

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 49 (2007)  
**Heft:** 279

## 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:** 22.07.2025

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

Fr. 9.- € 6.-

2.07

**Filmbulletin**  
*Kino in Augenhöhe*

**Howard Hawks - auteur par excellence**

**Nahaufnahme: Ingmar Bergman**

LA STELLA CHE NON C'È von Gianni Amelio

PAN'S LABYRINTH von Guillermo Del Toro

WINTERREISE von Hans Steinbichler

JINDABYNE von Ray Lawrence

EL CUSTODIO von Rodrigo Moreno

BATALLA EN EL CIELO von Carlos Reygadas

NOTES ON A SCANDAL von Richard Eyre

Howard Hawks  
Ingmar Bergman

[www.filmbulletin.ch](http://www.filmbulletin.ch)

# filmpodium

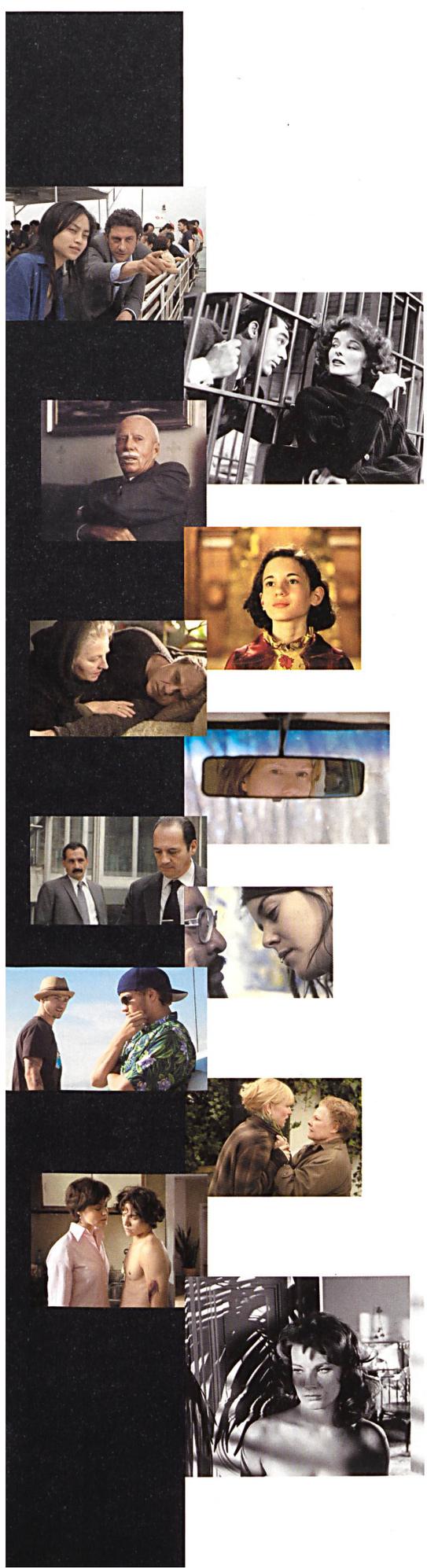
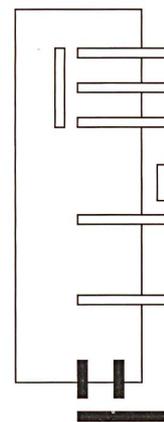
16. Februar–31. März 2007

**Howard Hawks**

**Mikio Naruse**

detailprogramm: [www.filmpodium.ch](http://www.filmpodium.ch)

*Titelblatt:*  
*John Wayne und Angie Dickinson*  
*in RIO BRAVO (1959)*  
*Regie: Howard Hawks*



---

KURZ 5 Bücher  
BELICHTET 8 DVD

---

FILM - FENSTER 9 **Alltägliche Verunsicherungen**  
ZUR WELT LA STELLA CHE NON C'È ..... von Gianni Amelio

---

KINO IN 12 **Lesen Sie Kino?**  
AUGENHÖHE Zwei oder drei Anmerkungen  
zu einigen Filmen von Howard Hawks -  
auteur par excellence

---

FILMFORUM 34 **PAN'S LABYRINTH** ..... von Guillermo Del Toro  
36 **WINTERREISE** ..... von Hans Steinbichler  
38 **JINDABYNE** ..... von Lawrence Ray

---

NEU 40 **EL CUSTODIO** ..... von Rodrigo Moreno  
IM KINO 41 **BATALLA EN EL CIELO** ..... von Carlos Reygadas  
42 **ALPHA DOG** ..... von Nick Cassavetes  
43 **NOTES ON A SCANDAL** ..... von Richard Eyre  
44 **PING PONG** ..... von Matthias Luthardt

---

NAHAUFNAHME 45 **Wie in einem Spiegel**  
Ingmar Bergman

---

UNPASSENDE 56 **Von Kracauer zu Li Shaohong**  
GEDANKEN Von Felix Aeppli

## Impressum

**Verlag  
Filmbulletin**  
Hard 4, Postfach 68,  
CH-8408 Winterthur  
Telefon +41 (0) 52 226 05 55  
Telefax +41 (0) 52 226 05 56  
info@filmbulletin.ch  
www.filmbulletin.ch

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

**Inseratverwaltung**  
Filmbulletin, Kathrin Halter

**Gestaltung, Layout und  
Realisation**  
design\_konzept  
Rolf Zöllig sgd cgc  
Hard 10,  
CH-8408 Winterthur  
Telefon +41 (0) 52 222 05 08  
Telefax +41 (0) 52 222 00 51  
zoe@rolfzoellig.ch  
www.rolfzoellig.ch

**Produktion**  
Druck, Ausrüsten:  
Mattenbach AG  
Mattenbachstrasse 2  
Postfach, 8411 Winterthur  
Telefon +41 (0) 52 2345 252  
Telefax +41 (0) 52 2345 253  
office@mattenbach.ch  
www.mattenbach.ch

**Versand:**  
Brülisauer Buchbinderei AG,  
Wiler Strasse 73  
CH-9202 Gossau  
Telefon +41 (0) 71 385 05 05  
Telefax +41 (0) 71 385 05 04

**Mitarbeiter  
dieser Nummer**  
Jürgen Kasten,  
Frank Arnold,  
Erwin Schaar,  
Johannes Binotto,  
Martin Girod,  
Gerhard Midding,  
Daniela Sannwald,  
Irene Genhart,  
Stefan Volk,  
Wolfgang Nierlin,  
Thomas Basgier,  
Herbert Spaich,  
Peter W. Jansen

**Fotos**  
Wir bedanken uns bei:  
trigon-film, Ennetbaden;  
Cinéma-thèque suisse,  
Lausanne; Ascot-Elite  
Entertainment, Cinéma-  
thèque suisse Dokumenta-  
tionsstelle Zürich,  
Columbus Film, Filmcoopi,  
Filmpodium, Frenetic Films,  
Look Now! Filmverleih,  
Monopole Pathé Films,  
20th Century Fox, Zürich;  
Fotoarchiv Filmmuseum  
Berlin Deutsche Kinemathek,  
Berlin

**Vertrieb Deutschland**  
Schüren Verlag  
Universitätsstrasse 55  
D-35037 Marburg  
Telefon +49 (0) 6421 6 30 84  
Telefax +49 (0) 6421 68 11 90  
ahnemann@  
schueren-verlag.de  
www.schueren-verlag.de

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

**Abonnemente**  
Filmbulletin erscheint 2007  
neunmal.  
Jahresabonnement:  
CHF 69.- / Euro 45.-  
übrige Länder zuzüglich  
Porto

© 2007 Filmbulletin  
ISSN 0257-7852

Filmbulletin 49. Jahrgang  
Der Filmbereiter  
67. Jahrgang  
ZOOM 59. Jahrgang

## Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

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



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

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

**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 20 000.– 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, Sponsor-suche, Werbeaktionen, 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.

## In eigener Sache Gegen Interpretation

Lassen Sie mich Susan Sontag aus ihrem hervorragenden Essay «Against Interpretation» von 1964 zitieren (der für diejenigen, die ihn nicht sofort zur Hand haben, unter «www.coldbacon.com/writing/sontag-againstinterpretation.html» greifbar ist):

«Interpretation, based on the highly dubious theory that a work of art is composed of items of content, violates art. It makes art into an article for use, for arrangement into a mental scheme of categories.»

«What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more.»

Our task is not to find the maximum amount of content in a work of art, much less to squeeze more content out of the work than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the thing at all.

The aim of all commentary on art now should be to make works of art – and, by analogy, our own experience – more, rather than less, real to us. The function of criticism should be to show how it is what it is, even that it is what it is, rather than to show what it means.»

Zumindest versuchen wir, danach zu handeln.

Walt R. Vian

PS. Was sich seit der Zeit doch etwas veränderte, seit Susan Sontag ihren Essay publiziert hat, dürfte den folgenden Abschnitt betreffen:

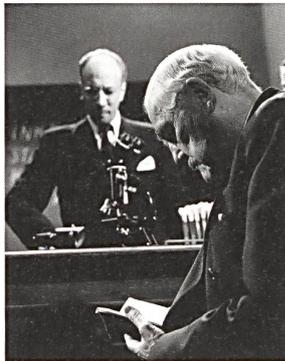
«The fact that films have not been overrun by interpreters is in part due simply to the newness of cinema as an art. It also owes to the happy accident that films for such a long time were just movies; in other words, that they were understood to be part of mass, as opposed to high, culture, and were left alone by most people with minds.»

## Kurz belichtet

Marilyn Monroe und Cary Grant  
in *MONKEY BUSINESS*  
Regie: Howard Hawks



Victor Sjöström (vorne)  
in *WILDE ERDBEEREN*  
Regie: Ingmar Bergman



Jean Rochefort und Anna Galiena  
in *LE MARI DE LA COIFFEUSE*  
Regie: Patrice Leconte  
Kamera: Eduardo Serra



DREI SCHWESTERN  
MIT REINEM HERZEN  
(OTOME GOKORO SANNIN SHIMA)  
Regie: Mikio Naruse



### Hommage

#### Howard Hawks

Auteur par excellence, storyteller, Hollywood Professional, unübertrefflicher Genreregisseur – gemeint ist Howard Hawks (1896–1977), den das *Filmpodium Zürich* in seinem Februar/März-Programm mit einer grossangelegten Reihe von 24 Filmen ehrt: Stummfilme wie *FIG LEAVES* (1926) oder *A GIRL IN EVERY PORT* (1928, mit Louise Brooks), Gangsterfilme wie *SCARFACE* (1932) und *THE BIG SLEEP* (1946), Fliegerfilme wie *CEILING ZERO* (1936) oder *ONLY ANGELS HAVE WINGS* (1939), Screwball Comedies wie *BRINGING UP BABY* (1938), *HIS GIRL FRIDAY* (1940), *BALL OF FIRE* (1942), *MONKEY BUSINESS* (1952) oder *MAN'S FAVORITE SPORT* (1964), Abenteuerfilme wie *TO HAVE AND HAVE NOT* (1944), *THE BIG SKY* (1952) oder *HATARI!* (1962) – und natürlich Western wie *RIO BRAVO* (1959) und *EL DORADO* (1966). Die Reihe entstand in Zusammenarbeit mit der *Cinémathèque suisse Lausanne*, wo sie noch bis Ende Februar zu sehen ist.

Ein von *Martin Girod* geleiteter Workshop (3. März) zeigt anhand von *FAZIL* (1928), *THE DAWN PATROL* (1930), *THE CRIMINAL CODE* (1931) und *THE CROWD ROARS* (1932) – Filme im Übergang vom Stumm- zum Tonfilm – das Reifen der persönlichen Handschrift von Hawks.

Filmpodium, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich,  
www.filmpodium.ch

#### Ingmar Bergman

Das *Filmpodium Zürich* führt im Februar/März-Programm seine Ingmar-Bergman-Retrospektive fort mit seinen Filmen der vierziger und fünfziger Jahre. Neben seinem Regiedebüt *KRIS* (1946) werden etwa die frühen *ES REGNET AUF UNSERE LIEBE* (*DET EG-*

*NAR PA VAR KÄRLEK*, 1946), *AN DIE FREUDE* (*TILL GLÄDJE*, 1950) und der Episodenfilm *SEHNSUCHT DER FRAUEN* (*KVINNOS VÄNTAN*, 1952) zu sehen sein. Mit *SOMMER MIT MONIKA* (*SOMMAREN MED MONIKA*, 1953) nimmt Bergman sozusagen die halbe Nouvelle Vague vorweg. In der darauf folgenden äusserst kreativen Phase entstehen Meisterwerke wie *ABEND DER GAUKLER* (*GYCKLARNAS AFTON*, 1953), *DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT* (*SOMMARNATTENS LEENDE*, 1955), *DAS SIEBENTE SIEGEL* (*DET SJUNDE INSEGLET*, 1957) oder *WILDE ERDBEEREN* (*SMULTRONSTÄLLET*, 1957). *FRAUENTRÄUME* (*KVINNODRÖM*, 1955), *DAS GESICHT* (*ANSIKTET*, 1958) und der Don-Juan-Film *DAS AUGEN DES TEUFELS* (*DJÄVULENS ÖGAL*, 1960) ergänzen den Zyklus.

Im *Stadtkino Basel* wird im März dieser Zyklus (mit Ausnahme von *ES REGNET AUF UNSERE LIEBE*) ebenfalls gezeigt. Es fährt im April dann weiter mit Bergmans Filmen ab den sechziger Jahren bis zu *FANNY UND ALEXANDER*. Beidenorts hält *Fred van der Kooij* Vorträge mit Filmbeispielen: zu Bergmans Kunst (Zürich, 26. 2., 18.15 Uhr) und zu seinem Weg vom gläubigen Christen zum Atheisten (Basel, 1. 3., 19 Uhr).

Filmpodium, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich,  
www.filmpodium.ch

Stadtkino Basel, Klostergasse 5, 4051 Basel,  
www.stadtkinobasel.ch

#### Marburger Kameragespräche

Am 16. und 17. März finden zum neunten Mal die Marburger Kameragespräche statt, in deren Rahmen der *Marburger Kamerapreis* verliehen wird. Dieses Jahr geht diese Auszeichnung für herausragende Bildgestaltung im Film an *Eduardo Serra*, den «Maler des Lichts». Patrice Leconte wird die Laudatio halten.

In den Kameragesprächen wird anhand von Filmprojektionen, Vorträgen und Gesprächen mit Serra vertieft auf seine Arbeitsweise eingegangen. Unter dem Titel «Nuancen des Lichts» werden *Gerhard Midding* und *Robert Müller* zur Bildgestaltung bei *LE MARI DE LA COIFFEUSE* (Regie: Patrice Leconte) sprechen; «Der sanfte Sog des Lichts – Eduardo Serra sieht Jan Vermeer» heisst der Vortrag der Kunsthistorikerin *Christiane Kruse* zu *GIRL WITH A PEARL EARRING* (Regie: Peter Webber); während der Kameramann *Wolfgang Treu* unter dem Titel «Die Wahrheit des Lichts» zur Kameraarbeit seines Kollegen bei *BLOOD DIAMOND* (Regie: Edward Zwick) sprechen wird.

Marburger Kameragespräche, Philipps-Universität Marburg, Institut für Medienwissenschaft, Postfach, D-35032 Marburg

#### Mikio Naruse

Der japanische Regisseur Mikio Naruse (1905–69) wird zu den ganz grossen Regisseuren des japanischen Kinos gezählt und oft mit Yasujiro Ozu und Kenji Mizoguchi verglichen. Naruses Filme gehören dem Genre des *shomingeki* an, dem Melodram der «kleinen Leute», und zeichnen das Bild einer ärmlichen unteren Mittelklasse. Im Zentrum stehen oft freudlose Frauenschicksale. Naruse pflegte keinen markanten Inszenierungsstil, er verstand sich als klassischer Handwerker. «Seine Filme sind wie Ströme, mal schnell, mal gemächlich, sie werden breiter, brechen sich an Steinen: Da ist eine ständige Bewegung, gegenwärtig selbst in Augenblicken der Ruhe und Besinnung.» (Olaf Möller)

Naruse hat an die neunzig Filme gedreht, doch ist sein Werk zumindest in Europa wenig bekannt. (1983 galt die Retrospektive des Filmfestivals von Locarno Mikio Naruse.) Dank der Japan Foundation kann nun in Köln, Mün-

chen, Wien und Zürich eine mehr oder weniger umfassende Auswahl aus seinem Werk in neuen 35-mm-Kopien gezeigt werden. *Susanne Scherman*, Professorin für Deutsch und Filmwissenschaft an der Meiji-Universität in Tokyo und Autorin einer Dissertation zu Naruse, begleitet die Reihe mit Vorträgen (Zürich, 20. 2., 18.15 Uhr; Wien, 22. 2., 18.30 Uhr; Köln, 26. 2., 19 Uhr).

Filmpodium, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich,  
www.filmpodium.ch (bis 29. 3.)

Japanisches Kulturinstitut, Universitätsstr. 98,  
D-50674 Köln, www.jld.de (bis 26. 2.)

Filmuseum München, St.-Jakobsplatz 1,  
D-80331 München,  
www.filmuseum-muenchen.de (bis 2. 5.)

Österreichisches Filmmuseum, Augustinerstrasse 1, A-1010 Wien, www.filmmuseum.at (bis 8. 3.)

### Festivals

#### Lichtspieltage Winterthur

Vom 1. bis 4. März zeigen im Kulturzentrum Gaswerk in Winterthur zum elften Mal die *Lichtspieltage* eine Bestandsaufnahme des aktuellen unabhängigen Low-budget- und Undergroundfilms der Schweiz. Den Auftakt bildet die Filmwerkschau aus der Region Winterthur, den Abschluss zwei Blöcke mit Dokumentarfilmen. Auf Samstag ab Mitternacht ist die traditionelle «Offene Leinwand» angesetzt.

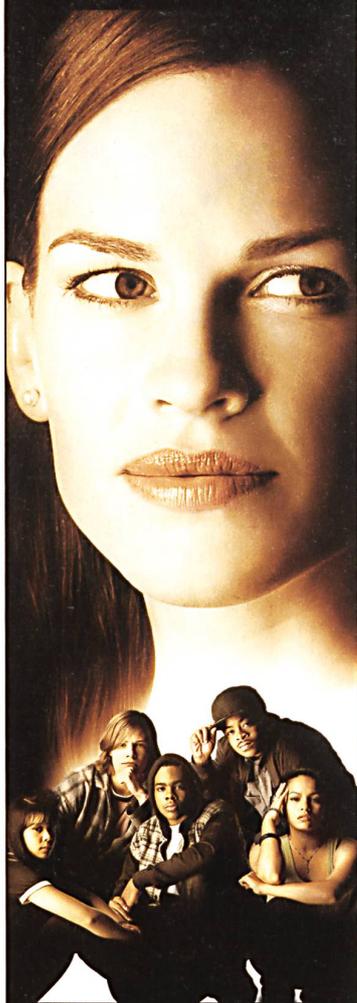
www.lichtspieltage.ch

#### goEast

Das *Deutsche Filminstitut* lädt vom 28. März bis 3. April bereits zum siebten Mal zu *goEast – Festival des mittel- und osteuropäischen Films* nach Wiesbaden ein. Mit über 150 langen und kurzen Filmen aus über zwanzig Ländern des europäischen Ostens bietet das Festival eine reiche Palette an Entdeckungen. Das Symposium steht unter dem

Academy Award® Winner

## HILARY SWANK



**FREEDOM WRITERS**  
*their story  
 their words*

**AB 8. MÄRZ  
 IM KINO**



FreedomWriters.ch



42PLUS.  
 Regie: Sabine Derflinger



Titel «Sehnsucht nach Spiritualität: Film und Religion im Osten Europas». Erstmals in Deutschland ist eine Werkchau des albanischen Filmemachers Fatmir Koçi zu sehen.

[www.filmfestival-goeast.de](http://www.filmfestival-goeast.de)

#### Fribourg

Der internationale Wettbewerb des *Festival international de films de Fribourg* (18. bis 25. März) vereinigt neu Spiel- und Dokumentarfilme in einem. Die zwei Länderschwerpunkte stellen das Filmschaffen von Südafrika und Taiwan vor. Ein anderer Schwerpunkt gilt Filmen, die sich der Situation des Menschen in Megacities annehmen.

*Festival international de films de Fribourg*, Postfach 550, 1701 Fribourg, [www.fiff.ch](http://www.fiff.ch)

#### Diagonale

Das "Solothurn" des österreichischen Filmschaffens – die Diagonale – findet vom 19. bis 25. März zum zehnten Mal in Graz statt. Eröffnet wird das Forum des österreichischen Films mit 42PLUS von Sabine Derflinger. Der Schwerpunkt zum Filmhandwerk gilt dieses Jahr der Verwertung. Im gleichen Zusammenhang steht auch die vom Österreichischen Filmmuseum programmierte Reihe «Stoffwechsel – Filme zeugen Filme», die aussergewöhnliche Beispiele zum Thema Filmverwertung und Filmmuseum zeigt.

[www.diagonale.at](http://www.diagonale.at)

#### Film und Musik

##### Nadelöhr

In der Konzertreihe «Jazz am Mittwoch» von Jazz in Winterthur in Zusammenarbeit mit dem Theater am Gleis spielt am 7. März die Gruppe Nadelöhr – Christian Strässle, Violine, Chris-

HARDCORE CHAMBERMUSIC  
 Regie: Peter Liechti



toph Grab, Sax, Thise Gloor, Piano, Leo Bachmann, Tuba – live zur herrlichen Stummfilmgroteske DIE BERGKATZE von Ernst Lubitsch.

Theater am Gleis, Untere Vogelsangstrasse 3, 8400 Winterthur

#### MaerzMusik

«Alpenmusik» – «Stadtmusik» heissen thematische Stichworte der diesjährigen Ausgabe von *MaerzMusik – Festival für aktuelle Musik* (16.–25. März). Das Festival stellt das Wechselspiel zwischen Lokalem und Globalem, zwischen Entlegenheit der Bergwelt und urbaner Verdichtung, zwischen traditioneller Volksmusik und aktueller Kunstmusik ins Zentrum. Eine kleine, feine Filmreihe entfaltet anhand jüngerer Schweizer Musik-Dokumentarfilme diverse Facetten des Festivalthemas. Die Filmreihe «Lokale Musik aus der Schweiz» zeigt UR-MUSIG von Cyrill Schläpfer, INCRESCHANTÜM von Stefan Haupt, TRÜMPI von Iwan Schumacher mit Anton Bruhin und HARDCORE CHAMBERMUSIC von Peter Liechti. Von Stefan Schwietert sind DAS ALPHORN und HEIMATKLÄNGE von 2007 zu sehen.

[www.maerzmusik.de](http://www.maerzmusik.de)

#### Das andere Kino

##### Taiwans Nouvelle Vague

Das Stadtkino Basel zeigt im März – in Zusammenarbeit mit dem Filmfestival Fribourg – Filme aus Taiwan. Die Reihe konzentriert sich auf Arbeiten von Hou Hsiao-hsien, Wan Jen und Zeng Zhuang-xiang, Autoren des Episodenfilms THE SANDWICH MAN von 1983, der die sogenannte Neue Welle Taiwans einleitete. Martial Knaebel, künstlerischer Leiter des Festivals, wird zweimal in die Filme einführen (2. 3., SUPER

HEIMATKLÄNGE  
 Regie: Stefan Schwietert



CITIZEN KO von Wan Jen; 28. 3., AH FEI von Wan Jen).

Stadtkino Basel, Klostersgasse 5, 4051 Basel, [www.stadtkinobasel.ch](http://www.stadtkinobasel.ch)

#### The Big Sleep

##### Maj-Britt Nilsson

11. 12. 1924–19. 12. 2006

«... alles konnte sie machen. Sie machte es im Augenblick und mit der grössten Selbstverständlichkeit. Ausserdem besass sie Kraft und Selbstvertrauen.»

Ingmar Bergman zu AN DIE FREUDE in «Bergman über Bergman» (Carl Hanser 1976)

##### Carlo Ponti

11. 12. 1912–10. 1. 2007

«Mit dem Geld aus Kassenfilmen finanzierte der Mogul Autorenprojekte. Dass es im Augenblick und mit der grössten Selbstverständlichkeit. Ausserdem besass sie Kraft und Selbstvertrauen.»

Willi Wottreng in NZZ am Sonntag vom 21. 1. 2007

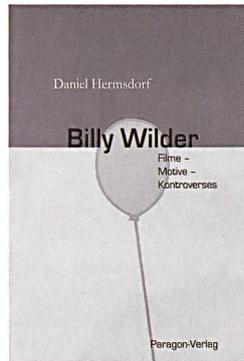
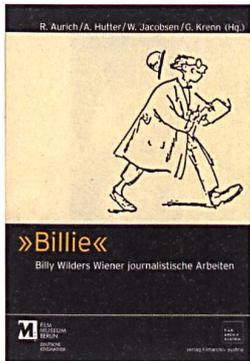
##### Peer Raben

3. 7. 1940–21. 1. 2007

«Raben war ein operativer Komponist, der es verstand, aufgeputzte Empfindungswelten mit schnöder Sachlichkeit zu unterlaufen, seelenlose Grosstadt-Beziehungstrisessen pathetisch zu konterkarieren. ... Darin entsprach Rabens Komponieren sehr genau den Fassbinderschen Kunstwelten.»

