**absolut Medien**  
Telefon 030) 285 39 87-0



Filmkünste:

Produktionsdesign

Heidi Lüdi, Toni Lüdi: *Movie Worlds – Production Design in Film / Das Szenenbild im Film (Text englisch und deutsch. Übersetzung ins Englische von Helen Michael-Simoleit)*. Stuttgart, London, Edition Axel Menges, 2000. 128 Seiten. 109 Abbildungen in Schwarzweiss, 42 Abbildungen in Farbe. 102 DM

Mark Lamster (Hg.): *Architecture and Film*. Mit Beiträgen von u.a. Nancy Levinson, Donald Albrecht, Philip Nobel. In englischer Sprache. New York, Princeton Architectural Press, 2000. 254 Seiten. 33 Abbildungen in Schwarzweiss. 48 DM

David B. Clarke (Hg.): *The Cinematic City*. Mit Beiträgen von u.a. Giuliana Bruno, Iain Chambers, Frank Krutnik, Colin McArthur. In englischer Sprache. London, New York, Routledge, 1997. 252 Seiten. 27 Schwarzweiss Abbildungen, 32 \$

Irmbert Schenk (Hg.): *Dschungel Grosstadt – Kino und Modernisierung*. Mit Beiträgen von u.a. Enno Patalas, Thomas Elsaesser, Frank Arnold, Norbert Grob. Marburg, Schüren Verlag, 1999. 208 Seiten, 43 Schwarzweissabbildungen, 29 DM, 28.10 Fr.

Peter Ettegui (Hg.): *Filmkünste – Produktionsdesign*. Mit Beiträgen von u.a. Henry Bumstead, Ken Adam, Richard Sylbert, Patrizia von Brandenstein, Cao Jiuping. Reinbek, Rowohlt, 2000. 192 Seiten, 578 (!) Abbildungen in Farbe und Schwarzweiss. 29.90 DM

ziert, wird zur Chiffre, die zwar häufig noch die psychischen Bewegungen der Figuren verdeutlichen soll, dabei aber auch immer weiter verkürzt wird, weil die Stereotypen von Stadt und Verkehr in den Köpfen der Zuschauer präsent sind und dort nur noch abgerufen werden müssen. Ergänzt und zunehmend ersetzt wird die gebaute Stadt im Film durch die Einbindung und das Zitat anderer Medien, die als Raum und Zeit organisierende Instanzen gesetzt werden, wie zum Beispiel Telefon, Radio, Fernsehen und schliesslich in den neuesten Filmen auch der Computer. Dabei geht es nicht nur um die Apparaturen, sondern auch darum, dass diese Medien durch Rahmenbildungen, Fenster et cetera neue virtuelle Raumkonstellationen eröffnen, die die Räumlichkeit der Architektur erweitert und überspielt.»

III.

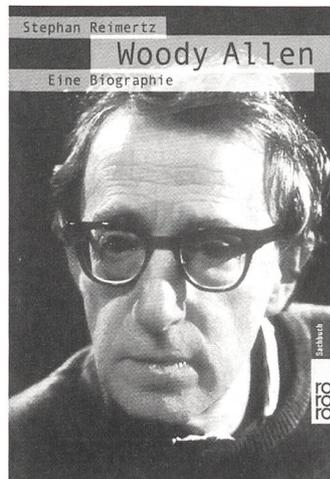
Noch kurz vor Redaktionsschluss auf den Tisch geflattert: «Filmkünste: Produktionsdesign»: eine Sammlung von sechzehn Selbstauskünften aus der gegenwärtigen Champions-League der Szenografen, darunter Ken Adam (unter anderen DR STRANGELOVE), Dante Ferretti (unter anderen KUNDUN), Richard Sylbert (unter anderen CHINATOWN) und Wynn Thomas (unter anderen MARS ATTACKS!). Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Arbeitsweise der Stars dieses Metiers werden deutlich, untermauert durch die für ein Paperback erstaunlich umfangreichen und hochwertigen Abbildungsseiten mit Designskizzen, Konstruktionsplänen und Arbeitsfotos einzelner Projekte. Was den Proporz zwischen Hollywood und dem Rest der Welt betrifft: von den sechzehn aufgeführten Filmarchitekten sind zwölf im Bereich des US-amerikanischen Mainstream tätig, vier an anderen Schauplätzen des Weltkinos: Anna Asp (unter anderen FANNY OCH ALEXANDER), Cao Jiuping (unter anderen JUDOU), Ben van Os (unter anderen THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER) und Dan Weil (unter anderen IVAN ET ABRAHAM).

IV.

Es wird sich nicht vermeiden lassen: Anbauen! Oder umziehen!

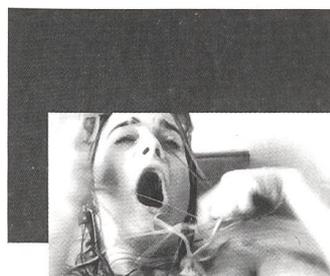
Ralph Eue

Genie und Handwerk



Woody Allen

Ein Leben gegen alle Regeln  
von Marion Meade



Bernd Kiefer/Marcus Stiglegger  
Die bizarre Schönheit  
der Verdammten  
Die Filme von Abel Ferrara

SCHÜREN

«Alle Filme, die ich wirklich mochte, vermittelten ein bestimmtes Gefühl für die Vision eines Künstlers» schreibt Peter Bogdanovich in der langen Einleitung zu «Wer hat denn den gedreht?», seinen gesammelten Werkstattgesprächen mit sechzehn grossen Regisseuren des Hollywoodkinos. Nicht weniger als die Autobiographie des jungen Künstlers als Filmbesessener ist das, was das ehemalige Wunderkind des New-Hollywood-Kinos hier entfaltet. Aber er spart auch seine persönliche Tragödie in den achtziger Jahren nicht aus, ebensowenig wie das Überleben als angeheuerter Regisseur für das amerikanische Kabelfernsehen in den Neunzigern (umso mehr würde man ihm ein Comeback gönnen mit *THE CAT'S MEOW*, den er Ende 2000 in Berlin gedreht hat). Mit seinem jugendlichen Enthusiasmus hat er einst das Vertrauen auch von so schwierigen Menschen wie John Ford gewonnen, schön sind die Einleitungen zu jedem Gespräch, in denen er Auskunft gibt über die Entstehung.

Da erfährt man unter anderem, warum das Gespräch mit Raoul Walsh bereits im Jahr 1926 endet (weil sich Walsh dann entschloss, die restlichen Geschichten für seine Autobiographie aufzuheben). Sechzehn Gespräche, geordnet nach den Geburtsdaten der Regisseure, von Allan Dwan bis Sidney Lumet (Bogdanovichs erstes Interview, das der damals 21-Jährige 1960 führte), im Umfang zwischen 10 Seiten (Josef von Sternberg) und 144 Seiten (Hitchcock) variierend. Ein wunderbares Buch, gerade weil es, zumal bei B-Regisseuren wie Edgar Ulmer und Joseph H. Lewis, zeigt, wie die Regisseure listig die ökonomischen Beschränkungen transzendierten. Die deutsche Ausgabe enthält in den Filmographien auch die (meisten) deutschen Verleihertitel, dafür gibt es einige Ungenauigkeiten in der Übersetzung. Was den Verleger allerdings bewegt hat, als Zugabe ein Vorwort von Hellmuth Karasek beisteuern zu lassen, bleibt unerklärlich. Gleich im ersten Satz taucht da das Wort «Kultfilm» auf – untrügliches Zeichen für Wichtigtuerei.

Bogdanovichs Einleitung wirft auch noch einmal die Frage auf, wie wir es heute halten mit der Autorentheorie in Bezug auf Regisseure, die im gegenwärtigen Hollywoodkino arbeiten. Allzuleicht scheinen mir da die Verfasser mit dem Begriff

«Visionär» zu hantieren – was natürlich immer leichter fällt, wenn man die Filme ausschliesslich aus der Perspektive ihrer Regisseure betrachtet. *Gabriele Weyand*s «Der Visionär. Francis Ford Coppola und seine Filme» beschwört zwar gleich zu Beginn die (Über-)Grösse Coppolas («Er ist Geschäftsmann, der die Filme produziert und sie verkauft, lange bevor sie gedreht sind; Experte in Sachen medialer Selbstdarstellung ..., arrivierter Drehbuchautor und technikbegeisterter Tüftler ...»), zeigt aber auch auf, wie er später immer wieder an seine Grenzen stiess. Fünfzehn Jahre nach dem Band in der Blauen Reihe des Hanser Verlags ist dies erst der zweite deutschsprachige Blick auf Coppolas Werk – die Filme, die er in diesen fünfzehn Jahren gedreht hat, waren aber auch nur selten dazu angetan, an seine frühere Grösse anzuknüpfen. Kurioserweise ist das – ein bisschen betulich geschriebene – Buch immer dann am aufregendsten, wenn die Verfasserin in Nebenwerken beziehungsweise insgesamt gescheiterten Arbeiten inszenatorische Intelligenz entdeckt. Ansonsten geht es um «Coppolas ausgeprägtes Interesse an der Familie», um «Männerfilme ohne Entfaltungsmöglichkeiten für Frauenfiguren», um den Gegensatz von «hochartifizeller Schnitttechnik» und «realistischen Drehorten» sowie um den «Manierismus» des Regisseurs.

Zum 65. Geburtstag von Woody Allen sind gleich drei Bücher auf Deutsch erschienen. Warum jemand aus der Distanz eine Biographie verfasst, wenn er bei den Fakten doch nur aus der amerikanischen Literatur zitieren kann, ist mir schleierhaft, zumal *Stephan Reimertz'* «Woody Allen. Eine Biographie» auch keinen dezidiert neuen Blickwinkel erkennen lässt. Vielmehr wettet er gegen «akademische Elaborate», «die beweisen, dass der Verfasser die abgestandene Luft einer Universität geatmet hat». Und Kalauer wie «Die Kalte Mamsell ist äusserst warmerzig» (zu Mia Farrow's Rolle in *THE PURPLE ROSE OF CAIRO*) sind wirklich nicht auf Woody-Allen-Niveau. Im Grunde genommen ist der Untertitel irreführend, geht es in dem Buch doch eher um das Werk Allens (in chronologischer Folge) als um sein Privatleben. Schade, dass der Verfasser eine frühe Hypothese wie jene, Allen sei «sein eigenes Wahrzeichen» nicht fruchtbar macht in der

durchgängigen Auseinandersetzung mit seinen Arbeiten. Auch gegen eine Erkenntnis wie jene, man dürfe «den Autor nicht mit seinen Figuren verwechseln», wird später durch simple Parallelisierungen wiederholt verlost. Zu den besseren Passagen gehören jene, in denen der Autor literarische Arbeiten und Schallplattenwerke Allens würdigt oder wenn er den historischen Stellenwert der «Sex Comedy» *WHAT'S NEW, PUSSYCAT?* umreisst.

Eine originelle Form hat *Berndt Schulz* für sein Allen-Buch gewählt: das «Woody Allen Lexikon» umfasst 700 Stichworte, mit denen es das Allen-Universum einerseits als «unterhaltenden Lesestoff» vorstellen will, andererseits «ausschliesslich lexikalisch-faktische Informationen» bieten will. Wer Interesse an Trivia hat, kommt dabei am ehesten auf seine Kosten. Man erfährt, dass es zu Woody Allens Wohnung keinen Briefkasten gibt, dass der Tonmann von *MIGHTY APHRODITE* auch einen kleinen Auftritt im Film hatte oder dass der ursprüngliche Titel von *ANNIE HALL* «Anhedonia» lautete. Allerdings hat man im Bereich der Fakten mehr als einmal den Eindruck eines Schnellschusses, so wenn die letzte deutschsprachige Drehbuchveröffentlichung auf 1985 datiert wird (noch 1995 erschien *BULLETS OVER BROADWAY*), Marshall Brickmans Spielfilm *THE MANHATTAN PROJECT* als Dokumentarfilm etikettiert wird oder die 1969er-Verfilmung von Allens Bühnenstück «Don't drink the Water» beim entsprechenden Stichwort fehlt. Und wer in den Einträgen zu den Schauspielern, die bei Allens Filmen mitgewirkt haben, mehr sucht als eine Aufzählung ihrer Rollen und Auswahlfilmographien, wird ebenfalls enttäuscht.

So ist das beste der drei neuen Allen-Bücher die Biographie von *Marion Meade*. Die beginnt zwar mit der Entdeckung von Woody's Untreue durch Mia Farrow, ist aber alles andere als eine Skandalbiographie. Verfasst «ohne Mitwirkung Woody Allens» ist sie imposant durch die Anzahl der Fakten, die hier zusammengetragen wurden, nicht zuletzt auch durch zahlreiche Gespräche. Dabei bleibt der Tonfall immer angenehm zurückhaltend.

Ist Woody Allen (dessen Finanziers immer erst den fertigen Film zu sehen bekommen) dank der Tatsache, dass er «sein

eigenes Wahrzeichen» (Reimertz) ist, ohne Zweifel der privilegierteste Filmemacher der Gegenwart, so gehört Abel Ferrara zu jenen, die bewusst am Rande der Industrie operieren, obwohl er mit *BODY SNATCHERS* gezeigt hat, dass er auch unter industriellen Rahmenbedingungen sein Talent nicht suspendiert. Die erste deutschsprachige Monographie «Die bizarre Schönheit der Verdamnten. Die Filme von Abel Ferrara» bricht erfreulicherweise mit dem vertrauten Schema, einen übergreifenden Essay mit einer kommentierten Filmographie zu verbinden. Begründet wird das von den Herausgebern *Bernd Kiefer* und *Marcus Stiglegger* mit Ferraras Werk selber, das «in der Tat eine beachtliche thematische und stilistische Kohärenz aufweist», aber, und das ist entscheidend, nicht in der Kontinuität der Entwicklung.»

Gerade dieser einleitende Essay ist in seiner sprachlichen Dichte und in der Art, wie Ferraras Obsessionen kontextualisiert werden, eine bemerkenswerte Leistung. Sein «Kino der Grausamkeit» ist eben «nicht ein ganzheitliches», sondern präsentiert vielmehr «das radikal von der Kultur und der Gesellschaft verworfene Andere».

Frank Arnold

*Peter Bogdanovich: Wer hat denn den gedreht? Zürich, Hoffmanns, 2000. 1024 S., 78 DM*

*Gabriele Weyand: Der Visionär. Francis Ford Coppola und seine Filme. St. Augustin, Gardez! Verlag (Filmstudien, Band 16), 2000. 307 S., 59.90 DM*

*Stephan Reimertz: Woody Allen. Eine Biographie. Reinbek, Rowohlt Taschenbuch Verlag (rororo 61145), 2000. 256 S., 19.90 DM*

*Berndt Schulz: Woody Allen Lexikon. Berlin, Lexikon Imprint Verlag im Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 2000. 352 S., 34 DM*

*Marion Meade: Woody Allen. Ein Leben gegen alle Regeln. München, Econ Ullstein List Verlag (Ullstein Taschenbuch 36222), 2000. 520 Seiten, 16 Fr., 16.90 DM*

*Bernd Kiefer, Marcus Stiglegger (Hg.): Die bizarre Schönheit der Verdamnten. Die Filme von Abel Ferrara. Marburg, Schüren, 2000. 188 Seiten, 28.10 Fr., 29 DM*



WHILE THE CITY SLEEPS  
Regie: Fritz Lang

LA FEMME INFIDÈLE  
Regie: Claude Chabrol

MODERN TIMES  
Regie: Charles Chaplin

HIMMEL UND ERDE  
Regie: Michael Pilz

Das andere Kino

### Freunde der Cinémathèque

Seit rund vier Jahren setzt sich die Vereinigung «Les Amis de la Cinémathèque suisse» (LACS) mit Mitgliederbeiträgen dafür ein, dass abgenutzte Kopien von Filmklassikern ersetzt oder Lücken im Schweizer Filmarchiv in Lausanne geschlossen werden können. Dank diesem Engagement (Mitgliederbeiträge und Sponsorengelder) konnten letztes Jahr etwa Filme wie DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED von Lotte Reiniger oder BERLIN ALEXANDERPLATZ von Piel Jutzi, THE PICTURE OF DORIAN GRAY von Albert Lewin, DEATH IN VENICE von Luchino Visconti oder RANCHO NOTORIOUS von Fritz Lang in neu gezeigten Kopien angeschafft werden.

Im *Filmpodium Zürich* findet am 31. Januar nun zum zweiten Mal ein «Abend mit den Amis de la Cinémathèque suisse» statt, an dem mit WHILE THE CITY SLEEPS von Fritz Lang (18.00 Uhr) und DAS LEBEN DER FRAU OHARU (SAIKAKU ICHIDAI ONNA) von Kenji Mizoguchi (20.30 Uhr) zwei Meisterwerke des Kinos zu sehen sein werden.

Auch das *Stadtkino Basel* zeigt im Februar Schätze aus der Cinémathèque suisse, die dank der Unterstützung der «Freunde der Cinémathèque» wieder zugänglich sind. Neben THE SHOP AROUND THE CORNER von Ernst Lubitsch (8.2., 20.30 Uhr; 10.2., 18 Uhr) und LA CARROZZA D'ORO von Jean Renoir (9.2., 20.30 Uhr; 11.2., 15.30 Uhr) bestreiten ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND (UGETSU MONOGATARI) von Kenji Mizoguchi (10.2., 15.30 Uhr; 11.2., 20.30 Uhr) und LOLA MONTES von Max Ophüls (10.2., 20.30 Uhr; 11.2., 18 Uhr) dieses attraktive Programm.

Der rührige Förderverein braucht neue und verdient weitere Mitglieder:  
Les Amis de la Cinémathèque suisse, Case postale 3169, 1002 Lausanne  
Tel./Fax 021 728 00 40

### You Cannot Be Serious

Der British Council hat unter dem Untertitel «Short Cuts to Comedy» ein Programm von britischen Kurzfilmen zusammengestellt. Dieses Paket tourt in zwei Teilen von Spielfilmlänge im Februar und März durch die Schweiz. Der Auftakt im Kino «Cinématte» in Bern (26.–29.1.) wird von einem Poetry Reading von Wendy Cope begleitet. Weitere Spielstätten sind das Xenix in Zürich

(2.–14.2.), das Stadtkino Luzern (16., 17.2.), das Stadtkino Basel (22.2.–29.2.) und die Cinémathèque suisse in Lausanne (2., 3.3.).  
The British Council, Barbara Mosca, Sennweg 2, Postfach 532, 3000 Bern 9, Tel. 031 301 14 26 Fax 031 301 14 59

### Hommage

#### Fritz Lang

«Lang ist ein ewiges Mysterium.» (Claude Chabrol)

Die Retrospektive der diesjährigen *Berlinale* (7. bis 18. Februar) ist Fritz Lang gewidmet. Ein spektakuläres Ereignis dieser Retrospektive wird sicher die Aufführung einer neuen Rekonstruktion von METROPOLIS werden.

Zwei Publikationen zu diesem Stummfilmepos sind angekündigt: *Enno Patalas* rekonstruiert in «Metropolis in/aus Trümmern» (Bertz Verlag) die Premierenfassung des bald nach Kinostart verstümmelten Meisterwerks des phantastischen Films und protokolliert auch jene Szenen, die endgültig verloren sind.

Thomas Elsaesser schildert in der üppig illustrierten Monographie «Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang» (Europa Verlag) die Entstehung dieses Klassikers und stellt die verschiedenen Fassungen vor.

#### Claude Chabrol

Anlässlich des Kinostarts von Claude Chabrols jüngstem Film MERCI POUR LE CHOCOLAT zeigt das *Filmpodium Zürich* im Februar eine Auswahl von Höhepunkten aus Chabrols Filmkarriere. Dazu gehören seine beiden ersten Spielfilme LE BEAU SERGE, beeindruckender Auftakt zur Nouvelle vague, und LES COUSINS von 1958. In beiden Filmen spielen Gérard Blain und Jean-Claude Brialy die männlichen Hauptrollen.

Zu den «incontournables» seiner Werke aus den sechziger und siebziger Jahren gehören natürlich LA FEMME INFIDÈLE, QUE LA BÊTE MEURE, LE BOUCHER, LA RUPTURE und LES NOCES ROUGES. In fast allen diesen Filmen ist die weibliche Hauptrolle mit Stéphane Audran besetzt. 1978 spielte dann in VIOLETTE NOZIÈRE Isabelle Huppert erstmals die zentrale Figur. Sie ist ebenfalls in UNE AFFAIRE DE FEMMES (1988) und LA CÉRÉMONIE (1995, mit Sandrine Bonnaire) zu sehen.

Weitere Leckerbissen sind die Simonon-Verfilmungen LES

FANTÔMES DU CHAPELIER (1982) und BETTY (1992, mit Marie Trintignant und Stéphane Audran), POULET AU VINAIGRE (1985, mit Jean Poiret), MASQUES (1986, mit Philippe Noiret als Showmaster). *Filmpodium der Stadt Zürich*, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich, Tel. 01 211 66 66

### Michael Pilz

«Widerstand gegen einen Fernsehalltag, in dem Befragter ihre Gesprächspartner rüde unterbrechen, wenn die für eine Antwort mehr als acht Sekunden in Anspruch nehmen, und die vermutete Replik in einer dümmlichen Drei-Sekunden-Vereinfachung gleich selbst formulieren, leistet auch BRIDGE TO MONTICELLO ...» sagt Thomas Rothschild in seinem Porträt des Dokumentar- und Experimentalfilmers Michael Pilz (Filmbulletin 5.00). Widerstand gegen diese Gesprächs(un)kultur leistet in hervorragendem Masse auch der Fernsehsender 3sat unter anderem mit seiner Pflege des Dokumentarfilms und der Reihe «Dokumentarisch Arbeiten». Ein äusserst aufschlussreiches und spannendes Gespräch zwischen Michael Pilz und Christoph Hübner wird unter dem Titel «Im Spiegel des Fremden» am 11. Februar um 21.15 Uhr ausgestrahlt. (Das Gespräch ist auch abgedruckt im Band «Ins Offene. Dokumentarisch Arbeiten 2», Vorwerk 8, 2000.) Dem Gespräch folgt die Ausstrahlung von DER LAUF DES WASSERS.

Ebenfalls im Februar bei 3sat ist HIMMEL UND ERDE, die Langzeitstudie von Michael Pilz über das Leben der Dorfbewohner von Sankt Anna, einem kleinen Bergbauerdorf der Steiermark, zu sehen. «Pilz entwirft eine Poesie des Alltags, eine Meditation über das sogenannte einfache Leben. Da wird nichts angeprangert, gezielt, alles wird so hingenommen, wie es ist. Damit nähert sich der Filmemacher auf beeindruckende Art und Weise der Lebensphilosophie dieser Menschen.» (Roger Graf in Zoom, 19/83) Und nochmals Roger Graf: «Dieses blosses Zusehen und Zuhören wird in einer solch raffinierten und intelligenten Komposition zum Trip in die eigene Seele. Man sollte sich diesem fast fünfständigen Erlebnis aussetzen, sich die Geduld nehmen, wenn immer möglich, die beiden Teile hintereinander zu sehen, und man sollte sich öffnen allen Widerständen und Widersprüchen, die in einem hochkommen ...» Teil 1 von HIMMEL UND ERDE, DIE ORDNUNG DER



Gérard Blain in *LE BEAU SERGE*  
Regie: Claude Chabrol (1958)

Lionel Rogosin

Jason Robards in *ALL THE PRESIDENT'S MEN*  
Regie: Alan J. Pakula (1976)

Paul Henreid und Ingrid Bergman in *CASABLANCA*  
Regie: Michael Curtiz,  
Buch: Julius J. Epstein

Johan van der Keuken  
Selbstporträt mit 14, 1953



DINGE, wird am 18. Februar, ab 21.15 Uhr ausgestrahlt, Teil 2, DER GANG DER DINGE, folgt am 23. Februar um 23.10 Uhr.

#### Veranstaltung

##### MODERN TIMES in Winterthur

Charlie als Fließbandarbeiter, verschlungen vom Räderwerk einer riesigen Fabrikmaschine, Charlie als Versuchskaninchen einer vollautomatischen Fütterungsmaschine – unvergessliche Bilder aus dem zweiten Tonfilm von *Charlie Chaplin*. MODERN TIMES: eine Satire auf eine durchreglementierte und von Apparaten regierte Welt.

Chaplin, eigentlicher «uomo universale» des Films, schuf aber nicht nur die Bilder, sondern – unter Zuzug von qualifizierten Mitarbeitern – auch die Musik dazu. Bei MODERN TIMES arbeitete er eng mit *David Raksin* zusammen, der erzählt: «Charlie war jemand, der sehr viele musikalische Einfälle hatte. Er besass keine Ausbildung, er wusste auch nicht, wie man Noten niederschreibt. Oft hatte er Einfälle, von denen er nicht genau wusste, wie er sie weiterentwickeln sollte. ... Er wusste sehr genau, was er wollte. Und er hatte ein sehr präzises Gespür dafür, welche Art von Musik an welcher Stelle am besten passte.» (Filmbulletin 6.92) Die Musik zu MODERN TIMES gilt als die stärkste und gelungenste von Chaplin.

Der amerikanische Komponist und Dirigent *Timothy Brock* hat in aufwendiger Arbeit die ursprüngliche Partitur von rund 130 000 Takes auf 400 Manuskriptseiten restauriert und rekonstruiert. Das Resultat dieser rund anderthalbjährigen Arbeit bleibt erfreulicherweise nicht in den Archiven ruhen, Timothy Brock hat, in Anknüpfung an alte Stummfilmtraditionen, den Film mit Live-Orchesterbegleitung bereits des öftern wieder aufgeführt.

Auch Winterthur kommt in den Genuss einer solchen Aufführung: Im Theater am Stadtgarten wird am 31. März um 15 Uhr und um 19.45 Uhr der Film aufgeführt, begleitet vom Orchester des Musikkollegium Winterthur unter der Leitung von Timothy Brock. «In voller Frische und in leuchtenden Farben erklingen all die sentimentalen, bedrohlichen und tänzerischen Melodien und gaben dem 64-jährigen Streifen faszinierende Präsenz.» (Thomas Schacher in der NZZ vom 10.10. 2000)

Diese Aufführung inspiriert zu verschiedenen begleitenden Veranstaltungen. So steht etwa das Märzprogramm des *Filmfoyer Winterthur* (jeweils dienstags, um 20.30 Uhr, Loge 3) ganz im Zeichen Chaplins. Zum Auftakt sind die kürzeren Filme *SHOULDER ARMS*, *A DOG'S LIFE* und *PAY DAY* (6. März) zu sehen. Es folgt Chaplins erster Langspielfilm *THE KID* von 1920 (13. März), danach *CITY LIGHTS* von 1931 (20. März) und zum Abschluss (27. März) wird das Biopic *CHAPLIN* von *Richard Attenborough* projiziert. Auch die *Stadtbibliothek Winterthur* widmet eine Sonderausstellung mit Büchern und Videos dem grossen Komiker.

#### Ausstellung

##### Ottomar Anschutz

Eine Ausstellung im *Film-museum Düsseldorf* (noch bis zum 25. Februar) beschäftigt sich unter dem Titel «Die Industrialisierung des Sehens» mit einem der Wegbereiter der Kinematographie. *Ottomar Anschutz* (1848–1907) gehört mit seinen «Lebenden Bildern» zu den Pionieren der Serienfotografie. Er betrieb ein renommiertes Fotofachgeschäft in Berlin und erwarb sich seinen Namen mit Abbildungen schneller Bewegungen, für die er neue ultrarapide Kameraverschlüsse entwickelte. Inspiriert von den Arbeiten *Eadweard Muybridges* begann er mit der Reihenfotografie, die sich bei ihm durch Schärfe und Kontrast auszeichneten. Zusätzlich entwickelte er einen «Schnellseher», eine Art Wundertrommel, die es erlaubte, die einzelnen Bildfolgen in ihrem natürlichen Ablauf wiederzugeben. Das Filmmuseum dokumentiert diese Arbeit auch anhand von Nachbauten einiger seiner Erfindungen.

*Filmmuseum Düsseldorf, Schulstrasse 4, D-40213 Düsseldorf, Dienstag bis Sonntag 11–17 Uhr, Mittwoch 11–21 Uhr*  
Die Ausstellung soll im Frühjahr auch im *Filmmuseum Frankfurt* und im Herbst im *Deutschen Museum in München* gezeigt werden.

#### The Big Sleep

##### Gérard Blain

23.10.1930–17.12.2000  
«Ich wäre nicht in der Lage, einen Film zu machen, der mich nicht sehr nah betrifft, doch keiner meiner Filme erzählt mein Leben. Ich gehe von konkreten, realistischen, authentischen Per-

sonen aus und führe sie dann in Richtung Vereinfachung und Abstraktion.»

Gérard Blain

##### Lionel Rogosin

1924–8.12.2000

«Die Wahrheit sagen, so wie man sie selbst sieht, ist nicht unbedingt die Wahrheit. Die Wahrheit sagen, so wie ein anderer sie sieht, ist für mich sehr viel wichtiger und erhellender. Es gibt phantastische Dokumentarfilme. Die Filme von *Lionel Rogosin*, zum Beispiel, vor allem *ON THE BOWERY*. Ich denke, er ist einer der grössten Dokumentarfilmer aller Zeiten.»

John Cassavetes

##### Jason Robards

26.7.1922–26.12.2000

«In die Filmgeschichte eingegangen ist *Jason Robards* mit *ONCE UPON A TIME IN THE WEST*. Ehrungen erfahren hat er für seine Leistungen in *ALL THE PRESIDENT'S MEN* und *JULIA*. Geliebt aber wird er von seinen Bewunderern als *Cable Hogue*, als der Mann, der in der Wüste Wasser fand und dort, an der Quelle des Lebens, mit der Hure *Hildy* eine der schönsten Liebesgeschichten des Kinos erlebte.»

Rolf Niederer

in «Neue Zürcher Zeitung» vom 29. Dezember 2000

##### Julius J. Epstein

22.8.1909–30.12.2000

«Ich bin als sehr sanfte Person bekannt, aber wenn jemand versucht, meine Worte zu verändern, dann – werde ich zum Tiger.»

Julius J. Epstein

in Filmbulletin 6.85

##### Johan van der Keuken

4.8.1938–7.1.2001

«Ja, tatsächlich ist Filmen eine Arbeit der Liebe. Endlose Liebe, grosser geformter Strom von und zu Leuten, Lebenskraft und Verlangen.»

Johan van der Keuken in einem Text über die «Mystik der Kamera» (aus dem wunderschönen Band «Abenteurer eines Auges. Filme, Fotos, Texte» Stroemfeld, Roter Stern, 1992)

# Authentisches Falsifikat

SMALL TIME CROOKS von Woody Allen



**Vor gut dreissig Jahren war das, als sich Allen noch überlegen musste, ob er im falschen Metier gelandet sei. Vielleicht hätte ich statt Filmmacher doch lieber Verbrecher von Beruf werden sollen.**

Im Schaffen von Woody Allen gelten die Jahre seit 1989, als sein letzter hervorragender Film *CRIMES AND MISDEMEANORS* entstand, schon länger als die Spätphase. Der Euphemismus unterstellt schleichend, dass von den neueren Arbeiten keine mehr überzeugt, aber auch keine restlos enttäuscht hat. Das Ausserordentliche wird inzwischen kaum noch zwingend von ihm verlangt. Immerhin erbrachte die Zeitspanne davor, von *ANNIE HALL* bis *ANOTHER WOMAN*, genügend Resultate von der entsprechenden Art.

Vielen käme es unterdessen ganz gelegen, den 65-jährigen Komiker, der im Alter schwächer und hilfloser wirkt denn je, in die Hallen des ewigen Ruhmes abzuschieben. Dem verschwiegenen Wunsch steht entgegen, dass die jüngsten zwölf Arbeiten, von *ALICE* bis jetzt zu *SMALL TIME CROOKS*, anhaltend zu wenig schlecht sind. Obendrein sind sie ganz einfach zu zahlreich.

Spätphase meint auch, dass niemand mehr mit einem längeren Andauern der Auslaufperiode rechnet, während der nun alle eins übers andere Mal zugeben müssen (peinlich, peinlich): wie diese halbe Portion, trotz des konstanten Abfalls der späteren Werke gegenüber den früheren, bloss so hartnäckig sein kann. Um so mehr, als Woodys vierunddreissigste Regiearbeit, *THE CURSE OF THE JADE SCORPION*, offenbar schon in Produktion ist. Er will, wenn das eine Qualität ist, einfach nicht aufhören.

## **Take the Money and Run**

*SMALL TIME CROOKS* schliesst sehr weit vorne an. Vor gut dreissig Jahren war das, als sich Allen noch überlegen musste, ob er im falschen Metier gelandet sei. Vielleicht hätte ich statt Filmmacher doch lieber Verbrecher von Beruf werden sollen. In

**Eine Lücke im Markt kann viel mehr eröffnen als eine Lücke in den Alarmanlagen. Um die verhängnisvollen Sirenen foutiert sich Woody sowieso schon lange. Seine erprobte Inkompetenz ist ihm davor, deren Gefährlichkeit zu begreifen.**

diesem Sinn präsentierte ihn (mit europäischer Premiere auf der Piazza von Locarno) TAKE THE MONEY AND RUN 1971 als Virgil Starkwell, dessen hoffnungsvoll gestartete Ganovenkarriere jämmerlich einknickt. Seine Umgebung kommentiert vernichtend, in die Liste der zehn meist gesuchten Gemeingefährlichen habe er es nie geschafft: ein Versager. Und glanzvoll bestätigt sich die verbreitete Auffassung, das Berauben einer Bank sei eben doch riskanter als die Gründung einer solchen.

Die Gestalt des Übeltäters, der die kümmerlichen Realitäten tatkräftig zurechtrückt, statt sie, nach Art der Komiker, geduldig zu veralbern, zieht sich dann durch eine ganze Reihe allenscher Kinostücke hindurch. Ihren grellsten Auftritt hat die fragile Figur in CRIMES AND MISDEMEANORS, dessen Held ungestraft jemanden umbringen lassen darf.

Und nachgerade gräbt nun eine Reinkarnation des gescheiterten Virgil Starkwell, der unbelehrbare Wiederholungstäter Ray Winkler, noch einen letzten Tunnel, um quer durchs Erdreich in ein nahes Geldinstitut hineinzukommen. Der versuchte Coup führt aber nur dazu, dass stracks der erste Pickelschlag eine Wasserleitung anzapft. Unter Hochdruck wird der verdatterte Maulwurf erst mal gründlich abgeduscht.

#### **Dramaturgische Weitsprünge**

Wer nun fragt, ob so etwas, über vierzig Jahre nach dem Klassiker I SOLITI IGNOTI von *Mario Monicelli*, noch komisch sei, der ist dem Drehbuch bereits in die Falle gegangen. Denn hinter unserm Rücken kehrt Allen die erzählerische Perspektive

bereits um und nimmt Anlauf zu einem jener dramaturgischen Weitsprünge, die er so perfekt beherrscht. Erst das Verblüffende ist ja so oft das wahrhaft Komische. Es geht auch ohne das Berauben einer Bank ganz ordentlich, zeigt sich unerwartet. Statt dessen werden künftig deren Dienstleistungen breit in Anspruch genommen.

Denn über Nacht und praktisch aus Versehen bereichern sich Ray Winkler und seine Frau, *Tracey Ullman* als *Frenchy*, sinnlos durch den Handel mit Keksen. Die kriminelle Knochenarbeit von Jahren ist vergeudet, der Gesetzesbruch bleibt so hoffnungslos defizitär wie privatisierte Staatsbahnen. Eine Lücke im Markt kann viel mehr eröffnen als eine Lücke in den Alarmanlagen. Um die verhängnisvollen Sirenen foutiert sich Woody sowieso schon lange. Seine erprobte Inkompetenz ist ihm davor, deren Gefährlichkeit zu begreifen. Ob Show- oder Crime-Business, auch nach dreissig Jahren leitet ihn nur die eine Devise: schnapp dir die Mäuse und mach dich dünn.

#### **Fälscher, täusch dich selbst!**

Ihren neuen Status als Dame der betuchten Gesellschaft versucht *Frenchy* auf dem zweiten Bildungsweg abzustützen, indem sie zum Beispiel mehrsilbiges Vokabular büffelt, systematisch bei «A» beginnend. Woody hingegen müden, mürben und muffeln die mangelnde Armut, der ausbleibende Misserfolg und die fettarme Nobelküche innert Wochen schon an. Er will das herrlich ungesunde Glutamat seines chinesischen Wegwerfessens gleich von der Ecke in Manhattan wieder haben.



Und so, wie ihn der Handel mit Keksen aus seinem kärglichen Dasein als Niete des Verbrechens löste: so bringt ihn jetzt, mit einem zweiten dramaturgischen Weitsprung aus dem Hinterhalt, ein prompter Anlageschwindel gnädig um seinen nutzlosen Wohlstand. Die ehrlich verdiente Pleite gebiert ihn wieder wie neu zurück, frisch hinein in die wirkliche alte Welt: als den geübten Patzer, der er schon immer war.

Sein Meisterstück als Einschleichdieb wird die einwandfreie Verwechslung eines protzigen Diamantengehänges, das er klauen will, mit dessen wertlosem Imitat sein. Er bringt die Fälschung eigenhändig an den Tatort mit und packt sie, unter Zurücklassung des Originals, auch gleich wieder ein. So versieht die Fälschung ihren Dienst optimal, nämlich gleich schon an der Person des Fälschers selbst. Man weiss, zwischen tauschen und täuschen liegt nur ein Umlaut.

### Das Würstlein von eh und je

Und so wie mit dem vermaledeiten Schmuck samt Gegenstück, so verhält es sich auch mit ihm selber: mit Woody Allen als Ray Winkler (vormals Virgil Starkwell) und umgekehrt. Es ist ein Ding

der Unmöglichkeit, das Falsifikat gegen den authentischen Klunker einzuwechseln. Denn die, die nie reich waren, werden es selbst mit fetten Konten nie werden. Und nur solange alles verlässlich daneben geht, kann nichts passieren.

Einzig als Blüte, die ihresgleichen sucht: als unikate Dreidollarnote ist und bleibt er voll und ganz er selbst: Woody, das schmalbrüstige Würstlein von eh und je. Der kurz geratene Kerl, der seit Jahrzehnten unverdrossen winkt: Hey, ich bin auch noch da. Seht ihr mich?

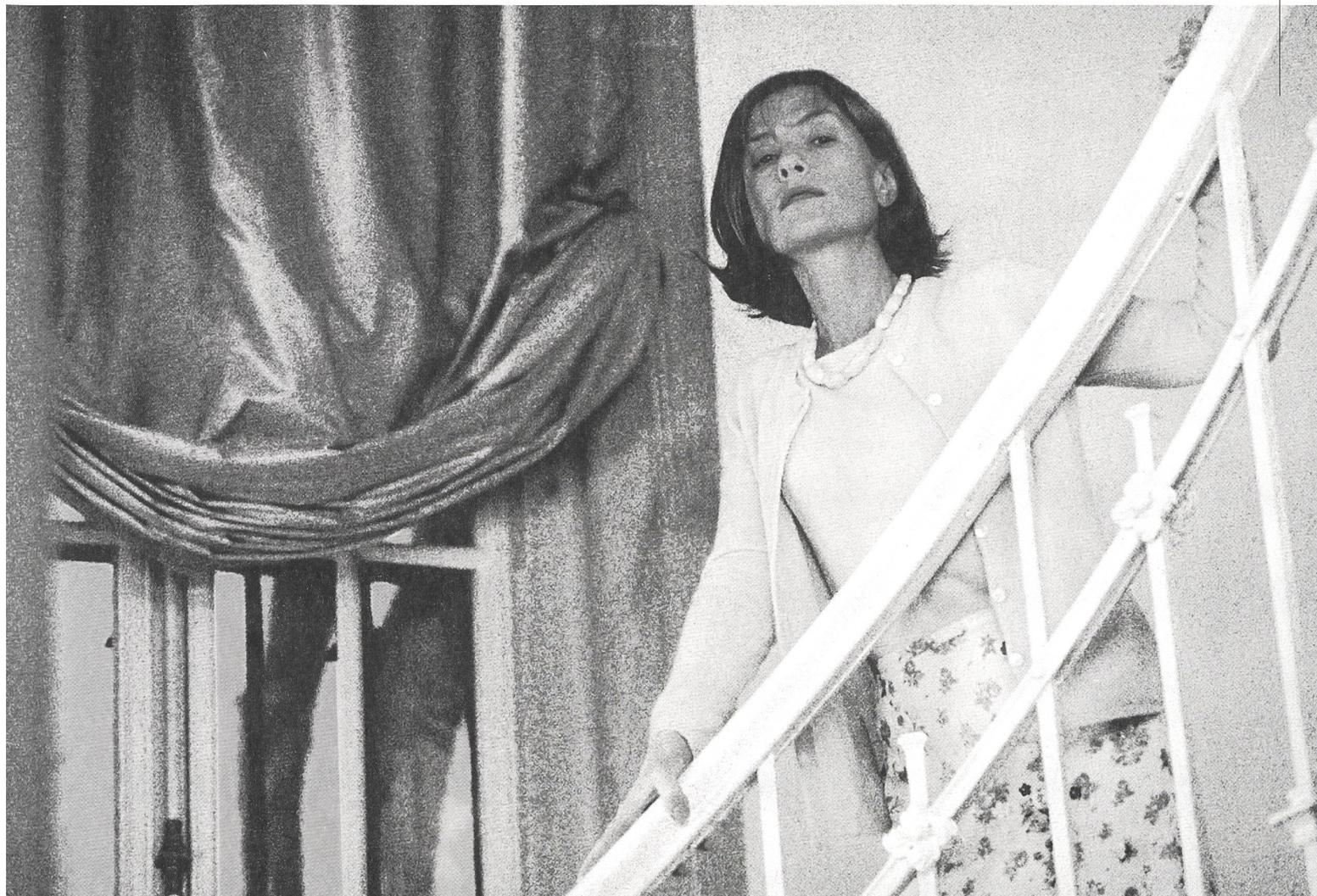
Pierre Lachat

*Die wichtigsten Daten zu SMALL TIME CROOKS (SCHMALSPURGANOVEN): Regie und Buch: Woody Allen; Kamera: Zhao Fei; Kamera-Operator: Michael Green; Schnitt: Alisa Lepsetter; Produktionsdesign: Santo Loquasto; Art Director: Tom Warren; Kostüme: Suzanne McCabe. Darsteller (Rolle): Woody Allen (Ray Winkler), Tracey Ullman (Frenchy Winkler), Hugh Grant (David), Tony Darrow (Tommy), George Grizzard (George Blint), Jon Lovitz (Benny), Elaine May (May), Michael Rapaport (Denny), Elaine Stritch (Chi Chi Potter), Carolyn Saxon (Verkäuferin), Sam Josepher (Immobilienmakler), Lawrence Levy (Dynamit-Händler). Produktion: Sweetland Films presents a Jean Doumanian Produktion; Produzent: Jean Doumanian; ausführende Produzent: J. E. Beaucaire; co-ausführende Produzenten: Jack Rollins, Charles H. Joffe, Letty Aronson; Co-Produzentin: Helen Robin. USA 2000. 35 mm, Format: 1:1.85; Farbe; Dolby SR/SRD; Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich; D-Verleih: Concorde Filmverleih, München.*



# Standesgemässe Leichen im Keller

MERCI POUR LE CHOCOLAT von Claude Chabrol



**In mittlerweile 52 Filmen müsste Claude Chabrol eigentlich jedes Geheimnis gelüftet haben, das sich hinter den Türen der Bourgeoisie verbergen könnte. Doch Endgültigkeit ist keine Kategorie in diesem ausgreifenden Œuvre.**

Er überlässt in seinen Filmen nichts dem Zufall, erst recht nicht die cinephilen Spuren, die er auch diesmal zahlreich auslegt. Als Isabelle Huppert in *MERCI POUR LE CHOCOLAT* ihrem stubenhockerischen Stiefsohn einmal eine Videokassette mitbringt, ist es ein Film von *Fritz Lang*, einem der grossen Leitsterne Claude Chabrols: *THE SECRET BEYOND THE DOOR*. Wie nachdrücklich und liebevoll er diesen vieldeutigen Hinweis unterbringt, mutet ebenso rührend altmodisch an, wie die Sorgfalt, mit der dieser rüstige, verschmutzte Moralist seit vier Jahrzehnten Intrigen einfädelt, richtige und falsche Fährten aufspürt und noch immer darauf hofft, dass sie selbst ein blasiertes Publikum verblüffen mögen. In mittlerweile 52 Filmen müsste er eigentlich jedes Geheimnis gelüftet haben, das sich hinter den Türen der Bourgeoisie verbergen könnte. Doch Endgült-

tigkeit ist keine Kategorie in diesem ausgreifenden Œuvre, Chabrols Methode ist die Beharrlichkeit, das Insistieren. So bleibt er nach wie vor gefesselt von den rätselhaften Abgründen der menschlichen Natur und wird seiner Ermittlungen nicht müde.

Diesmal führt ihn seine kriminalistische Recherche (die einmal mehr auf einer anglo-amerikanischen Romanvorlage basiert: «The Chocolate Cobweb» von Charlotte Armstrong, aus deren Feder bereits die Vorlage zu *LA RUPTURE* stammte) nicht in die ihm so teure französische Provinz, sondern nach Lausanne. Obwohl er den Schauplatz nurmehr skizziert, wirkt das Milieu des gehobenen Bürgertums in der Schweiz gleich noch einen Hauch aseptischer: ein willkommener Anlass für die berüchtigte chabroleske «esthétique de

**Mit ironischer Distanz betrachtet Chabrol nun, wie die gesellschaftlichen und familiären Gewissheiten ins Wanken geraten. Die Implikationen dieser genealogischen Verwirrung interessieren ihn freilich nur mittelfristig. Längst hat er schon neue Köder ausgelegt.**

la dérision», deren Anhauch man schon gleich in der Eröffnungssequenz spürt, einer Feier im engsten und erlesensten Kreis, aus Anlass der Wiedervermählung von Marie-Claire Muller, genannt Mika, der Erbin eines Schokoladenkonzerns, mit dem Konzertpianisten André Polonski. Gleich darauf könnte das Familiengefüge noch einmal durcheinander geraten: Durch die Unachtsamkeit einer Freundin erfährt die Arztochter Jeanne, dass sie bei der Geburt kurzzeitig mit dem Neugeborenen des Klaviervirtuosen vertauscht wurde. Der Fehler sei zwar sofort rückgängig gemacht worden, versichert ihre Mutter. Aber Jeanne Zweifel und Neugier sind geweckt, zumal diese Biographie im Konjunktiv für sie doppelt verführerisch ist. Jeanne würde nicht nur zu einer berühmten und wohlhabenden Familie gehören. Sie fragt sich zudem, ob sie das Talent des grossen Meisters geerbt haben könnte, denn auch sie möchte Konzertpianistin werden. Läge nicht zumindest eine poetische Gerechtigkeit darin, diesen Platz einzunehmen – selbst wenn er ihr nicht in die Wiege gelegt wurde? Als sie in der Villa auftaucht und das Rätsel ihrer Abstammung lösen will, reagieren die Polonskis, unfreiwillig an diese Bruchstelle in der Familienhistorie erinnert, zunächst beklommen, gewinnen jedoch rasch ihre Contenance zurück. Der selbstvergessene André, der ganz in seiner Kunst aufgeht, gibt ihr alsbald mit strenger Begeisterung Klavierstunden, und die kinderlose Marie-Claire nimmt sie unter ihre Fittiche. Einzig Andrés Sohn Guillaume, der den Unfalltod seiner Mutter nicht verwinden kann, be-

gegnet dem möglichen Familienzuwachs mit Argwohn, immerhin hätte er Grund, um seinen sozialen Status und die Elternliebe zu fürchten. Mit ironischer Distanz betrachtet Chabrol nun, wie die gesellschaftlichen und familiären Gewissheiten ins Wanken geraten. Die philosophischen und psychologischen Implikationen, auch das soziale Gefälle, dieser genealogischen Verwirrung interessieren ihn freilich nur mittelfristig. Längst hat er schon neue Köder ausgelegt, das Rätsel um den Babytausch bringt den Film auf die Spur weiterer, ungeklärter Familiengeheimnisse: Wie ist Andrés zweite Ehefrau wirklich ums Leben gekommen? Warum mischt Mika abends Schlafmittel in Guillaumes Schokolade? Warum haben sie und André sich damals scheiden lassen? Und überhaupt geheiratet?

Nicht nur die Biographien stehen nun zur Disposition. Der Film lässt fortan vielfache Lesarten zu. Dass der Aufhänger der Geschichte an LA VIE EST UNE LONGUE FLEUVE TRANQUILLE erinnert, verweist darauf, dass die folgenden Wendungen und Enthüllungen durchaus auch einer Komödiendramaturgie gehorchen könnten. Gleichzeitig könnte er, wie ein Thriller Hitchcocks, der Logik eines Traums folgen. Denn die Realitätsebene beginnt, sich sanft zu verschieben. Das *huis clos* der Villa besitzt ein Flair, das der Wirklichkeit sacht entrückt ist: ein verwünschtes Haus mit den genre- und standesgemässen Leichen im Keller. Die Topographie mag uns Chabrol zwar in einer unauffällig raffinierten Rauminszenierung



**Isabelle Huppert  
brilliert im  
chabrolesken  
Genre hysterisch  
gesteigerter  
Normalität,  
die die Masken  
täuschend durch-  
schaubar er-  
scheinen lässt.  
Sie ist eine  
Karikatur der  
Selbstlosigkeit;  
ihre fürsorgliche  
Vereinnahmung  
Jeannes nimmt  
immer verdächti-  
gere Züge an.**

erschliessen, bei dem die Gänge, Treppen und Türen es ihm erlauben, ein listiges Spiel mit dem On und Off, mit dem Sicht- und dem Unsichtbaren zu treiben. Das macht den Schauplatz freilich nicht weniger rätselhaft. Die Fremdperspektive Jeannes kommt Chabrol hier sehr gelegen. Die Rituale bürgerlichen Zusammenlebens und deren Requisiten gewinnen eine bedrohliche Aura. Auch Mika, die im märchenhaft unterfütterten Thrillerplot den Part der bösen Stiefmutter spielt, wird sacht aus der Realität gelöst. Chabrol und Renato Berta gewähren ihr eine Freizügigkeit, immer wieder geisterhaft aus der Kadrierung zu entschwinden, welche sie den anderen Charakteren verwehren. Isabelle Huppert spielt sie mit einer wohlkalkulierten Theatralik, die Chabrol in ein treffliches Spannungsverhältnis zur somnambulen Genügsamkeit Jacques Dutroncs setzt. Sie brilliert im chabrolesken Genre hysterisch gesteigerter Normalität, die die Masken täuschend durchschaubar erscheinen lässt. Sie ist eine Karikatur der Selbstlosigkeit; ihre fürsorgliche Vereinnahmung Jeannes nimmt immer verdächtiger Züge an. Sie wirkt kontrolliert und beherrscht, doch Chabrols Co-Autorin Caroline Eliacheff (eine Psychoanalytikerin, mit der er bereits LA CÉRÉMONIE schrieb) hat ihr einen berückenden Zug des Ungeschickten verpasst: ständig unterläuft ihr ein Lapsus, geht ihr etwas schief, verschüttet sie etwas. Kann eine solche Figur wirklich Böses im Schilde führen? Mit der lüsternen Geduld eines Feinschmeckers legt Chabrol eine Zwiebelhaut nach der anderen frei. Seine Inszenierung der Dialoge

und Blicke folgt gut kaschierter Zielstrebigkeit, seine bewährte Cutterin Monique Fardoulis fügt immer wieder scheinbar unmotivierte Zwischenschnitte als Stolpersteine ein, deren Bedeutung sich erst später erschliesst. Die argwöhnisch gleitende Kamera Bertas bleibt auf Augenhöhe mit den Charakteren und vermag doch nicht mehr, als ihre Unergründlichkeit belauern. Die Motive und Strategien bleiben vieldeutig, Lüge und Wahrheit, Gut und Böse sind bei Chabrol keine dialektische Gegensätze, sondern unlösbar miteinander verknüpft. Das Geheimnis lag vielleicht nie hinter, sondern immer vor der Tür. Wer die Augen verschliesst, macht sich mit schuldig. Das gilt bei Chabrol nicht nur für die Figuren. Auch die Unachtsamkeit des Zuschauers ist strafbar.