Gerhard R. Koch in Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 24. 1. 2007

## Filmzyniker, sensibler Emigrant, selbstreferentieller Strukturalist Neuerscheinungen über Billy Wilder



Vieles hatte Billy Wilder zu Lebzeiten ja selbst erzählt, zuletzt etwa in dem langen Interview, das er Cameron Crowe gab. So verwundert es nicht, wenn sein hundertster Geburtstag 2006 ohne die ganz grossen Feierlichkeiten auskommen musste. Noch unbekannt waren seine ersten journalistischen Arbeiten, die das rührige Filmarchiv Austria nun ediert hat. Schon die frühen Texte, 1925 bis 1927 für die Wiener Zeitschriften «Die Bühne» und «Die Stunde» verfasst, sind stark um unterhaltssame Wirkung bemüht. Berichte oder Analysen sucht man darin meist vergeblich. Wilder entwickelt einen quicklebendigen Stil, häufig mit Einschüben direkter Rede, die man nicht immer den interviewten Personen zuschreiben sollte. Ein Kollege meinte durchaus abfällig, dass sich Wilder «mit dem Verkauf und Vertrieb erfundener Anekdoten» beschäftige. Die frühen Texte des damals Neunzehnjährigen sind am Anfang etwas holprig, werden aber zunehmend geschmeidiger, auch lakonischer und sind stets um eine Schlusspointe bemüht. Die Wiener Blätter, für die Wilder schrieb, waren nicht gerade gut beleumundet. Man behauptete, sie würden zu Inseraten drängen, wolle man nicht etwas Unangenehmes über sich lesen. Erfahrungen mit dieser Art «investigativem» Journalismus, der sich auszuzahlen hat, prägen Wilders Medienerfahrung. Er sollte sie später in einigen Filmen reflektieren. *Andreas Hutter*, der die Autoren-Lehrzeit einordnet, meint gar, dass Wilder bereits in Wien erlernte, «Film-Zyniker» zu werden. War die zynische Weltbetrachtung der Preis für die Maske des unterhaltsamen Entertainers, die sich Wilder aufsetzte und mit der er bald verschmolz?

Wer Billy Wilder einmal begegnete, dem ist seine Fähigkeit zur pointierten Anekdote unvergesslich. Später fragte man sich, wer dieser kleine Mann, der über fast alles einen Gag erfinden konnte, eigentlich war? Darauf versucht der in den USA lehrende Literaturwissenschaftler *Gerd Gemünden* eine Antwort zu geben. In der Analyse von sieben US-Filmen spürt er den Spuren des Einwanderers als ewigem Aussenseiter nach. Dabei geht es um die Erfahrung der Entwurzelung und der Nicht-dazu-Gehörigkeit, die auch vielen Filmfiguren Wilders eigen ist. Gemünden versucht, eine Art Gewinn- und Verlustrechnung des Emigranten aufzumachen, der sich und seine neu gewonnenen Erfahrungen in eine andere Kultur übersetzen muss. Insofern erscheint Wilders Werk wie ein «Cinema of in-between», gratwandernd zwischen Anpassung und Auflehnung, Moderne und sentimentaler Rückwärtsgewandtheit, Sozialkritik und Konvention, Hoch- und Populärkultur. Insbesondere in *DOUBLE INDEMNITY* (1944) sieht Gemünden die kulturelle Isolation des Emigranten gespiegelt.

Widersprüchliche Perspektiven, sublimiert in Zynismus, Härte und Schonungslosigkeit würden auch *A FOREIGN AFFAIR* (1948) und *SUNSET BOULEVARD* (1950) prägen. *SOME LIKE IT HOT* (1959) sieht Gemünden als Allegorie auf Maskeraden schlechthin, und besonders auf die des Emigranten. Gelegentlich wirken die beinahe allgegenwärtigen Verweise auf die untergegangene Moderne der Weimarer Republik etwas angestrengt. Es überwiegen damit Hinweise auf die divergenten Kulturkontexte der Filme, manchmal hätte man sich eine breitere Erörterung der systemimmanenten filmindustriellen Kontexte in Gestalt von Genre-, Dramaturgie- und Unterhaltungsstandards gewünscht. Die geschmeidige Anpas-

sung daran war ja stets eine Stärke Wilders. Einer der wenigen Filme, wo es jenseits von Konsumenten und Aufstiegswillen um so etwas wie Identitätsbildung geht, ist *THE APARTMENT* (1960). In vielen seiner Filme führt Wilder ein ewig changierendes Spiel von Schein und Sein vor. So auch in *THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES* (1970), einem seiner ambitioniertesten, aber misslungensten Filme, in dessen Täuschungsebenen sich Held, Regisseur und Publikum verheddern.

Wenn noch etwas aussteht in der Wilder-Literatur, ist es eine umfassende Gesamtwürdigung. Einen Wurf in dieser Richtung versucht der Bochumer Filmwissenschaftler *Daniel Hermsdorf* auf recht eigenwillige Art. Er untersucht alle sechszwanzig Regiearbeiten. Dabei benutzt er einerseits das grobe poststrukturalistische Bohrwerkzeug und andererseits sehr feine Detailuntersuchungen, die mit der Pinzette arbeiten. Hermsdorfs Erkenntnisinteresse gilt der durchgehenden Metaphorisierung im unterstellten Kosmos des Gesamtwerks, in dem kaum etwas das bedeutet, was es zeigt. Mit den daraus resultierenden Verschiebungen, Täuschungen und Verdrängungen ist man schnell bei Freud und Marx sowie bei Baudrillard und J. J. Goux. Psychoanalyse, von der Wilder wie Karl Kraus annahm, dass sie eher das Problem darstellt, für dessen Lösung es sich aus gibt, und Tauschbeziehungen in der Konsumwelt drängen sich als Urgründe auf. Noch stärker sei Wilder aber von der selbstreferenziellen Codierung besessen (was nicht zutrifft).

Wie querdenkerisch Hermsdorfs Analysen zum Teil sind, mögen seine zusammenfassenden thematischen Motivketten illustrieren, die er bei Wilder entdeckt: Es sind so unterschiedliche Komplexe wie Fenster, Sprache,

Tausch und Verwechslung, Drogen, Expressionismus, Wasser, Rauchen, Masken und Köpfe, Verschwörungstheorie, die Zahl Drei, deutsche Geschichte, Temperatur und – natürlich – Psychoanalyse. Das wird zum Teil sehr erfrischend erörtert, oft etwas theoretisch überstrapaziert, manchmal sich im Detail verlaufend und zuweilen zentrale Aspekte einfach auslassend. Der Mut zur Lücke und scharfen Formulierung, zu eigenwilligen Denkfiguren und zum apodiktischen Verriss der Wilder-Literatur, die durchgängig feuilletonistisch sei, ist bemerkenswert. Gleiches gilt auch für den Mut zur Vernachlässigung dramaturgischer und bildästhetischer Feinanalysen sowie film- und produktionsgeschichtlicher Einordnung.

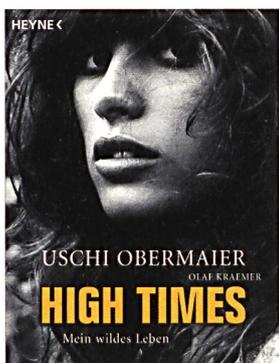
Jürgen Kasten

*Rolf Aurich, Andreas Hutter, Wolfgang Jacobsen, Günter Krenn (Hg.): »Billie«. Billy Wilders Wiener journalistische Arbeiten. Wien, Filmarchiv Austria, 2006. 212 S., Fr. 24.-, € 19.90*

*Gerd Gemünden: Filmemacher mit Akzent. Billy Wilder in Hollywood. Wien, Synema-Publikationen, 2006. 228 S., € 25.-*

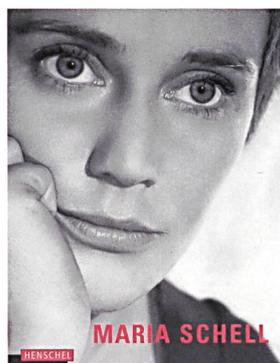
*Daniel Hermsdorf: Billy Wilder. Filme, Motive, Kontroversen. Bochum, Paragon, 2006, 290 S., € 18.-*

## Starke Frauen Zum Lesen



Fällt das unter die «Mühen der Erinnerungsarbeit»? Ist es die Wahrheit, die ihre Zeit braucht, um enthüllt zu werden? Oder geht es in erster Linie ums Verkaufen? Gemeint ist die Tatsache, dass so manche autobiografischen Werke im Lauf der Jahre unter neuen Titeln und in abgeänderter Form ein zweites Mal auf den Buchmarkt geworfen werden. Aus Klaus Kinskis «Ich bin so wild nach deinem Erdbeermund» (1975) wurde 16 Jahre später «Ich brauche Liebe», aus Marlene Dietrichs «Nehmt nur mein Leben» (1981) sechs Jahre später «Ich bin, Gott sei Dank, Berlinerin», Maria Schell veröffentlichte 1985 «Die Kostbarkeit des Augenblicks» und 1998 «Und wenn's a Katz is!» Und auch Uschi Obermaier hat ihr «wildes Leben» zweimal einem Schreiber anvertraut. Der hiess 1994 Claudius Seidl und heisst 2007 *Olaf Kraemer*. Letzterer schreibt im Nachwort des gerade erschienenen Werkes «High Times. Mein wildes Leben», das, laut Eigenauskunft, auf zahlreichen seit 1992 geführten Interviews basiert: «Unsere Freundschaft litt, während ein anderes Buch über Uschis Leben erschien.»

Dass dieses neue Buch jetzt erscheint, hängt damit zusammen, dass es gewissermassen ein Begleitprodukt des Films *DAS WILDE LEBEN* ist – aber doch auch mehr. Zugegebenermassen, wer sich nur für die Schauspielerin Uschi Obermaier interessiert, wird bei der Lektüre nicht auf seine Kosten kommen, ihre Ausführungen zu *ROTE SONNE* umfassen gerade mal eine halbe Seite, ihr Filmpartner Marquard Bohm ist ihr nicht einmal eine namentliche Erwähnung wert. Immerhin erfahren wir, dass sie wegen ihres starken bayerischen Akzents in ihren Filmen meist synchronisiert wurde. Ansonsten bietet das Buch eine Reise durch den Aufbruch der späten sechziger und frühen siebziger Jahre, zu den auftretenden



Personen der Zeitgeschichte gehören Mick Jagger und Keith Richards ebenso wie der Kommunist Rainer Langhans, mit dem sie einst «das schönste Paar der APO» (so der Titel einer Fernsehdokumentation) bildete. Man könnte auch sagen, dass der Kinofilm eine dritte Version von Obermaiers Leben bildet, eine, die sehr viel glatter und harmloser ist als das Buch. Auch deshalb lohnt sich dessen Lektüre, nach der man geneigt ist, Obermaier eher als «Verkörperung des modernen Typus Frau» denn als «nur ein Groupie» zu sehen.

Kein Begleitbuch, sondern vielmehr eines, das durch einen aktuellen Film Aufmerksamkeit bekommt, ist *Lea Singers* «Die österreichische Hure». 13 Unterhaltungen über Königin Marie Antoinette und die Pornographie». Die Gespräche zwischen einer Filmemacherin und drei Schauspielerinnen sind fiktiv, aber die historischen Fakten über die Frau, die als Kind nach Frankreich verheiratet wurde und während der Französischen Revolution auf dem Schafott endete, entsprechen der Realität. Das gibt ein Bild, das bedeutend komplexer ist als das, welches Sofia Coppola in ihrem Film *MARIE ANTOINETTE* entwarf.

«Maria Schell wusste stets um ihren Wert», schreibt *Hans-Peter Reichmann* vom Frankfurter Filmmuseum im Vorwort des Begleitbandes zur dort derzeit stattfindenden Maria-Schell-Ausstellung, die sich auf den Nachlass der 2005 verstorbenen Schauspielerin stützen kann. «Geheimnisse, neue Erkenntnisse» bringt er nicht an den Tag, denn «ihre Meinung hat Maria Schell immer offen vertreten, über persönliche Schicksalsschläge hat sie unverhüllt gesprochen». Trotz des quasi offiziellen Charakters der Publikation (Nachlass) ist sie keine unkritische



Huldigung geworden, gleich der erste Essay, der sich mit der Wirkung der Schauspielerin auseinandersetzt, beginnt mit dem Satz: «Maria Schell war eine hemmungslose Schauspielerin» und kommt kurz vor Ende zu dem Resümé: «Maria Schell war eine Schauspielerin, die alles routiniert beherrschte, nur nicht sich selbst.» Das klingt in dieser Zuspitzung harscher als im Kontext, den der Autor *Dieter Bartezko* sehr wohl umreist, auch indem er die Schell in Beziehung zu anderen deutschen Schauspielerinnen der fünfziger Jahre setzt. Ebenso werden die Gemeinsamkeiten und Differenzen ihrer Figuren im deutschen und im ausländischen Film untersucht und wird das Melodramatische als Folie analysiert, vor der sich ihr Star-Image (das sich «ganz auf ihr Gesicht konzentrierte») entwickelte. Anhand des Faksimiles jenes Vertrages, der ihre Mitwirkung in Robert Siodmaks Verfilmung von Gerhard Hauptmanns Drama «Die Ratten» regelte, kann man auch nachvollziehen, wie stark die Schell Einfluss nahm bei ihren Filmen. Als «selbstbewusste Verhandlungspartnerin» war sie jedenfalls eine ganz moderne Frau, was man aus ihren Rollen und ihrem Spiel nicht unbedingt ablesen konnte.

Maria Schell ist auch eine von zwanzig Schauspielerinnen, die in dem Band «Traumfrauen. Stars im Film der fünfziger Jahre» porträtiert werden, dem Begleitband zur Retrospektive der Berlinale 2006. In dessen Einleitung umreist *Hans Helmut Prinzler* (s)eine Kinsozialisation in den fünfziger Jahren mit so treffenden Bemerkungen wie der, dass «führende Politiker der fünfziger Jahre ... alle geboren im 19. Jahrhundert ... für Träume kaum geeignet und im Kino nur für die Wochenschau zu gebrauchen waren.» Seine «Film-sucht» liess ihn damals «*SISSI* und *LIS-*



sy» schätzen, obwohl zwischen diesen beiden Filmen Welten lagen. Diesen persönlichen, biografischen Zugang vermisst man im Rest des Buches, was damit zu tun haben mag, dass die Autorinnen des Bandes damals noch zu jung fürs Kino beziehungsweise noch gar nicht geboren waren. So sind die Texte eher abgeklärt, wenn auch überwiegend zugeneigt geschrieben. Vier übergreifende Texte skizzieren die «Frauenbilder Hollywoods» (unter anderem anhand von Filmen, die dieses selbstreflexierend behandeln wie Hitchcocks *VERTIGO* und *George Cukors A STAR IS BORN*), die «europäischen Diven» (vor allem die «neuen Sexsymbole»), «Sterne des Ostens» und zwei japanische Schauspielerinnen. Daran schliessen sich zwanzig je vierseitige Porträts an. Die sind dann am interessantesten, wenn sie die Ambivalenz der fünfziger Jahre herausarbeiten, etwa den Konflikt «zwischen Schaulust und Sittlichkeit», statt das Bild von einer nur als restaurativ gesehenen Epoche in den Rollen der Darstellerinnen auszumachen. Die Schwarzweissbilder des Bandes durchziehen starke Grautöne statt harter Schwarzweiss-Kontraste – manchmal kommt es mir vor, als seien ihre Vorlagen handkolorierte Fotos gewesen. Da wirken die fünfziger Jahre wie auf zeitgenössischen Postkarten konserviert: sehr fern.

Mit «City Girls. Frauenbilder im Stummfilm» findet die Retrospektive in diesem Jahr ein Pendant, allerdings weiter zurückgehend in der Filmgeschichte. Auf Einzelporträts hat man diesmal verzichtet, einem einleitenden Text der Herausgeber folgen vier Essays, zwischen die acht zeitgenössische Texte gesetzt sind. Die «Traumbilder» des Kinos werden diesmal durchgehend in Beziehung gesetzt zur Realität, die «Bilder der neuen Frau» nicht nur im

## Die Lehre der Phänomene Helmut Färber über Yasujiro Ozus SOSHUN



Kino, sondern auch in anderen Bereichen (etwa dem Sport) dargestellt. Auch wenn «weibliche Rollenmodelle und Identifikationsangebote durch das Kino massenhaft Verbreitung fanden», wird für die Protagonistinnen Berufstätigkeit vorrangig «als zeitlich begrenzter und ökonomisch notwendiger Brotterwerb» gesehen. Das ist höchst spannend, nachzuvollziehen, wie das Kino einen Frauentypus aus der Wirklichkeit herausnimmt, ihn verdichtet und als Rollenmodell etabliert, das dann im Nachhinein als prägend für eine ganze Epoche steht.

Zu beiden Bänden liegen wiederum als Ergänzung Ausgaben der «Filmhefte» vor, in denen die Filme der Retrospektive auf jeweils einer Doppelseite mit filmografischen Angaben und zeitgenössischen Texten vorgestellt werden – was zumindest deutlich macht, dass früher den Schauspielerinnen in den Kritiken sehr viel mehr Platz eingeräumt wurde als heute.

Frank Arnold

Uschi Obermaier mit Olaf Kraemer: *High Times. Mein wildes Leben*. München, Heyne Verlag, 2007. 284 S., Fr. 25,30, € 14,-

Lea Singer: «Die österreichische Hure». 13 Unterhaltungen über Königin Marie Antoinette und die Pornographie. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005. 179 S., Fr. 24,40, € 14,-

Deutsches Filminstitut, Deutsches Filmmuseum (Hg.): Maria Schell. Frankfurt a. M., Berlin, Henschel Verlag, 2006. 224 S., Fr. 43,70, € 24,90

Gabriele Jatho, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Traumfrauen. Stars im Film der fünfziger Jahre*. Berlin, Bertz + Fischer Verlag, 2006. 159 S., Fr. 34,50, € 19,90

Gabriele Jatho, Rainer Rother (Hg.): *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm*. Berlin, Bertz + Fischer Verlag, 2007. 176 S., Fr. 39,40, € 22,90

Gabriele Jatho, Klaus Hoepfner (Red.): *Traumfrauen. Stars im Film der fünfziger Jahre*. 46 Filme. Berlin, Filmmuseum Berlin (FilmHeft 10). 2006. 102 S., Fr. 16,50, € 9,-

Gabriele Jatho, Klaus Hoepfner (Red.): *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm*. 41 Filme. Berlin, Film- und Fernsehmuseum Berlin (FilmHeft 11). 2007. 102 S., Fr. 16,50, € 9,-

Schon das haptische Erleben, einen schlichten, aber ästhetisch reizvollen Karton zu öffnen, um daraus Foto- und Texttafeln und ein sorgfältig gedrucktes Buch zu entnehmen, lässt ahnen, dass der Gestalter und Autor dieser Kompilation mit einem hohen Mass an Sensitivität an sein Unterfangen herangegangen ist. Es zeugt von Achtung und Liebe gegenüber seinem behandelten Gegenstand. Der Autor ist *Helmut Färber*, einst Mitarbeiter der schon seit Jahrzehnten nicht mehr existenten Zeitschrift «Filmkritik», die eine seriöse Schule für das Filmesehen in Deutschland war, und Kritiker der Süddeutschen Zeitung, welchen Job er aber schon vor vielen Jahren frustriert über das doch eher zufällige und meist nicht erwähnenswerte Angebot in den Kinos aufgab. Seitdem hat er aber einige Generationen von Studenten an Filmhochschulen in das genaue Sehen vor allem von Filmklassikern angeleitet.

Einem solchen Unterfangen ist auch sein neues Buch geschuldet, in dem er versucht, einem Klassiker des japanischen Films in einer genauen Beschreibungsarbeit gerecht zu werden, und seine Bemühungen unter das Motto einer Goetheschen Forderung stellt: «Man suche nur nichts hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre.» Das Szenario von Ozus Film SOSHUN (FRÜHER FRÜHLING) aus dem Jahr 1956 wird in den ersten 47 Einstellungen auf acht Tafeln (deutsch und japanisch) beschrieben, dazu werden in 51 Fotogrammen, die drei Sequenzen umfassen, die ersten Details der Handlung um das junge Paar Masako und Sugiyama gezeigt: das Aufstehen am frühen Morgen, der Angestellte Sugiyama verlässt das Haus, um mit der Bahn zur Arbeit zu fahren, die Pendler am Bahnsteig, der Arbeitsbeginn. So weit wird die Handlung durch die beschreibenden Bildtafeln belegt. Eine Liste

der Sequenzen 1 bis 43, wie sie von Ozu selbst skizziert worden sind, schlüsselt die Geschichte des Films auf: das alltägliche Leben der beiden jungen Leute, die materiellen Nöte, das familiäre Umfeld Masakos, die Treffen mit Freunden. Dabei erfährt man, dass das Paar bereits ein Kind gehabt hat, das aber gestorben ist. Ein tiefer Einschnitt in die Beziehung erfolgt, als eine Freundin der beiden, Chiyo, mit Sugi intim wird. Darauf verlässt Masako ihren Mann, der weit weg von Tokyo versetzt wird. Aber nach einiger Zeit wird Masako doch zu Sugi zurückkehren, um mit ihm wieder ein gemeinsames Leben zu führen.

Die wiedergegebenen Bilder der ersten 47 Einstellungen zwingen den Betrachter, sich auf Einzelheiten zu konzentrieren, den ruhigen Fluss der Erzählung nachzuvollziehen, zu erkennen, dass in Ozus Film nicht der schnelle Schnitt, sondern die Komposition der Bilder den Duktus der Erzählung bestimmen, das Licht und die Schattenbildung die Wertigkeit des Gezeigten unterstreichen (Interessierten sei dazu auch «Lob des Schattens» von Tanizaki Jun'ichiro empfohlen, das 1987 bei Manesse in Zürich erschienen ist).

Im Buch gibt Färber die genaue Beschreibung der Töne zu den Bildern, der Bewegungen innerhalb der Bilder; er versucht den Leser/Betrachter in den Film, so wie er ihn beschreibt, hinein-zuziehen, ihm mit Zitaten aus der Literatur zu Ozu weitere Erkenntnishilfen zu liefern. Und es gibt Exkurse über die Eigenart der dargestellten Räume. Das Ganze mutet wie ein Prozess des sich Vertiefens in einen Gegenstand an, zu dem immer weitere Materialien herangezogen werden, um dem zum Film gewordenen Sehen des Regisseurs näher zu kommen. Wenn Färber dann überleitet zu der gesamten filmischen Erzählung, meint er: «Die folgenden sehr einzelnen Beschreibungen und Hinwei-

se sind bestimmt von dem Wunsch, zu sehen und zu sehen zu geben, in welcher Weise Bauformen und Eigenart des Anfangs auch die der Erzählung insgesamt sind.» Färber möchte das reine Sehen seines lesenden und betrachtenden imaginären Gegenübers durch keinerlei Interpretation trüben.

Das Drehbuch hat Ozu (1903–1963) zusammen mit Noda Kogo entwickelt, der ihm ein lebenslanger Freund war. Kurz nach Ozus Tod ist auch Noda gestorben. Er hat bei vielen Filmen Ozus mit ihm zusammengearbeitet. Wobei – nach Färber – die beiden Sequenzen in SOSHUN erarbeitet haben, die jeweils für sich existent sind, nicht auf die anderen gerichtet oder von den anderen her bestimmt. Ihre Kunst bestand auch darin, «diese Erzählung von aufeinanderfolgenden Geschehnissen in ein Gleichgewicht, in eine Schwebung zu bringen mit dem Ganzen». Die Filmautoren haben die Ereignisse als Formelemente verstanden.

Wie eine nochmalige Vergewisserung der genauesten Annäherung an ein schon fast für die eigene Lebenshaltung unerlässliches Einzelwerk werden im Anhang auch noch die Eintragungen Ozus ins Arbeitstagebuch wiedergegeben. SOSHUN wird für den Betrachter und Leser wie eine spirituelle Erfahrung zelebriert. Ein asketisches Unterfangen, der Welt entgegenzutreten! Die Bilder haben aufgehört, sich zu prostituieren.

Erwin Schaar

Helmut Färber: *Soshun (Früher Frühling) von Ozu Yasujiro. Über den Anfang des Films (Einstellungen 1 bis 47)*. München, Paris, Eigenverlag (Fendstr. 4, D-80802 München) 2006. 152 S. mit 9 Klapptafeln, zusammen in einem Karton. € 35,- für Privatpersonen, € 52,- für Bibliotheken / Institute

## DVD



### Die Dämonischen

In gerade mal neunzehn Tagen und für weniger als 300 000 Dollar drehte Regisseur *Don Siegel* diesen erschreckenden Film über eine putzige Kleinstadtgemeinde, deren Mitglieder sukzessiv durch ausserirdische Wesen ersetzt werden. Ganz im Gegensatz zu den Usanzen des Horrorfilms, kommt dieser Klassiker des Genres ganz ohne Special Effects aus: Die Invasion der fremden Macht zeigt sich einzig darin, dass es den Menschenklonen an Emotion mangelt – die Metamorphose vom freundlichen Nachbarn und liebevollen Verwandten zum gefühlkalten Zombie ist von Aussen nicht zu sehen und darum umso unheimlicher. Prompt wurde der Film später auch als Parabel auf das paranoide Amerika des McCarthyismus interpretiert. *Don Siegel* stand solchen Deutungen wohlwollend gegenüber und hat sie doch nie bestätigt. Ihm reichte es, im unscheinbaren Gewand eines B-Movies einen Film gemacht zu haben, der radikal, effektiv und trotzdem billig war. Kein Wunder wurde *Siegel* zum Vorbild einer ganzen Garde von *Outlaw*-Regisseuren: In *Clint Eastwoods* Regiearbeiten ist die Wirkung seines Mentors bis heute spürbar, und wer bei *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* genau hinsieht, wird in einer Statistenrolle den Assistenten *Siegels* entdecken: den jungen *Sam Peckinpah*.

INVASION OF THE BODY SNATCHERS USA 1956. Region 2; Bildformat: 2,22:1; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Vertrieb: Kinowelt

### Zimmer mit Aussicht

Das Filmemachergespann aus Regisseur *James Ivory* und dem unlängst verstorbenen Produzenten *Ismail Merchant* hatte sich auf die Verfilmung englischer und amerikanischer Romane um den Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts spezialisiert. Die vielleicht gelungenste, bestimmt aber liebens-

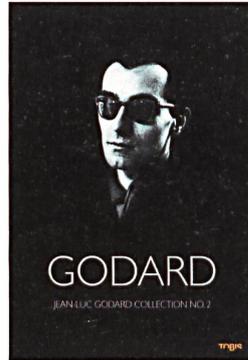


werteste unter ihren Kollaborationen ist die Adaption von E. M. Forsters Roman «A Room With a View». Die hochnäsige *Lucy Honeychurch*, Tochter aus gutem Haus, reist zusammen mit ihrer prüden Cousine nach Florenz, wo sie sich vom Charme eines anderen Touristen, eines exzentrischen Freigeists, verwirren lässt. Zurück in England verlobt sich *Lucy* mit einem blasierten Intellektuellen, gerät aber erneut in Gefühlschaumel, als der junge Mann aus Florenz plötzlich bei ihr auftaucht.

Detailgenau inszenieren *Merchant* und *Ivory* die sexuelle Verklemmtheit des spätviktorianischen Englands, umso erleichternder ist es, wenn die pralle Lebenslust sich schliesslich doch Bahn bricht. Das tut sie besonders in der Szene, in der zwei junge Männer und ein munterer Priester in einem Teich baden, was alsbald in ein übermütiges Fangen-Spiel ausartet. Dass in diesem Film über den Ausbruch der Sexualität keine einzige Frau, dafür aber gleich drei Männer nackt zu sehen sind, hätte E. M. Forster, der zeitlebens seine Homosexualität verheimlichen musste, bestimmt gefallen. Besonders zu erwähnen ist aber *Daniel Day-Lewis* in der Rolle des arroganten und sagenhaft steifen Verlobten: seine Leistung ist derart perfekt und frei von jedem Chargieren, dass man den sonst so körperlichen Schauspieler hinter der Maskerade der männlichen Jungfrau gar nicht mehr erkennt.

Nach einer unbefriedigenden DVD-Ausgabe vor ein paar Jahren ist der Film hierzulande nun erstmals in restauriertem Breitbild und mit englischem Originalton erhältlich. Ausserdem ist diese Edition mit diversen Extras bestückt, darunter auch einem Kommentar des Filmemacher-Duos.

A ROOM WITH A VIEW GB 1985. Region: 2; Bildformat: 1,66:1; Sound: Dolby Digital 5.1; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Audiokommentare; Interviews, TV-Bericht, Hommage



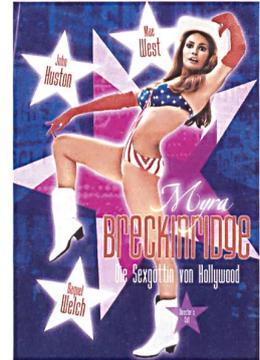
an die *Merchant Ivory Productions*, englisches Presseheft als pdf. Vertrieb: Arthaus

### JLG kompakt

In zwei schön gemachten DVD-Boxen steckt geballter *Godard*. Erstens: Die Hommage ans amerikanische Gangsterkino *BANDE À PART* um zwei Ganoven und ein dänisches Au-Pair-Mädchen, die gemeinsam einen Überfall planen. Zweitens: *UNE FEMME MARIÉE*, die 24-Stunden-Chronik aus dem Leben einer zwischen Ehe und Liebhaber pendelnden Frau. Drittens: das apokalyptische Roadmovie *WEEK END*, in der sich die latente Gewalt der Konsumwelt in einem brutalen Autocrash entlädt. Viertens: *JE VOUS Salue, Marie* (zusammen mit dem Kurzfilm *LE LIVRE DE MARIE*) – die in die Gegenwart transponierte Geschichte von der jungfräulichen Empfängnis. Und schliesslich: *JLG/JLG*, *Godards* stупendes Selbstporträt von 1995.

Freilich ist diesen Filmen mit Inhaltsangaben nicht beizukommen. Das Wesentliche spielt sich vielmehr zwischen den Bildern ab und zwar ganz buchstäblich: in der elliptischen Schnitttechnik; in der Verwendung des Tons, die etwa wie in *WEEK END* den Dialog und damit auch die darin erzählte Handlung fragmentiert, oder im Kurzschliessen von Kinosaal und Leinwand, etwa wenn in *UNE FEMME MARIÉE* die Protagonistin ihre Position in einem Auto als «ideale Position für den Kinoszuschauer» charakterisiert.

Man möchte meinen, solche Selbstbespiegelung habe mit den Jahren an Faszination eingebüsst. Tatsächlich begegnet man den filmischen Regelverstössen *Godards* unterdessen auch in wenig experimentierfreudigen Blockbustern, die diese wie ein schickes Accessoire verwenden. Nach wie vor beeindruckt aber, wie ernst es *Godard* mit seiner Befragung des eigenen Mediums



ist und wie unberechenbar er diese betreibt.

«Jean Luc Godard Collection 1 & 2» F/CH 1964–1995. Region 2; Sound: Dolby Digital Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D. Vertrieb: Tobis

### Myra Breckinridge

Ungleich hemdsärmlicher als *Godard* hat sich der Schriftsteller *Gore Vidal* an die Dekonstruktion der Kinogeschichte gemacht: Objekt der Liebe, mehr noch aber des abgrundtiefen Hasses ist im Roman «*Myra Breckinridge*» und der gleichnamigen Verfilmung durch *Michael Sarnie* die amerikanische Traumfabrik. Die Titelfigur ist ein zur Frau umoperierter Transsexueller, der sich aufmacht, Hollywood im Allgemeinen und seinen Onkel (ein alternder Filmstar) im Besonderen zu zerstören. Der Film ist ein überdrehtes Märchen für Erwachsene, und die Ungeheuer sind die alternden Hollywood-Stars höchstpersönlich: So gibt etwa *John Huston* den abgehalfterten Westernhelden, und *Mae West* trampelt als Karikatur einer männerverschlingenden *femme fatale* durch die Büros der Filmstudios. Neben lebenden Legenden wird altes Filmmaterial gefleddert, das als Kommentar zwischen die Handlung geschnitten wird. Nicht erstaunlich, dass diese aggressive, bewusst gegen jeden Anstand verstossende Farce beim Publikum floppte. Auch retrospektiv betrachtet, vermag sie nicht recht zu überzeugen. Aber sie ist seit *Kenneth Angers* «Hollywood Babylon» immerhin die böseste Freakshow des amerikanischen Entertainments und beantwortet ausserdem die Frage, wie ein von *Fellini* gemachter Hollywoodfilm wohl hätte aussehen können.

MYRA BRECKINRIDGE USA 1970. Region 2; Bildformat: 2,35:1; Sound: Dolby Digital Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D. Extras: Audiokommentar des Regisseurs. Vertrieb: Arthaus

Johannes Binotto

# Alltägliche Verunsicherungen

LA STELLA CHE NON C'È von Gianni Amelio



**Was Vincenzo Buonavolontà er-fährt, widerlegt immer wieder seine aufgeschlossenen Vorstellungen und vorgefassten Ideen.**

LA STELLA CHE NON C'È beginnt zwar mit Bildern demonstrierender Arbeiter und einer vernachlässigten Werkshalle, in der ein Hochofen stillgelegt wurde, doch steuert der Film keineswegs eine realistische Sozialreportage aus dem heutigen Italien an. Dass er uns vielmehr eine Fabel erzählen will, macht Gianni Amelio gleich schon mit dem Namen seiner Hauptfigur klar: dem Mechaniker Vincenzo Buonavolontà. Tatsächlich, wer anderes als ein Mann von fabelhaft gutem Willen würde dem demontierten und nach China verpflanzten Hochofen eines kleinen, jedoch die Betriebssicherheit gefährdenden Defekts wegen nachreisen, mit einem verbesserten Ersatzteil im Gepäck?

Von dieser Initialzündung ausgehend, nimmt uns Gianni Amelio mit auf eine Reise. Sie führt nach Shanghai und von dort weiter ins Innere des Riesenlandes. Flugzeug, Zug, Schiff, Bus, LKW, Kleinaster, kaum ein motorisiertes Verkehrsmittel wird ausgelassen, und doch scheut man sich, von einem Roadmovie zu sprechen, denn weit mehr als die Bewegung zählen bei Amelio die Momente des Innehaltens

und Verweilens, des staunenden Schauens und der immer wieder verunsichernden Begegnungen in dem so fremden Land, wo unser Reisender nicht einmal eine Landkarte lesen kann, weil sie in chinesischen Zeichen beschriftet ist.

Dabei ist Vincenzo Buonavolontà, immer getreu seinem Namen, kein bornierter Zeitgenosse; er hat sogar einige technische Fachausdrücke auf Chinesisch gelernt. Doch was er auf seiner Reise wortwörtlich er-fährt, widerlegt immer wieder aufs Neue seine (und unsere) aufgeschlossenen Vorstellungen und vorgefassten Ideen. Wie gut kennt man die Erfahrung, die hier sinnfällig wird: Kaum will er stolz ein neu gelerntes chinesisches Wort anwenden, gibt man ihm zu verstehen, dass es durch seine falsche Aussprache zur Beleidigung geworden ist.

Zur Mittlerin zwischen den Kulturen wird für ihn (und uns) ausgerechnet jene Figur, die der Mechaniker im Ungestüm seines Gutmeinens gleich zu Beginn, noch in Italien, tief verletzt hat: Als Dolmetscherin hatte Liu Hua die chinesischen Einkäufer begleitet. Bei deren Treffen mit Vincenzo

**Gianni Amelio bringt uns China näher und wiegt uns doch nie in der Illusion, diese fremde Welt wirklich zu verstehen.**

übersetzte sie, offenbar überfordert, einen technischen Fachausdruck falsch, so dass er ihr ungeduldig das Wörterbuch aus der Hand riss, um selbst dem Gesprächspartner das Gemeinte zu zeigen. Erst später in China erfährt er, dass er sie damit nicht nur das Gesicht, sondern auch den Job verlieren liess.

Genau diese junge Frau ist schliesslich in China der Strohalm, an den sich Vincenzo klammert, um "seinen" Hochofen, den er so dringend reparieren möchte, zu finden. Italienisch gelernt hat sie, weil das eine «lingua minore» sei und ihre Schulzeugnisse zum Studium einer wichtigeren Sprache nicht ausgereicht hätten. Die in den Ohren des Italieners etwas geringschätzig klingende Einordnung bildet eine Art Entsprechung zu seiner zuvor geäusserten Meinung, Chinesisch sei eine einfache Sprache. Auf der rein lexikographischen Ebene, für die das Nachschlagen der technischen Begriffe steht, mag das ja stimmen. Auch der Name Buonavolontà liesse sich ins Chinesische übersetzen, sagt man Vincenzo. Doch für Liu ist dieser Name Schall und Rauch. Ihrem anfänglichen Verdikt «du hast einen schlechten Charakter» fügt sie lediglich hinzu: «oder bist zu nervös». Als sie aber später korrigiert, Vincenzo sei eine «buona persona», erwidert er, sie wisse ja nichts von seinem Leben.

Wörter, Begriffe, sie sind immer doppelbödig, wie auch die chinesische Realität, die uns Amelio vorführt, im Laufe des Films immer komplexer und widersprüchlicher erscheint. Beim Besuch in der Stadt, in der sie aufgewachsen ist, berichtet die Dolmetscherin, vor fünf Jahren habe es hier noch nicht mal einen Lebensmittelladen gegeben. Ist die kommerzielle Geschäftigkeit, die wir sehen, also ein Fortschritt? Als Mensch mit einem technischen Beruf neigt Vincenzo dazu, in jeder Entwicklung das Positive zu sehen: Beim grossen Staudammprojekt denkt er zuerst an den technischen Fortschritt, an die Stromgewinnung. Liu Hua aber berichtet von den vie-

len Menschen, die wegen dieses Projekts ihre Häuser verlassen müssen, und zitiert ein (vom Regisseur wunderbar erfundenes) chinesisches Sprichwort: «Zuckerrohr ist nie an beiden Enden süss.»

Auch Vincenzo, ein Mann Anfang 50, geschieden, ist keineswegs eindimensional gezeichnet: Sein Selbstbewusstsein gründet in jenem technischen Können, mit dem er ein besseres, gefährliche Unfälle vermeidendes Steuergerät für den Hochofen gebaut hat. In einer Fabrik, da fühlt er sich zu Hause, auch wenn sie in China steht – mit dem Resultat, dass er als Eindringling auf dem Werksgelände sogleich verhaftet wird. Aber Vincenzo ist auch ein Mensch ohne Mobiltelefon – eine Eigenschaft, die Amelio in ihrer Mehrdeutigkeit belässt. Ähnlich wie jene Szene, in der, nachdem Vincenzo "seinen" Hochofen endlich gefunden hat, das Objekt seines Stolzes, die Steuerung, im Schrott landet: Haben die Chinesen die entscheidende Verbesserung nicht verstanden, oder haben sie selbst längst eine mindestens ebenso gute Steuerung entwickelt?

Die Reise wird bei Amelio zum unaufdringlichen Lernprozess: für seine Hauptfigur, aber auch für das Publikum, dessen Erwartung eindeutiger Aussagen der Regisseur subtil unterläuft. Er bringt uns China näher und wiegt uns doch nie in der Illusion, diese fremde Welt wirklich zu verstehen. Er zeigt uns ein dicht bevölkertes Land, in dem eng beieinander Hochhäuser stehen, deren unzählige Wohnungen mit grossen und kleinen Menschen, mit privaten und beruflichen Gegenständen vollgepfropft sind. Ein Land, in dem es distanzierte Privatheit im westlichen Sinne nicht zu geben scheint. Und schildert uns im nächsten Moment, wie eine bestimmte Form von Nähe – mit einer uns ganz unschuldig erscheinenden Geste drückt Buonavolontà Liu Huas Hand an sich – in diesem Kontext missverstanden wird. Amelio lockert seine Szenen auch immer wieder mit beiläufig ins Bild gebrachten





“süssen” Kindern auf. Um uns dann zu erzählen, wie die offizielle Einkindpolitik dazu führt, dass Kinder versteckt oder sogar ausgesetzt werden, und wie schwer es in China eine ledige Mutter hat.

Selbst mit dem Titel des Films verweigert uns Gianni Amelio Eindeutigkeit. Er bezieht sich auf die chinesische Flagge mit ihrem grossen und den vier kleineren Sternen. Es dürfte bestimmt zu kurz greifen, den in der Realität nicht vorhandenen Stern einfach mit dem Sozialismus gleichzusetzen, wenn Amelios Schilderung von Entlassungen, Arbeitslosigkeit und Armut auch in hartem Kontrast zu sozialistischen Idealvorstellungen steht. Im Dialog fällt jedoch einmal die Bemerkung, man sähe in den vier Sternen die Zeichen für Ehrlichkeit, Geduld, Gerechtigkeit und Solidarität. Einer davon fehle immer ...

Spätestens seit *IL LADRO DI BAMBINI* (1992), der schon bei seiner Premiere als «falsches Roadmovie» bezeichnet wurde, hat uns Gianni Amelio an eine Dramaturgie der scheinbaren Einfachheit gewöhnt. Die Reise dient als Grundstruktur, die die Hauptfiguren mit Neuem konfrontiert oder in der Fremdheit der Umgebung zumindest die Unsicherheit bei der Begegnung mit dem Neuen spiegelt. Letztlich wirft das Unvertraute Amelios Hauptfiguren jeweils zurück auf sich selbst, zwingt sie, die eigene Identität zu überdenken und neu zu definieren.

In der Reduktion auf wenige Figuren geht Amelio im neuesten Film noch einen Schritt über die früheren hinaus: Er konzentriert sich völlig auf Vincenzo Buonavolontà und Liu Hua, mit eindrucklicher Präsenz verkörpert von *Sergio Castellitto* und, als ebenbürtiger Gegenpol zum bekannten italienischen Schauspieler, von der chinesischen Italienischstudentin *Tai Ling*. Sie werden eingebettet in eindruckliche Städte- und Landschaftsbilder (Kamera: *Luca Bigazzi*), zu meist dunstig gedämpfte, die, analog zu den regnerischen

Italienbildern des Beginns, jeden Postkartenglanz vermeiden. Die heikelste Wegstrecke des Films ist sicher jene, in der wir selbst Liu Hua aus den Augen verlieren, unser Interesse allein durch das Verhalten des Helden wachgehalten werden muss. Das wäre noch kein besonderes Wagnis, böte uns Amelio mit Vincenzo eine simple Identifikationsfigur, doch ist er ja, wie die Protagonisten der Vorgängerfilme, keineswegs ein Held ohne Fehl und Tadel, vielmehr ein Mensch, dessen Schwächen und Mucken uns der Regisseur durchaus erkennen lässt.

Amelios unaufdringliche Meisterschaft besteht darin, dass er uns seine Hauptfiguren so nahe bringt, dass wir ihre ganz alltägliche und doch existenzielle Verunsicherung spüren und teilen können und dass er zugleich – aber ohne vordergründige Verfremdungseffekte – immer wieder jene Distanz zu ihnen herzustellen weiss, die dem Publikum eine unkritische Identifikation mit ihnen verweigert.

Am Ende ist die alte Rolle von Vincenzo abgefallen, ein Neubeginn wird möglich. Trotz einer fast irrealen und doch scheinbar selbstverständlichen Wiederbegegnung mit Liu lässt Amelio den Film aber nicht in ein vordergründiges Happyend münden.

Martin Girod

#### Stab

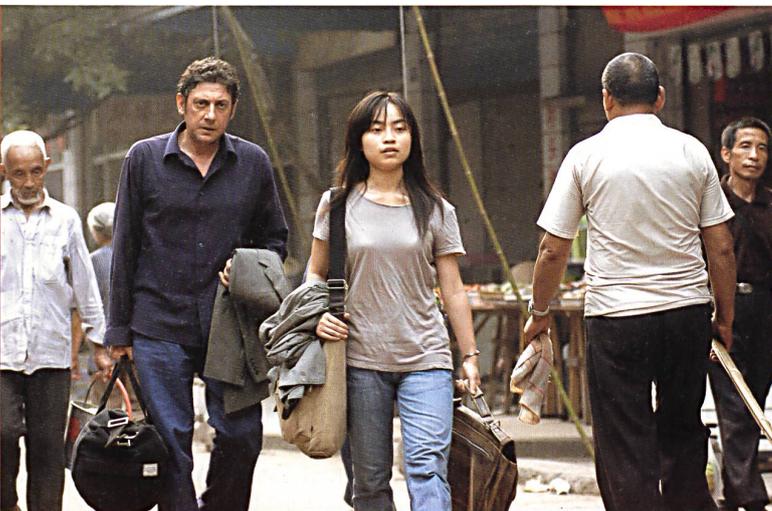
Regie: Gianni Amelio; Buch: Gianni Amelio, Umberto Contarello, nach dem Roman «La dismissione» von Ermanno Rea; Kamera: Luca Bigazzi; Schnitt: Simona Paggi; Ausstattung: Attilio Viti; Musik: Franco Piersanti; Ton: Remo Ugolinelli

#### Darsteller (Rolle)

*Sergio Castellitto* (Vincenzo Buonavolontà), *Tai Ling* (Lia Hua), *Angelo Costabile* (junger Arbeiter), *Hui Sun Ha* (Chong), *Xu Chungqing* (Geschäftsführer in Shanghai), *Biao Wang* (Polizeikommissar), *Xianbi Tang* (Grossmutter), *Ping Duan* (Lastwagenfahrer)

#### Produktion, Verleih

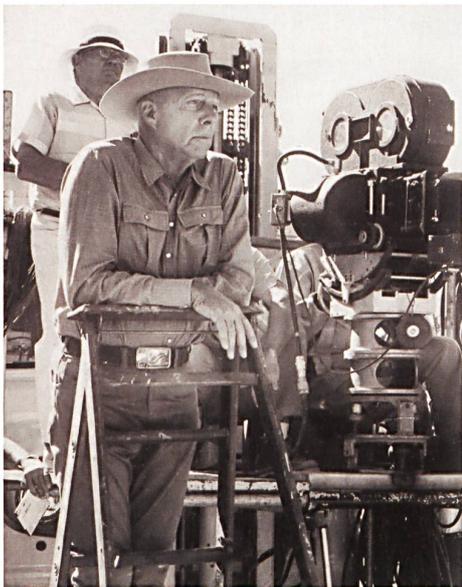
Produktion: *Cattleya*, Rom; *Babe Films*, Paris; *Carac Film*, Bern. Italien/Frankreich/Schweiz 2006. 35 mm, Farbe, Dauer: 106 Min. CH-Verleih: *Frenetic Films*, Zürich





# Lesen Sie Kino?

Zwei oder drei Anmerkungen zu einigen Filmen von Howard Hawks – auteur par excellence



*«Je pense qu'on ne peut aimer profondément aucun film si l'on n'aime profondément ceux de Howard Hawks.»<sup>1</sup>*

Eric Rohmer

Bei Howard Hawks heisst es nicht: *«Ich liebe dich.»* Cary Grant fragt: *«Kopf oder Zahl?»* John Wayne sagt: *«I arrest you.»* Lauren Bacall fragt: *«Kannst du pfeifen?»* Humphrey Bogart: *«What is wrong with you?»* Es wird nicht gesagt: *«Wir sind Freunde.»* Der eine reicht dem anderen im richtigen Moment eine Zigarette. Hawks zeigt. Er hat seine Karriere noch zu Zeiten des Stummfilms begonnen und weiss, wie man mit Bildern erzählt. Auch wenn in manchen Hawks-Filmen sehr, sehr viel geredet wird, sind die Taten, die Handlungen und auch die Gesten seiner Darsteller meist wichtiger als die Worte – und wenn die Worte wirklich bedeutsam werden, unterstreichen sie primär den Charakter der Figur. Der eine ist so wütend geworden, dass seine Faust gleich auf den Provokateur einschlagen wird. Sein Freund neben ihm entflammt ein Streichholz und hält es ihm vor das Gesicht – der Erregte bekommt sich wieder unter Kontrolle. Einer ist so tief gesunken, dass er geneigt ist, in einen Spucknapf zu greifen, nur um eine Münze für seinen nächsten Drink herauszuklauben. Sein Freund schlägt ihm mit dem Fuss den Spucknapf vor der



Nase weg, um ihn davor zu bewahren, wirklich so tief zu sinken. Selbstverständlich können solche Handlungen symbolisch interpretiert werden. Ein Griff in einen Spucknapf für eine Münze: Erniedrigung. «Eskimo» als Antwort auf die Frage eines Beamten nach der Nationalität: Eigenständigkeit, Selbstvertrauen. Der Mann mit dem brennenden Streichholz, der vergisst, seine Zigarette anzuzünden: fasziniert von der Sängerin. Ein Aufbrausen: Zeichen der Zuneigung. Ein nervöses Ausdrücken einer halb gerauchten Zigarette ist ein optisches Signal – und «Feuer geben» als Akt hat gelegentlich auch erotische Konnotationen.

Es sind aber keine Symbole. Es sind einfach Gegenstände: Zigaretten, Hüte, Kleider, ein Blumentopf. Hawks zeigt einfach. Er setzt die Zeichen nie symbolisch ein, obwohl sie – wenn sie denn Beachtung finden – mit Leichtigkeit symbolisch interpretiert werden können. *THE BIG SLEEP* beginnt mit Schattenriszen von einer Frau und einem Mann im Profil, ein Streichholz flammt auf, seine Hand mit dem brennenden Streichholz geht zur Zigarette in ihrem Mund. Bei ihrem ersten Zug werden die ersten Titel, von Rauchschwaden durchzogen, eingeblendet. Er zündet sich ebenfalls eine Zigarette an. Die Kamera schwenkt – hinter weiteren Titeln im Vorspann – hinunter auf einen Aschenbecher und fährt dann auf diesen zu. Eine Zigarette wird im

Aschenbecher abgelegt. Die andere Zigarette kommt parallel neben die erste in den Aschenbecher zu liegen – wo die beiden miteinander bis zum Ende des Vorspanns vor sich hinglimmen.

#### Got a match?

An sich keine sehr bedeutsame Frage, ob jemand ein Streichholz habe. Man brauchte ihr also keine besondere Bedeutung zuzumessen. Wird ihr allerdings doch Aufmerksamkeit zuteil, stellt sich heraus, dass der Mann einen ganzen Hawks-Film hindurch nie Streichhölzer (und auch kein Feuerzeug) hat, obwohl er ständig raucht. Der Mann ist einfach so. Sein Umfeld hat sich längst daran gewöhnt. Es fällt gar nicht mehr auf. Nur eine Aussenstehende, die neu Hinzugekommene, konfrontiert ihn einmal mit der Frage: «Haben Sie eigentlich nie Streichhölzer?» Ziemlich beiläufig wirft er hin, er gehöre eben nicht zu der Sorte Menschen, die daran glaubten, es sei wichtig, Vorräte zu halten.

Sagen wir mal so: genau solche Kleinigkeiten sind typisch für Hawks. Mit solchen Details formt er Charaktere, etabliert er Beziehungen zwischen seinen Figuren. Es lohnt, genau hinzusehen. Es lohnt, sich die Filme mehrfach anzusehen und sie im Zusammenhang zu sehen. Regeln aufzustellen, was gute von

John Wayne  
und Angie Dickinson  
als Feathers  
in *RIO BRAVO* (1959)

Howard Hawks  
bei den Dreharbeiten  
zu *EL DORADO*  
(1967)

Lauren Bacall und  
Humphrey Bogart  
in *THE BIG SLEEP*  
(1946)



**Howard Hawks hat in allen Genres gearbeitet, hat populäre, kommerziell erfolgreiche Filme gemacht, die vom Markt gefragt waren, als sie herauskamen.**

schlechten Filmen unterscheidet, hat seine Tücken – meistens taugen solche Regeln nicht viel. Aber dennoch: es gibt Filme, die eigentlich immer besser werden, je öfter man sie sieht.