Gerhard Midding

*Die wichtigsten Daten zu MERCI POUR LE CHOCOLAT: Regie: Claude Chabrol; Buch: Claude Chabrol, Caroline Eliacheff nach «The Chocolate Cobweb» von Charlotte Armstrong; Kamera: Renato Berta; Kadranze: Michel Thiriet; Schnitt: Monique Fardoulis; Produktionsdesign: Yvan Niclass; Kostüme: Elisabeth Tavernier; Musik: Matthieu Chabrol; Ton: Jean-Pierre Duret. Darsteller (Rolle): Isabelle Huppert (Marie-Claire "Mika" Muller-Polonski), Jacques Dutronc (André Polonski), Anna Mouglaïs (Jeanne Pollet), Rodolphe Pauly (Guillaume Polonski), Brigitte Catillon (Louise Pollet), Michel Robin (Dufreigne), Mathieu Simonet (Axel), Isolde Barth (Pauline, Axels Mutter). Produktion: MK2 Productions, CAB Productions, France 2 Cinéma, Télévision Suisse Romande, YMC Productions; unter Beteiligung von Canal +, Bundesamt für Kultur Schweiz, Succès Cinéma, Teleclub; Produzent: Marin Karmitz; ausführender Produzent: Jean-Louis Porchet; Produktionsleitung: Yvon Crenn. Frankreich, Schweiz 2000. 35 mm, Format: 1:1.85; Farbe; Dolby SRD; Dauer: 99 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich; D-Verleih: Concorde Filmverleih, München.*





1



2



3

## Sympathy For The Devil

Anmerkungen zu Claude Chabrol



**Der Zuschauer solle sich seiner selbst nicht so sicher sein. Das ist, im Kern, die Arbeitshypothese von Claude Chabrol, die Philosophie, das Programm.**

Es gehe nicht darum, den Zuschauer zu irritieren, sondern darum, ihn zu stören; alles so zu machen, dass der Zuschauer das, was er für die Wahrheit hält, in Frage stellt. Der Zuschauer solle sich seiner selbst nicht so sicher sein. Das ist, im Kern, die Arbeitshypothese von Claude Chabrol, die "Philosophie", das Programm, das, was ihn in rund vierzig Jahren an die achtzig Kino- und Fernsehfilme hat machen lassen. Seinen liebsten Film hat er dennoch nie gedreht, jedenfalls bisher nicht: da sollte ein Schwarzer in Mississippi neunzig Menschen umgebracht haben, und am Ende sollte man erkennen, dass man ihm tiefe Sympathie nicht versagen kann ...

Am nächsten ist er dem Ideal noch mit dem Schlachter in *LE BOUCHER* und dem Autohändler in *QUE LA BÊTE MEURE* gekommen, die beide Paul heissen, von Jean Yanne gespielt werden und – nach üblichen Massstäben – weder Mitgefühl noch Compassion verdienen. Aber alles ist «so gemacht», dass man sie in ihrer biederen Art sympathisch findet, den Schlachter, der sich Mademoiselle Hélène gegenüber so kumpelhaft hilfsbereit und so empfindsam zurückhaltend verhält, oder

1  
Stéphane Audran  
und Michel Piccoli  
in *LES NOCES  
ROUGES* (1972)

2  
Sandrine Bonnaire  
in *LA CÉRÉMONIE*  
(1995)

3  
Stéphane Audran  
und Jean Yanne  
in *LE BOUCHER*  
(1969)

auch den Autohändler, dem man so sehr Recht geben will, wenn er am sonntäglichen Mittagstisch kritisch anmerkt, dass man, zur Zubereitung der Sauce, sie erst vom Fleisch trennen müsse. Sogar Lucienne und Pierre, den beiden Gattenmördern von *LES NOCES ROUGES*, kann man Verständnis nicht versagen, man fühlt so sehr mit ihnen, dass man die Enthüllung ihrer Vergehen – sicher auch durch die von niedrigen Motiven diktierte Art des Verrats – als ausgesprochen unsympathisch empfindet, so als hätten die beiden alles, nur das nicht verdient. So wenig wie der Hutmacher Labbé (*LES FANTÔMES DU CHAPELIER*), dass er schnarchend, dieser arme Tropf, neben seinem letzten Opfer, der lokalen Prostituierten Berthe, angetroffen wird. Fast alle Frauenfiguren, die Isabelle Huppert seit Violette Nozière unter seiner Stabführung virtuos gespielt hat, gehören in diese Kategorie – bis hin zur Mika in *MERCI POUR LE CHOCOLAT*.

In *LES BONNES FEMMES* – einem der am wenigsten bekannten Filme aus Chabrols Anfängen – richtet sich alles Interesse auf diese «bonnes femmes», die einfachen, netten, ein bisschen beschränkten, oberflächlichen jungen Frauen, die tagsüber in wenig aufregenden Jobs schuften und sich abends und, wenn's drauf ankommt, auch nachts durch das Vergnügen zu entschädigen versuchen, das die Metropole Paris in so vielfältiger Weise anzubieten hat. Jane und Ginette, Rita und Jacqueline arbeiten, am frühen Morgen schon übermüdet, als Verkäuferinnen in einem Elektroladen, tauschen sich aus über ihre Alltagssorgen und ihre Hoffnungen auf Glück. Kalt bis ans Herz hinan sieht sich der Schwarzweissfilm das an; er selbst scheint überhaupt nichts zu empfinden angesichts des absehbaren Scheiterns aller Zuversicht, angesichts dieser tödlichen Langeweile. Doch dann gibt es da endlich einen wirklich netten Kerl, der ein guter Freund zu werden verspricht, ein einfacher Bursche, keiner mit einem dicken Auto, sondern einer mit Motorrad. Und ausgerechnet der bringt Mädchen um. Oder ist es nicht eher so, dass er sie erlöst?



1



2

**Die Bourgeoisie, verstanden als eine zum Untergang verurteilte Klasse, die sich nur noch durch ihre Verbrechen am Leben erhält. Diesen Verbrechen und den persönlichen und vor allem familiären Verhältnissen, aus denen sie hervorgehen, hat er stets seine besondere Aufmerksamkeit gewidmet.**

Geboren am 24. Juni 1930 in Paris und aufgewachsen bei den Grosseltern in einem Dorf im Département Creuse, ist Claude Chabrol der Sohn eines Apothekers, der auch der Sohn eines Apothekers war, dessen Vater schon der Sohn eines Apothekers war. Er aber hatte keine Lust, Pillen zu drehen und Kräuter zu stampfen wie die Vorfahren alle Zeit. Er hatte nur noch Lust, den Leuten eine Medizin zu verpassen, die geeignet ist, Augen und Ohren zu öffnen und die Haut – und nicht nur die Netzhaut – noch empfindlicher zu machen.

Schon mit dreizehn betreibt er einen Filmclub in einer Garage im Dorf, kommt nach dem Krieg nach Paris, geht aufs Gymnasium, macht das Abitur. Einem Literatur-Studium an der Sorbonne, abgeschlossen mit dem Staatsexamen, folgen einige Semester Jura und – den Eltern zuliebe – Pharmazie. Aber das Kino lässt ihn schon nicht mehr los. Er verdient sein erstes eigenes Geld (als Zwanzigjähriger) in der PR-Abteilung der Frankreich-Niederlassung von 20<sup>th</sup> Century Fox (sein Nachfolger dort wird Jean-Luc Godard heissen), ist einer der eifrigsten Besucher der Cinémathèque française, schreibt Kritiken für «Arts» und die «Cahiers du Cinéma», lernt Godard, Rivette, Truffaut, Rohmer kennen. Mit dem zusammen schreibt er ein Buch über Hitchcock, dessen Vorbild in seinen eigenen Filmen wieder zu erkennen sein wird.

...

Theorie: mit Auszeichnung; praktische Erfahrung: Null – so beginnt er im Dezember 1957, und er setzt das ganze Vermögen seiner Frau aufs Spiel, mit den Dreharbeiten zu seinem ersten gleich abendfüllenden Film *LE BEAU SERGE*, dem aus der eigenen Erfahrung entwickelten Porträt einer Dorfjugend, deren Leben schon zerstört ist, bevor es richtig begonnen hat. Da kommt ein junger Mann aus Paris, und man darf in dem François des Jean-Claude Brialy durchaus ein Alter ego des Filmemachers Chabrol erkennen, auf Genesungsurlaub, wie er sagt, in sein heimatliches Dorf in der Creuse und begegnet alten Freunden wieder, zumal dem schönen Serge (Gérard Blain), der einst zu den schönsten Hoffnungen berechnete und es mittlerweile zum Lastkraftwagenfahrer und Alkoholiker gebracht hat. Noch pessimistischer ist der zweite Film *LES COUSINS*. Diesmal kommt die Provinz nach Paris, in der Gestalt des jungen Charles (Gérard Blain), der in der Hauptstadt studieren will, sich seinem Cousin Paul (Jean-Claude Brialy) anschliesst und untergeht in der Gesellschaft einer *jeunesse dorée*, der jede Orientierung fehlt; die der Promiskuität huldigt und sich fasziniert zeigt von den Emblemen und Haltungen des Faschismus, der ganz unhistorisch geradezu konsumiert wird. Am Ende fällt, im Spiel und aus Versehen, ein Schuss, dem Charles, der Unschuldigste von allen, zum Opfer fällt.



3



4

1  
Mia Farrow,  
Laura Antonelli  
und Jean-Paul  
Belmondo in  
DOCTEUR POPAUL  
(1972)

2  
Juliette Mayniel,  
Jean-Claude  
Brialy und Gérard  
Blain in LES  
COUSINS (1958)

3  
Michel Serrault  
und Robert Party  
in LES FANTÔMES  
DU CHAPELIER  
(1982)

4  
Michel Serrault  
in LES FANTÔMES  
DU CHAPELIER

1959 auf der Berlinale mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet, setzt mit *LES COUSINS* eine Kontroverse ein, die Chabrols Werk im Grunde ständig begleitet hat – weil noch jeder neue Film ihr neue Nahrung gab. Bis hin zu den Filmen der neunziger Jahre, wie *LA CÉRÉMONIE*, in dem zwei junge, gesellschaftlich nicht integrierte und vom Leben vernachlässigte Frauen ein Massaker an einer Familie anrichten, die in ihrer ordentlichen Regelmäßigkeit als widerlich erscheint – und es ist, als vollziehe sich hier die Revolution des Proletariats gegen die Bourgeoisie; sie kann nur mörderisch, nur blutig sein. Die Chabrol-Kritik – Rainer Werner Fassbinder zum Beispiel war unerbittlich – gipfelte immer in dem Vorwurf, dieser Autor liebe seine Figuren nicht. Dabei hat er nie etwas anderes getan, als sie mit der Wahrheit zu konfrontieren, der Wahrheit der Bourgeoisie freilich, die für ihn, den Bourgeois, eine zum Untergang verurteilte Klasse war, die sich nur noch durch ihre Verbrechen am Leben erhält.

Diesen Verbrechen hat er stets seine besondere Aufmerksamkeit gewidmet, den Verbrechen und den persönlichen und vor allem familiären Verhältnissen, aus denen sie hervorgehen. *LA FEMME INFIDÈLE*, *JUSTE AVANT LA NUIT*, *LA RUPTURE*, *LES NOCES ROUGES*, *VIOLETTE NOZIÈRE* heißen die Meisterstücke vom Ende der sechziger und aus den siebziger Jahren, mit den Gipfelwerken *QUE LA BÊTE MEURE* und *LE BOUCHER*. In ihnen vor

allem gelingt diesem Skeptiker mit unübersehbarer Neigung zum Zynismus die Negation aller moralischen Gewissheiten und der ständige Paradigmen-Wechsel von Gut zu Böse und von Böse zu Gut; Schwarz wird Weiss und Weiss wird Schwarz und alles ist austauschbar. Dabei macht er – ähnlich wie Hitchcock – den Zuschauer zu seinem Komplizen, indem er ihn teilnehmen lässt an Hoffnung und Verzweiflung, Trauer und Mitleid, wenn die Personen seiner Filme unrettbar in ihr Unglück und in die Katastrophe rennen. Oft genug sind es Liebe und sexuelle Gier, die ihnen zum Schicksal werden, bis zu der bestürzenden Erkenntnis, dass Mord auch Erlösung heißen kann.

Der Hutmacher Labbé (*LES FANTÔMES DU CHAPELIER*) und der Stadtrat Maury (*LES NOCES ROUGES*) versorgen Ehefrauen, die zur Ehe schon nicht mehr taugen, mit einer Hingabe, der man gemeinhin das Attribut christlich zuordnet – und räumen sie dann weg wie lästige Möbelstücke, die buchstäblich im Wege stehen. Beide Männer vollziehen den Gattenmord an dem Ort vergessener Lust, entledigen sich, Schlafzimmermörder beide, der Stücke eigenen Lebens im geheimsten Raum, wo die Intimität der Libido nur noch von der des Todes übertroffen werden kann. Die Libido erfahren können Labbé und Maury auch mit anderen Frauen, mit der Prostituierten Berthe der eine, mit der Bürgermeistersgattin Lucienne Delamare der andere; die Libido ist teilbar und wiederholbar,



1



2



3



4



5

**Im Gattenmord ist mehr Treue als in der Liebe – womit jede Promiskuität an ihr Ende kommt.**

nicht jedoch der Mord. Er erst führt Täter und Opfer untrennbar und unaustauschbar zusammen. Im Gattenmord ist mehr Treue als in der Liebe – womit jede Promiskuität an ihr Ende kommt.

Doch wie die Libido kann auch der Mord auf Serie gelegt werden – Chabrol jedenfalls ist Landru, den Serienfrauenmörder des Films von 1962, nie losgeworden. Charles Desvallées (*LA FEMME INFIDÈLE*) tötet den Geliebten (die Libido) seiner Frau, Charles Masson (*JUSTE AVANT LA NUIT*) mit der eigenen Geliebten die eigene Lust – auch am Leben. Anders dann Paul Simay (*DOCTEUR POPAUL*), der sich der Serienmorde als Sprossen auf der Karriereleiter seiner Libido bedient, und schon vor ihm mordet der andere zärtlich Popaul genannte Metzger (*LE BOUCHER*) aus unbeherrschbarer Lust, die seine Libido der von Léon Labbé verwandt erscheinen lässt. Mit den beiden Popauls, die sich zueinander verhalten wie die Protagonisten von Tragödie und Satyrspiel, wird dem Mord die Würde und Grösse der Unwiederholbarkeit genommen; mit Pierre Maurys und Lucienne Delamare Mord an dem gaullistischen Abgeordneten und Ehemann Paul Delamare, farcenhafte grotesk dilettantisch vollzogen, wird dem Mord die Aura der Intimität zerstört; mit Labbés Mordserie, lustvoll inszeniert, um den Mord an seiner Frau zu decken, wird der Mord zum Häufigwechselnden-Geschlechtsverkehr. Die Mörder mit Namen Charles (Desvallées, Masson) regulieren

per Mord ihre Gleichgewichtsstörungen, rekonstituieren die bürgerliche Harmonie und das familiäre *juste milieu*, doch der Hutmacher braucht dieses Effortil als Droge: Mord macht ihn high, sein Trip ist infinitiv. Indem er und Pierre Maury es nicht wie einst Desvallées und Masson bei dem einen Mord, beim ersten und einzigen Libido-Mord, bewenden lassen können, ist selbst dem Mord die Utopie vernichtet. Verliert der Schlachter seine Würde. Zerstört Chabrol die Compassion mit dem Bösen, verrät er die Sympathie mit dem Teufel.

So ist das Töten in seinen Filmen immer geschmackloser geworden – bis zur Abschlagerei einer ganzen Familie, exekutiert von den beiden befreundeten Autistinnen Jeanne (Isabelle Huppert) und Sophie (Sandrine Bonnaire) in *LA CÉRÉMONIE*. Schon in *VIOLETTE NOZIÈRE* schien ihm die Lust am (Kino-)Mord vergangen zu sein. Da war in der engen Wohnstube, wo man vom Tisch aufstehen muss, wenn ein anderer hinter dem Stuhl vorbeigehen will, um den Raum zu verlassen, gerade noch Platz für die von Violette vergifteten Eltern, um auf den Fussboden zu fallen; man wundert sich, dass sie sich im Fallen nicht noch an den Möbelstücken verletzen. Noch wenn die Mörderin den leblosen Körper der Mutter ins Schlafzimmer nebenan schleppt, ist den am Boden schleichenden Füßen ein Stuhl im Weg. Stunden später kostet ein Kriminalinspektor gedankenverloren von dem inzwischen erkalteten Braten auf dem Tisch, von

1  
Serge Reggiani  
und Charles  
Denner in *MARIE-  
CHANTAL  
CONTRE DOCTEUR  
KHA* (1965)

2  
Madeleine  
Robinson und  
Bernadette Lafont  
in *A DOUBLE  
TOUR* (1959)

3  
Jean Seberg in  
*LA ROUTE DE  
CORINTHE* (1967)

4  
Michel Bouquet  
und Stéphane  
Audran in *LA  
FEMME INFIDÈLE*  
(1968)

5  
Michel Duchaus-  
suy, Stéphane  
Audran und Guy  
Marly in *LA  
FEMME INFIDÈLE*

dem Fleisch, über das sich Violette gleich nach der Mordtat gierig hergemacht hatte. Was für sie ein Zeichen der endgültigen Inbesitznahme ist – endlich allein in der selbst für einen allein viel zu engen Behausung –, ist für den Polizisten die uneingestandene Lust am Verbrechen: Er nimmt, er muss nehmen: eine Kostprobe. Schon da war nichts mehr von Befreiung, Erlösung. Kein Wunder, dass endlich in *AU CŒUR DU MENSONGE* die Mordtaten erst gar nicht mehr zum Bild werden und ihre Aufklärung mit einer Beiläufigkeit erfolgt, die von geradezu empörender Interesselosigkeit ist und die Kommissarin der Valeria Bruni-Tedeschi zur Deppin degradiert.

• • •

Um auf den Gipfel zu gelangen, zu jenen Filmen, die man heute – und wohl auch künftig – seine «klassischen» nennt, hatte er auch Abstürze hinnehmen müssen. Bis zur Verbitterung enttäuscht vom alsbald sich einstellenden Misserfolg seiner ersten, stark autobiographisch inspirierten Filme, hat er in den folgenden Jahren, und bis heute, entschiedener und wütender als kaum ein anderer Autorenfilmer jeglichen persönlichen Hintergrund seiner Arbeiten geleugnet. Vor der verbalen Leugnung war – unmissverständlich – schon die der Filme evident: Versuche, sich in kommerziellen Genres zu etablieren. Die 1964/65, auf dem ersten Höhepunkt der James-Bond-Welle,

mit geradezu kalter Wut inszenierten Agentenfilme (*LE TIGRE AIME LA CHAIR FRAÎCHE*; *MARIE-CHANTAL CONTRE DR. KHA*; *LE TIGRE SE PARFUME À LA DYNAMITE*) sind freilich mehr als nur schamlose Imitation einer Mode oder die virtuellen Selbstmordversuche eines beleidigten Intellektuellen und Künstlers, als die sie von der zeitgenössischen Kritik mit Vorliebe bewertet worden sind. Sie bedeuten bei diesem Filmemacher, der auch später immer wieder Filme (zuma fürs Fernsehen) von verblüffender Belanglosigkeit machen kann, vor allem: nie mit der Arbeit aufzuhören (aufhören zu müssen) und Zurrüstung für die grossen Filme, die bei ihm unweigerlich folgen.

Schon sein vierter – und letzter – Agentenfilm brachte den Durchbruch: *LA ROUTE DE CORINTHE* (1967) ist Abschied und Ankunft zugleich: das Ende des James-Bond-Schemas und die Besinnung auf die dialektischen Kunstfertigkeiten des Kinos. Sie hatte er schon acht Jahre vorher bis zur Perfektion vorgeführt in *A DOUBLE TOUR* mit einer Kriminal- und Mordgeschichte, in der zwei Rückblenden so raffiniert ineinander verwoben und verzahnt sind, wie man es weder vorher irgendwo gesehen hat noch nachher irgendwo sehen wird. Durch zeitliche Überlappungen ist das Phänomen der Gleichzeitigkeit zu einer schier räumlichen Erscheinung geworden, wird Zeit geradezu aufgehoben.



1



2



**Liest man Chabrols Filme als Œuvre, dann fügen sie sich zu einer komplexen kritischen und unachtsichtigen Chronik der französischen Gesellschaft und ihrer herrschenden, unheimlich zäh am Leben und am Luxus hängenden Klasse zusammen.**

Was hier nahezu experimentellen Charakter hatte und die filmische Erzählung fast jeden Charmes zu berauben drohte – und das mit Belmondo als dem kritischen Beobachter der Ereignisse! –, fand sich nach dem Durchbruch mit *LA ROUTE DE CORINTHE* und *LES BICHES*, in denen das Artifizielle noch gefährlich und mit der Tendenz zur Verselbständigung in den Vordergrund drängt, in der Trias der Filme *LA FEMME INFIDÈLE*, *QUE LA BÊTE MEURE* und *LE BOUCHER* vollkommen ins Erzählerische aufgelöst.

Charakteristisch für das Ineinander und Füreinander von Kunstfertigkeit und Filmernzählung ist die lange Zeit von allen Cineasten gerühmte Schlusseinstellung von *LA FEMME INFIDÈLE*. Da wird Charles Desvallées – und seine Frau Hélène ist sich sicher, dass er ihren Geliebten Victor Pegala getötet hat – von zwei Polizisten abgeholt, die schon einmal zu einer Einvernahme im Haus mit dem idyllischen Garten waren. Jetzt sind sie an der Gartenpforte stehen geblieben und warten darauf, dass Charles, ungerufen, zu ihnen kommt. Während er schon bei ihnen steht, was man aus der Position der leicht erhöht zusammen mit dem

kleinen Sohn Michel an einem Rosenbusch stehenden Hélène sieht, schneidet die Kamera um zur Perspektive aus der Sicht von Charles und sieht, wie er, auf die Gruppe Hélène-Michel. In diesem Augenblick beginnt eine Rückwärtsfahrt der Kamera mit gleichzeitig gezogenem Zoom, und es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die „äussere“ Bewegung der Kamera (die Veränderung ihres Standorts) der äusseren Bewegung von Charles entspricht: Er geht mit den Polizisten fort, während die „innere“ Bewegung der Kamera (die Veränderung des Fokus) Charles innere Bewegung wiedergibt: Er kommt seiner Familie so nahe wie nie, weil er von ihr entfernt wird.

Ähnliche Instrumentalisierungen und Mobilisierungen der Filmsprache finden sich in *QUE LA BÊTE MEURE* und *LE BOUCHER*, und während es dort ein Lied ist (Brahms' «Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh»), das den Zuschauer früher als den Protagonisten, den rachsüchtigen Vater seines von einem Auto getöteten Sohnes Michel, auf die Spur des Unfallwagens bringt, ist es hier ein Verwirrspiel mit zwei identischen Feuerzeugen, das dem Metzger Paul kundtut, dass die

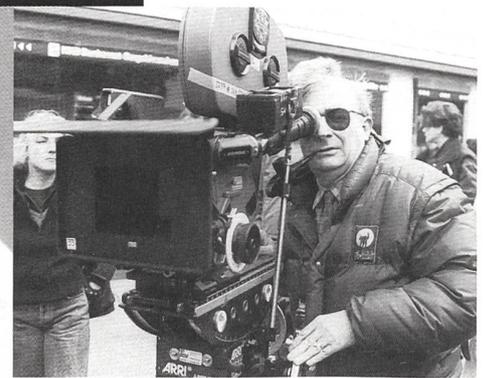
1  
Stéphane Audran  
in *LA FEMME  
INFIDÈLE* (1968)

2  
Stéphane Audran  
und Jacqueline  
Sassard in  
*LES BICHES* (1967)

Lehrerin Hélène sein Geheimnis kennt – oder auch nicht. Hier wie da – wie schon in *LA FEMME INFIDÈLE* und noch in *LA RUPTURE* und *JUSTE AVANT LA NUIT* – findet sich der Zuschauer zum Komplizen der Kamera gemacht, wird er eingebunden in eine Filmsprache, in der Bild und Ton, Handlung und Musik, Dekor und Landschaft, Schauspielerei-Führung und Montage zu einer kompakten Einheit werden, so dass sich das eine vom anderen nicht mehr lösen lässt. Fast allen Filmen Chabrols, in denen sich die Kamera als heimlicher Hauptdarsteller durchaus sichtbar macht, liegt eine geradezu mathematisch strenge Konstruktion zugrunde, und es ist seine Kunst, die Filme dennoch absolut spontan erscheinen zu lassen. Als seien sie nicht aus der Kunst, sondern aus dem Leben selbst entstanden.

Liest man seine Filme als Œuvre, dann fügen sie sich zu einer komplexen kritischen und unachtsichtigen Chronik der französischen Gesellschaft und ihrer herrschenden, unheimlich zäh am Leben und am Luxus hängenden Klasse zusammen. Es ist kein Zufall, dass er seine Protagonisten mit Vorliebe Paul oder Charles und Hélène nennt;

dass er die Hauptdarsteller wenig wechselt (Brialy und Blain, Maurice Ronet und Michel Bouquet, Stéphane Audran und Isabelle Huppert); dass sein wichtigster Co-Autor beim Drehbuchschreiben immer wieder Paul Gégauff ist, sein Hauptkameramann nach Henri Decae Jean Rabier, sein Komponist fast ausschliesslich Pierre Jansen, ehe ihm (der Sohn) Matthieu Chabrol folgte, mit einer ähnlich verwegenen atonalen Musik wie sein Vorgänger. Die Filme sind auf den Werk-Charakter angelegt, womit sich Claude Chabrol als der Filme machende Nachfahre der grossen französischen Romanciers erweist. Auch wenn er nur einmal Flaubert verfilmt hat, *MADAME BOVARY*, so steht er doch in dessen und Balzacs, Hugos, Zolas Nachfolge wie sein Zeitgenosse Georges Simenon, mit dem diesen Gourmet mehr als nur die Liebe zur „cuisine“ verband.



1

**Auf dem Phantasieverlangen und der Identifikationsbereitschaft des Zuschauers wird wie auf einer Orgel gespielt. Alle Register werden gezogen.**

• • •

In *LE CHEVAL D'ORGEUIL*, dem unbekanntesten und womöglich am meisten unterschätzten Film Chabrols, der so gar nicht in den Corpus des übrigen Œuvre zu passen scheint, erzählt ein Mann mehreren anderen Männern in der abendlich abgedunkelten Dorfschenke eine Geistergeschichte. Es ist die Geschichte vom «kleinen Tod» eines Bauern, der wie tot auf seinem Bett liegt, die Familie um ihn herum (wie man zu sehen bekommt, während im Off die Erzählung weitergeführt wird), und der gleichzeitig (!), durch die Begegnung mit dem Gevatter zu Tode entsetzt, bei den Nachbarn erscheint und um deren Beistand fleht. Danach verstummt allmählich das Geräusch des vorbeiratternden Todeskarren. Doch nur der lebende Scheintote hört das Geräusch und dass es aufhört, nicht jedoch die Nachbarn, bei denen er weilt. Mit dem Scheintoten aber hört selbstverständlich auch der Zuschauer, der damit in der Subjektivität des einzelnen über die (vermeintliche) Objektivität der mehreren triumphiert. Dann verlässt der schein tote Bauer das Nachbarhaus, während er daheim, in seinem eigenen Haus und Bett, vom Tod erwacht und von nichts weiss.

Der Erzähler, der von diesem «kleinen Tod» berichtet, fügt – wieder vor den Zuhörern in der Schenke – hinzu, dass er diese Geschichte, die er selbst erzählt hat, nicht glaube; er sei schliesslich Republikaner. Als die Zuhörer widersprechen und

ihm sagen, dass sie ihm gleichwohl glauben, überprüft der Erzähler seine Haltung und sagt, er glaube es auch, «weil ich es erzähle».

Ein schöneres Bekenntnis zum *credo quia absurdum* von Phantasie und Phantasieproduktion wird sich schwerlich finden lassen. Ausgerechnet Chabrol, dem nachgesagt wird, dass «er nicht mehr an das Geheimnis des Kinos glaubt, selbst wenn er noch seine Effekte nachäfft» (wie seinerzeit Serge Toubiana in den «Cahiers du Cinéma» schrieb, ausgerechnet), baut dem Kino einen Altar, wie es ausser ihm kaum ein anderer Cineast vermöchte. Auf dem Phantasieverlangen und der Identifikationsbereitschaft des Zuschauers wird wie auf einer Orgel gespielt. Alle Register werden gezogen: doppelte, ja dreifache Brechung der Erzählhaltung, Brechung des Blicks und des Gehörs, Brechung von Rezeption und Identifikation, bis die Grenzen zwischen Subjektivität und Objektivität verschwimmen, bis Wahrheit und Für-wahr-Halten nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind und der Gegensatz von Glauben und Nichtglauben jede Bedeutung verliert. Bis der Phantasiebau steht, der das Kino ist und den zu errichten nur das Kino imstande ist.

Peter W. Jansen



2

1  
LE CHEVAL  
D'ORGEUIL (1980)

2  
Isabelle Huppert  
in VIOLETTE  
NOZIÈRE (1978)

# Die Kamera als Geheimnisträger

IN THE MOOD FOR LOVE von Wong Kar-wai



**Zwei der Hauptfiguren sind nie wirklich zu sehen und nur als Stimmen präsent. Diese Dramaturgie des Vorenthaltens ist freilich mehr als die Koketterie eines selbstgewissen Filmemachers.**

Das Kino ist eigentlich eine Kunst des Sichtbaren. Seine Aufgabe ist es zu zeigen, zu offenbaren und auch zu enthüllen. Sein Faustpfand ist die Evidenz. Aber was geschieht, wenn dem Blick des Zuschauers etwas verborgen, vorenthalten wird? Neugier regt sich, Spannung entsteht, vielleicht auch Irritation und Verdruss. Aber im besten Fall kommt das Kino durch die Verweigerung des Sichtbaren der Essenz eines Augenblickes, eines Gefühls auf die Spur. Wong Kar-wai erzählt gern, wie er als Zehnjähriger in Hongkong zum ersten Mal ROSEMARY'S BABY sah. Roman Polanskis Film versetzte ihn in Angst und Schrecken, aber den grössten Schock erlebte er, als die Kamera ein-

mal nicht Mia Farrow folgte, sondern vor einer Tür verharrte. Die Ereignisse musste er sich nun in seiner Phantasie ausmalen; seine emotionale Beteiligung war viel intensiver. Mit einem Mal begriff der junge Kinogänger, welchen Effekt die ästhetische Entscheidung eines Regisseur haben kann. Sein neuer Film IN THE MOOD FOR LOVE ist eine opulente Inszenierung des Abwesenden, eine Ausschweifung des Indirekten. Türrahmen verwehren regelmässig den Kamerablick auf Interieurs, Requisiten drängen sich beharrlich ins Bild, ein Sfumato legt sich wie ein Schleier über manche Tableaus. Zwei der Hauptfiguren sind nie wirklich zu sehen und nur als Stimmen präsent.

Diese Dramaturgie des Vorenthaltens ist freilich mehr als die Koketterie eines selbstgewissen Filmemachers. Sie führt zum Kern eines Melodrams, in dem es um Diskretion und das Bewahren von Geheimnissen geht, in dem das Abwesende über das Schicksal der Gefühle bestimmt.

Der Zeitungsredakteur Chow und die Sekretärin Chan ziehen am gleichen Tag zur Untermiete in Nachbarwohnungen. Aus der Höflichkeit, mit der beide sich eingangs begegnen, wird eine melancholische Komplizenschaft, als sie entdecken, dass ihre Ehepartner eine Affäre miteinander haben. Der Ungewissheit und eigenen Verletzbarkeit

**Gerade die Verschwiegenheit der Regie und die Zurückhaltung ihrer Gesten laden die Leinwand mit Emotion auf.**

versuchen sie durch Rollenspiele Herr zu werden: Sie versuchen, sich in das Liebespaar hineinzusetzen und die Anziehung der beiden zu ergründen. Schon bald wird undurchschaubar, in wessen Namen sie jeweils sprechen. Denn während sie die Gefühle der anderen imaginieren und nachstellen, keimt auch zwischen ihnen eine verhaltene, unentschlossene Liebe.

Mit seinen früheren Arbeiten hat sich Wong Kar-wai als einen der wenigen Regisseure vorgestellt, dessen Filme nicht nur atemlos der Chimäre eines modernen Lebensgefühls nach-eilen, sondern dies auch stilistisch ausformulieren und prägen können. Nun hat er die Form einer nostalgischen, zärtlichen Elegie gewählt. Sie führt zurück in die Zeit, als er selbst, kaum fünfjährig, mit seiner Familie von Shanghai nach Hongkong zog: das Jahr 1962. Er versetzt sich – und uns – mit einem überaus heterogenen Soundtrack, einer faszinierenden Beschwörung des Nachklangs, in diese Epoche. Das schleppende Pizzicato des Hauptthemas, eines Walzers von Umebayashi Shigeru, schlägt den Zuschauer augenblicklich in seinen Bann und gibt einen Rhythmus wehmütiger Erinnerung vor; Nat King Coles zeitgenössische Versionen lateinamerikanischer Schlager ent-rücken die Liebenden ihrer Umgebung, akzentuieren ein Klima der Entwurzelung und der Verschiebung der Zeit- und Wahrnehmungsebenen.

Virtuos verfügt Wong Kar-wai in *IN THE MOOD FOR LOVE* über ein weit ausgreifendes filmisches Vokabular, entlockt der Kamera hypnotische

Beweglichkeit, ordnet die Bilder in einer sanften, traumverlorenen Montage, die an die Filme Alain Resnais' aus eben jener Zeit erinnert, *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* und *MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR*. Die Musikalität der Bilder und Bewegungen schafft eine trancehafte Atmosphäre. Die Hauptdarsteller Tony Leung und Maggie Cheung scheinen durch den Film zu schweben. Gerade die Verschwiegenheit der Regie und die Zurückhaltung ihrer Gesten laden die Leinwand mit Emotion auf. Oft verharrt die Kamera auf den leeren Dekors, nachdem die Figuren sie verlassen haben: als wolle sie noch etwas von ihrer Aura einfangen. Was könnte grössere Sehnsucht wecken als der schwebende Blick auf die Hand der Geliebten, die beim Weggehen einen Türrahmen streift? Wong und seinem Kameramann Christopher Doyle ist ein Meisterwerk der Kadrierung gelungen. In der rigorosen Konzentration und Aussparung erreichen ihre Kompositionen eine einzigartige melodramatische Präzision, gewinnen die Farbvaieurs der Kostüme und Dekors berückende Erzählfkraft. Spiegel brechen, insbesondere nach der Entdeckung des doppelten Ehebruchs, den Blick des Zuschauers und geben dem Motiv der Duplizität und Täuschung visuellen Rhythmus. Die Interieurs werden zu einem Schatzkasten der Zeichen und Spuren, auch der Betrug enthüllt sich in Requisiten: den Doubletten zweier Geschenke. In der Feinschrift der Details gewinnt der Film bald eine solche Dichte, dass die Einstellung eines Telefons, dessen Klingeln unbeantwortet bleibt, schon über Glück und Unglück entscheiden könnte. Wie unter

einem Brennglas bündelt Wong dabei das gesellschaftliche Klima im Hongkong der frühen sechziger Jahre. In der Wiederholung ritueller Verrichtungen, im Vollzug des Alltäglichen wird die Enge des Milieus erkennbar. Der Einfluss des Westens verschafft sich zwar bereits in Dekors, Frisuren und Kostümen Geltung. Aber noch herrscht nicht die Aufbruchstimmung der späten Sechziger. Die Vermieter wachen streng über die Einhaltung der Sitten, die Betrogenen müssen sich ebenso verstoßen treffen wie ihre untreuen Ehepartner. Nur zarte Gesten der Annäherung sind ihnen erlaubt; die Kamera muss sich klandestine Blickwinkel suchen. Die Erfüllung ihrer Sehnsucht findet auf der Leinwand nicht statt. Eine Liebesszene hat Wong Kar-wai noch kurz vor dem Start des Films herausgeschnitten. Sie schien ihm zu indiskret.

Gerhard Midding

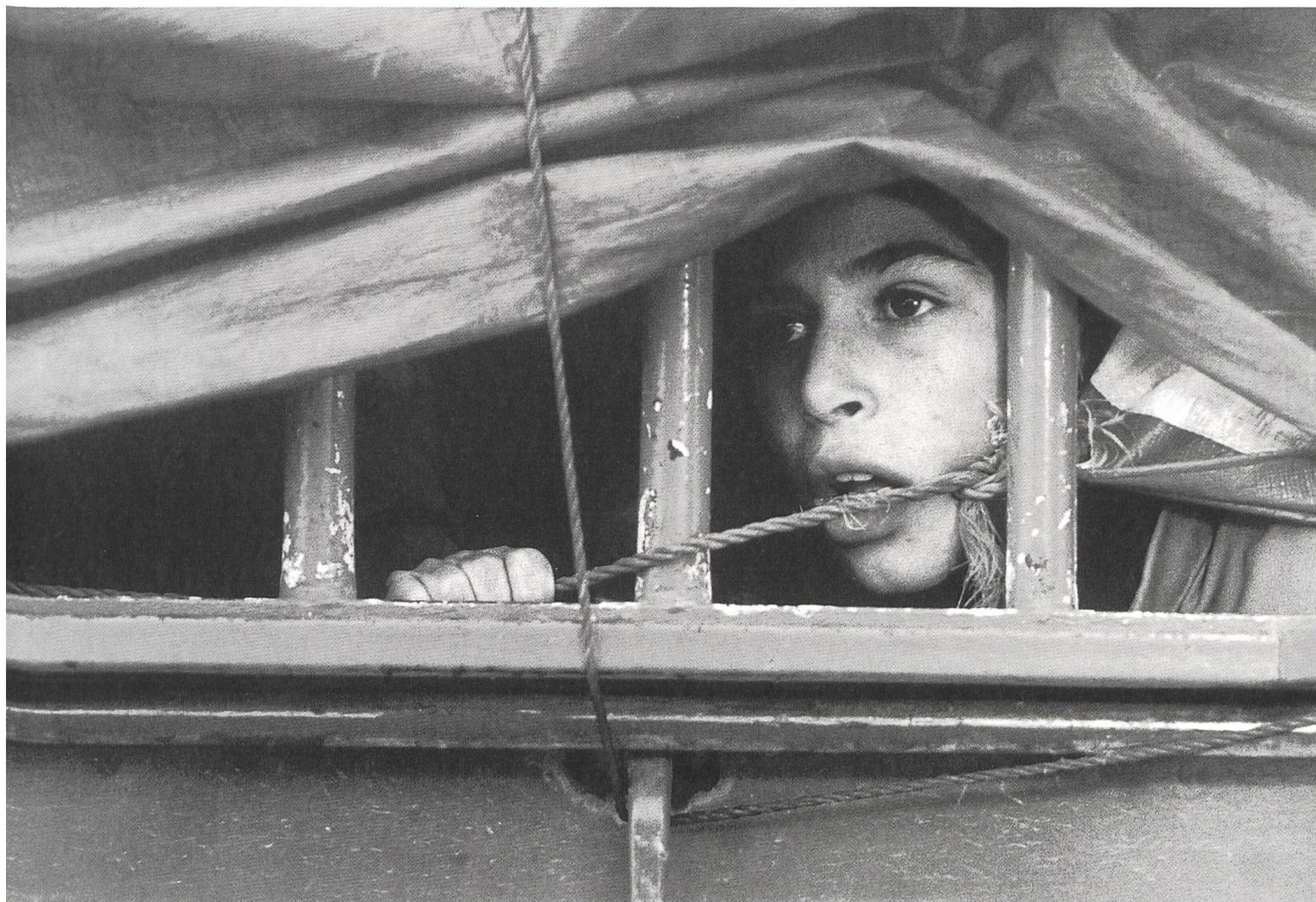
*Die wichtigsten Daten zu IN THE MOOD FOR LOVE / HUAYANG NIANHUA: Regie und Buch: Wong Kar-wai, Zitate aus dem Werk von Liu Yi-chang; Kamera: Christopher Doyle, Mark Li/Li Ping-bing; Licht: Wong Chi-ming; Schnitt und Produktionsdesign: William Chang/Chang Suk-ping; Art Director: Alfred Yau/Yau Wai-ming, Man Lim-chung; Musik: Michael Galasso, Umebayashi Shigeru, Songs von Nat King Cole; Ton: Kuo Li-chi; Tonschnitt: Tu Duu-chih. Darsteller (Rolle): Maggie Cheung/Cheung Man-yuk (Frau Chan, geborene Su Lizhen), Tony Leung/Leung Chiu-wai (Chow Mo-wan), Rebecca Pan (Frau Suen), Lai Chen (Herr Ho), Siu Ping-lam (Ah-ping), Chin Chi-ang (Amah), Chan Man-lui, Koo Kam-wai, Yu Hsien, Chow Po-chun. Produktion: Block 2 Pictures mit Paradis Films, Jet Ton Films; Produzent: Wong Kar-wai; ausführende Produzentin: Chan Ye-cheng; assoziierte Produzentin: Jacky Pang/ Pang Yee-wah. Hongkong, Frankreich 2000. 35-mm, Farbe, Format: 1:1.66; Dauer: 98 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich; D-Verleih: Prokino Filmverleih, München.*



# Über den Todespass

ZAMANI BARAYE MASTIYE ASHBA

(A TIME FOR DRUNKEN HORSES) von Bahman Ghobadi



**Ob der kleine Junge und sein Bruder ihr Ziel erreichen werden, bleibt ungewiss.**

Das Bild, das Bahman Ghobadi als Abschluss seiner Erzählung findet, versinnbildlicht auf einzigartige Weise, wie eng Hoffnung und mit Schönheit gepaarte Tragik nebeneinander liegen. Das letzte Bild verdichtet paradigmatisch die Erzählung in einem einzelnen Moment. Ein kleiner Junge stapft mit seinem behinderten Bruder auf dem Rücken durch meterhohen Schnee, voller Verzweiflung zieht er seinen Maulesel, der nicht weitergehen will, am Zügel. Eine Stacheldrahtrolle als Grenzverhau versperrt ihm den Weg. Der Schnee liegt aber so hoch, dass der Esel doch mit einem Sprung auf die andere Seite gelangt.

Mit dem Überschreiten einer Grenze in eisiger Höhe findet A TIME FOR DRUNKEN HORSES sein Ende. Ob der kleine Junge und sein Bruder ihr Ziel erreichen werden, bleibt ungewiss. Wahrscheinlich ist, dass sich beider Leiden auf der anderen Seite nur fortsetzen wird und keine neue Hoffnung in Sicht kommt. Der sterbenskranke Bruder hat es vielleicht bereits besser, denn er wird das nächste Jahr kaum überleben.

Der junge Ayoub aus dem kleinen kurdischen Dorf im nördlichen Iran, der seinen zwergwüchsigen Bruder über den schneeuwüchsen Bergkamm schleppt, hat sich auf seinem Weg über die Grenze einer Schmugglerbande an-

geschlossen. Die Schmuggler schütten bei besonders strenger Kälte den Packeseln regelmässig Alkohol ins Wasser, um die Tiere über den eisigen Pass zu bekommen. Ein Umstand, der sich bitter rächt, wie sie in einen Hinterhalt der Grenzwaache geraten. Im Gegensatz zu den Erwachsenen, die ihre Schmuggelware zu retten versuchen, indem sie mit ihren betrunkenen Eseln Hals über Kopf den steilen Berghang hinabstürmen, bleibt Ayoub aber unter der strahlende Wintersonne keine andere Wahl, als die Flucht nach vorn zu ergreifen, um das Leben des Bruders nicht aufs Spiel zu setzen.

**Das grösste Verdienst von Bahman Ghobadi ist, dass ihm die Schilderung des Leidenswegs von Ayoub und Madi nicht zu einem reinen Sozialdrama gerät.**

### Kurzfristiges Überleben

Ayoub ist ein moderner Nothelfer, ein Christophorus in einer Realität von Hunger und Armut. Auf seinem Rücken lastet nicht nur der Bruder, sondern auch die Verantwortung für alle seine Geschwister. Er ist kein Märtyrer, sondern der Schutzpatron der Familie und ein Kämpfer bis zur letzten Anstrengung.

Ayoub und seine Schwester fahren Tag für Tag auf dem Lieferwagen in die benachbarte Stadt, um für wenig Entgelt Gläser in Papier einzuwickeln oder andere Hilfsdienste zu verrichten, ihr Vater verdient das nötige Geld als Schmuggler im Grenzgebirge zum Irak. Eines Tages kehrt aber auch er, wie so viele andere, nicht mehr lebend zurück. Und nun muss Ayoub alleine die Verantwortung für die Familie und den behinderten Madi übernehmen, dem einzig eine kostspielige Operation im benachbarten Irak das Überleben sichern könnte – ein möglicherweise nur kurzfristiges, denn der Dorfarzt prognostiziert auch nach einem Eingriff ein Weiterleben von längstens acht Monaten.

Das grösste Verdienst von Ghobadi ist, dass ihm die Schilderung des Leidenswegs von Ayoub und Madi nicht zu einem reinen Sozialdrama gerät, sondern dass in der Zeichnung dieser kurdischen Kindheit zwischen den Fronten auch gezeigt wird, wie dem Leben an der iranisch-irakischen Grenze ein klein wenig Glück abzutrotzen ist.

Bahman Ghobadi reiht sich mit seinem ersten langen Spielfilm in die iranische Kinotradition ein, die mittlerweile auch im Westen populär wurde. Das Arbeiten mit Laiendarstellern und die auf den ersten Blick eher konventionellen Themen – einsame junge Helden im Kampf gegen Schicksal und Erwachsenenwelt, kleine Menschen mit grossen Zielen – gemahnen an Filme wie *DER REISENDE (MOSAFER)* und *WO IST DAS HAUS MEINES FREUNDES? (KHANEHYE DUST KOJAST?)* von Abbas Kiarostami oder an *DER WEISSE BALLON*

(*BADKONAKE SEFID*) von Jafar Panahis. Ghobadi – selbst im kurdischen Nordwesten des Irans geboren und zuletzt Kiarostamis Assistent bei *LE VENT NOUS EMPORTERA (BAD MARA KHADAD BORD)* – entwickelt aus diesen traditionellen Elementen aber durchaus ein persönliches Idiom und eine eigene Sicht der Dinge. Er orientiert sich dabei auch am Versuch, das reiche filmische Erbe des Irans mit der jüngst verstärkt auftretenden Hinwendung zu Minoritäten im eigenen Land zu verbinden, wie es etwa auch Hassan Yektapanah, der mit Ghobadi gemeinsam in Cannes die «Caméra d'Or» für den besten Erstlingsfilm entgegennahm, in *DJOMEH*, einem Film über die vergeblichen Heiratswünsche eines afghanischen Hilfsarbeiters, gelingt.

Kiarostami war zuletzt in ein kurdisches Dorf gereist, um jemanden beim Warten aufs Sterben zu beobachten, Ghobadi zeigt jemanden beim Kämpfen ums Überleben.

### Äusserliche Bedrohung

Vieles, was für die Erzählung von Bedeutung ist, geschieht in *A TIME FOR DRUNKEN HORSES* ausserhalb der Leinwand. Der Tod des Vaters ereilt die Kinder bei ihrer Heimkehr ins Dorf umso plötzlicher, als sie seiner, nur mehr über einem Esel liegend, ansichtig werden. Die Grenzsoldaten, die den Schmugglern immer wieder auflauern, erscheinen als gesichtslose Gefahr aus dem Off. Die Protagonisten sind aber von ständiger Reaktion auf diese unmittlerbaren von aussen auf die Leinwand drängenden Einflüsse beherrscht. Es ist ein kurdisches Getrieben-Sein, eine auch im bildhaften Sinne ständige Flucht vor äusseren Angriffen.