Howard Hawks hat in allen Genres gearbeitet, hat populäre, kommerziell erfolgreiche Filme gemacht, die vom Markt gefragt waren, als sie herauskamen. Oberflächlich betrachtet, “nur” genretypische, scheinbar banale Filme. Obwohl einzelne dieser Filme seit Ende der zwanziger Jahre immer mal wieder auch von bedeutenden Filmkritikern positiv besprochen wurden, dauerte es bis in die fünfziger Jahre, bis Hawks von den Franzosen “entdeckt” wurde. Jacques Rivette gilt als der erste, der mit «Génie de Howard Hawks» in den «Cahiers du cinéma»<sup>2</sup> einen grundlegenden Text über das Schaffen des Regisseurs publizierte und die Genialität von Hawks bereits im Titel des Beitrages postulierte. «L'évidence est la marque de génie de Hawks: MONKEY BUSINESS est un film génial et s'impose à l'esprit par l'évidence. Certains cependant s'y refusent, refusent encore de se satisfaire d'affirmations. La méconnaissance n'a peut être point d'autres causes.»

#### Politique des auteurs

1956, gut dreissig Jahre nach seinem ersten Film als Regisseur und rund zwanzig Jahre vor seinem Tod, erschien das erste bedeutende Gespräch mit Howard Hawks, wiederum in den «Cahiers»<sup>3</sup>. Jacques Becker, Jacques Rivette und François Truffaut führten es in einer Zeit, da die Jungtürken, wie André Bazin sie bezeichnete, ihre «politique des auteurs» etablierten und insbesondere auch am Beispiel von Hawks und Hitchcock argumentierten, dass ein Regisseur, der im Studio-System von Hollywood eingebunden arbeitet, eine eigene Handschrift entwickeln und deshalb als Autor eines Films erkannt werden kann. 1961 gab eine von Richard Roud organisierte Retrospektive Kritikern Gelegenheit, das Werk von Hawks im Zusammenhang zu sehen. Insbesondere die Arbeiten von Andrew Sarris in New York – der das einflussreiche Buch «The American Cinema: Directors and Directions 1929–1968» publizierte, welches die Vorstellung von der Rolle des Filmregisseurs auch bei einem breiteren Publikum stark veränderte – und die Arbeiten von Peter Wollen, Robin Wood und Victor Perkins in England etablierten Hawks als *auteur* im englischsprachigen Raum. Peter Bogdanovich führte zwischen 1962 und 1972 die wohl bekanntesten Gespräche<sup>4</sup> mit ihm. Fortan war Howard Hawks ein *auteur par excellence*, aufge-



nommen ins Pantheon der Regisseure. Für mindestens die folgenden zwanzig Jahre wurde Hawks intensiv debattiert, interviewt, kommentiert, und die Veröffentlichungen über ihn nahmen laufend zu. Das hat das Wissen über seine Filme verändert – und damit das *Sehen*, das *Lesen* dieser Filme.

Im deutschsprachigen Raum kam der Leitspruch «Papas Kino ist tot» ebenfalls en vogue, und das neue Kino, welches das alte ablösen sollte und auch abgelöst hat, war: der Film der Autoren. Der sogenannte Autorenfilm wurde aber kaum mehr mit Hitchcock und Hawks in Verbindung gebracht. Vielmehr etablierte sich das Verständnis, dass Autorenfilmer eigentlich nur sein kann, wer seine eigenen Drehbücher schreibt – das war aber nicht mehr unbedingt im Sinn der Idee der Erfinder.

Hawks selbst hat eine einfache und leicht verständliche Vorstellung davon, was Truffaut damals auch «cinéma d'auteur» genannt hat. Auf die Frage von Bogdanovich, welche Regisseure er am liebsten mag, antwortet Hawks: «Mir gefallen fast alle Regisseure, bei denen man merkt, wer den Film eigentlich gedreht hat. Mir gefallen diejenigen nicht, die sich ihre Filme vorbereiten lassen und dann etwas runterdrehen, das nichts Eigenständiges mehr besitzt. Denn der Regisseur ist der Geschichtenerzähler und sollte auch auf seine eigene Art erzählen.» Und: «Jeder

hat seine eigene Methode, eine Geschichte zu erzählen. Allmählich findet man heraus, was gut ist, und man setzt es um, und man etabliert seinen eigenen Stil, sein eigenes Markenzeichen, und die Zuschauer können erkennen, um wessen Film es sich handelt.»

#### RIO BRAVO zum ersten: 1959

«Wieder ein Western, der seine Hauptreize aus den Verstößen gegen die Regeln des Genres bezieht: keine weiten Ebenen, keine rasenden Jagden, keine edlen Zweikämpfe. Die Helden haben kleine Macken: der Sheriff ist ein schlechter Revolvergeschützte und seinen Beruf hat er aus Faulheit gewählt, Hilfssheriffs sind ein Invalide und ein Trunkenbold. Diese drei müssen einen Mörder bewachen, den dessen Bruder und seine Bande freizubekommen versuchen. Langsam nur und stufenweise entfaltet sich das Geschehen. Bewundernswert die dramaturgische Ökonomik: zwischen vier Gebäuden nur, Wache, Hotel, Bar und Schuppen, die alle an derselben Strasse liegen, zeichnen sich die Bewegungen der Helden ein. Bot so das Drehbuch die Chance zu einem glaubwürdigen und spannenden Drama, so vergab sie die Regie wieder durch eine weithin banale optische Realisierung

Lauren Bacall und  
Humphrey Bogart  
in *THE BIG SLEEP*  
(1946)

Ricky Nelson und  
John Wayne  
in *RIO BRAVO*  
(1959)



**Nach dem zweiten missglückten Anflug kriegt er den Befehl, in der Luft zu bleiben, bis sich der Nebel gelichtet hat. Dennoch macht er einen weiteren Versuch – da unten wartet schliesslich ein Steak auf ihn oder besser: eine Blondine.**

und allzu schematische Darstellerführung. Zumal John Wayne als Sheriff mimt brütende Entschlossenheit wie eh und je.» So stand es in der Zeitschrift «Filmkritik»<sup>5</sup>, als der 1958 produzierte Film besprochen und mit einem «Stern» als «annehmbar» bewertet wurde.

Hawks erzählt Bogdanovich (in einem Gespräch, das 1962 geführt wurde) von der Idee zum Film: «Am Anfang waren nur ein paar Szenen aus dem Film *HIGH NOON*, in dem Gary Cooper überall verzweifelt Hilfe sucht und keine bekommt. So etwas wirkt ein bisschen lächerlich bei einem Mann, besonders, weil sich zum Schluss des Films zeigt, dass er die Sache, bei der er angeblich Hilfe brauchte, auch allein erledigen kann. Ich fand, wir sollten genau das Gegenteil tun und einen durch und durch professionellen Standpunkt vertreten, wie ihn Wayne durchblicken lässt, als ihm Hilfe angeboten wird: “Wenn sie wirklich gut sind, dann nehme ich sie. Wenn nicht, muss ich mich um sie kümmern.” So sind wir die ganze Zeit verfahren – das genaue Gegenteil von dem, was mich an *HIGH NOON* so gestört hat.» Genau das Gegenteil von dem zu machen, was im Genre üblich ist, war, nebenbei bemerkt, auch der Ansatz von Hitchcock – wie er Truffaut erzählte –, als er die Bedrohung durch eine Pistole

in einer dunklen, engen Gasse durch eine Bedrohung mit einem Flugzeug an einer Strassenkreuzung am helllichten Tag auf weit offenem Gelände ersetzte.

Das Gegenteil von Fred Zinnemann in *HIGH NOON* zu machen, bedeutet aber auch, dass der Profi “ständig” auf die Hilfestellung der Amateure angewiesen ist, auf Hilfe, die er ständig zurückweist. Formulierungen wie “ständig”, “mehrfach”, “häufig” treffen den Sachverhalt aber insofern unzureichend, als jede Ablehnung von Hilfe präzise in die Struktur eingeflochten ist und gerade auch in den Variationen das Verständnis für die Beziehungen zwischen den Figuren reifen lässt.

Mit der Überlegung von Hawks im Hinterkopf – obwohl man die Beobachtung natürlich auch selber machen kann – wird man den Film wahrscheinlich anders sehen als ohne sie. Man beachtet eher, wie sich die Akteure selbst behaupten, wie entscheidend sie vom Helden gebraucht werden – bei den üblichen, “gewöhnlichen” Hilfssheriffs, die weder Invalide noch Säuer sind, würde dies weniger deutlich. Kino muss an seiner Oberfläche nicht realistisch sein. Wer Kino *liest*, kann die Szenen auch als dramatische Verdichtung eines alltäglichen Geschehens sehen. Die wesentlichen Elemente sind da. Und sie werden auf den Punkt gebracht. Motivation, Anstrengung und Rückfall.



Verlust des Selbstwertgefühls und seine Wiedererlangung. Die Unterstützung durch einen Freund oder Partner, der kein falsches Mitleid zeigt.

Bogdanovich vergleicht dann die Frauenfiguren in beiden Filmen – Amy Kane in *HIGH NOON*, die Quäkerin, die einen Banditen in den Rücken schießt, als der auf ihren Mann den Sheriff zielt, mit Angie Dickinson als Feathers in *RIO BRAVO* –, und Hawks antwortet: «Ich fand unsere Variante ehrlicher. Grace Kelly nimmt es hin, als wäre es nichts, und Angie Dickinson sagt: „Ich werfe nur einen Blumentopf aus einem Fenster und bringe gleich drei Männer um“, und besäuft sich deswegen. Sie war urkomisch in dieser Rolle.»

#### Who is Joe?

Ein Stewart mit einem blauen Auge. Als Jean Arthur von Bord geht, weicht er zurück. Die Dame, scheint es, weiss sich zu wehren. Sie freut sich, im gottverlassenen Bananenboothafen Amerikaner zu treffen. Die beiden Piloten liefern sich sofort den obligaten Hahnenkampf: «Too bad you didn't break your neck» – «Who saw her first?» Jeder will die Drinks bezahlen oder Dutchys Lokal nie mehr betreten, auch wenn er dabei verhungern

sollte – bis Dutchy eine Erleuchtung hat: «The drinks are on the house.» Auftritt von Cary Grant als Geoff Carter, auch «Papa» genannt. Miss Lee wird ihm vorgestellt. Nach einem kurzen «Hallo» nimmt er ihr wortlos, aber mit einer unglaublichen Selbstverständlichkeit ihre Zigarette aus der Hand, um damit die seine anzuzünden. Während er herumkommandiert – Joe hat die Post auszufliegen, der andere was vom Boot zu holen – versucht sie, ihre Zigarette zurückzuerobern, vorsichtig aus seiner Hand zu lösen. Er wird, so entscheidet er, anstelle der beiden Piloten mit Bonnie Lee essen. Sie wehrt sich: «I have to say something about this too.» Nah auf ihn: «Chorusline.» Nah auf sie: «No, I do a speciality.» – «See you later, Miss Lee.» Nach seinem Abgang fragt sie: Wer ist der Kerl? Und befindet: «Anyway he is not my boss.» Weil Joe mit seiner fliegenden Kiste nicht über den wolkenverhangenen Pass kommt, wird er zurückbeordert, findet aber die zugenebelte Piste nicht. Nach dem zweiten missglückten Anflug kriegt er den Befehl, in der Luft zu bleiben, bis sich der Nebel gelichtet hat. Dennoch macht er einen weiteren Versuch – da unten wartet schliesslich ein Steak auf ihn oder besser: eine Blondine –, rammt einen Baum, stürzt ab. Kid – der vorher väterlich Geoff das Jackett über die Schultern gelegt hat – zündet eine Zigarette an und reicht sie Geoff, wortlos. Bonnie Lee schreit fuchtelnd:



**“Keiner weiss, wer dieser oder jener ist, und da ersparen einem Hüte lange Erklärungen.”  
Aber nicht nur Hüte charakterisieren die Figuren bei Hawks.**

«Do something!» Der Boss entgegnet regungslos: «You caused allready enough trouble around here.» Später fragt Bonnie, ob Geoff wirklich denke, dass Joe ihretwegen abgestürzt sei. «Sure, the weather was bad, the tree was to high ...» Dann werden die bestellten Steaks geliefert. Papa schnappt sich eins und beginnt zu essen. «How can you do that?» – «Do what?» – «Eat that steak.» «Was ist damit? Ist es nicht gut?» – «Nein, es war seines!» Und nun die Frage: «Who is Joe?» Es ist nicht zu ändern. Es war sein Job. Er war nicht gut genug. Wie sollen sich die Flieger erst fühlen, die ihn länger kannten als sie. Nachdem Bonnie sich alles in Ruhe zurechtgelegt hat, zeigt sie Carter, wie man Piano spielt – ihre Spezialität. Nach der Nummer fragt er: «Grown up yet?» Sie nickt. «Who is Joe?» – «Never heard of him.»

Soweit das erste Kapitel von *ONLY ANGELS HAVE WINGS*, in dem die Spielregeln sehr schnell etabliert werden. Im Funkverkehr mit der Bodenstation antwortete Joe übrigens locker: «Ok Papa», aber als die Lage sich zuspitzte: «Ok Geoff». Für die Piloten, die unter diesen Bedingungen fliegen, bedeutet fliegen eigentlich alles. Deshalb trickst Kid beim Sehtest, wie beim Werten. Die Buchstabenfolge, die er erkennen soll, hat er auswendig gelernt, und die Münze, mit der er laufend spielt, zeigt auf beiden Seiten «Kopf» – damit ist jede Wette um Kopf oder Zahl je-

derzeit zu gewinnen. Da die Flugaufträge dringend zu erledigen sind, das Personal aber immer knapper geworden ist, fliegt der ausgemusterte Kid doch noch einmal mit, dirigiert einen Piloten, der als letzter zur Gruppe gestossen ist, durch den wolkenverhangenen Pass, den er in den letzten Wochen praktisch im Blindflug passiert hat. Ohne die aufgeschreckten Vögel ginge das wohl gut. Aber so: ein Motor fällt aus, die Maschine fängt Feuer, muss umkehren. Nach der Bruchlandung stellt Carter trocken fest: «Your neck is broken.» Wortlos schiebt er dem sterbenden Kid eine brennende Zigarette zwischen die Lippen – wenn's drauf ankommt, muss er nicht erst nach Streichhölzern fragen.

#### **Got me figured out**

Die aufrechten Figuren bei Hawks – wenn man so will auch: die Guten – wehren sich dagegen, auf den ersten Blick festgelegt zu werden, und bestehen auf ihrem Recht, ernstgenommen zu werden. Dass er sie für ein Chorusgirl hält, ärgert Bonnie Lee weniger, als dass er sie einfach einschätzt und festlegt. Der Butler der Sternwoods in *THE BIG SLEEP* besteht auf seiner Professionalität und macht deutlich, dass er seine Pflichten kennt. Auch der untersetzte Jonesey – der in *THE BIG SLEEP* ge-



fragt wird, «ob bis drei gezählt werden soll, wie im Kino», bevor er stirbt – weiss um seine Würde. Der kleingeratene Mexikaner Carlos insistiert in *RIO BRAVO* energisch, dass in seinem Hotel er das Sagen hat und nicht der Sheriff. Nicht zu reden von Feathers, der immer wieder derselbe, veraltete Steckbrief vorgehalten wird, wenn sie beim Pokerspiel gewinnt.

Um ein paar Spieler, Halunken und Nutten vor einem Indianerüberfall zu retten, muss Matt mit seinen Männern in *RED RIVER* seine Herde im Stich lassen und nachher in stundenlanger Arbeit wieder zusammentreiben. «Warum bist du sauer?» fragt ihn Tess während des Angriffs mehrfach, weil sie sich von ihm zu den Nutten gerechnet fühlt. Eine der ersten Szenen übrigens zeigte Matt noch als kleinen Jungen, der die Waffe zieht, überlistet, geohrfeigt und entwaffnet wird. Sich aber auch zu behaupten weiss: «Ok, ich habe die Lektion verstanden. Aber: tun sie das nie wieder, Mister.» Auch diese Szene etabliert bereits den Charakter der Figuren und ihre künftige Beziehung.

Als die wenigen verbleibenden Besitztümer des abgestürzten Piloten auf der Theke liegen, soll Bonnie sich ein Souvenir zur Erinnerung an die kurze Bekanntschaft und ihren kurzen Besuch in Baranca aussuchen. Erst zögert sie. Dann ergreift sie die Uhr, das einzig Wertvolle unter den Gegenständen. «You got a

good eye lady», frotzelt Carter. «You got me figured out», gibt sie zurück und bringt die Uhr der weinenden einheimischen Freundin des verstorbenen Joe, was sie vorhatte, als sie wählte – was aber auch den Zuschauer eher überrascht.

#### Who was that girl?

Bonnie, die sich genötigt fühlt, sich gegenüber Carter zu behaupten, konfrontiert ihn mit der Frage nach der Frau, die ihn so zugerichtet habe, dass er Frauen nun so behandelt, wie er es tut: «Who was that lady?» – «Welche Lady?» In einer der typischen Hawks-Dialogszenen – er lenkt ab, sie kommt auf die Frage zurück – stellt sich schliesslich heraus: die Frau, die er liebte, konnte mit der Angst nicht leben, die sie hatte, wenn Carter gefährliche Flüge machte, und hat ihn verlassen. Dann fragt er, ob sie sich, nun da Bonnie seine Geschichte kenne, auch noch Fotos von ihm als Baby in seinem Schlafzimmer betrachten sollen, und stellt sie, als sie einwilligt, vor die Tür. «I never get burned in the same place twice.» Die Wolken über dem Pass haben sich gelichtet, und Carter muss noch einen Flug erledigen – «See you in New York», scherzt Carter, der annimmt, dass sie, nachdem er sie so abgefertigt hat, an Bord ihres Schiffes gehen und

Vince Barnett und Paul Muni (mit Maschinenpistole) in *SCARFACE* (1932)

Dreharbeiten zu *HATARI!* (1962)



**Die eigentlichen Themen bei Hawks können mit den Stichworten: Selbstachtung, Anstand, Integrität, menschliche Zuneigung, gegenseitiger Respekt, körperliche Anziehung, umrissen werden.**

verschwinden wird. Da sich Bonnie aber verliebt hat, sitzt sie bei Dutchy beim Frühstück als Carter zurückkehrt. Sie liess sich einfach ihr Gepäck ausladen. «Weshalb?» – «Nun, wie soll ich ohne meine Kleider zurechtkommen?»

In *ONLY ANGELS HAVE WINGS* tritt «that girl» noch auf – sie heisst Judy und begleitet den Ersatzpiloten für Joe als Ehefrau –, in späteren Filmen genügt dann der Verweis (ein McGuffin), die Vermutung, dass es sie gab – etwa in *HATARI!* («Wer vom Leopard gebissen wurde, sieht überall gelbe Flecken») oder in *RIO BRAVO*. Was «that girl» anrichten kann, zeigt sich ja bei Dude. In *TO HAVE AND HAVE NOT* fordert Bogart Slim auf: geh um mich herum. «No strings attached.» Harry will keinerlei feste Bindungen mehr eingehen. Bonnie Lee versichert Carter, dass sie ihn nicht festbinden will.

Judy zündet zuvorkommend ein Streichholz an und gibt ihrem Ehemann Feuer, als der sich einen Glimmstengel zwischen die Lippen steckt, ohne dass er erst nach Feuer fragen oder es sich selbst beschaffen muss. Die dienstfertige Ehefrau, getreue Dienerin des Herrn? Die Partnerin, mit der man Pferde stehlen kann? Gerade weil Carter den Glauben verloren hat, dass es eine solche Partnerin für ihn geben kann, hat er den Wahlpruch «I never would ask any woman anything» zu seiner jet-

zigen Lebensdevise erhoben – der Mann, der nicht mal Streichhölzer hat, oder eben: der Mann, der sich, ohne zu fragen, einfach nimmt, was er kriegen kann.

Als Carter von einem Auftrag zurückkehrt, findet er Bonnie in seinem Badezimmer: Warum? – Weil sie gerne badet und es kein anderes Badezimmer gibt. Sie hat aber auch Kaffee heiss gemacht – und er verbrennt sich die Finger am heissen Krug. Im Gezänk, ob nun Butter auf die verbrannten Finger soll oder nicht, greift er erneut zum Krug und verbrennt sich wieder. «I thought, you would never do that.» – «What?» – «Burn you twice in the same place.» Wer sagt's denn. Natürlich hat er sich längst auch im übertragenen Sinne wieder die Finger verbrannt. Nun bemerkt er, dass Bonnie hinkt. Sofort nimmt er sie auf die Arme, schaut, wo er sie hinbetten könnte – aber es ist ihr nur der Absatz abgebrochen. Da sie nun schon mal in seinen Armen liegt, küssen sie sich, und wie immer bei Hawks platzt jetzt jemand zur Tür und in die Szene rein. Immerhin sagt er im Weggehen noch zu Bonnie: «Keep the coffee warm», und das ist schon eine Einladung – wenn auch in indirekter Rede –, doch zu bleiben.

Bonnie will aber eine ausdrückliche Einladung zu bleiben und will sich nun endgültig verabschieden. Doch: «Wenn mir geraten wird, mich auch von Geoff zu verabschieden, wehre ich



mich nicht dagegen. Soll ich?» Sie soll. Deshalb zu Carter: «Ich gehe.» – «Warum?» – «Willst du, dass ich bleibe? I am hard to get. All you have to do is ask.» Einmal mehr enthebt ihn die Hektik des Flugbetriebs einer Antwort. «Kopf oder Zahl?», fragt er und geht. Bonnie entdeckt das Geheimnis der Münze von Kid, die zweimal Kopf zeigt, und strahlt glücklich in die Nacht.

Die eigentlichen Themen bei Hawks können mit den Stichworten: Selbstachtung, Anstand, Integrität, menschliche Zuneigung, gegenseitiger Respekt, körperliche Anziehung, umrissen werden. «Hawks résume en même temps les plus hautes vertus du cinéma américain, le seul qui sache nous proposer une morale, dont voici la parfaite incarnation; admirable synthèse qui contient peut-être le secret de son génie. La fascination qu'il impose n'est point celle de l'idée, mais de l'efficacité: l'acte nous retient moins par sa beauté que par son action même à l'intérieur de son univers»<sup>2</sup> schrieb Jacques Rivette, obwohl man sich im Kino dennoch nur noch darauf konzentrierte, wie Wayne auf Montgomery Clift zuschreitet, wie Bogart zuschlägt, auf den exakten Rhythmus der Schritte, der Schläge und das allmähliche Zusammensacken des geschlagenen Körpers.

Cary Grant und Katherine Hepburn in BRINGING UP BABY (1938)

RIO BRAVO (1959)

### Kamera in Augenhöhe

Howard Hawks im Gespräch mit Peter Bogdanovich: «Das Beste ist, man erzählt die Geschichte so, als würde man sie mit eigenen Augen sehen. Man erzählt aus seinem eigenen Blickwinkel. Der Zuschauer sieht es so, als wäre er dabei. Man erzählt ganz normal. Meistens bleibt die Kamera in Augenhöhe, nur manchmal bewege ich sie so, als würde ein Mensch spazieren gehen und etwas beobachten. Nur gelegentlich, wenn man einen Schnitt vermeiden will, fährt die Kamera zurück oder nähert sich, um etwas hervorzuheben. Ansonsten ist meine Kameraführung denkbar einfach.»