Von der Struktur her pflegt Ghobadi den Übergang vom kleinen zum grossen Element, sozusagen vom Detail zum Ganzen. Oft eröffnet er eine Sequenz mit einer Nahaufnahme und führt sie erst dann in einen grösseren (Bild-)Rahmen und Erzählzusammenhang über: Kinderhände bei der Arbeit,

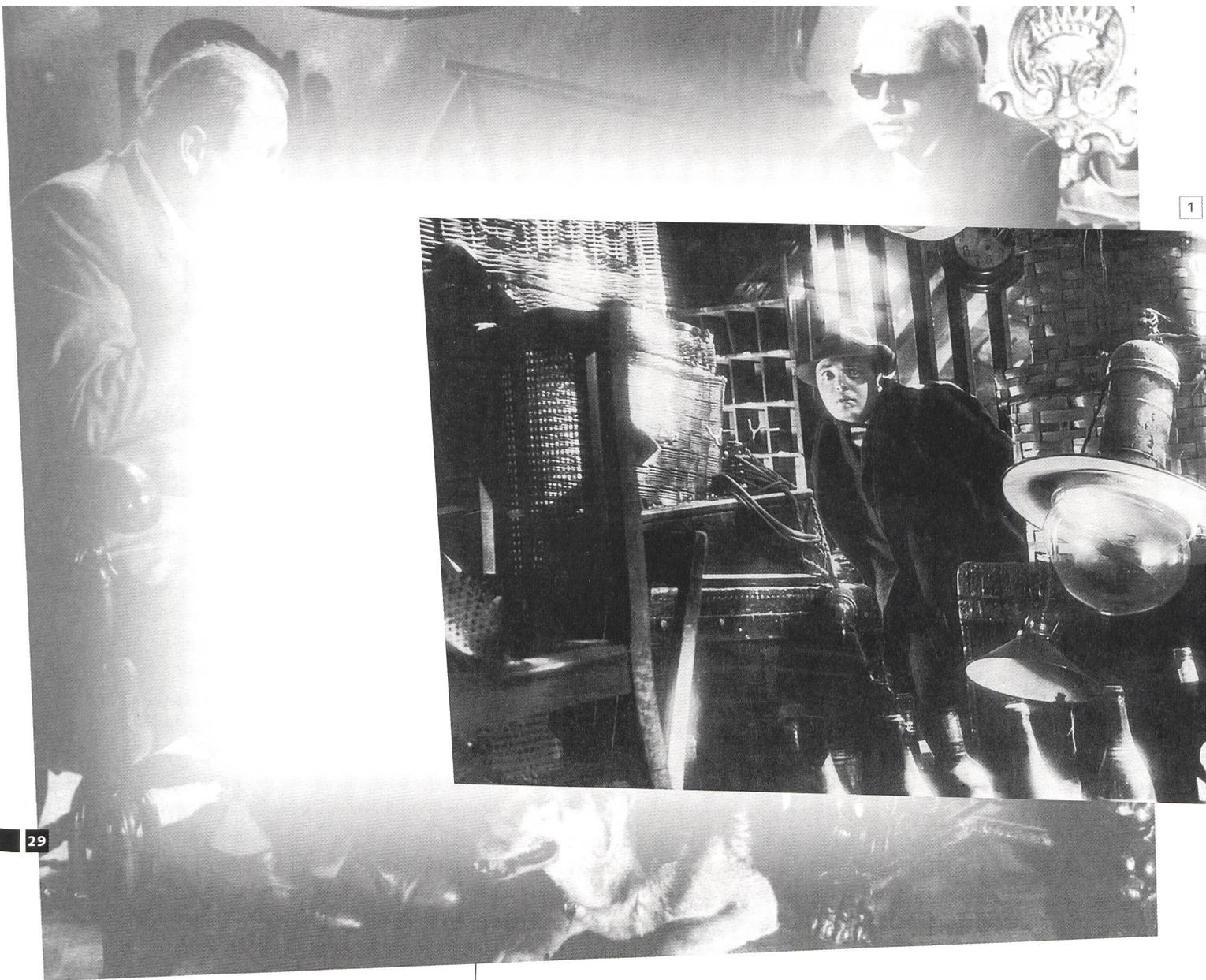
eine in einem Baumstamm landende Axt, Eselschnauzen in einer Tränke. Die Nahaufnahme von Madis Händen etwa geht über in eine Halbtotale, die im Kreis sitzende Männer zeigt, die über ein Angebot – die ältere Schwester soll auf eigenen Wunsch ins Nachbardorf verheiratet werden, um Madi die Operation zu ermöglichen – beraten. Auf visueller Ebene wird dem elliptischen Prinzip ebenso entsprochen wie auf der narrativen, wenn die Erzählung schrittweise Zusammenhänge und Gefüge enthüllt. Der gezielte Einsatz der Handkamera steht im Kontrast zu den statischen Landschaftstotalen, in die diese aktionistischen Elemente, bei denen Ghobadi seinen Protagonisten folgt, eingebettet sind. Die Totale fungiert als Rahmen der Erzählung, die den von der Naheinstellung eingeleiteten Kreislauf umrahmt und schliesst.

Dieser Kreislauf kann aber auch weiter gedacht werden: Jafar Panhi meinte unlängst, die junge Frau, die in seinem letzten Film *DAYEREH (THE CIRCLE)* an der Rigorosität der geltenden gesellschaftlichen Regeln scheitert, könnte das nunmehr erwachsen gewordene Mädchen aus *DER WEISSE BALLON* sein, einst jagte es dem Goldfisch fürs Neujahrsfest nach und nun ist es in einem Teheraner Gefängnis gelandet. Eine ähnlich ungewisse Zukunft erwartet wohl auch Ayoub auf der anderen Seite des Todespasses.

Michael Pekler

*Die wichtigsten Daten zu ZAMANI BARAYE MASTIYE ASHBA (A TIME FOR DRUNKEN HORSES):* Regie, Buch: Bahman Ghobadi; Kamera: Saed Nikzad; Schnitt: Samad Tavazoi; Ton: Morteza Dehnavi, Mehdi Darabi; Musik: Hossein Alizadeh. Darsteller (Rolle): Ayoub Ahmadi (Ayoub), Ameneh Ekhtiar-Dini (Ameneh), Madi Ekhtiar-Dini (Madi), Rojin Younessi (Rojin) und die Einwohner der Dörfer Sardab und Bane. Produktion: Bahman Ghobadi Films, Farabi Cinema Foundation, MK2; Produzent: Bahman Ghobadi. Iran/Frankreich 2000. 35-mm; Format: 1:1.66; Farbe; Farsi mit deutschen und französischen Untertiteln; Dauer: 82 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich; Ö-Verleih: Stadtkino Filmverleih, Wien.





1

29

KINO PAR EXCELLENCE

## «What makes them tick?»

Fritz Lang und  
seine Vorliebe  
für Adventure & Crime



2

«Lang hat nicht nur keine Angst vor Kolportage, vor stereotypisierten Figuren, vorm Genre: auf ihnen baut er sein Kino auf. Von vornherein weist er darauf hin, dass Kino, im Unterschied zur körperlichen, physischen Präsenz des Theaters, nur mit Effekten arbeitet, mit Bildern, mit Serienabzügen.»

Frieda Grafe

1.

Fritz Lang kannte sich aus in der Arbeit für Serien. Er begann ja als Autor für die Stuart-Webbs-Serie. Danach kam er rasch in Kontakt zu Joe May und dessen Serienfilmen. Sein erstes Drehbuch für May wurde 1917 als neunte Folge der Joe-Deebs-Serie realisiert. Der Titel: DIE HOCHZEIT IM EXCENTRIC-CLUB. In diesen Serien war von Beginn an die Attraktion der Schauwerte von besonderer Bedeutung: die Präsenz technischer Spielereien, die Rasanz der Bewegung, der Verfolgungsjagden, auch die Exklusivität der Schauplätze: unterirdische Höhlen; Nebenkammern, durch drehbare Wände verborgen; versteckte Falltüren; rasche Orts- und Situationswechsel.



In Mays zweitem Webbs-Film *DER MANN IM KELLER* (1914) werde, so Thomas Elsaesser, die «Handlung aus einem Netz komplizierter Bezüge und Querverbindungen zwischen mehreren Personen» entwickelt – im Gegensatz zu den eher auf Sensationen, auf «Schauplatz- und Sensationswechsel» beruhenden Detektivfilmen zuvor (Elsaesser nennt als Gegenbeispiel Max Macks *WO IST COLETTI?* von 1913). Wichtig schon hier: Technik (eine moderne Stabtaschenlampe), «Kommunikations- und Transportmittel» (was später ja auch für Fritz Lang signifikant ist).<sup>1</sup>

Den frühen Detektiven war das Verbrechen Verlockung und Provokation zugleich, lustvolle Gefährdung und Herausforderung. Es bot für sie die Gelegenheit, sich der eigenen Fähigkeiten zu versichern – aus kleinen, eher nebensächlichen Details weitreichende Schlussfolgerungen zu ziehen. Artisten der Beobachtung und der Phantasie waren diese Detektive, elegant in der Erscheinung, aristokratisch im Verhalten. In ihrer Besessenheit, das Rätselhafte zu entwirren, das Unlösbare zu lösen, liegt ein Hauch von Dämonie, im antiken Sinne: «Dämonisch der Abgrund, der nie gefüllt, dämonisch die Sehnsucht, die nie gestillt, der Durst, der nie gelöscht wird.»<sup>2</sup>

Als Stoff war im Grunde alles möglich, von der einzelnen Extremtat bis zum typischen Alltagsverbrechen. In den meisten Filmen aber stand Mord im Zentrum. «The battle between detective and criminal in a potentially endless series of encounters, mysterious locations borrowed from the gothic novel and death-defying situations taken from adventure novels, made up the loose and baggy form of these works, quite in contrast to the precision of an Agatha Christie mystery or even the economy of a hard-boiled Dashiell Hammett novel. The early detective films owed a great deal to the cinema of attractions, the form of early cinema made-up of spectacular visual moments strung loosely together, and even *DR MABUSE, THE GAMBLER* still shows this rather loose form of a series of sensational adventures and episodes held together by a central conflict.»<sup>3</sup>

In Langs Zweiteiler *DIE SPINNEN* (1919–20)<sup>4</sup>, der noch einen naiveren Charme hat, weil er die Abenteuer um Kay Hoog und seinen Krieg gegen die Geheimorganisation als pures Bewegungskino zeigt, dominieren die Reize äusserer Formen: vor allem die Körper zählen, auch die der Dinge, und es zählt, wie Spannung entsteht durch Be-

**Unentwegt prallt alles aufeinander: Geldgier und exotische Kulturen, Abenteuerlust und fremde Maschinenwelten, Moral und entgrenzende Sehnsüchte.**



30 31

wegung und Rhythmus. Im ersten Film, *DER GOLDENE SEE*, setzt eine Skizze, die auf einen verlorenen Schatz verweist und während einer Regatta in einer Flaschenpost gefunden wird, alles in Gang, Begierde auf der einen, Abenteuerlust auf der anderen Seite. Der Plan wird gestohlen, und eine rasante Verfolgungsjagd beginnt, die von San Francisco immer weiter in den Süden nach Mexiko führt.

Für diesen verborgenen Schatz bedrängen und bedrohen die *Spinnen*, entführen und erpressen, kämpfen und töten, bis ein tiefer Riss durch die Geschichte geht, den kaum einer zu kitten vermag. Allein der Abenteurer Kay Hoog, «ein tatenfreudiger Müsiggänger»<sup>5</sup>, sucht dem bösen, verbotenen Tun zu trotzen: auf vielen Kontinenten, oberhalb und unterhalb der Erde, in Gruben, Höhlen, Kammern, Schächten, unterwegs per Bahn, Flugzeug, Ballon und Schiff, auf der Suche nach den verschwundenen Inkaschätzen. Ein seltsames Spiel entsteht, in dem nie so recht klar wird, wer nun eigentlich wen verfolgt: der Abenteurer die Gauner oder die Gauner ihn – ein verwirrendes Spiel, das einzig und allein dem Spannungsfördernden Effekt dient.

Für Klaus Kreimeier ist Langs *DIE SPINNEN* «ein grossangelegter Kolonialfilm für ein Mutterland, das seine Kolonien verloren hat und sie umso zäher in seinen Wunschträumen festhält»<sup>6</sup>. Doch *DER GOLDENE SEE* handelt zunächst bloss vom Kampf um den sagenumwobenen Inkaschatz. Dieser Kampf allerdings ist in Szene gesetzt als gedehnte Aneinanderreihung mal eher artistischer oder clownesker, mal eher abgründiger oder mysteriöser Attraktionen. Unentwegt gerät alles in rasante Bewegung. Unentwegt prallt alles aufeinander: Geldgier und exotische Kulturen, Abenteuerlust und fremde Maschinenwelten, Moral und entgrenzende Sehnsüchte. Unentwegt wird gebot, gefochten, geschossen. Unentwegt spitzt sich alles in geheimnisvollen Nebenwelten zu: in abgeschotteten, unsichtbaren Räumen, in denen aber alles drumherum zu sehen und zu hören ist, auch in unterirdischen Höhlen und Grotten. Als Kolportage, die «den Zuschauer in ungeduldiger Erwartung auf die nächste Fortsetzung zurücklässt und auf diese Fortsetzung mit allen Mitteln hinweist», wurde das von den Zeitgenossen verstanden, als abenteuerliches Märchen im Sinne von «Karl May» und vom «guten alten Lederstrumpf»<sup>7</sup>.

Selbst von heute aus gesehen, strotzen die Attraktionen noch vor erregenden, faszinierenden, betörenden Eigenschaften. Sie bieten Sensationen als Schauwerte für sich, als visuelle Reize, die – konkret und präsent – ihren ganz eigenen Ausdruck entwickeln und feiern dürfen. Die den stimulierenden Zauber entfaltenden, der im Unterhaltungskino (als reproduktive Kunstform) so häufig an die Stelle von Originalität tritt. Das Besondere dieser Attraktionen sah Georg Simmel in der «unbedingte(n) Gegenwärtigkeit», im «Aufschnellen des Lebensprozesses zu einem Punkt, der weder Vergangenheit noch Zukunft hat und deshalb das Leben mit einer Intensität in sich sammelt, der gegenüber der Stoff des Vorganges oft relativ gleichgültig wird»<sup>8</sup>.

*DIE SPINNEN* sind ein Geheimbund, der angeführt wird von Lio Sha, einer rätselhaften, schönen Frau, die mit absoluter Macht über ihre Untertanen herrscht und sie mittels technischer Hilfsmittel überwacht: auditiv und visuell. Schon dabei ist angelegt, wie durch Ausdehnung krimineller Energie die Herrschaft über die Welt erreicht werden soll (darin den späteren *Mabuse*-Filmen schon ähnlich). Als Lio Sha einmal die Manager ihrer Organisation durch einen magischen Spiegel hindurch beobachtet, stellt Lang klar, wie sehr sie Kontrolle einsetzt, um ihre Macht zu sichern, mal eher diskret, mal eher direkt. Kay Hoogs Gegenwehr bleibt da (auch darin den *Mabuse*-Filmen ähnlich) ohne grosse Durchschlagskraft. Er streitet und kämpft und ringt gegen jeden, der sich ihm in den Weg stellt, und dennoch endet seine Attacke gegen seine wieselflinken Gegner nur mit einem vorläufigen Sieg. Selbst nachdem er Lio Sha gerettet hat, als die einem indianischen Ritual zum Opfer zu fallen droht, muss er hinnehmen, dass sein Triumph mit Verlusten belastet wird: Langs früher Hinweis auf die Ambiguität der Ereignisse – auf die Niederlagen im Sieg, auf die Ungerechtigkeit innerhalb des Rechts, auf die Schuld innerhalb der Unschuld. Schon in den Serienkrimis der zehner Jahre bleibt häufig eine Spannung, die Fragen offenlässt, auf die zu antworten die Filme sich verweigern. «Kay Hoog ist ein prometheischer Typ, wengleich nach Langs Massen geschneidert. Naturbursche und Dandy, ein teutonischer Dorian Gray, dessen unerfüllte Wünsche sich in akrobatischen Tagträumen niederschlagen. (...) Hoog ist der fahrende Ritter, der vor der Boudoirtür der bösen Zauberfee den Anzug wechselt. Hinterlist bricht er mit Aufrichtigkeit.»<sup>9</sup>

Lang liebte es, seine Helden in unausweichliche Situationen zu stellen, seien sie vom Schicksal oder von der Gesellschaft herbeigeführt. Er liebte ihre Auflehnung dagegen, ihren Kampf. Er glaube, erklärte er einmal, «dass man für das, was man für sich als richtig erkannt hat, kämpfen muss, selbst gegen überlegene Kräfte, auch wenn am Ende Tod droht»<sup>10</sup>.

In Langs *DIE SPINNEN* kommt hinzu, dass im zweiten Teil, *DAS BRILLANTENSCHIFF*, die Geheimorganisation um Lio Sha wie eine kleine, geschlosseneren Gesellschaft innerhalb einer grossen, offeneren Gesellschaft funktioniert: Wieder geht es um absolute Herrschaft. Wieder geht es um ein «Zeug-Ding», durch das die Macht erringt werden soll: ein brillanterer Buddhakopf aus der Ming-Ära, der «nach einer alten Sage die Herrschaft über Asien verheisst»<sup>11</sup>. Wieder geht der Kampf zwischen Lio Shas Geheimorganisation und Kay Hoog durch zahllose Unter- und Nebenwelten, die aufs Äusserste spiegeln, was in der eigentlichen Welt unbewältigt, übersehen, verdrängt wird: unerlaubte Drogensucht, geheime Liebesgelüste, verbotene Wünsche. Und wieder geht es rund um die Welt: vom Land der Azteken über China nach Feuerland. Wobei Lang für Kay Hoogs Obsession, die verbrecherischen *Spinnen* nicht entkommen zu lassen, ein signifikantes Bild findet, Entwurf und Symbol zugleich. «Kay Hoog in seiner Kiste, mit Bett, Bar und Büchern, alles zum Hochklappen und Zusammenfallen, ein glücklicher Kindertraum.»<sup>5</sup>

II.

Vierzig Jahre später, Langs erste deutsche Filme nach 26 Jahren: *DER TIGER VON ESCHNAPUR* / *DAS INDISCHE GRABMAL*, für Artur Brauners CCC gedreht, der mit dem Geringsten stets das Gerade-Gefragte zu erreichen suchte. Zwei Abenteuerfilme, die in Langs Gesamtwerk direkt anschliessen an *DIE SPINNEN*; zusammen mit Thea von Harbou hatte er bereits 1920 das Drehbuch geschrieben, das dann Joe May, für den er den Film hätte drehen sollen, selbst verfilmt hat, angeblich, weil die Bank für einen solch teuren Film keinen so jungen Regisseur akzeptiert habe. Noch 1965, in seinem langen Gespräch mit Peter Bogdanovich, spürt man seinen Ärger über Mays Verhalten und seine Freude darüber, dass er ein halbes Jahrhundert später die Filme doch noch machen konnte. «It sounded to me like a circle that was beginning to close – a kind of fate. You should make a picture you started.»<sup>12</sup>

DER TIGER VON ESCHNAPUR / DAS INDISCHE GRABMAL sind pure Attraktionsfilme, in denen vieles gegensätzlich in Bewegung kommt, damit umso nachhaltigere Emotionen entstehen. Ein deutscher Architekt kommt nach Indien, um den alten Palast des Maharadscha von Eschnapur mit Wohnstätten und Krankenhäusern für das Volk zu erweitern, das Arrangement der Palastbauten also völlig neu zu gestalten. Sofort nach seiner Ankunft packt er die Modelle aus, die er nach eigenen Vorstellungen bereits in Europa hergestellt hat, und setzt sie zusammen wie ein Fertigbau-Spielzeug. Man sieht gerade Linien, ebene Flächen, betont horizontale Kompositionen, so makellos proportioniert wie funktional, in deutlicher Nähe zur deutschen Werkbund-Tradition von Gropius, Meyer & Mies van der Rohe.

Ein Übermass an Glätte, Effizienz und Ordnung strahlen die Modelle aus. Was eine Abneigung gegenüber Pracht und Schmuck impliziert, eine Ablehnung von Farbe und Schnörkel. Für Lang, Sohn eines Architekten und selbst intimer Kenner der modernen Kunst und Architektur, ist die kurze Szene, in der er den europäischen Gegenentwurf zum orientalischen Prunk andeutet, inmitten der exotischen Geschichte gleichsam ein Hinweis der Moderne aus einer ganz anderen Welt – also auch Hinweis auf falsches Wirken am falschen Ort.

Wenn man dann später in den Totalen den bereits vorhandenen, "indischen" Palast sieht – eine Sinfonie aus geschwungenen Linien, funkelnden Ornamenten und goldenen Rundungen –, wirkt die kühle Eleganz der Modelle des deutschen Architekten wie die Phantasie eines protestantisch kleinbürgerlichen Käufers industrieller Effektivität – ohne jeden Sinn für überbordende Pracht und verschwenderische Schönheit.

Indische, detailverliebte Pracht versus europäischer, funktionaler Baukasten-Stil. Der Ersatz von Luxus durch Funktionalität ist für Lang selbstverständlich bloss ein narrativer Trick. Er stellt so auch äusserlich klar, dass sein Held in der orientalischen Fremde herumirren wird wie der Elefant im Porzellanladen. Gebaut werden sollen diese schmucklosen Quader sowieso nicht; man muss sie als Hinweis darauf nehmen, wie beiläufig Lang in der Lage ist, selbst die extremsten, kulturellen Missverständnisse auszudrücken.

Im Zentrum der beiden Filme: die melodramatische Geschichte um verbotene Gefühle und heilige Rache, um

Die tiefere Bedeutung allerdings ist Resultat von Langs Vision von der Wirksamkeit paralleler Welten. Das Obere und Untere als nur äussere Facetten des eigentlichen Kerns – als zwei Seiten ein und derselben Medaille.

eine obsessive Liebe, die selbst den Mächten des Heiligen trotz, und um einen unerbittlichen Hass, der den Zwängen der vorgegebenen Konventionen folgt. Der Architekt funktioniert dabei als Forscher, Entwerfer und Agierender zugleich: Er stellt sich dem Unbekannten, schaut und ordnet, schlägt Alternativen, Änderungen, Abweichungen vor, und er gerät dabei selbst in die Schusslinie; er muss handeln, um den Handlungen anderer zu begegnen. Er wird wie eine Schachfigur eingesetzt – mal getrieben, mal gebremst, dann wieder angespornt; und am Ende steht er da wie ein Einfaltspinsel, der nur wenig verstanden hat von dem, was um ihn herum passiert ist. Lang hält die Figur wundervoll in der Schwebe, das heisst, er zeigt seinen Protagonisten nie ganz bei einer Sache. Ein Eindruck, den – von heute aus gesehen – das unfassbare Changieren von Paul Hubschmid noch verstärkt.

Unentwegt rührt dieser Architekt an tabuisierte Grenzen. Einmal bewegt er sich – tief unter der Erde – in verbotenen Zonen zwischen weltlicher und priesterlicher Macht: zwischen Palast und Tempel; ein anderes Mal drängt er sich – oben in den hellen, kostbar ausgestatteten Sälen und Korridoren – zwischen die herrschaftlichen Intrigen des Palastes und die emotionalen Verirrungen des Potentaten. Lang skizziert dabei den Architekten in einer doppelten Rolle: Zum einen ist er der Verwalter geheimer Pläne, die ihm die Ordnung des Systems enthüllen und die er mal einsetzt, um einfach seine Arbeit zu tun, und mal nutzt, um seine eigentlichen Absichten durchzusetzen; zum anderen ist er der europäische Ignorant, für den im Grunde bloss der eigene Standpunkt, die eigene Konzeption gilt. Wie ein tumher Tor wirkt er, wenn er – in der Unterwelt der undurchdringlichen Geheimgänge – die Warnungen seines indischen Assistenten ausser acht lässt, für ihn als Europäer bedeute das Betreten des Tempels den Tod: «Aber wir müssen doch diese unterirdischen Gewölbe kartographisch festlegen.»

Andererseits zählt bei Lang nicht der Architekt, sondern einzig und allein die Architektur. Nicht die Person, die Sache. Die Filme setzen dabei einfach fort, wofür Langs Werk im Allgemeinen steht: Architektur als sichtbare Zeichen zu inszenieren, die hinter dem alltäglichen Verhalten der Figuren das Eigentliche ihres gesellschaftlichen, kulturellen Kontextes vermitteln.

«Architektur bei Lang» drücke «Herrschaft aus durch optische Hierar-

chien: oben und unten», notierte Frieda Grafe. «Architektur ist sichtbares Zeichen von Macht und Zwang.»<sup>13</sup> Auch in den Indien-Filmen formuliert Lang die Baukunst «als umfassende Chronik der Menschheit» (Victor Hugo) und zugleich als äusseres Formenensemble innerer Machtssysteme. Und er gibt ihr dafür eine Aura unerschütterlicher Intensität. Der Palast ist kein Ort zum Wohnen; er ist Fassade der Herrschaft: ein goldenes Gefängnis, das den innersten Zwang verdeckt durch steinerne Effekte nach aussen, die beeindrucken und blenden.

Und der Architekt, der noch staunt, wo die Frau, die er liebt, die exotische Tempeltänzerin, längst den goldenen Käfig ihres Vogels mit der eigenen Situation vergleicht, noch glaubt, er sei bestellt zur Modernisierung, zur Aufweichung erstarrter Strukturen, bis er am eigenen Leib erfahren muss, beim Kampf gegen den Tiger oder bei der Flucht in die Wüste, dass gilt, was so absolut nur die alten Gemäuer zum Ausdruck bringen: dass alles bleibt, wie es ist und immer war.

Oben und unten, hell und dunkel: die lichte Welt unter strahlender Sonne und die düster-feuchte Katakombenwelt der Verliesse, Kammern und Korridore. Vorgeführt nach schlichter Begründung über den Dialog: «Die Grundmauern zeigen gefährliche Verschiebungen. Der gesamte Palast und die halbe Stadt stehen auf unterirdischen Gängen aus der Mogul-Zeit.» Deshalb steigen sie in die Tiefe, um zu erkunden, worauf die Pracht oben gründet. Doch unten finden sie bloss Fäulnis und Tod, Auflösung und Zerfall. Was dann verständlich macht, dass die Ordnung oben nicht länger gegeben und selbstverständlich bleibt, der Einfluss des Herrschers nicht länger reicht «von den Bergen bis zum Meer».

Die tiefere Bedeutung allerdings ist Resultat von Langs Vision von der Wirksamkeit paralleler Welten. Das Obere und Untere als nur äussere Facetten des eigentlichen Kerns – als zwei Seiten ein und derselben Medaille.

Als Schöpfer klarerer, ungewöhnlicherer Formen sieht der Architekt sich anfangs selbst. Die Hoffnung, die er in sich trägt ins exotische Indien, zielt auf Veränderung und Erneuerung. Das zwanzigste Jahrhundert will er ins entlegene, exotische Eschnapur bringen. Und kommt doch nur mit den Vorurteilen des Europäers, der im Anderen nur das Überaltete zu sehen vermag, im Fremden nur das Überholte. Im Grunde ist er ein Mann, der nie über den eigenen Schatten springen kann.

Anfangs ist er besessen von seiner Arbeit, voller Energie und Tatendrang. «Wann, Eure Hoheit, kann ich Ihnen meine Arbeit zeigen?» – «Wir haben doch Zeit!» – «Zeit?» – «Was ist schon Zeit angesichts des Atems der Welt?»

Als er dann aber in eine andere Geschichte hineingezogen wird, in die Geschichte seiner persönlichen Obsession, lässt er – im Grunde ganz folgerichtig – ziemlich schnell all seine Baupläne fallen. Sicherlich ist dies Langs bitterster Kommentar über den Vertreter der «universalen Kunst»: der Architekt als Don Quichotte, der bei seinem innigsten Kampf sogar seine Windmühlen aus den Augen verliert.

### III.

Zurück zum Beginn der zwanziger Jahre, als bei Fritz Lang, ansatzweise bereits in DIE SPINNEN, voll und ganz dann in den Mabuse-Filmen (1921/22, später auch in M (1931), eine Faszination für Tyrannei und Chaos formuliert ist, für Propagandisten des Verbrechens, Allmachtsphantasten, Triebtäter, für Protagonisten der Finsternis. Wodurch der Konsens zur Zivilisation, zu Gesetz und Moral, zu logischer Vernunft und persönlicher Freiheit in Frage gestellt wird. Langs Blick auf das verbrecherische Tun legt Verständnis nahe, in M sogar Mitgefühl mit dem Monster. «Einzigartig» nennt es Gilles Deleuze, dass Lang «aus dem Bösen eine Dimension des Menschlichen (...) macht – sei es in Gestalt eines hypnotischen Genies (MABUSE), sei es in Gestalt eines unwiderstehlichen Trieb(s M)»<sup>14</sup>.

Geradezu artistisch erklettern die Spinnen jedes Haus, jede Fassade, jedes Dach, so dokumentierend, dass sie nichts und niemand aufhalten kann. Eine Allmächtige Herrschaft geheimer Organisationen wird so behauptet, gegen die Langs Abenteurer Kay Hoog kaum eine Chance hat. Eine Vision des Chaos, das durch Ordnungsformeln nicht zu bändigen ist. Wichtig dabei, von Anfang an: Geschichten und Themen waren für Lang eher Material, um seine präzise, kalte, unerbittliche Sicht auf die Welt zu dokumentieren. Seine Visionen gründen auf dem mythischen Glanz der Dinge, sie betonen das Einfache, um noch doppelsinniger und geheimnisvoller vom Abenteuer seiner Getriebenen und Verstrickten zu kündigen.

Die Zuspitzung dann in DR. MABUSE, wo die Welt hineingerissen wird in eine Unzahl von Verbrechen, «die niemandem Nutzen bringen, die nur den einen Sinn haben, Angst und Schrecken zu verbreiten.» Die Bande um Mabuse,

1  
Walter Reyer  
und Debra Paget  
in  
DER TIGER VON  
ESCHNAPUR  
(1958/59)

2  
DAS INDISCHE  
GRABMAL

3  
Debra Paget  
und Paul  
Hubschmid in  
DER TIGER VON  
ESCHNAPUR

4  
Debra Paget in  
DAS INDISCHE  
GRABMAL

**Kriminalfilme jenseits des Realen – wobei das selbstverständlich meint: aus Phantasien, die sich entzünden am Realen, aber einen Schritt weiter gehen oder auch einen Ruck nach unten oder einen Sprung ins Daneben machen, um einen beklemmenden oder fremden Blick zu entwerfen.**

all diese blinden Falschmünzer und abgeklärten Räuber und Mörder, durch die eine ganze Gesellschaft terrorisiert wird, entfalten eine allumfassende Gegengesellschaft. Das *Bild der Zeit* als Kaleidoskop von Anarchie, Terror, Perversion, von gigantischer Verführung und allgegenwärtiger Verunsicherung.<sup>15</sup> Kurt Pinthus: Lang presse in DR. MABUSE, DER SPIELER alles zusammen, «was diese letzten Jahre an Überreiztheit, Verderbnis, Sensation und Spekulation uns brachten: wissenschaftlich durchdachte Verbrechen; Börsenrummel mit schieberisch jäh wechselnder Baisse und Hausse; exzentrische Spielklubs; Hypnose, Suggestion, Kokain, Spelunken, in die sich Genüßlinge und Bac-Spieler flüchten; (...) morbide, seelisch und sexuell hörige Menschen, und all jene entwurzelten Existenzen, deren Skrupellosigkeit selbstverständlich ist, weil sie nichts zu verlieren haben als dies Leben, das ohne diese Skrupellosigkeit noch verlorenere wäre»<sup>16</sup>.

Was Lang später in seinen ersten Tonfilmen sehr signifikant zum Ausdruck bringt, wird schon in DR. MABUSE, DER SPIELER spürbar: die mehrfache Verschachtelung des Realen, die intensive Kraft des Verborgenen, das plötzlich die Oberflächen zerreissen lässt. Langs Filme funktionieren wie eine Spirale. Ein Bild, ein Motiv, eine Situation kehrt nach einer Weile wieder, bloss um eine Nuance verändert. Das Unerwartete tritt aus dem Offensichtlichen hervor. Die kleinen Veränderungen treiben das Geschehen voran; mit jeder Umdrehung dringt man tiefer – unter das Eindeutige des schönen Scheins. Die Filme benutzen Bilder, um andere Bilder zu korrigieren, zu verwandeln. Sie offenbaren ihre Wahrheit, indem sie unter der Oberfläche andere Oberflächen zeigen – so lange, bis sie den Kern der Dinge enthüllen: das Unbekannte im allseits Vertrauten. Sein Mabuse «ist auch eine Personifizierung des Wunsches nach Macht als Vergnügen an sich, einer Art *l'art pour l'art*, ein Selbstzweck. Er setzt sich an die runden Spieltische, zieht seine Kreise in der Stadt und endet damit, dass er sich im Kreise dreht, um sich in seinem Wahnsinn zu verbarrikadieren und so dem Gesetz, dem Rächer zu entkommen.»<sup>17</sup>

Für Siegfried Kracauer war er «ein zeitgenössischer Tyrann», «eine skrupellose Herrennatur, die das Verlangen nach grenzenloser Macht erfasst» hat, ein «Geschöpf der Finsternis, das die Welt, die er bedroht, verschlingt»<sup>18</sup>. Diese Zuordnung von Mabuse als einem «der fiktiven Tyrannen», die Kracauers Ansicht nach Hitlers «Herauf-

kunft präfigurierten», wirkt heutzutage seltsam daneben. Langs Kino sei, so Thomas Elsaesser, «viel zu konzise und sogar klinisch, um sich der Idee von verträumten Phantasien oder beängstigenden Vorzeichen hinzugeben, ausser vielleicht in dem Sinne, dass diese Zustände die Effekte benennen, die die Filme im Zuschauer dank ihrer "Präzisionsoptik" auslösen»<sup>19</sup>. Frieda Grafe hat zudem darauf verwiesen, dass Mabuse «nicht von oben» herrsche, auch nicht den Druck ausübe, «den Systeme weitergeben», sondern «ein Irrer» sei, der «auf Umsturz sinnt, um sich ganz allein auf den Gipfel der Macht zu bringen.» Er sei «das verrückt gewordene Individuum, eine Idee absolut abendländischer Provenienz, das ein letztes Mal, in gesteigerter Form» davon träume, «allein zu herrschen.» Er sei «getrieben von Wünschen und Lüsten, die die Gesellschaft zur Aufrechterhaltung ihrer Funktionsfähigkeit nicht dulden kann»<sup>13</sup>.

Ausserdem bleiben in Kracauers Charakterisierung allzu sehr die Phantasien der Zuschauer unbedacht, die sie doch gerade entzünden am abenteurlichen Tun der Protagonisten. Unter der Maske von Detektiv, Polizist, Anwalt, aber auch von Gauner und Gangster gestatten Zuschauer sich ja im Kino, in der Phantasie die gleichen und noch verwegeneren Handlungen zu begen als die, die im Laufe des jeweiligen Films passieren.

Für Lotte H. Eisner war Langs Mabuse «kein blosses Ungeheuer», sondern einer, «der von seinen Launen abhängig ist, wohl definiert und aus den Zeitgeschehnissen verständlich.» Eisner wies als Erste darauf hin, dass Mabuse ganz offen emotional reagiere, einer «Depression verfallende, wenn «ihm seine Anschläge fehl gehen», und sich betrinke, wenn «er triumphiert»<sup>20</sup>. Hans Schmid hat dieses Emotionale später als Ambivalenz des Masslosen charakterisiert: «Bei Mabuse ist alles masslos. Eben noch eiskalt und berechnend, macht er plötzlich Fehler, erklärt sich zum Titanen (wir dürfen wohl annehmen, dass Kronos gemeint ist) und säuft mit seinen Spiessgesellen die Nächte durch, nachdem er, mehr Ausdruck der Ohnmacht als der Potenz, die Gräfin vergewaltigt hat.»<sup>21</sup>

In den zwanziger Jahren, so Lang später, habe er angestrebt, Gespenstisches, Unwirkliches lebendig zu machen.<sup>22</sup> Das verweist zum einen auf seine Freude am Phantastischen, die ja auch durch die Ausleuchtung und den Dekor zum Ausdruck kam. Zum anderen zeigt es, dass Lang sich seiner Vor-

liebe für das Abgründige sehr bewusst war, für den Charme des machtgerigen Individuums, das – wie Eisner schrieb – «mit Menschenleben wie mit Schachfiguren sein Spiel»<sup>20</sup> treibt.

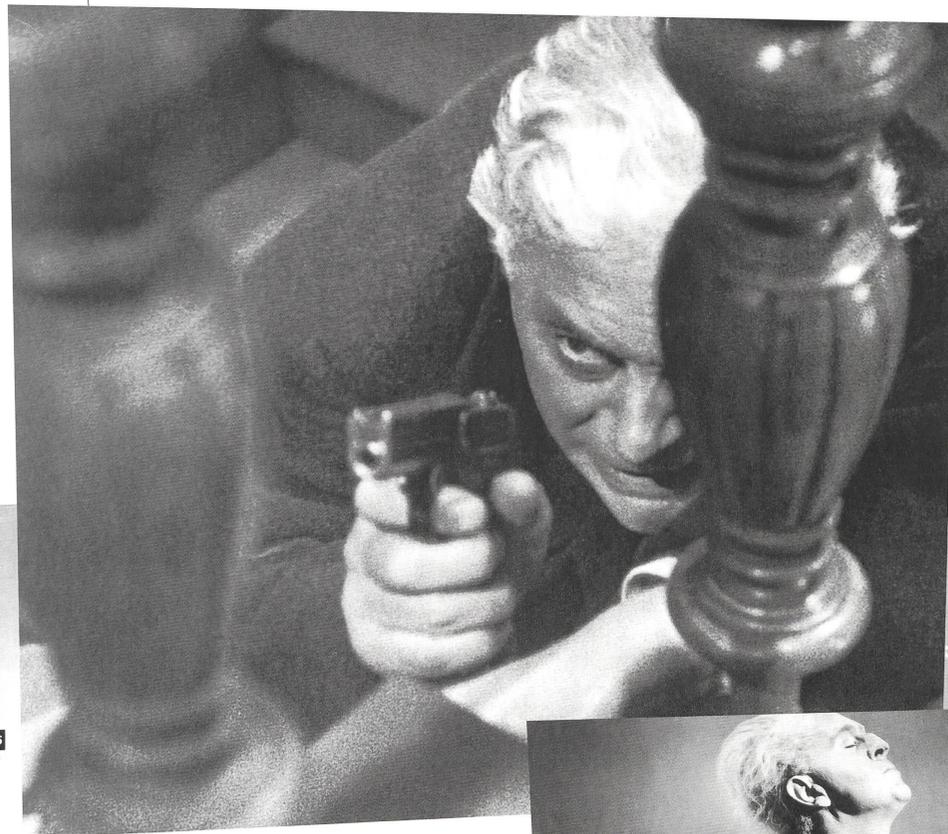
Frieda Grafe hat zu diesem Moment bei Lang assoziiert, dass auch Dreyer in dieser Zeit versucht habe, das Unheimliche im ganz Alltäglichen zu filmen, Alltagsarchitektur zu nutzen, um «den Kadaver hinter der Tür spürbar zu machen»<sup>13</sup>. Linien, Fassaden, Konturen, so einfach und klar sie auch erscheinen, sie schaffen zugleich Zwischensräume, die das Wirkliche transzendieren.

Langs Mabuse-Serie besteht aus drei Filmen, wobei der erste sich aus zwei Teilen zusammensetzt: Kriminalfilm jenseits des Realen. Wobei das selbstverständlich meint: aus Phantasien, die sich entzünden am Realen, aber einen Schritt weiter gehen oder auch einen Ruck nach unten oder einen Sprung ins Daneben machen, um das Gängige, die Regel, die Konvention zu untergraben, um einen beklemmenden oder fremden Blick zu entwerfen. «Verbrecherische Energie und spekulative Machenschaften treiben die Dramaturgie von Langs "Zeitbild" dynamisch an. Es geht nicht mehr um das klassische Verbrechenmotiv, um Raub und Bereicherung, sondern um die weltumspannende Verschwörung, um die Manipulation ganzer Systeme, um politische Destabilisierung. Mit sardonischem Unterton kommentiert Lang die Krise der Inflationszeit, indem er die Lust an der Destruktion zum unterschweligen Thema macht.»<sup>23</sup>

#### IV.

Ein weiterer Zeitsprung, ins Hollywood der Vierziger und Fünfziger, wo Lang für alle Studios arbeitete, nicht nur für die *Big Five* und *Little Three*, sondern auch für Republic – und dennoch den Themen treu blieb, die ihn beschäftigten und drängten. Es gebe keine Regeln beim Film, bekannte Lang gegenüber Bogdanovich, nur Kompromisse fürs Publikum, und er sei gegen Kompromisse.

Menschen im Räderwerk der Systeme: wie sie opponieren und rebellieren, klagen und kämpfen – und am Ende ihr Ziel doch nie erreichen. Das war Langs zentrales Anliegen, bis zuletzt. Ihn interessierte der Punkt, an dem ein Geschehen oder eine Situation unausweichlich wird – und jeder Ausweg als weitere Falle sich entpuppt: der Punkt, der die Menschen zum Handeln zwingt. «What makes them tick?» Das ist die Frage aller Fragen bei Lang. Sein



34 35

1



2



1

KINO PAR EXCELLENCE

1  
DAS TESTAMENT  
DES DR. MABUSE  
(1932)

2  
Rudolf Klein-  
Rogge in DAS  
TESTAMENT  
DES DR. MABUSE

Noch deutlicher als durch die Dramaturgie des Geschehens in Raum und Zeit formuliert Lang die Atmosphäre totaler Ausweglosigkeit über Lichteffekte und Details am Rande.

Joe Doe in FURY (1935) und wie er erfahren muss, dass das Recht eher eine Frage der Strategie ist. Seine Jegagten, in YOU ONLY LIVE ONCE (1936), HANGMEN ALSO DIE (1942) oder MINISTRY OF FEAR (1944) und wie sie erleiden müssen, dass ihre Freiheiten vorne nur die Kehrtseite sind der Verschwörung dahinter, die sie hineinzieht in Verdammnis und Tod. Oder seine Träumer in THE WOMAN IN THE WINDOW (1944) oder SCARLET STREET (1945) und wie sie akzeptieren müssen, dass sie nur Spielball sind im Plan der anderen. Lang, so Fritz Göttler, hatte «einen kalten Blick – eine Einstellung, die man am liebsten als Resultat von Langs berüchtigtem, ungerührtem Monokelblick erklären möchte, der die einäugige Kamera nachmacht».<sup>24</sup>

Irgendetwas kommt in Gang, und niemand kann ihm entinnen. Das ist Langs Credo, auch in Hollywood. Wobei das Abenteuer dann mit der Auflehnung beginnt. Wesentlich sei allerdings nicht, so Lang Anfang der Sechziger, als Sieger aus dem Konflikt hervorzugehen. «Der Kampf, die Auflehnung ist wichtig.»<sup>10</sup>

Als verheerendes Schicksal erfahren seine amerikanischen Helden, was im Grunde gesellschaftlich organisiert ist. Henry Fondas vergeblicher Hader mit der voreingekommenen Justiz (in YOU ONLY LIVE ONCE). Edward G. Robinsons Trudeln ins Verbotene, einen Schritt nur neben dem alltäglichsten Tun (in THE WOMAN IN THE WINDOW). Oder Dana Andrews' TV-Kampagne gegen den Frauenmörder, die gleichzeitig zum Reklamefeldzug für die eigene Karriere wird (in WHILE THE CITY SLEEPS, 1955). Oder auch Glenn Fords Krieg gegen Syndikate und Polizei zugleich (in THE BIG HEAT, 1953), der anfangs, als er aufgebeht gegen den Machtmissbrauch in seiner Stadt, eine Niederlage nach der anderen erleidet. Seine Frau verliert er, dann seinen Job, schliesslich beinahe sein Kind. Erst als ihm kaum noch etwas bleibt, wählt er die offene Auflehnung. Er toleriert nicht länger den geheimen Bund von Mafia, Politik und Polizei, sondern sucht die persönliche Rache – und handelt, wie sonst nur die handeln, die er zuvor bekämpft hat. Wobei, das akzentuiert Lang überaus deutlich, jede Auflehnung noch die letzten Grenzen überschreiten muss, um Erfolg zu haben. Dass niemand bei Lang seinem Schicksal entinnen kann, impliziert in den amerikanischen Filmen die Neigung zu Obsession

und Widerstand. Der einzelne im Räderwerk des Selbstverständlichen und die Emotion als Antriebskraft, alles dagegen zu tun, unentwegt.

Dem klassischen Helden Hollywoods, der sich entdeckt und bewährt – und gewinnt, indem er seine Konflikte durch abenteuerliches Tun bewältigt, setzt Lang eher grüblerische, kontemplative Typen entgegen. Selbst in seinem Jesse-James-Serial (1940) macht er aus dem Outlaw einen verschmitzten, eher besonnenen Strategen. In MAN HUNT (1941) legt ein englischer Jäger auf Hitler an, mehr aus Spielerei denn aus Neigung, seine Waffe ist ungelenk, dabei aber wird ihm bewusst, was seine Tat auslösen könnte – und gerät sinnierend in Versuchung. In SCARLET STREET fällt ein einfacher Bankkassierer durch ein überbordendes Gefühl aus der Bahn; aus Eifersucht lässt er sich zum Totschlag hinreissen, aber seine Tat bleibt unentdeckt, so wird es ihm zur ewigen Qual, nicht gesühnt zu haben. Bei Lang hilft vor den Göttern, die einer in sich trägt, keine Gottlosigkeit.

Noch deutlicher als durch die Dramaturgie des Geschehens in Raum und Zeit formuliert Lang die Atmosphäre totaler Ausweglosigkeit über Lichteffekte und Details am Rande. Die Details setzen die Zeichen, die das Ereignis im Vordergrund zum Schicksalspiel erheben. Wenn einem die Identität nach aussen nicht wichtig ist, sondern allein die Identität mit sich selbst, braucht es äussere Zeichen, die diesen Zwiespalt klarstellen. Lang nutzt in SCARLET STREET die Gemälde, in denen Robinson äusserlich deutlich macht, was ihn im Innersten bewegt. In seinem Alltag überlebt er mit seinem Malen sogar den Terror seiner Frau. Doch als dann sein Traum von der neuen und, wie zuvor er meinte, wahren Liebe scheitert, vermag er keinen Blick mehr auf seine Werke zu werfen.

Mit dem Licht poetisiert Lang diese Geschichte. Es fällt in die Bilder, als könne darüber ein – dritter – Sinn entworfen werden, der den Ereignissen eine zusätzliche Klarheit verleihe. Am Ende, als Robinson von den Stimmen seiner Vergangenheit bis zur Unerträglichkeit gequält wird, stellt Lang mit dem Licht die Situation endgültig klar. Da zeigt er, wie dem verzweifelten Mann jedes helle Aufblinken seiner Lampe zur noch unerträglicheren Qual wird.

Fritz Lang kam 1935 nach Hollywood, in einer Zeit, in der nicht nur das Genre-Kino, sondern auch das Sozialdrama möglich war. Kritische Filme über die amerikanische Zivilisation. In

dieser Tradition fühlte Lang sich wohl – von FURY, einem Thriller über die Lynchjustiz, bis zu BEYOND A REASONABLE DOUBT (1956), einem späten Film noir über die Todesstrafe. Dennoch war für ihn das Thema stets nur ein filmisches Mittel unter anderen. Es dominierte seine Rede nicht, es sorgte bloss für zusätzlichen Reiz. Geschichten und Themen waren für Lang eher Material, um seinen kalten Blick auf die Welt zu demonstrieren. Seine Visionen gründen schon auf dem mythischen Glanz der Dinge, aber dann betonen sie doch mehr das Einfachere, um so noch doppelsinniger und geheimnisvoller vom Abenteuer seiner Getriebenen und Verstärker zu künden. «In Deutschland machte Lang ein gebautes, an der Architektur sich ausrichtendes Kino», schrieb Frieda Grafe. «In den amerikanischen Filmen» trete die Darstellung «in den Hintergrund zugunsten von Wahrnehmung, innere und äussere Vorgänge fusionieren totaler, Innen- und Aussenräume werden eine Studiowelt, die Barriere zwischen Personen des Films und Zuschauern vor der Leinwand hebt sich, weil die Bewegungen der mise en scène den Zuschauer im Filmaura zirkulieren lassen.»<sup>13</sup>

Henry Fonda überlebt nicht in YOU ONLY LIVE ONCE, weil er zwar recht hat, aber kein Recht bekommt. Und Edward G. Robinson macht in SCARLET STREET sein eigenes Überleben zur Hölle, weil er zwar unrecht hat, aber mit dem Unrecht nicht umgehen kann. Lang zeigt, wie lange der Weg ist, um klar zu sehen. Und wie selten diese Klarsicht dann identisch wird mit dem Tun. Barbara Stanwycks Losung, als sie (in CLASH BY NIGHT, 1952), nach zehn Jahren erfolgloser Suche in der weiten Fremde, zurückkehrt in die enge Heimat: «Home is where you get, when you run out of places.» Sie akzeptiert schliesslich, dass sie im Bekannten bekommt, was sie im Unbekannten nie hat finden können.

Für CLASH BY NIGHT drehte Lang auch seinen einzigen freien Blick aufs Meer. Zusammen mit seinem Kameramann Nicholas Musuraca war er, «während Alfred Hayes, an extremely interesting man, was writing the script», nach Monterey gefahren, um sich mit dem Schauplatz vertraut zu machen und hatte einige dokumentarische Szenen aufnehmen lassen. Die schnitt dann sein Cutter George Amy zu einer kurzen «introduction» zusammen, was es so zuvor noch nie gegeben hatte: «a real documentary about fishing boats, the mechanics of the canneries and so on. I think it gave an atmosphere to the whole picture.»<sup>12</sup>

Lang ging es auch in Hollywood nie um äussere Bilder der Realität, sondern um untergründige Bilder der Zeit – geradezu legendär wurden seine leeren Bilder.

Krimis und Western drehte Lang, Melos und Psychodramen. Wim Wenders hat, bevor er HAMMETT drehte, die amerikanischen Filme gesehen und sie als Serie von Niederlagen gewertet. Und dabei übersehen, dass Lang seine ewigen Obsessionen bloss im anderen Licht und in anderen Räumen anders gedeutet und variiert hat. In SECRET BEYOND THE DOOR (1947) ist das Thema des Ewig-Geängstigten, Ewig-Getriebenen als Psycho-Horror trivialisiert. Ein Architekt hat die Zimmer seines Landhauses den Schauplätzen realer Morde nachgestaltet. Wobei die im Arrangement eingeflorenen Taten die tiefen Krisen des sonst so selbstbewussten Mannes reflektieren. HOUSE BY THE RIVER (1949) ist Langs amerikanische Variation seines ersten Films: die Geschichte eines Mannes, der durch die Zuneigung und Leidenschaft zu einer Frau zerstört wird. Wobei sein Blick die Treppe hoch zum Zimmer der Begehrten die Krankheit seiner Begierde ausdrückt und bekräftigt. RANCHO NOTORIOUS (1951) ist wie eine Ballade inszeniert. Wobei Marlene Dietrich das Geschehen kommentiert und pointiert: «Listen to the legend of Chuck-a-Luck. / Listen to the wheel of fate. / As round and round with a whisper' sound. / It spins, / It spins the old, old story of hate, / Murder, / And revenge.»

In diesem RKO-Western ist mit geradezu nonchalanter Geste das Konstruierte des Ganzen ausgestellt. Wie Ende der zehner Jahre DIE SPINNEN und später, Ende der fünfziger Jahre, DER TIGER von ESCHNAPUR ist RANCHO NOTORIOUS ein reines Atelier-Produkt. Alles ist künstlich, ohne es zu verbergen. Der Ort, der den Outlaws als Versteck dient, liegt in einem Tal hinter den Bergen, erreichbar nur durch einen schmalen Zugang. Den Lang mehrfach genüsslich vorzeigt: als Arrangement aus Pappe und Plastik. Künstliche Natur als Hinweis auf die Natur des Künstlichen. Was sofort akzeptabel macht, dass das Tal aussieht wie das Paradies.