Halbnah: Tür, einen Spalt offen. Steinmauer. Ein Mann, mit zerrissenem Kittel, ohne Hemd darunter, tritt ein – wer ihn kennt: Dean Martin. Gegenschuss, Totale: Zwei Tische mit Leuten im Bildvordergrund. Eine Bar. In der Mitte der Theke ein Mann mit einem Pelzgilet. Gegenschuss, Amerikanisch: Dean Martin, Hand vor dem Mund. Die Kamera schwenkt mit, wie er zögerlich nach rechts, Richtung Bar geht. Halbtotale: «Pelzgilet», Glas in der Hand, Whiskyflasche vor ihm auf der Theke. Er öffnet sie. Gegenschuss: Mann mit der Hand vor dem Gesicht. Gegenschuss: «Gilet» schenkt ein. Blick zu ... Schnitt: Dean Martin. Blick zu ... Gegenschuss: «Gilet» stellt Flasche weg, hebt sein



**Hawk erzählt und beschreibt sehr effizient. Der Sheriff, der niedergeschlagen wurde, wird nicht mehr gebraucht, bis er in den anderen Saloon wankt, um Joe zu verhaften.**

Glas. Gegenschuss: Dean Martin nickt, beinahe unmerklich. Gegenschuss: Der Mann mit dem Pelzgilet hält sein Glas, einladend, grinst, greift in seine Tasche, nimmt ein Geldstück heraus und macht eine Wurfbewegung. Schnitt, Kamerawinkel schräg von oben: Fussboden, Füße, Spucknapf. Das Geldstück fällt klirrend in den Spucknapf. Amerikanisch: Der Mann neben dem Pfosten blickt hinunter zum Spucknapf, dann zum Werfer. Gegenschuss: "Gilet" grinst. Gegenschuss: Hand zum Mund, Dean Martin kniet – die Kamera geht mit nach unten – halb nieder. Seine Hand geht zum Napf. Ein Fuss, der den Napf wegschlägt. Die Hand greift ins Leere. Von unten nah: John Wayne. Er blickt hinunter. Gegenschuss: Dean Martin blickt hinauf. Halbnahe: Wayne mit Sheriffstern. Blick Richtung Bar, Schnitt: "Gilet". Nun, Halbtotale: Sheriff mit Gewehr, Dean Martin, immer noch geduckt, blickt zu Wayne, Wayne kommt auf die Kamera zu, Dean Martin blickt nach links. Am Bildrand liegen Holzstücke. Dean greift eines, nähert sich dem Sheriff von hinten, greift ihn am Arm. Wayne wendet sich ihm zu, die Musik schwillt an, Dean holt aus, schlägt zu. Wayne fällt aus dem Bild. Die Männer im Hintergrund sind aufgestanden. Nun treten sie näher. Alle blicken Richtung Sheriff – der am Boden liegen muss. Dean Martin blickt zu ... Schnitt: "Gilet", der grinst. Gegenschuss: Dean mit dem Prü-

gel in der Hand, will vorpellen, wird aber von zwei Männern festgehalten. Schnitt: "Gilet" geht von der Theke weg – Kamera schwenkt mit – und schlägt den festgehaltenen Dean in die Magengrube. Der sackt zusammen. Ein Kinnhacken. Sein Hut fällt. Noch ein Schlag in die Magengrube. Jeder Schlag wird von der Musik unterstrichen. Ein Mann hält "Gilet" vor einem weiteren Schlag ab. "Gilet" blickt ihn an. Schnitt, Gross: Halfter. Colt. Colt wird gezogen. Halbnahe: "Gilet" und der Mann, der ihn zurückgehalten hat. Schuss. Amerikanisch: der Getroffene fällt aus dem Bild, "Gilet" steckt den Colt in sein Halfter, grinst, wendet sich ab. Totale: "Gilet" geht ab. Schnitt: "Gilet" draussen. Kameraravelling nach links. "Gilet" schlendert ein paar Häuser entlang, packt eine Frau, die ihm entgegenkommt, sieht sie an, stösst sie weg, ein paar Passanten gehen vorbei. Schnitt: Salooneingang. "Gilet" geht hinein ... Schnitt: kommt rein. Schnitt: "Gilet" geht zur relativ leeren Theke, winkt dem Barkeeper, der eine Flasche ergreift und einschenkt. Klickgeräusch einer Tür. Blick der Männer Richtung Tür. Schnitt: Der Sheriff, Gewehr im Hüftansschlag, ist eingetreten. Wayne kommt näher zur Theke, Kamera fährt rückwärts mit. «Joe, you are under arrest.» Ein Mann, seitlich, aber hinter dem Sheriff, zieht seine Pistole: «Maybe so». Schnitt: Joe, der grinst und fragt, was der Sheriff nun tun wolle. Schnitt,



Blickrichtung Eingang: Zwei Männer, die vom Tisch aufgestanden sind, und, hinter ihnen, Dean Martin. Dean angelt sich blitzschnell den Colt aus dem Halfter eines der Männer. Schnitt: Dem Mann hinter dem Sheriff wurde die Pistole aus der Hand geschossen. Schnitt auf Dean, der die Männer in Schach hält. Blick zu ... Schnitt: Sheriff, der mit dem Gewehr ausholt und Joe – der bereits seinen Colt in der Hand hat – niederschlägt. Schnitt auf Dean. «Anybody you want besides Joe?» Totale in Richtung Tür: links der Sheriff, Mitte vorn Joe, regungslos am Boden liegend, Mitte hinten Dean. «No. Give me a hand.» Beide schleifen Joe zusammen aus dem Saloon. Abblende.

Ein Trauerzug schiebt sich gemächlich der Hauptstrasse entlang. Dean Martin – wir wissen noch immer nicht, wie er heisst, woher er kommt – steht am Stadteingang und scheint Wache zu schieben. Allerdings prangt nun ein Sheriffstern an seinem erbärmlichen Kittel. Von der anderen Seite nähert sich der Treck – der schon den Vorspann untermalte – der Stadt. Der Anführer lässt die Wagenkolonne anhalten, reitet auf Dean zu und beklagt sich erst mal darüber, dass ihn hier jeder herumkommandieren will. Aus dem ersten Dialog ergibt sich immerhin, dass der Boss Wheeler heisst und den heruntergekommenen Kerl noch nie nüchtern gesehen hat. Borracho werde

er genannt, das sei spanisch für Trunkenbold oder Säufer. Wenn man die Zeit findet, das Gesehene zu überdenken, macht die Szene in sich durchaus Sinn: ein Mann wurde erschossen und muss nun zu Grabe getragen werden, auf einen Friedhof, der in diesen Westersiedlungen meist ausserhalb des Städtchens liegt; der Säufer, der dem Sheriff geholfen hat, wurde zum Hilfssheriff ernannt, und der kaltschnäuzige Mörder, der in jedem Saloon der Stadt ein paar Helfer zu haben scheint, die ihm beistehen, dürfte hinter Schloss und Riegel weilen. Hawks erzählt und beschreibt sehr effizient. Der Sheriff, der niedergeschlagen wurde, wird nicht mehr gebraucht, bis er in den anderen Saloon wankt, um Joe zu verhaften. Auch auf den Mann, der tot aus dem Bild fiel, wird keine weitere Einstellung verschwendet, dafür wird der Tote dann mit einem Trauerzug geehrt. Das sind allerdings keine Ellipsen im klassischen Sinn. Die Haupthandlung geht ja ununterbrochen und nahtlos weiter. Es wird auch nicht auf den Trauerzug überblendet oder geschnitten. In der Totalen, die diese zweite Sequenz eröffnet, ist dieser Trauerzug nicht viel mehr als eine Ausschmückung, welche die Hauptstrasse etwas belebt. Hawks steuert auch die Erwartungen des Zuschauers gekonnt. Der Blick der Darsteller geht genau dahin, wo die nächste Einstellung uns hinführen wird. Dass die Einstellung kommt, kann



**Mit jedem Auftrag, den MacPherson erledigt, mit jeder Prüfung, die er abgelegt hat, ändert sich sein Aufzug, Kleidungsstück um Kleidungsstück. Und bei Dude ist es auch nicht anders.**

nicht überraschen – was sie aber enthüllt, kann gelegentlich durchaus überraschend sein.

Der Säufer, der den Sheriff erst niederschlägt und ihm dann den Hals rettet: diese Konstellation eröffnet ein weites Feld für die Beziehung zwischen den beiden. Und die Tatsache, dass der notorische Säufer nüchtern dasteht und seines Amtes als Hilfssheriff waltet, verlangte an sich nach einer Erklärung. Genau dies aber ist – immer wieder in höchster Ausprägung und Qualität – die Technik von Hawks: erst wird eine Tatsache sichtbar hingestellt, die Antworten, weshalb das so ist, müssen sich die Zuschauer aus den nachfolgenden Handlungen und Dialogen selbst erschliessen. Man stelle sich einmal vor, es gäbe da die Stimme eines Erzählers, die uns aufklärt: «Es waren einmal zwei Freunde, und als der eine von beiden im Alkohol versumpfte, musste der andere eine Entziehungskur mit ihm durchziehen.» Aber allein schon eine Szene, in der der Sheriff seinem neuen Mitarbeiter den Stern anheftet, würde die Effizienz der Erzählweise schmälern.

Die Sequenz, in der Marlowe Miss Rutledge von Eddie Mars' Casino nach Hause fährt und unterwegs den Wagen kurz anhält, hat zwölf Einstellungen – heute würde man die Szene wohl eher in einer Einstellung mit bewegter Kamera drehen.

Marlowe nennt sie Angel, küsst sie, will aber auch wissen, womit Mars seinen Angel erpresst. Die Kamera hat für jede Einstellung einen Standpunkt, unterstreicht die Blicke, die Gesten, rhythmisiert Nähe und Distanz, akzentuiert Gefühlsverschiebungen, die im Dialog mitschwingen. Hawks zeigt – aber er zeigt nicht mit dem Zeigefinger. Vieles wird man gar nicht bewusst wahrnehmen oder nur zufällig beachten.

---

#### **Expensive ehh ...**

SCARFACE erzählt noch eine veritable Geschichte von Aufstieg und Fall. Bei ONLY ANGELS HAVE WINGS steht noch das Abenteuer, eine Fluglinie zu etablieren, im Hintergrund. In HATARI! schliesslich geht es sogar nur noch darum, ein paar Tiere einzufangen, sprich: Raum für die Charaktere und die Entwicklung ihrer Beziehungen zu schaffen.

Die Sprüche von Scarface darüber, was alles expensive sein soll, verdeutlichen, dass ihm, Camonte, alles imponiert, was teuer ist. Zu Lovo, seinem Boss, meint Scarface grosszügig: «Take a cigar.» Aber der Boss rückt die Verhältnisse zurecht: «Better take one of mine.» Diese Zigarre ist natürlich grösser und kostspieliger. Ja, und Lovos Geliebte Poppy ist auch: expensive. Camonte



ist aufgestiegen und kann sich jetzt einen Sekretär leisten, und der Sekretär kann sich eben einen neuen Hut leisten und freut sich – vor dem Spiegel – über seinen Hut, seinen Aufstieg, sein neues Selbstbewusstsein. Poppy klopft eine Zigarette und steckt sie zwischen ihre Lippen. Der Boss klickt sein Feuerzeug, Camonte entzündet ein Streichholz, zwei Flammen brennen ihr entgegen. Sie entscheidet sich für das Streichholz. Damit ist alles gesagt. Sie wird die Geliebte von Scarface werden. Camonte wird Lovo umbringen und auch geschäftlich seine Position einnehmen.

«In Kriegsfilmern oder Cowboyfilmen ist es manchmal schwierig, die Figuren voneinander zu unterscheiden. Keiner weiss, wer dieser oder jener ist, und da ersparen einem Hüte lange Erklärungen.» So Hawks: «Wir haben alle möglichen ausgefallenen Kopfbedeckungen verwendet.» Aber nicht nur Hüte charakterisieren die Figuren bei Hawks. Da wären etwa: Crickett mit dem Zahnstocher, der Spiesser mit dem Schirm, Kid und Toni mit der Münze, Marlowe, der sich immerzu ans rechte Ohr läppchen fasst. Der Griff zum Ohr charakterisiert auch Matt.

Bei SCARFACE sind die Dinge so natürlich verzahnt, dass man sich fragen könnte, ob die teureren Kleider eine Folge des Aufstiegs sind oder ob die neuen Kleider den Aufstieg eigens

verdeutlichen sollen. Der neue Pilot, MacPherson, tritt mit Hut, Anzug und Krawatte in die Runde seiner künftigen Kollegen. Kleiner Trick der Regie und typisch für Hawks: Diese Kleidung macht ihn schon rein optisch zu dem Aussenseiter, der er von der Geschichte her auch ist. Wer genau aufpasst merkt, dass sich das mit jedem Auftrag, den MacPherson erledigt, mit jeder Prüfung, die er abgelegt hat, Kleidungsstück um Kleidungsstück ändert. Bald trägt er eine Fliegerhose, dann auch eine Fliegerjacke, schliesslich einen Seidenschal statt Krawatte. Nachdem MacPherson die brennende Maschine mit dem verletzten Kid gelandet hat, findet er, die verbrannten Hände eingebunden, Aufnahme in die Gruppe, denn er hat sich rehabilitiert: Zigarette, Drink, Fragen – einfach ein Umgang, wie er unter Freunden üblich ist. Hawks zeigt auch diese Entwicklung nicht penetrant, sondern eher beiläufig. Es wirkt ganz unbedeutend und selbstverständlich. Und bei Dude ist es auch nicht anders.

#### Ever been bitten by a dead bee?

In TO HAVE AND HAVE NOT schliesst Bogart als Harry sein Hotelzimmer auf, während gleichzeitig eine junge Frau aus ihrem schräg gegenüberliegenden Zimmer kommt. Wir gehen

RIO BRAVO (1959)  
ONLY ANGELS  
HAVE WINGS (1939)



**Hildys Verlobter verkauft Versicherungspolice und trägt einen Schirm bei sich, weil es am Morgen etwas bewölkt aussah. Soviel zur Haltung und zum Charakter.**

mit Harry in sein Zimmer. Aus dem Off eine weibliche Stimme: «Anybody got a match?» Schnitt auf Lauren Bacall, die lasziv in der offenstehenden Tür lehnt. Auf Bogdanovichs Frage, ob die Szene mit Poppy, Camonte und Lovo bereits so im Drehbuch stand, meint Hawks: «Nein, auf so was kommt man erst beim Drehen. Wie die Szene, in der Bacall in der Tür steht und sagt: „Hat mal jemand Feuer für mich?“ Bogart hebt eine Schachtel Streichhölzer auf, und, statt auf Bacall zuzugehen und ihr Feuer zu geben, wirft er ihr die Schachtel zu. Seine ganze Haltung ihr gegenüber kommt in dieser Geste zum Ausdruck.» Blickwechsel zwischen Bogart und Bacall, die er später Slim nennen wird. Sie zündet die Zigarette an, schnippt das Streichholz lässig über ihre Schulter in den Gang, schmeißt die Schachtel zurück und haucht beim sich abwenden: «Thanks.»

Die Beziehung zwischen dem von Walter Brennan gespielten Eddie und Harry spiegelt im Grunde diejenige zwischen Dude und Chance – auch Eddie war gut, so heisst es immer wieder, bevor er ein Säufer wurde. Harry passt auf Eddie auf, lässt ihn aber im Glauben, er passe auf Harry auf. So ein Eddie hat auch den Vorteil, dass er immer wieder – in einem toten Punkt in einer Szene – hineinplatzen und die Szene wenden kann, sei es, um sich ein weiteres Bierchen zu holen oder um seine kritische

Frage zu stellen: «Wurden Sie schon mal von einer toten Biene gestochen?» Die richtige Antwort, welche die Spreu vom Weizen trennt, lautet: «Were you?», und auf die Zusatzfrage für die oberste Liga: «Warum haben Sie nicht zurückgestochen?» – «Weil ich keinen Stachel habe.» Selbstverständlich kennt Slim die richtigen Antworten auf diese Fragen. Trotz seiner Gedächtnisschwäche erkennt Eddie sie deshalb wieder und entscheidet stellvertretend für Harry: «Du bist richtig, du kannst mit.»

Das Verhältnis zwischen Chance und dem Säufer wird auch hin und wieder durch den Austausch von handgedrehten Zigaretten in Erinnerung gerufen. Hawks: «Es entwickelte sich daraus, dass Martin eines Tages fragte: „Wie soll ich mir so ein Ding drehen, wenn meine Finger zittern?“ Wayne sagte: „Hier, ich gebe dir eine“, und auf einmal war etwas entstanden. Die Szene kann vorher noch so gut sein, aber wenn einem die Figur deutlicher wird, merkt man, dass die Szene, die man spielt, wenig oder gar nichts Charakteristisches hat, also verleiht man der Figur etwas mehr Charakter. Eigentlich bleibt die Szene gleich, man legt der Figur nur ein paar andere Worte in den Mund und schon ergibt sich eine andere Haltung daraus.»



Hildy bringt in *HIS GIRL FRIDAY* ihren Verlobten in die Redaktion. An der Schranke fürs Personal sagt er, der zurückbleiben soll: «Sogar zehn Minuten sind lang ohne dich.» – «Was hast du gesagt?» Er wiederholt es. Hildy: «Ich verstand es bereits beim ersten Mal, aber ich wollte es nochmals hören, weil es so schön ist.» Und im Kontrast dazu ihr Ex-Ehemann: er lässt sie stehen, während er sitzt, nimmt sich eine Zigarette, während er redet. Sie: «Kann ich auch eine ...» Sie kann. Walter zündet seine an. Hildy: «Jetzt brauch ich noch ein Streichholz.» Er löscht sein Streichholz und wirft ihr die Schachtel rüber. Beim Rausgehen lässt er die Tür vor ihr zufallen, und in der Kneipe, als sie sich selbst ein Streichholz anzündet, nimmt er, ohne hinzusehen, ihre Hand und zündet seine Zigarette an. Hildys Verlobter verkauft Versicherungspolice und trägt einen Schirm bei sich, weil es am Morgen etwas bewölkt aussah. Soviel zur Haltung und zum Charakter.

Die Idee, aus dem Reporter von «The Front Page» (das Bühnenstück von Ben Hecht und Charles MacArthur wurde mehrfach verfilmt) in *HIS GIRL FRIDAY* eine Reporterin zu machen, entspricht ganz der Denkweise von Howard Hawks – und gibt der Komödie einen wesentlichen Mehrwert. Das Verhältnis zwischen dem Chefreporter, der weg will, und dem Herausgeber,

der ihn immer wieder verführt, wegen einer neuen, heißen, auf-lagensteigernden Story zu bleiben, ist nicht ganz so zwingend – insbesondere wenn der Chefreporter auch noch eine Frau ist. Das Tüpfchen auf dem «i» war folglich die Idee, die Beziehung zwischen den beiden dadurch glaubwürdiger zu verankern, dass sie verheiratet waren und noch immer nicht voneinander loskommen. Diese Idee zu kreieren mag zwar einfach erscheinen, dramaturgisch leuchtet sie sofort ein – aber erst, nachdem man sie hatte.

#### Cinéma d'auteur

Hawks erzählt Richard Schickel: «Ford is going to run a new picture and he says I stole that thing from you. See how you like it. And I do the same thing. I tell him, hey, I was able to steal something from you too.»<sup>6</sup> Wer hatte welche Idee warum, wann, wo? Man wird es genaugenommen nie ganz genau wissen. Spannender ist aber zuzusehen, wie unterschiedlich Autoren, die im Kino eine eigene Handschrift zeigen, vergleichbare Geschichten unterschiedlich erzählen beziehungsweise gleiche Szenen ganz unterschiedlich inszenieren.

Humphrey Bogart und Elisha Cook jr. als Jonesey (sitzend) in *THE BIG SLEEP* (1946)

Ralph Bellamy, Cary Grant und Rosalind Russell in *HIS GIRL FRIDAY* (1940)



**In CASABLANCA wird dramatisiert und emotionalisiert – die weissen Dinnerjackets, die üppige Ausstattung des Lokals. In TO HAVE AND HAVE NOT wird heruntergespielt – konventionelle Kleider, konventionelles Licht.**

CASABLANCA von Michael Curtiz und TO HAVE AND HAVE NOT haben eine vergleichbare Geschichte. Wenn man so will: Französische Widerstandskämpfer versuchen, während des Zweiten Weltkrieges in einer französischen Kolonie einem ihrer wichtigsten Anführer in der Widerstandsbewegung eine Weiterführung seiner Arbeit zu ermöglichen. Schlüsselfigur ist Bogart als Rick und als Harry. Amerikaner. Harte Schale, weicher Kern. Er sagt, dass er seinen Kopf niemals für andere riskieren werde, und tut's dann doch. Gemeinsam sind den Filmen auch: Je ein Pianist am Klavier, Widerstandskämpfer, ein französischer Polizeibeamter, eine schöne Frau.

Sam, der Pianist, erkennt sie wieder, als sie in Rick's Cafe auftaucht, und zieht schon mal den Kopf ein. Wie gebeten rollt er dann sein Klavier zum Gast. Ilsa bittet ihn, das Lied «As Time goes by» um alter Zeiten willen zu spielen. Die Augen der zuhörenden Bergman strahlen, ihre Brosche glitzert, ihr Ohrring funkelt. Ein wütender Bogart – weisser Kittel, steifes Hemd mit Smokingschleife – tritt auf: «Sam, hab ich dir nicht verboten ...» Eine Kopfbewegung von Sam, die den Blick von Bogart auf die Bergman lenkt – während Sam sich am Bildrand verdrückt. Schnitt, Gross: Ingrid Bergman mit leuchtend wässrigen Augen. Später folgt eine Sequenz, in der deutsche Offiziere das Lied von

der Wacht am Rhein «Lieb Vaterland magst ruhig sein» plärren, der Widerstandskämpfer und Ehemann von Ilsa das Orchester – mit Ricks Einverständnis – auffordert, die Marseillaise zu intonieren, in welche, eine nach dem anderen, Gäste und Personal einstimmen, bis die Deutschen sich geschlagen geben. Ein paar emotionalisierende Grossaufnahmen sind in die Szene reingeschnitten. «Vive la France!» Die bedrohliche Musik, als der deutsche Oberst Strasser aufsteht und zum Präfekten schreitet. Capitaine Renault schliesst den Laden von Rick mit der Begründung, es werde Roulette gespielt.

Volles Restaurant. Harry Morgan – Schiffermütze, Hemd, Halstuch – allein an einem Tisch mit kariertem Tischtuch. Sein Blick geht – Schnitt: zu der Frau, der er Streichhölzer zugeworfen hat, die mit Johnson, seinem Kunden, an einem Tisch nahe beim Klavier sitzt. Nun ihr Blick zurück zu Harry. Der Pianospielder, Crickett, im Hemd mit Ärmelhaltern, nimmt sein Streichholz aus dem Mund und beginnt zu singen. Als die Frau sich der Musik zuwendet und Johnson den Rücken kehrt, ergreift der ihren Arm. Sie streift seine Hand weg, steht auf und lehnt sich ans Klavier. Crickett ermuntert sie: «Take over.» Sie stimmt ein und singt: «Am I blue.» Johnson wankt hinaus. Sie geht zurück zum Tisch, hebt etwas auf, durchquert den Raum und geht die



Treppe hoch. Harry folgt ihr. Er will die Brieftasche, die sie seinem Kunden geklaut hat, von ihr zurück. Er nennt sie Slim. Sie nennt ihn Steve. Die Widerstandskämpfer, die Harry engagieren wollen, kommen, aber er lässt sie stehen und geht mit Slim zurück an die Bar, um zuzusehen, wie sie die Brieftasche zurückgibt. Die Widerstandskämpfer verlassen das Lokal. Schüsse fallen. Vor dem Lokal wird offenkundig auf sie geschossen, und einige Kugeln dringen auch in die Bar. Bei Ende Feuer greift Crickett sofort wieder in die Tasten, um mit flotter Musik zur Aufmunterung beizutragen. Er sieht Johnson tot am Boden liegen und intoniert nun eine traurigere Melodie. Die «Sûreté nationale» betritt das Lokal. Ihr Chef lehnt sich an die Bar und hält mit gedämpfter Stimme eine Rede: Ausgewählte Leute werden mitgenommen, das Lokal «remains closed for tonight».

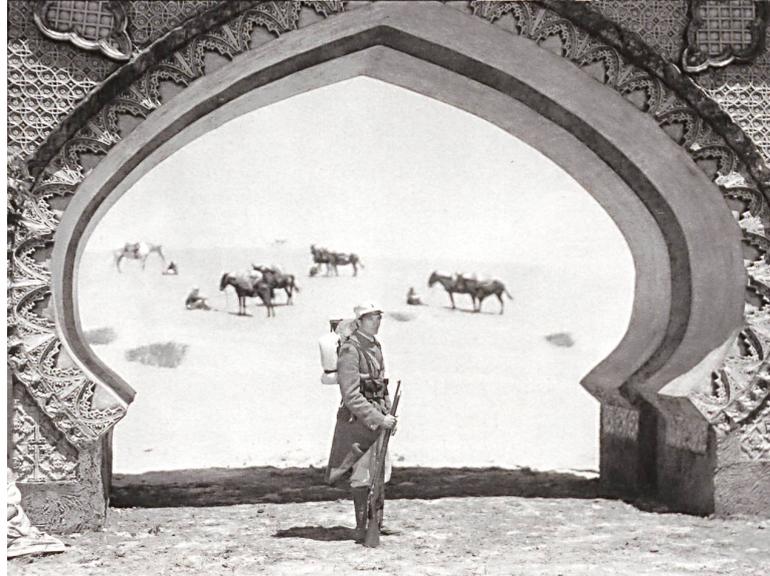
In CASABLANCA wird, wo immer möglich, dramatisiert und emotionalisiert – die weissen Dinnerjackets, die üppige Ausstattung des Lokals, das kontrastreiche Licht, die Musik. In TO HAVE AND HAVE NOT wird, wo immer es geht, heruntergespielt – konventionelle Kleider, konventionelles Licht. CASABLANCA beginnt – chronologisch betrachtet – mit einer Liebesgeschichte in Paris und endet mit einer wunderbaren Freundschaft. Auch wenn sie in einer Rückblende nachgetragen wird,

CASABLANCA hat eine Geschichte: Ilsa Lund glaubte ihren Ehemann Victor Laszlo tot, als sie sich in Rick verliebte. Slim hat keine Vergangenheit. Harry schon gar nicht, und von Eddie, dem Säufer, ist nur bekannt, dass er einmal gut war. Die Befreiungsgeschichte um den französischen Widerstandskämpfer bildet für Hawks nur Kulisse – eine Abschiedsszene wie die am Flughafen in CASABLANCA fehlt. Slims nächstes Ziel wird am Ende, zusammen mit Harry Morgan, die berühmte Todesinsel sein. Die Dietrich kommt aus dem Nichts, strandet in Marokko und verschwindet mit ihrem Legionär in der Wüste. Wie Slim. Ein Jules-Furthman-Charakter.