Den selbstverständlichen Bilderfluss, oberstes Gebot in Hollywood, förderte Lang nie. Bei ihm blieb Kamera und Schnitt spürbar. Seine harte Kritik an sozialen Systemen wurde zugespitzt durch geometrisch konturierte Szenen, in denen die Helden nur «Skaven des Bildrahmens» (Claude Chabrol) sind. Auch darum ging es bei Lang, auch schon in DIE SPINNEN, auch schon in M, wie Träume von der Welt sich – durch minimale Erweiterung des Blicks – zu Alpträumen wandeln. «Bei Lang scheint es,» so Thomas Elsaesser, «als ob der Regisseur sich die Freiheit genommen hätte, eine Remotivierung der

Diskontinuität abzulehnen und die Verbindung zwischen den Bildern im Rätselfhaften zu belassen, so dass Wechsel des Kamerawinkels oder der Einstellungsgrösse nicht automatisch einen dramatischen Punkt illustrieren oder dem Zuschauer lediglich der Notwendigkeit der Erzählung entsprechend eine bessere Sicht auf ein Objekt oder eine Figur einräumen.»<sup>19</sup>

Lang ging es auch in Hollywood nie um äussere Bilder der Realität, sondern um untergründige Bilder der Zeit. Wieder und wieder nahm er deshalb alles Sichtbare als Vorwand: Seine berühmten Schattenornamente etwa sollte man nicht vorschnell als Symbol nehmen. Lang nutzte sie als visuellen Ausdruck, der auf das Brüchige der Konventionen und das Verlogene der Formen weist – auch auf eine Gesellschaft, die auf Einschränkung und Begrenzung aus ist.

Geradezu legendär wurden in Hollywood seine leeren Bilder, das Apartment in THE BIG HEAT, das düstere Treppenhaus in HOUSE BY THE RIVER oder der kahle Korridor in THE WOMAN IN THE WINDOW. Das Geometrische im Alltag, komponiert aus Linien und Flächen. Wodurch das Dekorative als Hinweis auf die reale Macht der Formen inszeniert ist. Die gewöhnlichsten Dinge, die ganz vertraut sind, werden bei Lang urplötzlich abstrakt. Die Oberflächen zerreißen. Und eine Welt tut sich auf, die hinter dem liegt, was man sieht.

Zu BEYOND A REASONABLE DOUBT hat Gilles Deleuze entwickelt, dass auch der noir-Held scheitert, der die verschlungenen, verzwickten Situationen der düsteren Nachkriegswelt für die eigenen Zwecke zu nutzen sucht. «Im Rahmen einer Kampagne gegen den Justizirrtum fabriziert der Held falsche Indizien, die ihm ein Verbrechen zur Last legen. Da aber die Beweise für die bewusste Fabrikation dieser Indizien verschwinden, kommt er in die Lage, verhaftet und verurteilt zu werden. Der Begnadigung schon ganz nahe, geschieht es, dass er sich bei einem der letzten Besuche seiner Verlobten widerspricht, ein Indiz verrät, das darauf hindeutet, er sei doch schuldig und habe wirklich getötet. Das Herstellen falscher Indizien sollte dazu dienen, die echten zu entkräften, führte aber über Umwege in dieselbe Situation wie die echten. Es gibt keinen anderen Film, der einen vergleichbaren Tanz mit Indizes/Indizien aufgeführt und der einander entgegengesetzte, entfernte Situationen mit ähnlicher Bewegungs- und Austauschfreudigkeit behandelt hätte.»<sup>25</sup>



1



2



3



4



KINO PAR EXCELLENCE

1 THE BIG HEAT (1953)

2 Barbara Stanwyck, Paul Douglas und Robert Ryan in CLASH BY NIGHT (1952)

3 Arthur Kennedy, Marlene Dietrich und Mel Ferrer in RANCHO NOTORIOUS (1951)

4 Louis Hayward und Jane Wyatt in HOUSE BY THE RIVER (1949)

Lang charakterisierte seinen Dr. Mabuse als Monster, unerbittlich nach aussen, aber auch verwundbar im Innersten.

Der mythische Rest in seinen amerikanischen Bildern – mit Worten nicht erklärbar und nicht auflösbar in eindeutigen Sinn, dieser subversive Überschuss des Visuellen zeigt sich vor allem in Details am Rande: im ganz eigenen Spiel der Dinge, in beiläufigen, doch prägnanten Gesten, in kurzen Aktionen nebenbei, in all diesen isolierten Zeichen, die Spuren bieten für das Unsichtbare hinter den Bildern. Wobei aber das Dekorative nie dem Pitoresken geopfert wird. Es dient allein «der Suche nach der Wahrheit jenseits der Wahrscheinlichkeit».<sup>26</sup>

V.



1

Noch einmal zurück zu DR. MABUSE, DER SPIELER, der ohne Zweifel der erste, wahrhaft meisterliche Kriminalfilm des deutschen Kinos ist. Das liegt an der aussergewöhnlichen Konstruktion des Films und besonders am Formenreichtum, mit dem er seine Geschichte präsentiert. Das naive Sensationelle, das noch in DIE SPINNEN vorherrscht, ist aufgegeben und erweitert durch kompliziertere dramaturgische Wendungen, durch exzeptionelle visuelle Mittel, präzise charakterisierte Figuren, auch durch vielfältige Zeitbezüge (die in der Literatur ja immer wieder genannt werden). «Eindringlich aufgezeigt» sei, so Eisner, «jene wirre Epoche der Nachkriegszeit, der Depression des verlorenen Krieges, der im Keim erstickten Revolution, der Misere der Inflation, die alle Werte zunichte gemacht hat, der hoffnungslosen Arbeitslosigkeit und ihren Gegensätzen – der hemmungslosen Genussucht, der Gier der Kriegsgewinnler und Spekulanten (...). Nach Tod und Entbehrungen will man das Leben geniessen, sich allen Freuden und Perversionen hingeben. Sex, Opium, Kokain, Spielhöhlen, um zu vergessen.»<sup>20</sup> In ihrem Lang-Buch zitierte Eisner eine Reihe zeitgenössischer Kritiken und schlussfolgerte, dass diese «contemporary reviews (...) illustrate how strongly critics felt that the film reflected their own age».<sup>27</sup>

Sie brauche Leben, gesteht die Gräfin Told einmal gegenüber dem Staatsanwalt von Wenk, Mabuses Gegenspieler: «den starken Atem des Ungewöhnlichen, die Sensation, das Abenteuer.» Für Klaus Kreimeier ein Verweis auf «eine gelangweilte Oberschicht», die «ihre Sehnsucht nach dem Ungewöhnlichen und Ausgefallenen in den bizarren Dekorationen ihrer Salons (...) kultivieren», auch «ein später Abglanz jener nervösen Sinnlichkeit», in

der «Müdigkeit und fiebrige Exaltiertheit (...) schillernd zusammen(fliesen)».<sup>6</sup>

Wie ein Kaleidoskop zeigt Langs Film die Auswüchse einer Epoche an ihren Rändern. Gleichzeitig findet und erfindet er stetig neue Formen, um diese Auswüchse eindringlich zu präsentieren. Die anfängliche Überfall- und Börsensequenz entwickelt schon, nach der Eröffnung um Mabuses Verkleidung, «a circle of still portraits of Mabuse in various disguises»<sup>27</sup> (Eisner), eine furiose Rasanze, die allumfassende Bedrohung signifiziert: der Überfall im Zug nach dem Blick auf die Uhr (nach präziser Plan also); der Diebstahl und der abschliessende Wurf der Tasche mit den Geheimverträgen vom Zug direkt ins Auto; die Nachrichtenübermittlung vom Telegraphenmast direkt zu Mabuses Telefon; Mabuses herrische Geste gegenüber einem seiner Helfershelfer und dessen Verzweiflung, keinerlei Gegenwehr aufbringen zu können; Mabuses verschlungener Weg zur Fälscherwerkstatt, in der Blinde die Banknoten sortieren; der Börsencoup durch gezielte Desinformation über das Extrablatt einer Zeitung.

In diesen Anfangsszenen sind – auch im Kontext des Genres Kriminalfilm – konzentriert versammelt, wofür dieser Film insgesamt steht: eine Feier, ein Fest des Chaos als ästhetisierte Alternative für formierte Gesellschaften und ihrer Maxime von Ruhe und Ordnung; zudem eine Zuspitzung des Abgründigen, das – auf der Ebene der Phantasie – das Flüssige, Offene, Mögliche triumphieren lässt über das Feste, Geschlossene, Faktische. «Der Kriminalfilm erlaubte es Lang, Zeitkritik zu üben (der Verbrecher sieht die gesellschaftlichen Schwachstellen besser als andere) und räumlich zu erzählen (Operationsfeld ist nicht mehr die Kammer oder die Strasse, sondern die ganze Stadt). Der Zuschauer wird dabei aufgefordert, wie ein Kriminalist aus einer Fülle an Zeichen und fragmentarischen Wahrnehmungen diejenigen herauszufiltern, die nötig und nützlich sind – ein erkenntnistheoretischer Prozess, der strukturell der städtischen Lebenserfahrung entspricht.»<sup>28</sup>

Zu Langs neuen Formen in DR. MABUSE, DER SPIELER zählt auch, dass – anders als noch in DIE SPINNEN, Enno Patalas hat darauf hingewiesen – Zeitungsberichte keine «Informationen für den Zuschauer» mehr sind, sondern Elemente der Handlung selbst. So lanciert Mabuse «Schlagzeilen, um die Börse zu manipulieren. Er schafft Tatsachen im Hinblick auf das zu gewärtigende Presseecho, das wiederum neue Tatsachen im Gefolge hat.»<sup>5</sup>

Der Film, das hat Lang bekannt, wandte sich eher an ein kultiviertes Publikum, also nicht mehr nur an den Zuschauer, die lediglich am «Sensationellen» interessiert waren, das «bescheiden im Hintergrund blieb». «Der Nerv des Erfolgs» habe «in der Ausnutzung des Films als Zeitbild» gelegen, «in der Auswertung des Films als eines Zeitdokumentes.»<sup>29</sup> Dennoch entsteht der erste ästhetische Reiz schon durch die Vielzahl der Masken, hinter denen Mabuse sich verbirgt – im ersten Akt etwa als seriöser Arzt, als durch die Strassen torkelnder Matrose, als Börsenmakler, als Psychotherapeut, als Herrscher der Unterwelt. Für Thomas Elsaesser sind Mabuses Maskeraden «wie ein Katalog Weimarer Typen, wie sie aus den Zeichnungen von Otto Dix oder George Grosz bekannt sind: der Börsenspekulant mit Zylinder, der delirierende Trunkenbold im Hausaufgang einer Mietskasernen, der jüdische Hausierer an der Strassenecke, der bärtige Privatier in der schicken Luxuslimousine, der Industrielle mit Monokel und Schnurrbart, der Zuhälter, der Psychiater, der Hypnotiseur, der Opium rauchende Chinese in der Spielhöhle».<sup>19</sup>

Lang charakterisierte seinen Dr. Mabuse als Monster, unerbittlich nach aussen, aber auch verwundbar im Innersten, wie seine Gefühle für die Gräfin Told und sein Wahnsinn nach der Niederlage gegen Staatsanwalt von Wenk beweist. Für Enno Patalas war er ein «Subversiver», den «das ständig erneuerte Spiel mit der Macht» reize, «die Untergrabung der öffentlichen Ordnung. Politik, Wirtschaft, Psychologie» seien für ihn «Inszenierung einer sperrigen Materie.» Interessant sei für ihn «nur das Spiel mit Menschen und Menschen-Schicksalen».<sup>5</sup> Anne Waldschmidt nannte Mabuse «die Inkarnation des Bösen als Prinzip und damit selbst identitäts- und gesichtslos. Er ist die Projektionsfläche für die Krankheit seiner Epoche und wird so zu deren Dokumentator.»<sup>30</sup> Georges Sturm bezeichnete ihn als Geschöpf der «Stadt, die die Zivilisation pervertiert und die Laster anzieht», als ein «Proteus in der labyrinthischen Stadt, in ihren ganz verborgenen Winkeln, Gassen und Hinterhöfen»<sup>17</sup>. Und für Fritz Göttler war er eine Mischung aus «verbrecherischer Einfalt und genialer Grösse», aus «Naivität und Grössenwahn»<sup>31</sup>.

Diese skrupellose Herrennatur, die mit Menschen und Menschen-Schicksalen spielt, zeigt sich vor allem im «gigantischen Duell»<sup>18</sup> gegen seinen Antipoden,

den Staatsanwalt Dr. von Wenk, an dessen Seite die schöne Gräfin Told agiert, die Mabuse so sehr begehrt (so heisst es im Dialog-Titel einmal, von ihm zu ihr: «Es gibt keine Liebe, es gibt nur Begehren. Es gibt kein Glück, es gibt nur den Willen zur Macht.»). Er drängt seine Mätresse, die Tänzerin Cara Carozza, in den Selbstmord («Bin ich Dir wirklich gar nichts mehr? Nur ein Werkzeug?»), entführt die Gräfin, ruiniert ihren Mann, indem er den zum Falschspiel und anschliessend zur totalen Isolation verleitet, und hypnotisiert den Staatsanwalt, um ihn in den Tod zu treiben, indem er ihn im eigenen Auto auf einen Steinbruch zurasen lässt. Hier verlässt er – mehr noch als in seiner Rolle als hypnotisierender Kartenspieler oder als verführerischer Börsenmakler – den Part des übermächtigen Tyrannen und Manipulators; er wird selbst zum kriminellen Akteur, zum Tatmenschen, zum lustvollen Zerstörer von Leben, Beziehungen, Verhältnissen.

Das Diabolische um Mabuse («Ich! Mabuse! Ich will ein Gigant werden, ein Titan, der Gesetze und Götter durcheinander wirbelt wie dürres Laub!»), von dem auch Cara einmal spricht («Er steht über der Stadt, gross wie ein Turm. Er ist die Verdammnis und die Seligkeit. Er ist der grösste Mann, der lebt.»), dieses Diabolische verweist sowohl auf die Macht hinter den Ereignissen, auch auf die hinter den Arrangements (wenn er etwa im Theater suggestiv eine Wüstenkarawane sichtbar werden lässt), als auch auf die Entschlossenheit, selbst zur Tat zu schreiten. In einem einzigen Bild ist es einmal konzentriert, das Rudolf Arnheim als Paradigma einer filmischen «Relativierung der Bewegung» gelesen hat: in Mabuses Gesicht, das anfangs «auf schwarzem Grunde (...) klein auftaucht und in schneller Bewegung, sich vergrössernd, nach vorn gleitet, bis es riesengross den ganzen Bildschirm einnimmt»<sup>32</sup>. Ein Hinweis auf die Autorität, Stärke und Gewalt dieses Mannes wie auf seine suggestiv Kraft, selbst die Gesetze der Schwerkraft und des Raum-Zeitkontinuums auszusetzen. Ein Punkt vergrössert sich, wird zum Kreis, bis er den Rahmen alles Sichtbaren ausfüllt – alles bestimmt, alles dominiert.

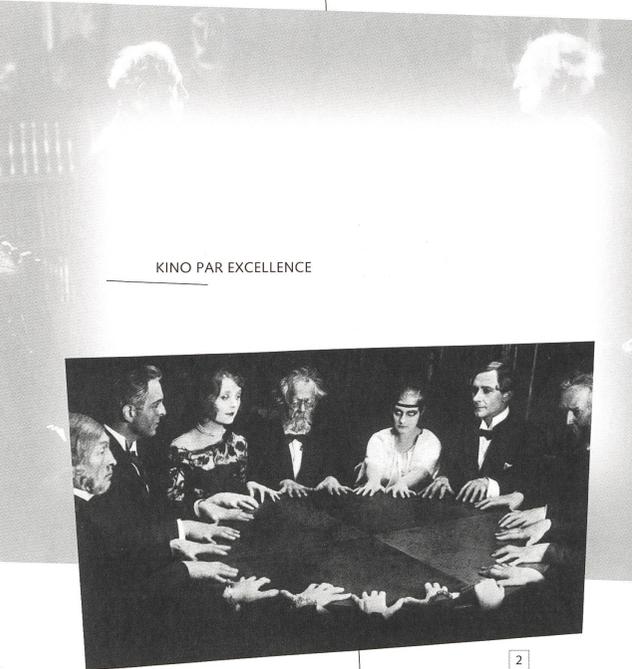
Kracauer hat darauf verwiesen, wie häufig «Kreisornamente» zu sehen seien. «Sowohl der vertrackte Fussboden eines neuen Spielclubs als auch die Kette der



1



1



2

1 Rudolf Klein-Rogge in DR. MABUSE, DER SPIELER (1921/22)

2 Spiritistische Sitzung in DR. MABUSE, DER SPIELER



Bei Lang wird sichtbar, wie durch kino-spezifische Arrangements auch das Unsichtbare des Realen, die Konventionen und Regeln hinter den alltäglichen Geschehnissen, aufzudecken ist.

40 41



2

KINO PAR EXCELLENCE

1  
Gloria Grahame  
und Glenn Ford  
in THE BIG HEAT  
(1953)

2  
Lee Marvin und  
Gloria Grahame  
in THE BIG  
HEAT

3  
Oskar Beregi  
und Rudolf  
Klein-Rogge in  
DAS TESTAMENT  
DES DR. MABUSE  
(1932)

Hände, die sich bei einer spiritistischen Séance bildet, werden aus der Aufsicht gezeigt, damit dem Zuschauer sich ihre Kreisform einprägt. Wie im Fall von CALIGARI bezeichnet hier der Kreis einen Zustand des Chaos.<sup>18</sup> Expressionistisch, wie so oft behauptet, ist der Film aber keineswegs. Lotte H. Eisner hat ja die wenigen Momente, bei denen sich der Kameramann Carl Hoffmann und der Architekt Otto Hunte an expressionistischen Formen orientierten, aufgelistet: die Szenen im Restaurant «with its flame walls, where Wenck and his friend (...) have dinner»<sup>27</sup>; die «kontrastreiche Ausleuchtung» der «nacht-dunkle(n) Gasse, wo sich der Mord an dem jungen Millionär Hull vollzieht»; oder die Szene, in der Graf Told «mit einem brennenden Kandelaber durch die Säle seiner exotischen und expressionistischen Kunstsammlung bis zur Freitreppe (wankt)»; oder auch die Bilder von Mabuse «vor dem Kaminfeuer unter dem Bild des Lucifer»<sup>20</sup>. Dazu zu zählen ist auch, was Herbert Ihering (zeitgenössisch) anmerkte: «die Kontrastverteilung der nächtigen Aussenbilder»; die «Lichtarchitektur der geschlossenen Zimmer»; und: «wie Verschwimmendes scharf und Klares dämmerig bleibt»<sup>33</sup>. Langs (und Hoffmanns) Licht- und Schatten-Spiele wirken nie bloss experimentell, sondern immer atmosphärisch oder dramatisch, um die Wirkung der jeweiligen Szene zu erhöhen. Was durch die dynamisierenden Effekte des Schnitts noch intensiviert wird. «Expressionismus ist Spielerei», so ein Dialogtitel Mabuses. «Warum auch nicht? Alles ist heute Spielerei!»

VI.

Im Gespräch mit Peter Bogdanovich hat Lang mehrfach darauf verwiesen, wie wichtig für ihn die übermächtige, schicksalhafte Verstrickung sei, gegenüber der sich der einzelne zu behaupten und zu bewähren habe. Vielleicht ist deshalb die Mabuse-Figur so zentral, weil sich in ihr dieses übermächtige Gegenüber in geradezu lustpurer Form präsentiert. «In fast allen seiner Filme», so Thomas Elsaesser, «beschreibt Lang Macht als die Fähigkeit, Netzwerke von Abhängigkeiten zu schaffen und aufrechtzuerhalten.»<sup>19</sup>

Noch einmal ein Raum- und Zeitsprung, ins Hollywood Anfang der fünfziger Jahre, als Lang für Columbia und Harry Cohn, mit dem er gut zu recht kam, da er dessen Sinn für Pönten und Timing schätzte, einen seiner ausgeklügeltsten und subtilsten Holly-

woodfilme drehte. THE BIG HEAT, «an accusation against crime»<sup>12</sup>, ist Langs amerikanisches Pendant zum deutschen DR. MABUSE – mit dem Polizisten in der Rolle des Staatsanwalts und dem bürgerlich-vornehmen Gangsterboss als Variante des «Propagandisten des Verbrechens». Die Verschiebungen, die dabei entstanden sind, kann man auch lesen als Unterschiede einer anderen Zeit in einem anderen Land. Die obsessiven Vorsätze dahinter ähneln sich allerdings, auf verblüffende Weise: Wie Mabuse einst alles einsetzte, um seine Ziele zu erreichen, so schreckt auch der Gangster Mike Lagana vor nichts zurück, weder vor Gewalt noch vor Korruption noch vor Manipulation. Und wie von Wenck alles wagte, um Mabuse doch noch unschädlich zu machen, so geht auch Dave Bannion auf Ganze, um sein Ziel zu erreichen. Er stellt all seine Prinzipien in Frage und akzeptiert keinerlei Regeln mehr. Als der Polizeipräsident ihm kondoliert und davon redet, dass alles getan werde, um den Mörder seiner Frau zu finden, antwortet Bannion mit Ironie – mit der Frage, ob er denn für eine solche Zusicherung auch Laganas Zustimmung eingeholt habe. Diese Provokation ist Teil seiner Strategie. Er operiert nun, wie die operieren, die er bisher stets bekämpft hat. Er nutzt alle und alles für seine Vorteile aus – seine Freunde, seine Verwandten, fremde Zeugen, die ihm einfach helfen wollen, schliesslich auch eine Frau, die sich in ihn verliebt hat.

Diese Frau, die Geliebte eines Mafiakillers, provoziert ihn anfangs nur. Seine moralischen Einwände kontert sie eher nebenbei. Als er auf das Geld verweist, von dem sie lebt, antwortet sie schlicht: «Kleider. Und Pelze. Und wunderbarer Schmuck. Was ist daran schlecht?» Sein anzüglisches Lächeln dabei stört sie nicht. Sie weiss mehr vom Leben. «Ich war reich, und ich war arm. Glauben Sie mir, reich ist besser!»

Später, nachdem sie für diesen harmlosen Flirt brutal bestraft wurde, bringt sie den Kampf des Polizisten erst ins Rollen. Ihr Gangsterfreund hatte ihr, ausser sich vor Wut und Eifersucht, kochend heissen Kaffee ins Gesicht geschüttet – und damit zerstört, woran sie am meisten hing, ihre Schönheit. Diese Verstimmlung aber bewirkte nicht unterwürfigen Rückzug, sondern machte sie im Gegenteil offen für Bannions Rachepläne. Als sie erfährt, dass der

Tod der Witwe eines bestochenen Polizisten alle Verstrickungen enthüllen würde, macht sie ihr einen Besuch. Ihre Rede hat Stil. «Wir sollten uns beim Vornamen nennen, wir Mädchen in Nerz», sagt sie, bevor sie die Frau erschießt. Die Grenze zum Mord, die Bannion scheut, weil er befürchtet, sich dann in nichts mehr von den Killern zu unterscheiden, die verstümmelte Frau überschreitet sie, ganz selbstverständlich.

THE BIG HEAT ist ein Film über Gewalt und wie ihr nur mit neuer Gewalt begegnet werden kann. Ein Film über organisiertes Verbrechen und einsame Gegenwehr, über Mord, Korruption und Vergeltung. Wobei klar ist, dass Anfang der fünfziger Jahre in Hollywood noch kein Raum war für einen Helden mit solch radikalen, unmoralischen Plänen. Die waren nur möglich für den guten Bösen oder fürs bad good girl. Nur solche Racheengel konnten zu der Zeit die dunklen Träume der Zuschauer ganz ungeniert ausleben.

Bei Lang wird sichtbar, wie durch kino-spezifische Arrangements auch das Unsichtbare des Realen, die Konventionen und Regeln hinter den alltäglichen Geschehnissen, aufzudecken ist. Und



3

die emotionalen Intentionen hinter den Gesichtern (was ja das Entgrenzende populärer Visionen ausmacht): das Obsessive der Verfolgung wie das Dunkel-Mysteriöse des Verbrechens. «Faszination der Inszenierung, aber zugleich ein scharfer Blick für ihre Mechanismen: Kam jemand sonst hat so radikal analysiert und demonstriert, wie diese Mechanismen in unserer Gesellschaft funktionieren.»<sup>24</sup>

In M ist die Lage einerseits klar und eindeutig – trotz der verwinkelten Räume in den Häusern, trotz des Gewirrs der Strassen, trotz der Bauten betonter Künstlichkeit. Sichtbar werden die Opfer und ihre Umgebung, der



1



2



3

Täter und sein scheinbar sanftes Wesen, die Polizei und ihre erfolglosen Versuche, die Ringvereine und ihr Bemühen, ihre eigene Ordnung inmitten der Gesellschaft zu sichern. Ein Reigen diskontinuierlicher Momentaufnahmen: «Bürgersatire», «dokumentarischer Sachbericht über die Polizeiarbeit» und «Doppelhandlung von parallelen Suchaktionen der Polizei und der Gauner»<sup>34</sup>. Aber dann steht andererseits Peter Lorre vor seinen seltsamen Richtern und fragt: «Was wisst Ihr denn schon?» Eine tiefe Kluft tut sich da auf, die das Grauenhafte plötzlich begreifbar werden lässt, weil jenseits der rational gestimmten Umwelt die Realität eines dämonischen Zwangs aufschimmert. «Immer muss ich durch Strassen gehen, und immer spür' ich, es ist einer hinter mir her. Das bin ich selber!» Der Kindermörder als Leidender, den etwas zwingt, durch das dann anderen das Schlimmste passiert. «Wer weiss denn, wie es in mir aussieht? Wie's schreit und brüllt da innen! Wie ich's tun muss. Will nicht! Muss!»

Lang schmückte nicht, was geschieht, er sezerte es. Wie ein Forscher, der unterm Mikroskop untersucht, was ihn interessiert, so erkundete er mit Röntgenaugen das Los seiner Helden, versteht sie in erster Linie als «menschliche Konzepte. Folglich aber auch desto menschlicher, je weniger individuell.»<sup>26</sup> Jeder Blick enthüllt unerbittlich die Situation. Jede Kamerafahrt dringt schonungslos ins Innerste. Und jeder Schnitt akzentuiert das Ganze um eine weitere Schwingung. Kein Wind bringt die Blätter zum Rascheln. Nirgendwo eine Ecke freien Tummels. Für Lang, den «Cinéast(en) des Konzepts»<sup>26</sup>, existieren nur Schicksal und Fatalität.

Bei Lang ist deshalb das, *wovon* die Rede ist, nie wichtiger als: *wie* davon die Rede ist. Auf die Frage, was einen Filmemacher auszeichne, antwortete er einmal, er müsse etwas *Universelles* haben: «von jeder Kunst das Stärkste: vom Maler den Blick für das Bildmässige, vom Bildhauer die Bewusstheit der Linie, vom Musiker den Rhythmus, vom Dichter die Konzentration der Idee. Er braucht daneben aber etwas, das sein eigenes Können ist: *Tempo!* (...) Tempo heisst Raffen, Straffen, Steigern, Hochreissen und Zum-Gipfel-Führen. Einem Film Tempo geben, heisst nicht, Ereignisse sich überstürzen lassen, Bilder aufeinander jagen, es heisst nur, auf dem Instrument, das wir meistern, alle Saiten fortgesetzt in der genau richtigen Schwingung zu erhalten.»<sup>35</sup>

VII.

Wichtig, bei Lang eigentlich selbstverständlich: die Macht der Dinge, die den Menschen gleichgestellt umgeben, mal bedrohen, mal die Handlung um ihn herum vorantreiben. Die Dinge, so Frieda Grafe für Lang generell, «werden zu Handlungsträgern. Sie usurpieren den Platz der Subjekte. Ihre Konfigurationen, ihre Inszenierungen vermitteln Verhältnisse; die zwischen Personen werden zweitrangig.»<sup>13</sup>

In der Anfangssequenz von Langs *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* (1933) ist die Dingwelt übermächtig gezeigt, so dass sie ein Universum für sich darstellt (wobei auf der Tonebene das dumpfe Dröhnen einiger Maschinen, die man nicht sieht, das Klaustrophobische der Szenerie verstärkt): Regale, die nur halb gefüllt sind; Kanister und Kartons; Papier, das einfach herumliegt (wir befinden uns im Nebenraum einer Druckerei); leere Flaschen, die wackeln und klirren – und so den Rhythmus der dröhnenden Maschinen nebenan ins Bild bringen; fleckige Wände; und allerlei Krimskrams um eine grosse Kiste, die offenbar Wichtiges enthält.

Und zwischendrin, wie ein Ding unter anderen Dingen: ein Mann Anfang der Dreissig, im abgerissenen, schmutzigen Anzug; mit oft verzerrtem Gesicht, aufgelösten Haaren und überaus nervösen Bewegungen. Die Kamera findet in dem schummrigen, schmutzigen Zimmer keinen Raum für sich. Auch wenn sie in Bewegung kommt, um den verängstigten Mann (oft mit weit aufgerissenen Augen) einzufangen, stösst sie unentwegt an die Grenzen, die ihr die «Zeug-Dinge» vorgeben – so auch vermittelnd, wie wenig Freiraum diesem Mann bleibt, um diesem bedrohlichen Ambiente zu entrinnen.

In *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* geht es um den wahnsinnigen Mabuse, der geistig und seelisch Besitz ergreift von seinem Therapeuten. Langs Experimente sind darin fortgesetzt, um das Abenteuerliche des Geschehens durch abenteuerliche Bilder und Töne zu intensivieren: Wieder entsteht Bewegung bei der Autofahrt durch Lichtstreifen, die über Gesichter huschen. Rasanz und Atmosphäre entwickeln sich bei der Verfolgungsjagd zweier Autos durch ständigen Blickwechsel, eine besondere Illusion von Raum entsteht – und ein Gefühl für Entfernung und Geschwindigkeit. Eine Doppelbelichtung offenbart, dass ein Mann, der sich selbst noch in der therapeutischen Distanz wähnt, längst besessen ist von der «furchtbaren Logik des Verbrechens». Und es geht «um gestörte

**Über 39 Jahre hält Lang an der Idee der mysteriösen, tyrannischen Figur des Mabuse fest; wohl auch ein Zeichen dafür, wie wenig ihn die triviale Konstruktion des Ganzen störte.**

1

Reinhard Koldehoff, Dawn Addams und Werner Peters in *DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE* (1960)

2

Rudolf Klein-Rogge und Alfred Abel in *DR. MABUSE, DER SPIELER* (1921/22)

3

Gert Fröhe und Wolfgang Preis in *DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE* (1960)

4

*DR. MABUSE, DER SPIELER*

42 43



4

Kommunikation»<sup>5</sup>. Darum, dass alle Zeichen, obgleich ihr Material vorliegt, erst entziffert werden müssen, bevor man sie versteht, wenn etwa die Kratzer auf einer Fensterscheibe erst gekippt und gewendet werden müssen, um sie lesen zu können, da sie in Spielschrift und dazu linkshändig geschrieben sind.

Spannung wird erzeugt durch Aussparen von Handlung: durch die Beobachtung von Handlungsergebnissen, wenn etwa auf einen Mann geschossen wird, der bei "Rotlicht" an einer Kreuzung am Steuer seines Autos sitzt, und man den Erfolg der Tat dadurch sieht, dass das Auto bei "Grün" an der Kreuzung stehenbleibt, während ringsherum die anderen Autos zügig anfahren. Wie Enthüllungen sind manche Sequenzübergänge inszeniert. Etwa, wenn der Kommissar noch murmelt, was wohl hinter all den Ereignissen stecke, und eine Überblendung dann zeigt, wer und was dahintersteckt. Oder wenn, während noch über den Mann hinter den Kulissen gerätselt wird, ein Schnitt das Geheimnis preisgibt – mit dem Blick auf die Pappfigur, die für Mabuse steht, wasserumflutet und von zerfetzten Gardinen umweht.

Auch hier schimmern abgründige Phantasien auf, die über den «Zustand vollkommener Unsicherheit und Anarchie» direkt auf die Zuschauer zielen, um deren allzu selbstverständlich akzeptierte Konventionen und Regeln aufzubrechen. Glücklicherweise, so Lang selbst, sei es sein Beruf, Verbrechen zu begehen, um zu unterhalten. Wobei die Vokabel Unterhaltung durchaus im kathartischen Sinne zu begreifen ist. Lang spielt in seinen Mabuse-Filmen mit zersplitterten Erzähltechniken, unterschiedlichen Bildstilen, wechselnden Montageformen, um eine abgründige, irritierende Welt zu entwerfen.

Ein letztes Mal zurück zu *DR. MABUSE, DER SPIELER*: Auch hier gibt es eine Szene, in der die Dinge dominieren und ein arrangiertes Ornament bilden, in der die Menschen bloss Zusatz sind, nicht Handlungsträger. Im Spielsaal, an dessen Seiten filigran verzierte Logen installiert sind, in denen sich die Spieler aufhalten, fahren Wagen hin und her, die auf Schienen laufen und die Einsätze in die Raummittle zum Spieltisch bringen, wo sie von einem eleganten Croupier angenommen und gesetzt werden. Dieses Arrangement erlaubt, bei Eingriffen der Polizei sofort zu reagieren und den Spiel-

in einen Tanzsaal zu verwandeln, indem einfach die Fläche um den Spieltisch abgesenkt und durch Parkettboden ersetzt wird. Unterschiedslos wirken hier Mensch und Ding, als realisiere der Manipulator im Hintergrund einen verborgenen Plan, der jenseits des Bewusstseins der Betroffenen sich durchsetzt, als existiere nur – bei aller ausgelassenen Vergnügungssucht – die Freude am blossen, puren Funktionieren. Selbstverständlich inszeniert Lang hier nicht nur Schauwerte. Er will alles, was sichtbar werden kann, direkt binden an seine Konzeption, er will den Ausdruck seiner Kunst erweitern, um «mit Hilfe des lebenden Bildes» etwas ganz Neues, «vielleicht eine neue Kunst (zu) schaffen»<sup>36</sup>. Idee und Illusion, Bild und Schrift<sup>36</sup>. Idee und Ornament, alles wird Bestandteil irritierender Fiktionen. Fritz Lang, 1926: «Es hat vielleicht nie zuvor eine Zeit gegeben, die mit solcher rücksichtslosen Entschlossenheit nach neuen Formen für die Ausdrucksfähigkeit ihrer selbst gesucht hat. Die grundlegenden Umstürze auf den Gebieten von Malerei und Plastik, Architektur und Musik sprechen beredt genug dafür, dass der Mensch von heute für die Gestaltung seiner Erfindungen seine eigenen Mittel sucht und auch findet. Der Film hat vor allen Ausdrucksformen etwas voraus: seine Ungebundenheit an Raum, Zeit und Ort. Was ihn reicher als die anderen macht, ist die natürliche Expressionistik seiner Gestaltungsmittel. Ich behaupte, dass der Film (...) um so persönlicher, stärker und künstlerischer werden wird, je rascher er auf überlieferte oder entlehnte Ausdrucksformen verzichtet und sich auf die unbegrenzten Möglichkeiten des rein Filmischen werfen wird.»<sup>37</sup>

Auch nach seinen grossen mythischen und visionären Filmen, auch nach *DER MÜDE TOD* (1921), *DIE NIBELUNGEN* (1922–24) und *METROPOLIS* (1925/26), baut Lang – ganz selbstverständlich – auf trivialen, stereotypen Elementen seine Filme auf: auf Handlungen, die vertraut und doch überraschend sind; auf Orten und Figuren, die man aus vielen anderen Filmen zu kennen meint; auf bekannten, geradlinigen Dramaturgien; klischierten Dialogen; *happy endings*. Das Bekannte, Vorgeformte, allseits Vertraute dient ihm als Effekt, der seine Arbeit den Zuschauern näherbringt. Zugleich sorgt es für Rasanzen. Es stellt die nützlichen Weichen, wodurch alles verständlich bleibt. Die trivialen Sujets helfen aber auch, das Literarische zugunsten des Bildlichen zurückzudrängen: was meint, zugunsten visueller Raffinesse, all der dynamisierenden Fahrten und raumöffnenden Schwenks,

der Blenden, Zeitraffer-Tricks, Doppel- und Mehrfachbelichtungen.

Die Regie-Kunst des Bösen, wobei die Realität zum Baustein einer höllischen Vision wird, um darüber – ein für allemal – die Fiktion über das Reale zu legen: die Vision der totalen Überwachung, der absolute Wille zur Macht. Fritz Langs *DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE* (1960). Das Hotel Luxur als Miniatur der ganzen Welt. «Unentwegt kippt in Langs letztem Film eine Perspektive um in die nächste, entlarvt sich dem zweiten Blick der Schein, dem der erste verfallen war, aus einer Sicht, auf die wiederum auch kein Verlass ist. Jede Sequenz ist in die voraufgehende verhakt, beantwortet sie auf irgendeine verquere Weise, ironisch, brutal, manchmal kalauernd. Auch *DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE* zeigen Glanz und Katastrophe einer Konstruktion. Sie sind die Inszenierung einer Inszenierung und davon, wie diese von einem bestimmten Punkt an, der blinden Stelle des Systems, in sich zurückläuft und sich aufhebt.»<sup>5</sup>

Über 39 Jahre hält Lang an der Idee der mysteriösen, tyrannischen Figur des Mabuse fest; wohl auch ein Zeichen dafür, wie wenig ihn die triviale Konstruktion des Ganzen störte. «Als die Deutschen mir vorschlugen, einen dritten Mabuse-Film zu drehen, habe ich ihnen gesagt: "Was soll ich machen, der Bursche ist tot!" Dann hat man schliesslich dem Mabuse einen Sohn gegeben. Wenn es nötig wird, bekommt er auch noch eine Tochter und vielleicht sogar einen Enkel...»<sup>38</sup> Alte Geschichten, wieder und wieder erzählt, sie begründeten Langs grosse Kunst, seinen «unerbittlich(en)»<sup>39</sup> Stil. Langs Visionen gründen auf der Ambiguität von Zeitdiagnose und Figurenkonzeption im Raum. Deshalb erzählen sie um so doppelsinniger, um so unnachahmlicher von den Mysterien der richtigen Verankerung in der Welt. Immer stellen deshalb kleinere, unscheinbarere Dinge klar, wofür der Dialog kein Wort und die Aktionen nur wenig Gesten finden.

Im Grunde inszeniert Lang in seinen Mabuse-Filmen eine Art binärer Spannungsbögen, schon mit dem ständigen Wechsel von rationalen und irrationalen Momenten, vom Einsatz modernster Technik und dem Glauben an die Macht von Hypnose<sup>40</sup> und Parapsychologie. Auch und besonders in dem obsessiven, dämonischen Willen zum verbrecherischen Tun, dem (in der Figur des Staatsanwaltes von Wenk) der obsessive Gesetzesvertreter entgegentritt. Der Kampf der beiden ist ein endloses Entweder-Oder («ein Katz- und-Maus-Spiel»<sup>19</sup> sagt Elsaesser). Am



1  
Fritz Lang  
als Fritz Lang  
in *LE MÉPRIS*  
von Jean-Luc  
Godard (1963)

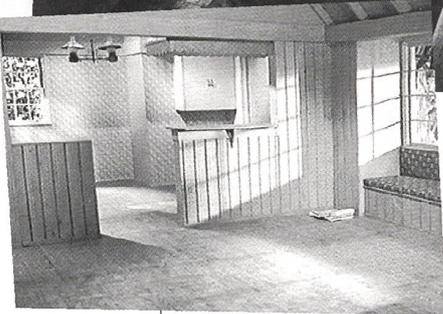
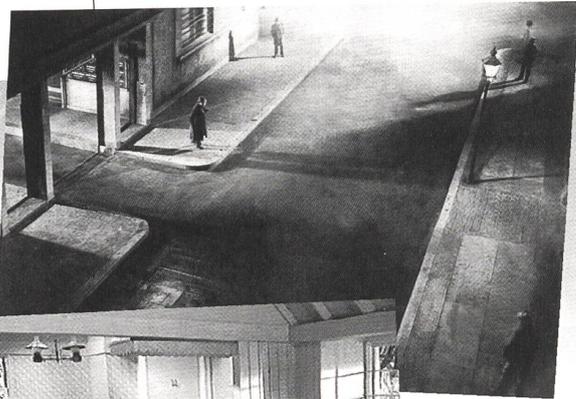
2  
M (1931)

3  
THE BIG HEAT  
(1953)

4  
Rudolf  
Klein-Rogge  
in *DR. MABUSE,  
DER SPIELER*  
(1921/22)

1

2



3



4



Schluss, als Mabuse den Staatsanwalt durch Hypnose ausser Gefecht setzt, ohne ihn letztlich zu besiegen, endet auch die Macht der Dämonie. Mabuse wird zum Opfer seiner eigenen Obsession, alles unter Kontrolle zu halten: Dem Wahnsinn verfallen, sitzt er inmitten seiner gefälschten Banknoten, mit denen er das Wirtschaftssystem aus den Angeln heben wollte, wie ein kleines Kind gedankenverloren mit Papier spielend. Georges Sturm: «Mabuse endet geistesgestört; je mehr verschiedene Gesichter er hat, desto gesichtsloser wird er. Weil er alle Plätze einnimmt, hat er zuletzt keinen mehr; beim Spiel mit Identitäten verliert er jede Identität.»<sup>17</sup>

Norbert Grob

Anmerkungen:

<sup>1</sup> Thomas Elsaesser: Filmgeschichte – Firmengeschichte – Familiengeschichte. Der Übergang vom Wilhelminischen zum Weimarer Film. In Hans-Michael Bock/Claudia Lenssen (Hg.): Joe May: Regisseur und Produzent. München 1991. S. 17

<sup>2</sup> Leopold Ziegler in *Das Heilige Reich der Deutschen*, Darmstadt 1925. Aus dem Einleitungszeit von Lotte H. Eisner: *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt am Main 1975. S. 7

<sup>3</sup> Tom Gunning: *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*. London 2000. S. 89

<sup>4</sup> Ursprünglich sollte *DIE SPINNEN* aus vier Filmen bestehen, die beiden letzten Teile («Das Geheimnis der Sphinx», «Um Asiens Kaiserkrone») wurden zwar geschrieben, blieben aber ungedreht.

<sup>5</sup> Enno Patalas in Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): *Fritz Lang*. München 1976

<sup>6</sup> Klaus Kreimeier: *Der Bürger und die politische Macht. Fritz Langs deutsche Filme I, III*. Film für den WDR (Köln) vom 17. und 31.3.1971

<sup>7</sup> anonym in *Der Film* Nr. 41/1919. S. 43

<sup>8</sup> Georg Simmel: *Das Abenteuer*. In Georg Simmel: *Philosophische Kultur*. Berlin 1983. S. 35

<sup>9</sup> Peter H. Schröder: *Orientalischer Irrgarten und Grossberlin*. In *Filmkritik* 12/1965. S. 671/672

<sup>10</sup> Fritz Lang im Gespräch mit Gero Gandert. In Enno Patalas (Hg.): *Fritz Lang: m. Cinemathek Bd. 3*. Hamburg 1963. S. 128

<sup>11</sup> H.H. in *Der Film*. Nr. 7/1920. S. 44

<sup>12</sup> Fritz Lang in Peter Bogdanovich: *Who the Devil Made It*. New York 1998

<sup>13</sup> Frieda Grafe in Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): *Fritz Lang*. München 1976

<sup>14</sup> Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*. Kino 2. Frankfurt am Main 1991. S. 183

<sup>15</sup> «Lang recognises that Dr Mabuse could only have been invented in Germany, the country of kadavergehorsam (absolute obedience), where Nietzsche's idea of Superman was born.» (Lotte H. Eisner: *Fritz Lang*. London 1976. S. 61)

<sup>16</sup> Kurt Pinthus: *Dr. Mabuses Welt*. In *Tagebuch*. 6.5.1922. Zitiert nach Günter Scholdt (Hg.): *Norbert Jacques, Fritz Lang: Dr. Mabuse, der Spieler*. Roman/Film/Dokumente. St. Ingbert 1987. S. 186

<sup>17</sup> Georges Sturm: *Mabuse, ein Bild der Zeit, ein Spiel mit dem Bild*. Zu den vier Mabusefilmen von Fritz Lang. In Michael Farin/Günter

Scholdt (Hg.): *Dr. Mabuse, Medium des Bösen III. Das Testament des Dr. Mabuse*. Reinbek 1997

<sup>18</sup> Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*. Frankfurt am Main 1979

<sup>19</sup> Thomas Elsaesser: *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin 1999

<sup>20</sup> Lotte H. Eisner: *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt am Main 1975

<sup>21</sup> Hans Schmid: *Herrschaft des Verbrechens*. In Michael Farin/Günter Scholdt (Hg.): *Dr. Mabuse, Medium des Bösen III. Das Testament des Dr. Mabuse*. Reinbek 1997. S. 369

<sup>22</sup> Fritz Lang nach Frieda Grafe: a.a.O. S. 64

<sup>23</sup> Claudia Lenssen: *Gefährliche Parallelwelten*. In Wolfgang Jacobsen/Hans Helmut Prinzler/Werner Sudendorf (Hg.): *Filmmuseum Berlin*. Berlin 2000. S. 71

<sup>24</sup> Fritz Göttler: *Der wunde Punkt im Panzer*. In *Süddeutsche Zeitung* vom 8./9.12.1990

<sup>25</sup> Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. Frankfurt am Main 1989. S. 222/223

<sup>26</sup> Jacques Rivette: *Die Hand*. In Jacques Rivette: *Schriften zum Kino*. CiCiM 24/25. München 1989

<sup>27</sup> Lotte H. Eisner: *Fritz Lang*. London 1976

<sup>28</sup> Anton Kaes: *Film in der Weimarer Republik*. In Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart 1993. S. 62–64

<sup>29</sup> Fritz Lang: *Kitsch – Sensation – Kultur und Film*. Zitiert nach Michael Farin/Günter Scholdt (Hg.): a.a.O. S. 259

<sup>30</sup> Anne Waldschmidt: *Doktor Mabuse oder Bilder des Schreckens vom deutschen Menschen der Nachkriegszeit*. In Rainer Rother (Hg.): *Die Ufa 1917–1945. Das deutsche Bilderimperium*. Ufa-Magazin Nr. 2. Berlin 1992. S. 2

<sup>31</sup> Fritz Göttler: *Eine Mona Lisa des Verbrechens*. *Die Sechzigerjahre und das Vermächtnis des Dr. Mabuse*. In Michael Farin/Günter Scholdt (Hg.): a.a.O. S. 397

<sup>32</sup> Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. München 1974. S. 124

<sup>33</sup> Herbert Ihering: *Von Reinhardt bis Brecht*. Berlin 1961. S. 427

<sup>34</sup> Thomas Koebner: *Fritz Lang*. In Thomas Koebner: *Filmregisseure*. Stuttgart 1998

<sup>35</sup> Fritz Lang: *Moderne Filmregie*. In *Die Filmbühne*. Heft 1. April 1927. Zitiert nach *Zum Selbstverständnis des Films IV*. *Filmkritik* 12/1965. S. 675

<sup>36</sup> Fritz Lang in *Filmkünstler – Wir über uns selbst*. Berlin 1928. Zitiert nach Peter H. Schröder: a.a.O. S. 871

<sup>37</sup> Fritz Lang: *Wege des grossen Spielfilms in Deutschland*. In *Die literarische Welt* vom 1.10.1926

<sup>38</sup> Fritz Lang in *L'Express*. Nr. 525. Zitiert nach *Gespräche mit deutschen Regisseuren*. In *Filmkritik* 7/1963. S. 311

<sup>39</sup> siehe dazu François Truffaut in *Die Filme meines Lebens*. München 1976. S. 76

<sup>40</sup> «Der Hypnotismus, den Mabuse in *DR. MABUSE, DER SPIELER* in Szene setzt, hat nichts mit der Hypnose als vor-freudsche Heilmethode gemeinsam, sie ist ein Bühnenspiel von Jahrmarktszauberern und aus Varietés – Weltmann erinnert daran. Für den Doktor ist Hypnose eine Technik, mit der man Macht über andere erlangt, um den Willen des Gegners zu blockieren, zu zerstören und unter Kontrolle zu bekommen. Er bemächtigt sich des Bewusstseins seines Opfers, um es zu manipulieren, aus ihm eine Marionette (...) zu machen und es soweit zu bringen, dass es sich in sein Spiel einfügt und (...) sich zum Bösen zwingen lässt.» (Georges Sturm: a.a.O. S. 354/355)

zeitlos aktuell...

## > Claude Chabrol > Fritz Lang

«So hat er das gemacht – Papa Hitch!»  
Essay von Claude Chabrol  
zu Alfred Hitchcock  
Filmbulletin 137, 4.84

POULET AU VINAIGRE  
Filmbesprechung  
durch Peter Kremski  
Filmbulletin 5.85

INSPECTEUR LAVARDIN  
Filmbesprechung  
durch Peter Kremski  
Filmbulletin 6.86

MASQUES  
Filmbesprechung  
durch Michael Lang  
Filmbulletin 3.87

UNE AFFAIRE DE FEMMES  
Filmbesprechung  
durch Walt R. Vian  
Filmbulletin 1.89

«Donnez-moi mon image»  
Bericht von den  
Dreharbeiten zu DR. M  
von Gerhard Midding  
Filmbulletin 1.90

BETTY  
Filmbesprechung  
durch Sabina Brändli  
Filmbulletin 2.92

LA CÉRÉMONIE  
Filmbesprechung  
durch Pierre Lachat  
Filmbulletin 5.95

«Von der Natur  
des Künstlichen»  
Norbert Grob zum Werk  
von Fritz Lang  
Filmbulletin 133, Dezember  
1985 + kleine  
Filmographie

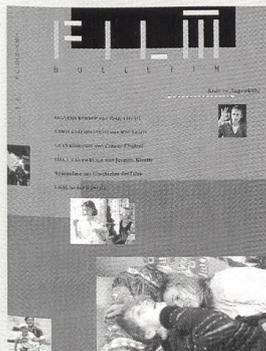
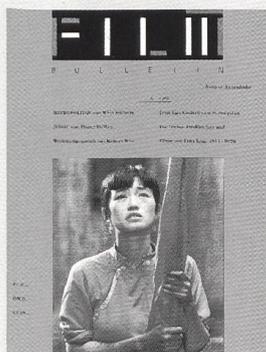
«Die Jugendsünde  
von damals ...»  
Gespräch mit dem Schau-  
spieler *Gustav Fröhlich* un-  
ter anderem über seine

Zusammenarbeit mit  
Fritz Lang bei METROPOLIS  
Filmbulletin 1.85

«Rooms of Felicity»  
Michael Esser über Archi-  
tektur und Geheimnis  
bei Fritz Lang  
Filmbulletin 5.90

«Sie heissen Fritz Lang  
und ich Jean-Luc Godard»  
Gespräch zwischen Jean-  
Luc Godard und Fritz  
Lang (für «Cinéastes de  
notre temps», 1964)  
Filmbulletin 6.90

«Liebe, Tod  
und Abenteuer»  
Jürgen Kasten über die  
frühen Drehbücher und  
Filme von Fritz Lang  
1917–1920  
Filmbulletin 6.90



Ich bestelle folgende Einzelhefte: -----

- 133    6.86    5.90  
 4.84    3.87    6.90  
 1.85    1.89    2.92  
 5.85    1.90    5.95

Herr    Frau

Name, Vorname

Adresse

PLZ, Ort

Datum, Unterschrift

\*Zum damaligen Einzelheftpreis (zuzüglich Versandkosten)  
Bitte einsenden an: Filmbulletin, Postfach 68,  
CH-8408 Winterthur, Fax (+41) 052 226 05 56  
E-Mail: info@filmbulletin.ch



*Fin*