Auch MOROCCO von Josef von Sternberg und TO HAVE AND HAVE NOT haben eine vergleichbare Geschichte. Wenn man so will: eine mittellose Frau strandet aus dem Nichts in einer abgelegenen exotischen Destination, verliebt sich und folgt ihrem Geliebten hinaus ins Nichts. Sternberg schafft in seinem arabischen Städtchen eine Atmosphäre, wie man es sich wohl aus Tausendundeine Nacht vorstellt. Die Auftritte der singenden Marlene Dietrich – einmal in eleganter Herrenbekleidung, einmal mit einer Federboa, wie sie dann auch Angie Dickinson (Spitzname: Feathers) in RIO BRAVO tragen wird – inszeniert Josef von Sternberg auf einer Bühne und so gross wie möglich

Walter Brennan,  
Lauren Bacall  
und Humphrey  
Bogart in TO HAVE  
AND HAVE NOT  
(1945)

Humphrey Bogart  
und Peter Lorre  
in CASABLANCA,  
Regie: Michael Curtiz  
(1942)



**Josef von Sternberg inszeniert die Auftritte der singenden Dietrich auf einer Bühne und so gross wie möglich – dagegen wirken die Gesangseinlagen der Bacall bei Hawks eher beiläufig.**

– dagegen wirken die Gesangseinlagen der Bacall bei Hawks eher beiläufig. Mademoiselle Amy Jolly geht am Ende ihrer Nummer durch die Zuschauerreihen, um ihre Äpfel zu verkaufen. Auch Legionär Braun, der sich erst Geld borgen muss, bietet sie einen Apfel an und reicht ihm – nach einem vielbelachten Wortgefecht coram Publikum – heimlich den Schlüssel zu ihrem Zimmer. Dort findet das erotische Wechselspiel von Verführung und Zurückweisung seine Fortsetzung – im Dialog fast wortgleich wie in *TO HAVE AND HAVE NOT* (an beiden Drehbüchern hat Jules Furthman, wie dann auch an dem *VON RIO BRAVO*, entscheidend mitgewirkt), in Atmosphäre, Inszenierung und der Auflösung in Einstellungen aber völlig verschieden. Howard Hawks' Stil und Handschrift unterscheidet sich erheblich von derjenigen von Josef von Sternberg – auch wenn nie endgültig geklärt werden kann, wer genau welchen Einfluss auf was hatte, angefangen beim Regisseur über die Drehbuchautoren, den Produzenten, die Ausstatter. Und Furthmans Handschrift ist genau so gut zu erkennen wie diejenige der beiden Regisseure.

Tom schrieb mit Lippenstift auf ihren Spiegel: «I changed my mind» und verschwand in den Krieg. Dort soll er verwundet worden sein, und Mademoiselle – wie Tom sie immer nennt – bittet ihren reichen Beschützer, sie dahin zu fahren, wo er liegen

soll. Legionär Tom Brown sitzt allerdings, ein Mädchen auf seinen Knien, in einer Kneipe und schnitzt ein Herz mit den Buchstaben «Amy Jolly» in den Tisch. Die Kleine fragt: «Who is this girl?» Als Mademoiselle, auf der Suche nach ihm fündig geworden, dann hinzutritt, verdeckt er seine Schnitzerei mit den herumliegenden Spielkarten, schubst die Kleine von seinen Knien und angelt sich sein Käppi vom Kopf der Araberin zurück. Ja. Mademoiselle wird ihren reichen Freund heiraten und: «I don't change my mind.» Zapfenstreich, alle Legionäre zurück ins Quartier. Die Dietrich, allein zurückgeblieben, spielt gedankenverloren mit den Spielkarten und entdeckt das ins Holz geschnittene Herz. Von Sternbergs Einstellungen sind bedächtig. Beim Abmarsch der Legionäre füllt ein grosser Torbogen das Bild. Draussen vor der Siedlung, die Wüste. So ein Abmarsch dauert. Die Frauen, die ihrem Legionär immer folgen, ergreifen ihre Habseligkeiten und schicken sich an, sich ebenfalls auf den Weg zu machen. Auch Mademoiselle ändert nun ihre Meinung. Sie verabschiedet sich von ihrem reichen Beschützer, eilt durch das Tor. Mit Stöckelschuhen stolpert sie in die Wüste. Nah: ihre Beine und eine Hand, die die Schuhe abstreift. Totale mit den Frauen, die – den Legionären in gehörigem Abstand folgend – im



Vordergrund ins Bild kommen. Die Einstellung wird gehalten, Mademoiselle kommt rechts ins Bild, bis sie die Frauen eingeholt hat und mit ihnen hinter der ersten Düne verschwindet.

### RIO BRAVO zum zweiten: 2003

«Die Geschichte ist zum Heulen einfach: Die Guten haben einen der Bösen gefangen und müssen sich im Gefängnis verschanzen. Das Hin und Her kann man sich schenken – was zählt, ist jener Moment, in dem die Zeit stillzustehen scheint: vier Männer in einem Raum. Frauen sind keine da. Sie haben ohnehin schon genug Schaden angerichtet. Oder werden es noch tun. Und wenn man Angie Dickinson ansieht, dann weiss man, dass das auch gut so ist. Aber bis es so weit ist, sitzen die Männer beisammen und machen, was sie am liebsten tun: Sie lecken ihre Wunden. Und tun so, als gebe es nichts Wichtigeres als ihre Männerwelt. Und dann singen sie ein Lied, das zwar heisst «My Pony, My Rifle and Me», aber natürlich von der Sehnsucht erzählt, mit einem sweet girl companion ein paar ruhige Minuten zu verbringen. Das ist in gewisser Weise die natürliche Distanz, die das amerikanische Kino zwischen Männer und Frauen legt. Erst kommen die Männer, dann ihre Sehnsucht – und

schliesslich die Frauen. Dass Letztere immer am längeren Hebel sitzen, ändert an dieser Hierarchie gar nichts. Das ist die eine Geschichte, die stets mitgedacht – oder mitgesungen – werden muss, die unsichtbare, bessere Hälfte der Geschichte. In diesem Fall heisst das: Dean Martin hat ein Erlebnis mit einer Frau hinter sich; John Wayne hat es noch vor sich; Walter Brennan ist für solche Dinge zu alt; und Ricky Nelson zu jung. Das sind vier gute Gründe, den Kontakt mit Frauen auf ein Lied zu beschränken, das ganz egozentrisch um Pferde und Gewehre kreist und doch nur das Eine meint. Manchmal sind Frauen als Lied einfach leichter zu ertragen. Die andere, sichtbare Hälfte der Geschichte erzählt also von vier Männern in einem Raum – und sie wäre ohne die kurze Schwarzblende nicht halb so schön. Denn ehe das Lied gesungen werden kann, müssen erst noch ein paar Dinge geklärt werden, die der Geschichte ihren Drive verleihen. Es geht dabei um Freundschaft, Verantwortung, Alkohol und all die Dinge, mit denen sich Männer eben so herumplagen. Dude hat – man sagt, wegen einer Frau – das Trinken angefangen und ist deshalb nicht mehr der Alte. Chance hat dabei lange genug zugesehen und irgendwann beschlossen, dass dem Mann nicht mehr zu helfen ist. Deshalb setzt er jetzt sein Vertrauen in Colorado, the new kid on the block, und will ihn zum Hilfssheriff

Lauren Bacall,  
Humphrey Bogart,  
Walter Brennan  
und Hoagy  
Carmichael als  
Crickett in TO HAVE  
AND HAVE NOT  
(1945)

Humphrey Bogart  
und Dooley Wilson  
als Sam in  
CASABLANCA,  
Regie: Michael Curtiz  
(1942)

Gary Cooper  
in MOROCCO, Regie:  
Josef von Sternberg  
(1930)

Marlene Dietrich  
in MOROCCO

Walter Brennan,  
Dean Martin und  
Ricky Nelson in RIO  
BRAVO (1959)



**Die Songs in den Filmen von Howard Hawks sind keine überflüssigen Einlagen zur Unterhaltung, sie drücken vielmehr gerade das aus, was nicht in Worte gefasst werden soll.**

machen. Wenn es nach ihm geht, kann Dude fortan so viel trinken, wie er will – es kümmert ihn nicht mehr. Aber genau das bekehrt den Säufer. Er giesst sein Glas – ohne einen Tropfen zu verschütten – zurück in die Whiskeyflasche. Er sagt zwar, es sei die mexikanische Melodie des Deguello gewesen, die ihn wiedererweckt habe, aber natürlich war es sein Kumpel Chance, der gesagt hat, der Neue sei genauso gut wie er. Den alten Stumpy macht das Hin und Her jedenfalls so verrückt, dass er sich einen Schluck genehmigt. Ablende. Aufblende. Die vier sind immer noch vom Feind umzingelt, aber keine Lage ist so ernst, dass ein Lied zur rechten Zeit nicht noch Trost bieten könnte. Dino liegt mit tief übers Gesicht gezogenem Hut und Zigarette auf der Pritsche und fängt an, dann fällt Ricky Nelson mit seiner Gitarre ein: „My Pony, My Rifle and Me“. Stumpy hat seinen Spass, und Chance grinst wohlgefällig dazu. Und dann singt Colorado seinen Part, und Dude pfeift dazu. Und als Zugabe singen sie „Get Along Home, Cindy, Cindy“. Jetzt kann auch Stumpy mitgrölen, und Chance trinkt Kaffee aus seiner Blechtasse und setzt die väterlichste Miene auf, die er auf Lager hat. Vorher war die Welt in Stücken, jetzt setzt sich alles wieder zusammen. Fortan weiss

man, dass nichts mehr schiefgehen kann. Ein Lied hat dazu gereicht, mehr nicht. Eine schönere Lösung hat das Kino nicht anzubieten.»<sup>7</sup>

Die Songs in den Filmen von Howard Hawks sind keine überflüssigen Einlagen zur Unterhaltung, sie drücken vielmehr gerade das aus, was nicht in Worte gefasst werden soll.

#### **Hard to get**

Bei *HATARI!* ist der Schluss gleich wie der Anfang. Dallas liegt im Bett von Sean. Bevor er sich auszieht, muss er wissen, dass er nicht allein ist. Dann platzt auch schon Pockets herein und fragt: «Was tut sie in deinem Bett?» Diesmal allerdings lautet die Antwort, dass heute Nachmittag geheiratet wurde. Dallas, die sich im Verlauf des Films zur Elefantenmutter entwickelt hat, folgen die Elefantenbabys durch die offengebliebene Schlafzimmertür, und wenn ein Elefant aufs Bett steigt – auch wenn es nur ein kleiner Elefant ist –, bricht es zusammen.

«I am hard to get, all you have to do is ask», sagt Bonnie Lee, meint auch Slim, findet Feathers. Der Herausgeber schickt seine Chefreporterin grosszügig hinter ihrem Verlobten her,



weil er genau weiss, dass dieser hinter Schloss und Riegel sitzt, weil er mit Falschgeld erwischt wurde. Also winken doch noch Flitterwochen, diesmal nicht in einer eingestürzten Grube, über die zu berichten war, aber in einem Streikgebiet, das ebenfalls nach Berichterstattung verlangt. Am Schluss von *THE BIG SLEEP* scheint alles geregelt, aber Angel sagt zu Marlowe: «You forgot about one thing.» – «What?» Sie: «What about you?» Gemeint ist natürlich nicht *er*, sondern ihre Beziehung zueinander. Marlowe antwortet mit der Gegenfrage: «What is wrong with you?» Sie erleichtert: «Nothing you can't fix.»

Hawks sagt nix oder antwortet mit einer anderen Szene, übernimmt das Prinzip seiner Helden, nichts oder etwas anderes zu sagen. Sheriff Chance zu Feathers: «Ich nehm dich fest, wenn du in diesem Aufzug vor andere Leute trittst.» Und sie antwortet: «Ich dachte schon, du würdest es nie sagen.» – «Was würde ich nie sagen?» – «Dass du mich liebst.» – «Ich habe nicht gesagt, dass ich dich liebe – ich habe gesagt, ich nehme dich fest.» – «Das ist doch das gleiche.» Viele Figuren bei Howard Hawks sagen nicht direkt, was sie denken oder fühlen. Hawks kommentiert: «Er hat jedenfalls alles gesagt, was er zu sagen hatte. Das meinte ich vorhin mit Pufferdialog. Man sagt das Gegenteil

von dem, was man meint. Es bedeutet einfach, dass man drumherum redet – eben nicht direkt ist –, und das scheint manchen zu gefallen. Es überlässt dem Zuschauer die Aufgabe, eigene Schlüsse zu ziehen.»

Walt R. Vian

Quellen, Zitate aus

- <sup>1</sup> In *Cahiers du cinéma*, Nummer 29, Dezember 1953 (gezeichnet mit Maurice Scherer, Pseudonym von Eric Rohmer)
- <sup>2</sup> Jacques Rivette: «Génie de Howard Hawks» in *Cahiers du cinéma*, Nummer 23, Mai 1953
- <sup>3</sup> Jacques Becker, Jacques Rivette, François Truffaut: «Entretien avec Howard Hawks» in *Cahiers du cinéma*, Nummer 56, Februar 1956
- <sup>4</sup> Peter Bogdanovich: *Wer hat denn den gedreht?* Zürich, Haffmans Verlag, 2000
- <sup>5</sup> E. P. (Enno Patalas) in *Filmkritik* Nr. 10, Oktober 1959
- <sup>6</sup> Richard Schickel: *The Men Who Made the Movies. Interviews.* London 1977
- <sup>7</sup> Michael Althen: *Rio Bravo.* In Thomas Koebner (Hg.): *Filmgenres Western.* Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2003

RIO BRAVO (1959)  
Lauren Bacall und  
Humphrey Bogart  
in *THE BIG SLEEP*  
(1946)

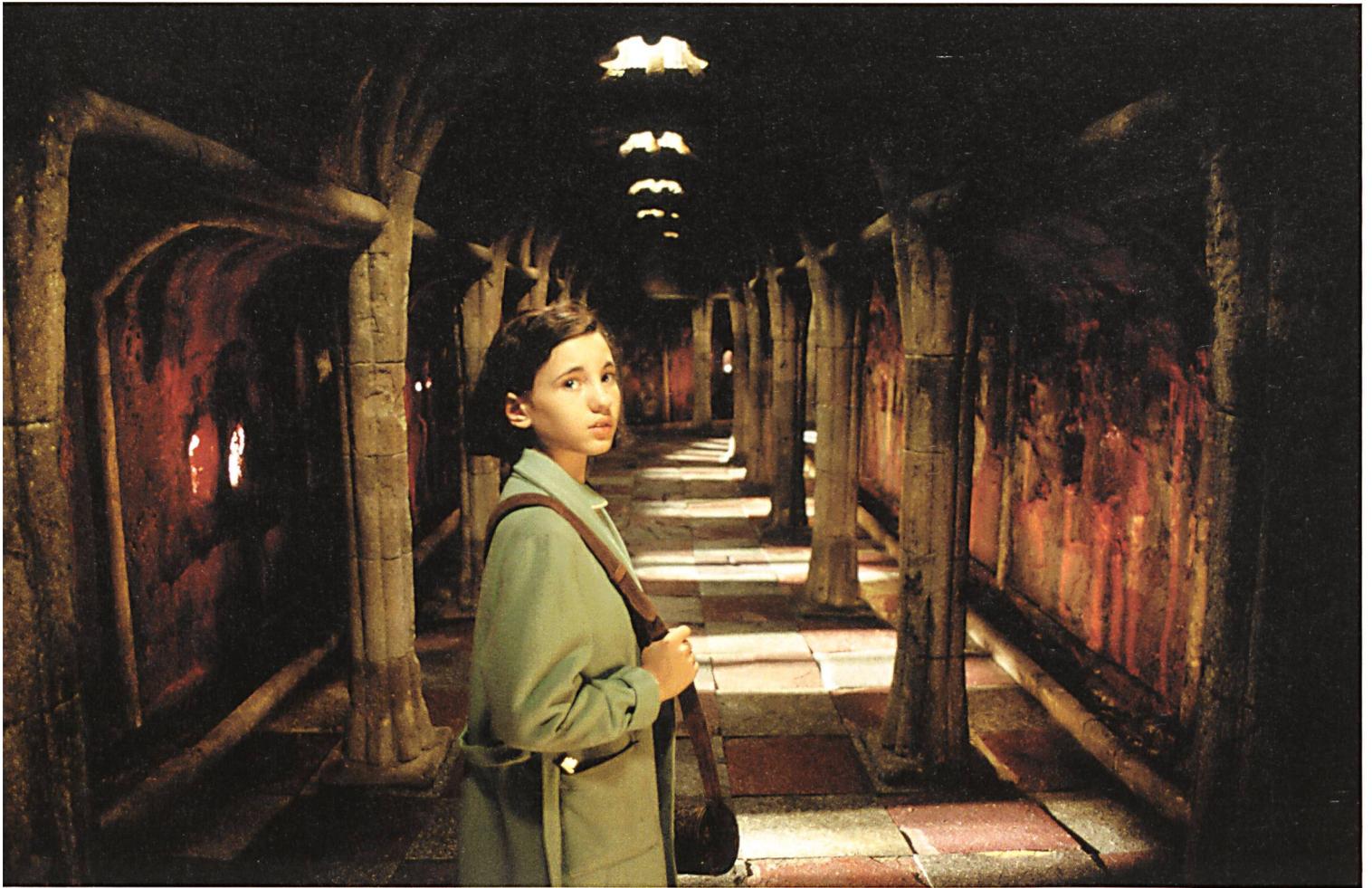
Gary Cooper und  
Marlene Dietrich  
in *MOROCCO*, Regie:  
Josef von Sternberg  
(1930)

Humphrey Bogart  
und Ingrid Bergman  
in *CASABLANCA*,  
Regie: Michael Curtiz  
(1942)

Angie Dickinson und  
John Wayne in *RIO  
BRAVO* (1959)

# Schönheit im Grotesken

PAN'S LABYRINTH / EL LABERINTO DEL FAUNO von Guillermo Del Toro



Die Reisen in die Phantasie dienen Ofelia nicht als bloße Ausflucht aus einer ihr unerträglich gewordenen Wirklichkeit.

Wie jeder anständige Genreregisseur ist der Mexikaner Guillermo Del Toro ein Grenzgänger. Sein Werk teilt er auf zwischen "persönlichen" Filmen und Auftragsarbeiten für Hollywood, bei denen er freilich niemals die Gebote seines eigenen Stils aufgeben würde. Hoch- und Populärkultur stehen für ihn nicht im Gegensatz zueinander; seine Bildsprache ist gleichermaßen von den Gemälden Goyas inspiriert wie von der Kadrierung und Montage zeitgenössischer Comic Strips.

Fortwährend überdenkt er in seinen Filmen die Idee des Andersseins – seit jeher eine Konstante, ja Grundlage des Horrorfilms –, um sie am Ende in eine Idee der Verwandtschaft zu überführen. Das Monströse und das Menschliche sind für ihn nicht eindeutig getrennte Kategorien. Die Versponnenheit seiner Szenarien ist der von Tim Burton ähnlich, er besitzt dieselbe Gabe, Schönheit im Grotesken zu entdecken.

Sein Kino reibt sich an der Dualität ebenso wie an der Durchlässigkeit unterschiedlicher Sphären: Realität und Phantasie sind in seinen Fabeln kunstfertig verschränkt. Nicht von ungefähr spielen Schwellen eine zentrale Rolle in seinem filmischen Universum. In den magischen Passagen, die seine Filme beschreiben, sind sie die Grenzlinien, die überwunden werden müssen. Diese Überschreitungen sind unausweichlich, der Zutritt zu anderen Welten ist mit Neugierde, Angst und Schuld belegt. Sie erfüllen unterschiedliche erzählerische Aufträge. Das Gewölbe im Waisenhaus aus *EL ESPINAZO DEL DIABLO* ist eine solche Schwelle, an der die Jungen einem untoten Kameraden begegnen, der auf rätselhafte Weise ums Leben kam und nun als Geist zwischen den Welten unerlöst weiterwesen muss. Als im Prolog zu *HELLBOY* eine Gruppe von Nazis versucht, die Pforte zur Hölle zu öffnen und dadurch den Endsieg zu sichern, schlüpft ein niedlicher, feuerroter Balg hindurch, der sich

sodann von einem simplen Schokoriegel auf die Seite der Alliierten locken lässt. Das titelstiftende Labyrinth, das die elfjährige Ofelia in Del Toros neuem Film regelmässig aufsucht und in dem sich ihr Schicksal entscheiden wird, ist kein Irrgarten, sondern ein Ort des Transits, des emotionalen wie moralischen Übergangs.

Del Toros Filme antworten einander, jeder neue Film ist eine Replik auf den jeweils vorangegangenen. Während in *EL ESPINAZO DEL DIABLO* die Welt der Erwachsenen und der Kinder auf tragische Weise unvereinbar scheinen, löst der Regisseur diesen Widerspruch der Empfindsamkeiten in *HELLBOY* auf, in dem er dem ausgewachsenen Titelhelden die Seele eines schüchternen Teenagers verleiht. *EL LABERINTO DEL FAUNO* ist gewissermaßen das schwesterliche Pendant zu *EL ESPINAZO DEL DIABLO*: Beide Filme erschliessen sich die Epoche des Spanischen Bürgerkriegs im Mikrokosmos eines abgeschiedenen Ortes aus



der Perspektive von Kindern. Der neue Film setzt etwa sechs Jahre nach der Handlung seines Vorgängers ein. Radiomeldungen von der alliierten Invasion in der Normandie datieren die Geschichte auf den Juni 1944. Der Bürgerkrieg ist offiziell vorüber, dennoch leisten versprengte republikanische Einheiten den Faschisten weiterhin erbitterten Widerstand. Ihr Befehlshaber, Capitan Vidal, hat Ofelias Mutter geheiratet, die Witwe des Schneiders, der einst seine Uniformen anfertigte. Sie soll ihm einen Sohn gebären. Die Hochschwanger kommt gemeinsam mit ihrer Tochter in der Mühle an, in der die Franco-Anhänger ihr Hauptquartier aufgeschlagen haben. Ofelia bringt es nicht übers Herz, den sadistischen Offizier «Vater» zu nennen. In der Haushälterin Mercedes, die insgeheim mit den Partisanen kollaboriert, findet sie jedoch eine gute Freundin, die sie später, nach dem Tod der Mutter im Kindbett, trösten wird.

Eine Libelle, die bereits die Anreise von Ofelia und ihrer Mutter begleitete, führt sie eines Tages zu einem alten Labyrinth, das nahe der Mühle im Wald liegt. Dort begegnet Ofelia einem Faun, der ihr anvertraut, sie sei eine Prinzessin aus einem verwunschenen Königreich. Um ihren rechtmässigen Platz einnehmen zu können, muss sie drei Prüfungen bestehen. Der zunächst furchterregende Faun ist ein strenger und zugleich vertrauenerweckender Führer durch eine ungekannte, symbolgefügte Welt, in der sie sich gegen bizarre Gegner behaupten muss: eine abscheuliche Kröte und einen bleichen, abgemagerten Mann, der seine Augen auf den Handflächen trägt.

Die Reisen in die Phantasie dienen Ofelia nicht als blosser Ausflucht aus einer ihr unerträglich gewordenen Wirklichkeit. Sie repräsentieren vielmehr eine andere Realitätsebene,

auf der sie die realen Konflikte begreifen lernt. Beherzt begibt sie sich auf dieses ungewisse moralische Terrain, auf dem sie Entscheidungen treffen und Verantwortung übernehmen muss. Das Wesen des Traumes zu erkunden, wird zur Möglichkeit, die Wirklichkeit zu bewältigen. Auf dieser Ebene nämlich versucht Ofelia listig, den neugeborenen Bruder vor dem Zugriff des Stiefvaters zu retten.

Del Toros Film schillert zwischen der historischen Realität und ihrem poetischen Double. Es ist schlichtweg virtuos, mit welcher Präzision er die dramaturgischen Bewegungen und Motive dabei parallel führt. Die erzählerischen Sphären sind zwar in Farb- und Design klar gegeneinander abgesetzt – in der einen herrschen kühle Farbtöne und eckige Formen vor, in der anderen warme Töne und runde Formen –, aber Del Toros Drehbuch und Inszenierung akzentuieren zugleich beharrlich deren Analogie. Jede Figur in der Traumwelt besitzt ein Äquivalent in der realen. Der Speisesaal des bleichen Mannes entspricht exakt dem der Mühle. Ofelias Expeditionen in das Wunderland fallen zusammen mit Mercedes' verstohlenen Besuchen bei den Partisanen. Der magische Schlüssel schliesslich, den Ofelia bei einer Prüfung verwendet, findet sein Gegenstück in dem Schlüssel zum Vorratsraum, den Mercedes für die Widerstandskämpfer entwendet. Es mutet schon fast obligatorisch an, dass Del Toro Spiegel zu den wichtigsten, bezeichnendsten Requisiten geraten. Das Prinzip der Dualität ist darüberhinaus Beweggrund der Kamera: Regelmässig beginnen die Travellings an einem Standpunkt und enden an dem Blickwinkel, der ihm genau gegenüber liegt.

Del Toro gelingt die Parallelführung der Erzählstränge so meisterhaft, weil jeder

für sich allein bereits einen eigenen Film tragen könnte. Ihm ist der Glücksfall eines Genrefilms gelungen, bei dem die assoziationsreich prunkende, visuelle Phantasie der Sorgfalt der Figurenzeichnung ebenbürtig ist. Sergi López taucht seine Figur in den Schattenwurf des gewinnenden Charmes, den seine Komödienrollen auszeichnen, er stattet Vidal mit dem Charisma eines Mannes aus, der selbstverständlichen Gehorsam erwartet. Zugleich bricht er diese Selbstgewissheit in Nuancen der Zerrissenheit. Vidal kann sich nicht befreien aus dem übergrossen Bild seines Vaters, eines gefeierten Kriegshelden in Nordafrika. In seinen Gemächern in der Mühle ist er gefangen wie im Inneren der Uhr, die ihm als einziges, fatales Andenken an ihn geblieben ist. In *EL LABERINTO DEL FAUNO* erweist sich die Gültigkeit des Genrekinos als Form, in der die Studie des Faschismus, der in den Familienbeziehungen beginnt, sehr wohl aufgehoben ist. Nach *EL ESPINAZO DEL DIABLO* knüpft der Regisseur zum zweiten Mal an jene ehrwürdige Tradition an, die Victor Erice und Carlos Saura mit *EL ESPIRITO DE LA COLMEANA* und *CRÍA CUERVOS* in den siebziger Jahren in Spanien begründeten: von den Heimsuchungen der Franco-Zeit als Verlust der kindlichen Unschuld zu erzählen. Auch bei Del Toro ist der Schrecken, den die Lebenden auslösen, grösser als der der Phantasiegestalten.

Gerhard Midding

R, B: Guillermo Del Toro; K: Guillermo Navarro; S: Bernat Vilaplana; M: Javier Navarrete. D (R): Sergi López (Vidal), Ivana Baquero (Ofelia), Maribel Verdú (Mercedes), Ariadna Gil (Carmen), Doug Jones (Pan), Alex Angulo (Arzt), Roger Casamajor (Pedro), Cesar Bea (Serrano). P: Estudios Picasso, Tequila Gang, Esperanto Film. Spanien, Mexiko, USA 2006. 112 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich; D-V: Senator, Berlin



# Eine Reflexion über Leben und Tod

WINTERREISE von Hans Steinbichler



**Man versteht auch, dass Brenninger ein ganzes Leben lang zu gross war für die Kleinstadt, dass er früher nicht gewagt hat auszubrechen, was sich jetzt rächt.**

«Ich brauch' Luft», sagt Brenninger, reisst sich die Kleider vom Leib und das Fenster auf, stellt sich nackt auf das Sims und schaut in den verschneiten Garten seines Einfamilienhauses. Drinnen war es ihm zu eng und zu heiss geworden. Immer wieder hat der Mann Angst zu ersticken. Wie es ihm dann ist, davon vermitteln manche Bilder in diesem Film einen Eindruck: leinwandfüllende Schwärze um ihn herum, aus der er selbst, nur schwach durch Licht konturiert, kaum hervortritt. Allgegenwärtige Düsternis, von innen nach aussen wirkend.

Brenninger ist ein mittelständischer Unternehmer in einer bayerischen Kleinstadt, der es in seinem Leben zu einigem Wohlstand, einer mütterlichen Ehefrau, zwei Kindern, einem sehr schönen Haus und diesem und jenem gebracht hat, was einem Mann seines Standes offenbar zusteht. Jetzt ist er Anfang, Mitte Sechzig; mit der Firma läuft es nicht mehr so gut, auch nicht mit der Frau; und die

Kinder, mit denen er ohnehin nicht viel anfangen kann und umgekehrt, sind längst erwachsen. Brenninger stiefelt durch seine winterliche Heimatstadt; angetan mit schwarzem Hut und wehendem Mantel fordert er lautstark fluchend ein, was er als sein Recht betrachtet, und erinnert so an einen Racheengel und einen Westernhelden zugleich.

Noch gilt Brenninger was in seiner Stadt, und diejenigen, die ein Leben lang vor ihm gekuschelt haben, weil er etwas darstellte, wissen noch nicht, dass er bereits vor dem Ruin steht, dem materiellen, dem psychischen und dem emotionalen. Den materiellen muss er sich zuerst eingestehen, als ihm klar wird, dass er nirgends mehr Kredit bekommt und seine Lieferanten Ware nur noch gegen Bares herausrücken. Auch derbe Beschimpfungen helfen da nicht; und Brenninger muss es sich gefallen lassen, dass er den kleinkarierten Bank-Zweigstellenleiter um die Herausgabe seiner Geldautomatenkarte bitten muss.

Josef Bierbichler, ein Urbayer, der in den Siebzigern von Herbert Achternbusch für den Film entdeckt wurde, spielt Brenninger. Bierbichler ist wuchtig, derb und komödiantisch, er brüllt, stampft und wütet; aber dann sinkt er plötzlich in sich zusammen, wird ganz leise, auch larmoyant, sinkt in sich zusammen und spielt emotionale Nuancen mit herzerreifender Intensität. Josef Bierbichler ist die Idealbesetzung für diese Rolle eines gezielt auf seinen Untergang zusteuernden Mannes; die verschiedenen Stadien dieser Agonie demonstriert er als klinischen Präzedenzfall.

Brenningers Frau ist von der Sorte, die ihr Leben lang ihrem Mann den Rücken freihält, ohne gross zu klagen, aber nun ist sie ein bisschen müde geworden und hätte gerne noch ein paar ruhige Tage. Mit ihrem Mann oder ohne, aber jedenfalls ruhig. Sie tappt als stille Schattenexistenz am Stock durch das grosse Haus, und dass sie nun auch noch zu erblinden droht, scheint symbolisch: Sie will das



schreckliche Ende, auf das ihr Mann zusteuert, und das sie bereits vorausahnt, nicht sehen. Eine sehr leise, bescheiden von ihrem Hang zur Tragik absehende *Hanna Schygulla* stellt Frau Brenninger dar; und die wenigen Szenen, in denen die beiden zusammenspielen, bringen die Jahrzehnte des liebevoll-vernachlässigenden Nebeneinanderherlebens, auf die Brenninger und seine Frau zurückblicken, die Enttäuschungen und die Kompromisse exakt auf den Punkt. Bierbichler und Schygulla spielen ein Ehepaar, das gerade noch einer Generation angehört, in der man trotz allem zusammenblieb, weil man nun einmal verheiratet war. In der Frauen alle Eskapaden ihrer Männer tolerierten, weil sie wussten, dass sie sie nie verlassen würden. In der Männer stark erscheinen mussten, auch wenn ihnen jämmerlich zumute war. «Für unsere Väter» heisst die Widmung, die Regisseur Hans Steinbichler und Drehbuchautor *Martin Rauhaus* ihrem Film vorangestellt haben: Ihr Film ist eine Liebeserklärung an diese Generation der in den dreissiger und frühen vierziger Jahren geborenen Männer, die jetzt an ihrer ein Leben lang zur Schau getragenen Stärke stirbt. Und er dokumentiert die Trauer der Söhne um den Verlust dieser Väter.

Brenninger, dem die Monochromie seiner verschneiten Heimatstadt unter grauem Himmel nun zusätzlich aufs Gemüt drückt, sucht nach Auswegen, nach Luft und Licht. Er klammert sich an einen Geschäftsvorschlag, dessen mangelnde Seriosität er bei klaren Sinnen sofort durchschaut hätte. Aber nun folgt er einem womöglich lange gehegten und sich nie eingestandenem Traum: Er reist, um seine letzten 50 000 Euro gebracht, nach Nairobi, um den Betrüger zu stellen, dem er sie übergeben hat. Begleitet von einer kurdischen Stu-

dentin, die er als Übersetzerin angeheuert hat, schlägt er sich durch das Gewirr der Gassen, verharrt hier und da, um sich an der Fremdheit der Eindrücke buchstäblich zu laben, aber im Luxushotel angekommen, holt ihn die Depression wieder ein.

Schubert-Lieder sind durch den ganzen Film zu hören, denn Brenninger ist ein veränderter Musiker und Sänger; am Anfang des Films hört und sieht man, wie er inbrünstig bei der Messe singt, um dann gleich in Geschimpfe über die schleppende Interpretation des Organisten auszubrechen. Mit lauter Rock-Musik dröhnt er sich zu, wenn er schlaflos am offenen Fenster sitzt und in der ihn umgebenden Dunkelheit zu versinken droht. Und dann singt er wieder in der Hotelhalle in Nairobi: ein Schubert-Lied. So schön, dass seine Zuhörer weinen. Sie begreifen, dass der Mann fühlt, was er singt: «Winterreise» ist ein Liedzyklus, der die Krankheit Depression beschreibt.

Dennoch lebt Brenninger in Kenia noch einmal auf. Die Suche nach dem verlorenen Geld, mit dem seiner Frau das Augenlicht gerettet werden kann, lässt ihn alle Kräfte mobilisieren. Um seinen Zweck zu erreichen, ist ihm jedes Mittel recht. Die Studentin Leyla hetzt hinter ihm her, nicht verstehend, was diesen Mann umtreibt, für den sie Sympathie empfindet und Mitleid, bevor sie zu seiner Komplizin wird. Sie begreift jedenfalls, dass das Licht ihm gut tut, die endlose Weite der afrikanischen Landschaft, die Gerüche, Gerüche und Farben dieses Kontinents, die er in sich aufsaugt. Enge und Dunkelheit bedrücken ihn nicht mehr, solange er sein Ziel vor Augen hat. Und schliesslich hilft sie ihm, dahin zu gehen, wo es ihn schon lange hinzieht: ins Licht.

WINTERREISE ist ein trauriger, anspruchsvoller, herzerreissender Film. Vor allem die schauspielerische Tour de Force Josef Bierbichlers und die differenzierte Licht- und Farbgestaltung der Kamerafrau *Bella Halben* lassen Brenningers Depression nachempfinden. Man begreift, warum Brenninger schreit und sich die Kleider vom Leib reisst; man versteht auch, dass er ein ganzes Leben lang zu gross war für die Kleinstadt, dass er früher nicht gewagt hat auszubrechen, was sich jetzt rächt. Dass er seine Ängste hinter Grossspürigkeit versteckt hat und seinen Verzicht hinter Grosszügigkeit, dass er all das plötzlich realisiert und auch, dass es nun zu spät ist, das Steuer noch herumzureissen. So ist WINTERREISE viel mehr als die Geschichte eines Mannes am Abgrund: eine brillant visualisierte Reflexion über Leben und Tod.

Daniela Sannwald

#### Stab

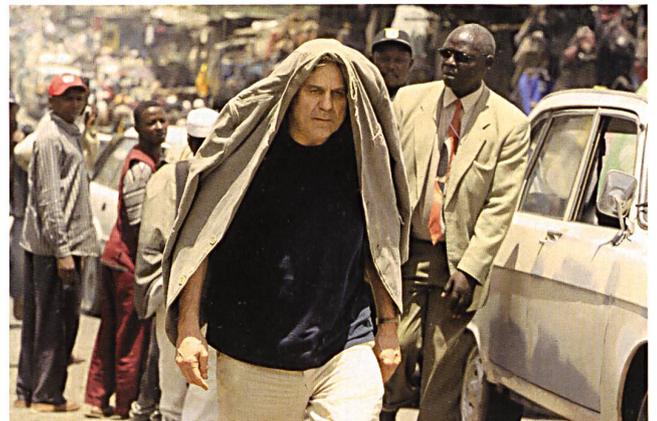
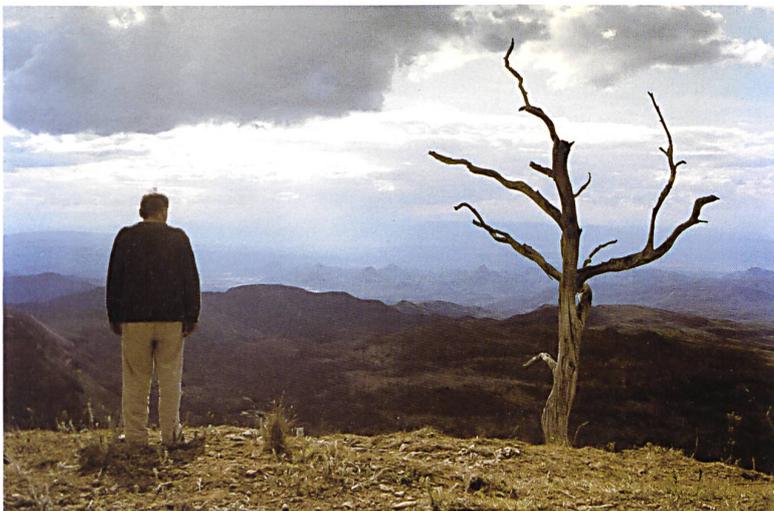
Regie: Hans Steinbichler; Buch: Martin Rauhaus, Hans Steinbichler; Kamera: Bella Halben; Schnitt: Anna Loewer; Szenenbild: Johannes Sternagel, Doerthe Komnick; Kostüme: Barbara Grupp; Musik: Antoni Lazakiewicz; Ton: Quirin Böhn

#### Darsteller (Rolle)

Josef Bierbichler (Franz Brenninger), Sibel Kekilli (Leyla), Hanna Schygulla (Martha Brenninger), Phillip Hochmaier (Xaver Brenninger), Anna Schudt (Paula Brenninger), Johann von Bülow (Holger Mankewski), André Hennicke (Friedländer), Brigitte Hobmeier (Jacqueline), Aloysius Itoka (Tom Kanabe), Stephan Bissmeier (Notar), Stefan Merki (Arzt), Klaus Manchen (Botschafter)

#### Produktion, Verleih

d.i.e.film.gmbh; Wega Filmproduktionsges., Dresbach-Schaefer-Quabeck, Bayerischer Rundfunk; Produzenten: Dieter Ulrich Aselmann, Robert Marciniak; Co-Produzenten: Veit Heiduschka, Stephanie Dresbach, Michael Schaefer, Benjamin Quabeck. Deutschland 2006. Farbe, Format: 1:2,35, Cinemascope; Dauer: 96 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Warner Bros., Hamburg



# Geister und Schatten

JINDABYNE von Ray Lawrence



**JINDABYNE fasziniert mit seinen zeitweise wie verblasst wirkenden Bildern, der bizarren Story und der stets eine mysteriöse Gefahr suggerierenden Stimmung.**

Klangvoll wie ein Kinderlied titelt mit JINDABYNE der neue Film des Australiers Ray Lawrence. Das Wort «Jindabyne» bedeutet in der Sprache der Aborigines so viel wie «Tal». Es ist de facto aber auch der Name eines am östlichen Rande des Kosciuszko National Parks, im australischen New South Wales gelegenen, heute vor allem als Wintersportort bekannten Dorfes und des dazugehörigen Stausees. Die Gegend rundherum ist weit, sanft und hügelig. Im Nordwesten grüssen die Zweitausender-Gipfel der Snowy Mountains, im Osten liegt die Monaro-Ebene mit ihren wie von Gottes Hand hingeworfenen mysteriös geformten Gregory Rocks: Es ist eine leise, bizarre und faszinierend schöne Landschaft, in der Lawrences Film spielt, und sie wurde von Kameramann David Williamson, notabene ohne jegliches Kunstlicht, in prächtigem Cinemascope fotografiert. JINDABYNE ist denn auch, wie viele in Australien entstandenen Filme – erinnert sei nur etwa

an Nicolas Roeg's WALKABOUT (1971), Peter Weirs PICNIC AT HANGING ROCK (1975), Stephen Elliotts THE ADVENTURES OF PRISCILLA, QUEEN OF THE DESERT (1994), Clara Laws THE GODDESS OF 1967 (2000) und Peter Cattaneos OPAL DREAM (2005) – ein Film zwar nicht nur, aber auch über Landschaften und die in sie eingeschriebenen Geschichten.

In JINDABYNE ist es die Geschichte eines Dorfes, das in den sechziger Jahren in den Fluten eines Sees versank, der heute meist tiefdunkel oder silbrig spiegelnd still und ruhig daliegt. Doch manchmal sinkt der Wasserspiegel, und dann ritzen Türme und Dachgiebel schemenhaft seine Oberfläche. Dort unten im Wasser, erzählen sich die Kinder in Jindabyne, hocken die Alten, und spitzt man die Ohren, vernimmt man das Knarren ihrer Schaukelstühle. Es sind die Kinder – der etwas schüchterne, siebenjährige Tom und seine ungleich dreistere Spielkameradin Caylin-Calandria –, denen sich das wundersam auf-

fächernde Drama zuerst zuwendet. Sie gehen zusammen zur Schule, wo ihnen die Lehrerin auf Video die Geschichte ihres Dorfes vorführt. Tom und Caylin-Calandria sind im faszinierenden Übergangsalter, in dem sich magisches frühkindliches Denken mit einem zunehmend rationaleren Weltbild und einem daraus resultierenden vernünftigen Handeln überschneidet. Obwohl ihre Spiele – etwa der von Caylin-Calandria inszenierte Schwimmtausflug, bei dem Nichtschwimmer Tom ins tiefe Wasser gerät, oder die mit einem Fischermesser vorgenommene Operation eines Meeresschweinchens – bisweilen gefährlich oder böseartig erscheinen, haftet ihnen eine kindliche Unschuld an.

Von einer «glücklichen Kindheit» kann man gleichwohl nicht sprechen. Denn über den Gemütern der Kinder liegen dunkle Schatten. Caylin-Calandria, bei ihren Grosseitern aufwachsend, hadert mit dem Krebsstod ihrer jung verstorbenen Mutter. Und Tom ist der



ewige Punchingball in der angespannten Ehe seiner Eltern, der Amerikanerin Claire und des ehemaligen, irischen Autorennfahrers Stewart, der im Dorf eine Garage samt Tankstelle betreibt.

JINDABYNE, das nach der schwarzen Komödie *BLISS* (1985) und dem geheimnisvollen Psychothriller *LANTANA* (2001) dritte Leinwandwerk von Ray Lawrence, ist ein geheimnisvolles Psychodrama über die Geister und Schatten, welche die Menschen in ihren Seelen mit sich tragen. Es ist aber auch die Verfilmung einer Kurzgeschichte von Raymond Carver. Diese trägt den Titel «So Much Water, So Close to Home» und wurde 1993 von Robert Altman in *SHORT CUTS* zusammen mit acht weiteren Carver-Stories schon einmal für die Leinwand adaptiert. Erzählt wird darin die Geschichte von vier befreundeten Männern, die während eines Wochenendausflugs beim Fischen die Leiche einer jungen Frau entdecken. Statt sofort umzukehren, binden die vier die Leiche fest, fischen munter weiter und rapportieren ihren grausigen Fund erst bei ihrer Rückkehr Tage später der Polizei. Bei Carver wird diese Story ausgehend von der erbitterten Auseinandersetzung, die einer der vier Männer Tage später mit seiner Frau führt, aufgedröselte. Ray Lawrence beziehungsweise Drehbuchautorin *Beatrix Christian* hat Carvers im Gebiet des Naches River, Washington, spielende Geschichte in die Region der australischen Snowy Mountains transponiert. Sie hat eine Vorgeschichte erfunden, die Story zeitlich gedehnt, den lokalen Gegebenheiten angepasst und weitere Figuren beigefügt.

So beginnt JINDABYNE nun düster wie ein Thriller mit einer Szene, in der eine hübsche junge Frau, ein Lied summend, in ihrem Auto über eine verlassene Ebene fährt, und mit

einem grauhaarigen Mann, der diese Frau zuerst durch den Feldstecher verfolgt und dann in seinem Pick-up zur gnadenlosen Jagd auf sie ansetzt. Diese Einführung ist ziemlich brutal und gibt dem Film eine dumpfe Spannung, die in der Folge zwar geschürt, aber nicht eingelöst wird: Wie schon in *LANTANA* "ködert" Lawrence die Zuschauer mit Thrillerelementen, anders aber als dort löst er in JINDABYNE – was leise frustrierend wirkt – die kriminellen Ereignisse nie wirklich auf.

Lawrence erzählt episodisch. Springt vom Mord an der jungen Frau zur Geschichte der Kinder, dann zu derjenigen ihrer Eltern und deren Freunde. Am Abend vor dem Fischausflug sitzen die vier Kumpels mit ihren Familien gutgelaunt im Restaurant. Derweil die Männer am nächsten Tag losfahren, in einem abgelegenen Fluss die Leiche der jungen Frau entdecken und – weil sie in einem Funkloch sitzen – vorerst munter weiter fischen und campieren und ihren Fund bei der Rückkehr, zwei Tage später, dann erst der Polizei melden, verbringen die Frauen und Kinder ein geruhsames Wochenende zu Hause. Nach seiner Rückkehr verbringt Stewart, der das, was passiert ist, verschweigt, mit Claire noch eine zärtlich-traute Liebesnacht, dann bricht in Jindabyne die Hölle los. Nicht genug, dass die Medien das Verhalten der Fischer als unethisch kritisieren, es flammt auch noch der Volkszorn auf, als bekannt wird, dass es sich bei der Toten um eine bekannte Sängerin der Aborigines handelt. Verwünschungen werden ausgestossen, Büros, Wohnwagen und Geschäfte zerstört.

Doch, ebenso wie Lawrence vermeidet, JINDABYNE zum Thriller werden zu lassen, hütet er sich davor, seinen Film in eine sich an Rassenspannungen entzündende Dorftragö-

die verwandeln zu lassen. Vielmehr fokussiert er nun auf die private Geschichte von Claire und Stewart. Er lotet das grosse Missverständnis zwischen Mann und Frau aus beziehungsweise sucht nach den Gründen für das sehr unterschiedliche Verhalten, welches die beiden im Umgang mit Gesellschaft, Bekannten, Freunden, aber auch miteinander an den Tag legen: Es ist höchst spannend zu beobachten, welche gefühlsmässigen Tiefen beziehungsweise schauspielerischen Höhen *Laura Linney* und *Gabriel Byrne* mit wenig Schminke und viel Improvisation in ihrer Performance als Paar durchleben. JINDABYNE fasziniert mit seinen zeitweise wie verblasst wirkenden Bildern, der bizarren Story und der stets eine mysteriöse Gefahr suggerierenden Stimmung, die sich tief in die Seele des Zuschauers graben. Das unverhofft versöhnliche Ende aber wirkt seltsam irritierend.

Irene Genhart

Stab

Regie: Ray Lawrence; Buch: *Beatrix Christian* nach der Story «So Much Water, So Close to Home» von Raymond Carver; Kamera: *David Williamson*; Schnitt: *Karl Sodersten*; Production Design, Kostüme: *Margot Wilson*; Musik: *Paul Kelly, Dan Luscumbe*; Sound Design: *Andrew Plain*

Darsteller (Rolle)

*Laura Linney* (Claire), *Gabriel Byrne* (Stewart), *Deborra-lee Furness* (Jude), *Stelios Yiakmis* (Rocco), *Alice Garner* (Elissa), *Simon Stone* (Billy), *Betty Lucas* (Vanessa), *Chris Haywood* (Gregory), *Eva Lazzaro* (Caylin-Calandria), *Sean Rees-Weymys* (Tom), *Tatea Reilly* (Susan)

Produktion, Verleih

*April Films*; Produzentin: *Catherine Jarman*; ausführende Produzenten: *Philippa Bateman, Garry Charny*. Australien 2006. 35 mm, Farbe, Super 35 mm: 1:2.35; Dolby 5.1 SR/SD; Dauer: 123 Min. CH-Verleih: *Filmcoopi, Zürich*



## EL CUSTODIO Rodrigo Moreno

Leibwächter werfen sich in die Schusslinie. Sie beschützen Präsidenten. Verlieben sich in schöne, reiche Klientinnen und setzen für die Freiheit anderer ihr Leben aufs Spiel. Soweit das Hollywoodklischee. Mit *EL CUSTODIO* präsentiert Drehbuchautor und Regisseur Rodrigo Moreno nun das argentinische Gegenmodell: eine Art cineastischer Anti-BODYGUARD.

Ausser den dunklen Anzügen hat Morenos Schattenmann Rubén mit den heroischen Eastwoods und romantischen Costners des US-Kinos wenig gemein. Einst war er Kriegerheld, ein berühmter «Gunner». Doch jetzt symbolisiert er den Verfall des Landes, dem er dient, indem er als Personenschützer für den argentinischen Planungsminister Artemio arbeitet. Artemio verkörpert den Typus des schmierigen, korrupten Politikers, der Ehefrau und Volk gleichermaßen betrügt.

Der in die Jahre gekommene Rubén, bei dem der Bauch stetig zu- und das Haar immer mehr abnimmt, muss sich die Eskapaden seines Bosses wachsam anschauen und sie zugleich ignorieren. Er hat stets präsent zu sein und sollte doch unsichtbar bleiben. Sein Berufsalltag reduziert sich darauf zu warten. Im Auto unter dem Apparatment, in dem sich Artemio mit seiner Geliebten trifft. Vor der Tür eines Besprechungszimmers. Vor einem Restaurant. Rubén wartet, wartet. Und er wartet auf etwas, auf den Zwischenfall, von dem er hoffen muss, dass er nie eintritt.

Diese Leere, mithin das Gegenteil von Action, also die Nicht-Handlung zu inszenieren, darin besteht die Herausforderung, der sich Moreno mit *EL CUSTODIO* stellt. Der Regisseur besteht sie, indem er der Langeweile, die einem Film droht, der ausgerechnet das zu schildern versucht, was nicht geschieht, erst gar nicht zu entkommen versucht. Vielmehr konfrontiert er den Zuschauer fast provokativ mit Rubéns erzwungener Untätigkeit, lässt ihn quälend lange Minuten mitwarten, ohne dass etwas Aufregendes passiert. Träge, zähe, unbewegte Einstellungen zeigen dunkle, kahle Korridore. Einmal geht eine Tür auf, vor der Rubén stoisch ausharrt. Sofort

springt er vom Stuhl auf. Aber nur eine Sekretärin lugt heraus und teilt dem Leibwächter mit, dass sein Chef noch ein paar Stunden länger brauche. Rubén setzt sich wieder hin, im grauen, sterilen Behördenflur, in dem nichts seine Wartezeit zu verkürzen vermag.

Dem Kinopublikum geht es da doch um einiges besser. Wunderbare, aussergewöhnliche Aufnahmen, für die *EL CUSTODIO* auf der Berlinale 2006 zurecht mit dem «Alfred Bauer Preis» für «neue Perspektiven der Filmkunst» ausgezeichnet wurde, versüssen ihm das Warten auf etwas, von dem man nicht weiss, ob es überhaupt je geschehen wird. Wie durch ein Mikroskop beobachtet die Kamera von *Barbara Alvarez* aus radikaler Vogel-Panoramaperspektive unspektakuläre Fahrmanöver auf einem rechtwinklig, geradlinig kadrierten Parkplatz. An anderer Stelle drängt sie Rubén förmlich aus dem Bild heraus, schneidet ihm den Kopf ab. Sie lässt ihn sein Gesicht nicht wahren, beraubt ihn der Identität. Und immer wieder rückt *Alvarez* in kunstvoll arrangierten Aufnahmen, die ein Nebeneinander von Nähe und Distanz zeichnen, Spiegel oder Fensterscheiben in den Bildausschnitt.

Zwar schlüpft die Kamera häufig in Rubéns Perspektive. Die Bilder, die dabei entstehen, entfalten jedoch eine ästhetische Eigendynamik, die das subjektive Sichtfeld des Protagonisten bildpoetisch auflädt. Wenn die Kamera durch die Scheiben seines Dienstwagens und des Fensters, hinter dem der Minister sich zum Stelldichein mit seiner Geliebten trifft, hindurch nach oben blickt, fängt sie mit dem transparenten Glas nicht nur jene unsichtbaren Mauern ein, die Rubén von seiner Umwelt trennen, sie lässt auch eine Sehnsucht nach der Überwindung dieser Mauern erahnen.

Nach und nach erweist sich, dass das Warten in *EL CUSTODIO* nicht Ausdruck eines erstarrten Seelenzustandes ist, sondern eine Fassade darstellt, hinter deren Oberfläche sich unaufhaltsam etwas in Bewegung setzt. Lange deutet der Film diese unterschwellige Dynamik nur an, ehe er dann in

einer etwas überzogenen Schlusspointe das Anti-BODYGUARD-Schema konsequent zu Ende entwickelt. *Julio Chávez* gelingt hier das schauspielerische Kunststück, durch eine scheinbar versteinerte, ausdruckslose Mimik hindurch emotionale Abgründe aufscheinen zu lassen. Irgendwo im Innern Rubéns wächst der Unwille, all die Demütigungen stillschweigend zu ertragen, die er in so vielen kleinen Szenen über sich ergehen lassen muss.

Schweigen trennt den Leibwächter auch vom Fahrer, neben dem er einen Grossteil seiner Arbeitszeit verbringt. Sie vermeiden es, einander anzuschauen, als würde in den unglücklichen Augen des Anderen das eigene Spiegelbild lauern. Allein steht Rubén vor der Tür, allein sitzt sein Chef hinter der Glasfront eines Fast-Food-Restaurants, allein hockt Artemios Fahrer im Dienstwagen. Umgeben von Menschen bleibt Rubén ein buchstäblich Aussenstehender, ein Einzelgänger, eine Unperson.

Privat ergeht es Rubén kaum besser. Bei einem Geburtstagsessen nervt ihn seine Schwester mit der Bitte, für die gänzlich untalentierte Nichte, die sich für eine grossartige Sängerin hält, seine Beziehungen zur Regierung spielen zu lassen. Als die Nichte dann mitten im Restaurant eine peinliche Kostprobe ihrer vermeintlichen Kunst gibt, was der Kellner schnell zu unterbinden versucht, verliert Rubén die Kontrolle. Er zückt seine Waffe und befiehlt dem Kellner, seine Nichte nicht zu unterbrechen. Derart bizarren Situationen sieht sich Morenos tragikomischer Antiheld mehrfach ausgesetzt. Tristesse und Humor finden in diesem kleinen, grossartigen Film der Unmöglichkeiten so selbstverständlich zueinander wie Stillstand und Bewegung.

Stefan Volk

R, B: Rodrigo Moreno; K: Barbara Alvarez; S: Nicolás Goldbart; M: Juan Federico Jusid; T: Catriel Vildosola. D (R): Julio Chávez (Rubén), Osmar Núñez (Minister Artemio), Marcelo D'Andrea (Lamas), Elvira Onetto (Delia), Cristina Vilamor (Schwester). P: Rizoma Films. Argentinien 2006.93 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden



## BATALLA EN EL CIELO

### Carlos Reygada

«Einer der grössten Feinde des Kinos ist das Geschichtenerzählen», hat der junge mexikanische Filmmacher Carlos Reygada anlässlich seines beeindruckenden, von der Kritik überschwänglich gelobten Debüts *JAPÓN* (2002) gesagt. Auch sein neues Werk *BATALLA EN EL CIELO*, im vergangenen Jahr am Festival in Cannes kontrovers aufgenommen, folgt dieser antiillusionistischen Maxime. In formalästhetischer Hinsicht präzise komponiert und klar gegliedert, ist Reygadas' symbolischer Realismus dennoch dokumentarisch genau und höchst welthaltig. Die künstlerische Aversion gegenüber filmischer Repräsentation leugnet die nur dienende Funktion der filmischen Mittel und schenkt ihnen stattdessen ein Eigenleben. So entwickelt in der offenen Dramaturgie von *BATALLA EN EL CIELO* vor allem die Kamera ein sehr subjektives Bild der Wirklichkeit. Ihre Autorenschaft entzieht sich der vorschnellen Identifikation; ihre suchende, schweifende Art macht sie zur Mitspielerin.

Daraus erfolgt eine Eroberung des Raums: Reygadas' dezentrale, nebenordnende Erzählweise verbindet Haupt- und Nebensächliches, das Detail mit dem Ganzen und bewirkt so eine Gleichrangigkeit des Erzählten. Die Hierarchie der Bedeutungen löst er auf durch eine mitunter irritierende Gleichzeitigkeit, die von langen, ungeschnittenen Einstellungen getragen wird, wobei ebenso raffinierte wie bewegende Tonmontagen den Bildausschnitt aufladen und dadurch erweitern. Scheinbar absichtslos und zufällig fängt die Kamera eine Vielzahl von Fragmenten ein, die sich aneinander reiben und eine Gesellschaft in Widersprüchen zeigen. Carlos Reygadas' radikale Darstellung einer negativen Erlösung verbindet deshalb stets individuelles und kollektives Schicksal.

*BATALLA EN EL CIELO* spielt an einem Wochenende in Mexiko City. Die Kamera steigt auf aus dem Untergrund anonymer, gesichtsloser Unterführungen und überfüllter U-Bahnen, taucht ein in das Geflecht von Strassen, schliesst sich einem Pilgerzug an und blickt von der Peripherie aus auf die

Metropole. Sie verbindet die flirrende Vielfalt des modernen Lebens mit sozialen Gegensätzen, tief verwurzelte Religiosität mit traditionellem Patriotismus. Ein existentieller Mikrokosmos aus Lust, Angst, stummer Vergebung und falschem Trost gründet das merkwürdig verhaltene, unterkühlt inszenierte Geschehen.

Dabei folgt der Film den Wegen des privaten Sicherheitsbeamten Marcos. Der übergewichtige, einfältig und stumpf wirkende Familienvater arbeitet seit fünfzehn Jahren als Chauffeur und im Fahndienst eines namenlosen Generals: Wie eine Kapitel-Gliederung strukturiert das wiederkehrende Hisen der Nationalflagge den Film. Tagsüber unterstützt Marcos seine Frau beim Verkauf von Uhren und Puddingtörtchen in einer Unterführung. Nach und nach wird sein stisches Äusseres jedoch von einer inneren Unruhe kontrastiert, einer gedanklichen Abwesenheit, hinter der sich starke Schuldgefühle verbergen. Wir erfahren, dass Marcos zusammen mit seiner Frau ein Kind entführt hat, um Lösegeld zu erpressen; und dass dieses Kind jetzt tot ist.

Fast unmerklich gerät sein Leben aus dem Gleichgewicht, wird die Wirklichkeit für ihn übermächtig und zugleich unscharf. Wie ein grosses Kind versucht er, sein Gewissen zu erleichtern, indem er Ana, der jungen Tochter des Generals, das Verbrechen gesteht. Aber das verschärft nur noch seinen inneren Druck, seine Einsamkeit angesichts einer Schuld, die aus der Not kommt. Marcos ist ein Ausgestossener, der nach Vergebung sucht und doch nur Missachtung und Demütigung erfährt.

Mit der Figur Anas, die sich aus purer Lust und Langeweile in einer «Boutique» heimlich prostituiert, installiert Carlos Reygadas ein Gegenbild, das die soziale Ungleichheit zwischen Arm und Reich in sexuelle Machtverhältnisse übersetzt. Der Diener verliebt sich in seine betont tolerante Herrin, ist für sie aber nicht mehr als ein Spielzeug, das nach Gebrauch höflich und bestimmt auf seinen Platz verwiesen wird. Etwa in der Mit-

te des Films, gewissermassen gleich weit entfernt vom Leben und vom Tod, kommt es zur sexuellen Vereinigung der beiden Antipoden, die eingeschlossen wird von einem 360 Grad-Schwenk: ein Austausch zwischen innen und aussen, eine Grenzverletzung und eine Ekstase, die Leben und Sterben verbindet und schliesslich in einem archaischen Buss- und Opfergang zu Ehren der Jungfrau von Guadalupe kulminiert, der den Reumütigen allerdings nicht versöhnt, sondern allenfalls durch den Tod erlöst.

Wolfgang Nierlin

#### Stab

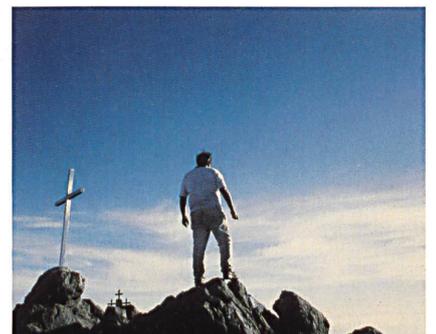
Regie, Buch: Carlos Reygadas; Kamera: Diego Martinez Vignatti; Montage: Benjamin Mirguet, Adoración G. Elípe, Nicolas Schmerkin; Musik: John Tavener, Johann Sebastian Bach, *Marcha Córdoba*; Ton: Gilles Laurent; Tonschnitt: Sergio Diaz, Ramón Moreira

#### Darsteller (Rolle)

Marcos Hernández (Marcos), Anapola Mushkadiz (Ana), Bertha Ruiz (Marcos Frau), David Bornstien (David), Rosalinda Ramirez (Viky), Omar Valentin Fernandez (Irving), Estela Martinez Tremani (Inés), Alejandro Mayar Rea (Polizeichef), Juan Soria «El Abuelo» (Polizeinspektor), Brenda Angulo (Prostituierte), Marcela Cuevas (Frau im Kimono)

#### Produktion, Verleih

Mantarraya Production, The Coproduction Office, No Dream Cinema, Tarantula, Essential; Produzenten: Philippe Bober, Carlos Reygadas, Jaime Romandia, Susanne Marian. Mexiko, Belgien, Frankreich, Deutschland 2005. Farbe, Format 1: 1.85; Dolby SRD/DTS Digital; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmverleih, Zürich; D-Verleih: Neue Visionen, Berlin



## ALPHA DOG

### Nick Cassavetes

Somewhere over the rainbow  
Way up high,  
There's a land that I heard of  
Once in a lullaby.  
Somewhere over the rainbow  
Skies are blue,  
And the dreams that you dare to dream  
Really do come true.  
Someday I'll wish upon a star  
And wake up where the clouds are far  
Behind me ...

Der Song der Songs, der für die amerikanischen Truppen im Zweiten Weltkrieg zusammen mit «White Christmas» eine ideale Welt von Glück und Liebe verkörperte, geleitet uns mit grobkörnigen Bildern aus Amateurfilmen über die «unschuldige» Welt kleiner Kinder in eine Geschichte, die vor Leere, Unmoral und Falschheit nur so strotzt.

San Fernando Valley, nahe Los Angeles, die reichen jungen Leute leben ein Dasein der wilden Partys, des Drogenkonsums, des schnellen Sex, der exzessiven Videospiele. Keine Momente, die nicht mit den Aktivitäten dieser Jeunesse dorée ausgefüllt sind. Langeweile kommt einer von dieser Gesellschaft propagierten Todsünde gleich. Der Drogendealer Johnny Truelove gibt mit den Ton an in dieser Halbwelt-Gemeinschaft. Die räumlichen Ausdehnungen seines Bungalows erreichen die analogen Ausmasse seiner kriminellen Energie. Er wird aber auch derjenige in der Story sein, der die Verbundenheit dieser jugendlichen gesellschaftlichen Nichtsnutze mit seiner verbrecherischen Unbegrenztheit auflösen wird.

Jake Mazursky ist einer von Johnnys Drogenkurieren, und er hat Schulden bei ihm, die er nicht zum versprochenen Zeitpunkt zurückzahlen kann. Die Situation eskaliert zu einem Machtkampf beider. Jake bricht in den Bungalow des Alpha-Dogs Johnny ein und zerstört die Einrichtung, wird dabei aber von seinem Gegenspieler beobachtet, der aus Angst nicht handelt. Bei einer zufälligen Begegnung von Johnny und seiner engsten Gefolgschaft mit Jakes jüngeren Halbbruder Zack, der nach einer Auseinandersetzung mit seiner Mutter von zu

Hause weggelaufen ist, kidnappen sie ihn als Unterpfand für Jakes Schulden.

Nun muss in diesem Zusammenhang ein Ereignis des wirklichen Lebens angesprochen werden, zu dem Cassavetes' Film eine innige Beziehung hat. Sein Film erzählt eigentlich die Geschichte von Jesse James Hollywood, der wegen Anstiftung zu Entführung und Mord im Gefängnis sitzt und auf seinen Prozess wartet. Der Fall ereignete sich im Sommer 2000 in San Fernando Valley bei Machtkämpfen von Jugendbanden. Hollywoods Anwalt konnte eine Startverzögerung des Films seit seiner Aufführung beim Sundance Film Festival im Januar 2006 erreichen, weil – so seine Begründung – der Film ein schlechtes Licht auf seinen Klienten wirft, die Geschworenen von der Darstellung beeinflusst werden könnten. Aber Anfang dieses Jahres kam der Film nun doch in die Kinos, die Einschränkung der freien Rede ist nach Meinung des Berufungsgerichts nicht hinzunehmen.

Der Hollywood im Film – Johnny Truelove – bringt seine Tat zu einem vollen kriminellen Ende, nachdem Zacks Eltern die Polizei informiert haben. Zack könnte zwar jederzeit aus seiner Gefangenschaft entfliehen, aber das Leben unter diesen jungen Leuten, das für den Fünfzehnjährigen die grosse Welt bedeutet, und seine ersten sexuellen Erfahrungen mit zwei Mädchen, lassen ihn das ungezwungene Leben gegenüber dem restriktiven Elternhaus den Vorzug geben. Aber Entführung ist mit harten Strafen bedroht, und so beschliesst Johnny, Zack zu beseitigen. Ein Dasein ohne moralische Beschränkungen gipfelt in einem kaltblütigen Mord, obwohl sich doch zwischen Zack und seinen Entführern so etwas wie Vertrautheit entwickelt hat. Ohne Skrupel wechseln die Emotionen und wie zwangsläufig wird ein Mensch vernichtet. Das ist Nick Cassavetes' Können, diese scheinbare Gemeinschaft der Heruntreiber in ihrer gleich bleibenden Alltäglichkeit überzeugend vorzustellen und der Sinnlosigkeit, die in einem solchen Leben immer herrscht, eine Gestalt im Zusam-

menspiel der jugendlichen Darsteller zu geben. Ben Foster, Emile Hirsch, Justin Timberlake, Shawn Hatosy und Anton Yelchin geben eine prägnante Vorstellung, ohne dass psychologisch typisiert wird. Kameramann Robert Fraisse gelingen die aussagekräftigen Bilder der Interaktionen im Milieu, das Cassavetes in Produktionsnotizen so charakterisiert: «... die Helden unserer Gegen- oder Subkultur sind Kriminelle, Typen am Rande der Gesellschaft. Die jungen Leute blicken zu ihnen auf und versuchen, ihre Kultur der Kriminalität nachzuahmen. Sie öffnen die Manierismen dieser Leute nach, obwohl sie selbst gar nicht so sind; aber dann kann es passieren, dass sie eines Tages doch so handeln müssen, als wären sie Gangster. Wenn man solche Reden schwingt und halbwegs daran glaubt, das zu sein, was man vorgibt, dann wird man diese Haltung auch irgendwann unter Beweis stellen müssen.»

Es mag ja sein, dass der Bezug zu einer erfolgten Tat die Eindringlichkeit eines solchen Films erhöht. Aber trotzdem oder gerade deswegen hätten die pseudo-dokumentarischen Einschübe besser unterbleiben sollen. Split screen, Verhörprotokolle, Wechsel der Zeitebenen, Interviews, deren Inhalte wären als Handlungsstränge innerhalb der Story inszeniert für diese prägnanter geworden. Der Film hätte an Emotionalität gewonnen und an Angreifbarkeit verloren, da die Bezüge zu wirklichen Personen nicht so offensichtlich gewesen wären. Doch die Aussicht auf einen Erfolg des Films dürfte die Entscheidungen für die Gestaltung beeinflusst haben. «There's a land that I heard of once in a lullaby»: Das Ideal konterkariert auch den Regisseur Cassavetes.

Erwin Schaar

R, B: Nick Cassavetes; K: Robert Fraisse; S: Alan Heim; M: Aaron Zigman. D (R): Emile Hirsch (Johnny Truelove), Justin Timberlake (Frankie Balanbacher), Anton Yelchin (Zack Mazursky), Sharon Stone (Olivia Mazursky), Bruce Willis (Sonny Truelove), Ben Foster (Jake Mazursky), Shawn Hatosy (Elvis Schmidt). P: Sidney Kimmel Entertainment. USA 2006. 118 Min. CH-V: Monopole Pathé Films, Zürich



## NOTES ON A SCANDAL

Richard Eyre

Eine Einstellung und eine kurze Teilsequenz genügen, um ein Schlaglicht auf die Vergangenheit der aparten, aber leicht schlampig daherkommenden Zeichenlehrerin Sheba Hart zu werfen: Einmal gerät ein älteres Foto von ihr ins Blickfeld, das sie gemeinsam mit zwei Freundinnen im Punk-Outfit zeigt; ein anderes Mal kramt ein Schüler im Kunstsaal eine Schallplatte hervor und fragt die Novizin im Kollegium, ob die Scheibe gut sei – Sheba antwortet, es handle sich um ein Meisterwerk. Zu sehen ist das Cover von «Kaleidoscope», einer LP der Edelpunkformation «Siouxsie and the Banshees» aus dem Jahr 1980.

Was an NOTES ON A SCANDAL also zunächst positiv auffällt, ist die erzählerische Ökonomie. Der Autor Patrick Marber hat sein Drehbuch nach einer Romanvorlage von Zoë Heller aber nicht nur dramaturgisch auf das Notwendige reduziert, von allem Überflüssigem entschlackt, er hat es auch mit äusserst pointierten Dialogen gespickt. Und mit einem inneren Monolog, der quasi die Tagebucheinträge einer weiteren Lehrkraft rezipiert, nämlich die von Barbara Covett, zuständig für den Geschichtsunterricht und bald vor ihrer Pensionierung stehend. Dieser sich sparsam aus dem Off zu Wort meldende Monolog entlarvt die Weltsicht der verhärtet wirkenden älteren Dame als durchzogen von Zynismen. Eine zur Korpulenz neigende Kollegin wird da schon mal kurzerhand als «Sau im Slip» tituiert. Umso mehr überrascht es, dass Covett die Junglehrerin Hart gleich nach deren Schulantritt wie ein Habicht ins Visier nimmt. Im Folgenden entspinnt sich das, was man ein Melodram mit Thrillerstruktur nennen könnte. Die attraktive Blondine Hart, verheiratet mit einem zwanzig Jahre älteren Mann, Mutter einer Tochter und eines am Down-Syndrom leidenden Sohns (die einzige Figur, deren dramaturgische Schlüsseligkeit in Frage zu stellen ist), beginnt eine Affäre eben mit jenem fünfzehnjährigen Schulbengel, der noch nie etwas von «Siouxsie and the Banshees» gehört hat. Einzige Mitwisserin dieser strafbaren Unzuchtshandlung

wird jene völlig allein lebende Barbara Covett. Mit emotionaler Zuwendung und Freundschaft muss sich die amourös verstrickte Kunstlehrerin deren Schweigen «erkaufen» – bis irgendwann klar wird, dass das Interesse der Älteren an der Jüngeren weit über ein rein platonisches Verhältnis hinausgeht. So scheint es nur eine Frage der Zeit, bis die angeblich vertrocknete alte Jungfer, in deren Inneren ein Vulkan brodelte, die Bombe platzen lässt (nomen est omen, den Nachnamen Covett darf man hier durchaus wörtlich verstehen: to covet = heftig begehren). Sie tut es schliesslich aus vermeintlich nichtigem Anlass: weil die so lüstern wie heimlich Angebetete sie nicht zur Einschläferung ihrer Katze begleitet.

NOTES ON A SCANDAL reiht sich ein in jene filmische Tradition angelsächsischer Psychodramen, die direkt oder indirekt einen Bezug zum Theater aufweisen. Zu denken wäre an Mike Nichols Verfilmung von Edward Albees Stück «Who's afraid of Virginia Woolf?» (1966) sowie an die Leinwandadaptionen von Büchern des Dramatikers Harold Pinter durch Joseph Losey (THE SERVANT, 1963; ACCIDENT, 1967; THE GO-BETWEEN, 1970). Der Bühnenbezug von NOTES ON A SCANDAL liegt in der Person des Regisseurs begründet: Richard Eyre hat sich hauptsächlich als Theatermann einen Namen gemacht, einem breiteren Kinopublikum wurde er erst durch IRIS (2001) bekannt, der Schilderung der Lebens-, Liebes- und Leidensgeschichte der Schriftstellerin Iris Murdoch. Aber schon in IRIS konnte sich die Kamera von Roger Pratt nicht satt sehen an den Gesichtern der Darsteller.

Gleiches vollzieht sich nun in Eyres jüngster Produktion: Chris Menges liefert mit seinem Objektiv ein zunehmend monotones Einerlei von Gross- und Nahaufnahmen, in deren Zentrum formatfüllend meist nur Gesichter prangen – mal weinend, mal lachend, mal schreiend, mal schweigend, Gesichter über Gesichter, als gelte es nicht auch, das Verhältnis der Charaktere zu ihrer Umgebung in ein rechtes Licht zu rücken. Diese

Close-up-Manie lässt sich als Versuch deuten, eine konsistente visuelle Metapher zu finden für die klaustrophobische Isoliertheit der Protagonistinnen. Man kann es aber auch als Unfähigkeit eines dem rein Theatralischen verpflichteten Regisseurs interpretieren, sich des gesamten Spektrums der Filmsprache zu bedienen. Allerdings existiert ein guter Grund (oder deren zwei), warum sich Eyre in der Wahl seiner Mittel derart beschränkt. Denn mit Judi Dench und Cate Blanchett konnte er zwei Vollblutaktressen besetzen, die natürlich und gerade auch in Grossaufnahme feinste psychologische Nuancen aus ihren Rollen herauskitzeln.

Eines kann man dem Film folglich mit Sicherheit nicht vorwerfen: Er würde in ein simples Gut-Böse-Schema verfallen und Schwarzweiss-Malerei betreiben. Vielmehr werden die Licht- und Schattenseiten beider «Heldinnen» extrem differenziert dargestellt. Dench und Blanchett sind so etwas wie die tragenden Säulen dieser Produktion, und man vermag mit Fug und Recht NOTES ON A SCANDAL als pures Schauspielereinnen-Kino charakterisieren. Aber in seinen stärksten Momenten ist er dann doch mehr: In der Badewanne liegend sinnt Barbara Covett darüber nach, wie man ein ganzes Wochenende um einen Besuch im Waschsalon herumbaut oder wie schon das Streifen der Hand des Busfahrers zu einem Ziehen zwischen ihren Beinen führt. In solchen Augenblicken entpuppt sich der Film als eine intensive und beklemmende Studie über die Qual der Einsamkeit, den Hunger nach Liebe und über die schmerzhaft Sehnsucht nach menschlicher Berührung.

Thomas Basgier

R: Richard Eyre; B: Patrick Marber; nach dem gleichnamigen Roman von Zoë Heller; K: Chris Menges; S: John Bloom, Antonia van Drimmelen; A, Ko: Tim Hatley; M: Philip Glass. D (R): Judi Dench (Barbara Covett), Cate Blanchett (Sheba Hart), Bill Nighy (Richard Hart), Andrew Simpson (Steven Connolly), Phil Davis (Brian Bangs), Michael Maloney (Sandy Pablen), Juno Temple (Polly Hart), Max Lewis (Ben Hart). P: Scott Rudin, Robert Fox. Grossbritannien 2006. Farbe, 92 Min. V: 20th Century Fox, Zürich, Frankfurt a. M.



## PING PONG

### Matthias Luthardt

Unangemeldet kreuzt der sechzehnjährige Paul bei Tante Anna und Onkel Stefan auf. Die sind von dem Überraschungsbesuch ebensowenig begeistert wie ihr Sohn Robert – der im selben Alter wie Paul ist. Trotz des gequälten Empfangs lässt der ungebetene Gast keinen Zweifel daran, dass er keine Stippvisite vorhat, sondern auf unbestimmte Zeit bleiben möchte. Pauls Vater hat sich vor nicht langer Zeit umgebracht. An seinem Tod scheinen Anna und Stefan nicht ganz unschuldig zu sein. Es ging um Geld. Die Mischung aus vordergründiger Höflichkeit und nur mühsam unterdrückten Aggressionen bei allen Beteiligten führt zu Spannungen in dem adretten Einfamilienhaus im Grünen. Die Lage war schon vorher nicht einfach: Anna möchte, dass ihr musikalischer Sohn Robert als Pianist Karriere macht. Deshalb übt sie mit ihm für die Aufnahmeprüfung ans Konservatorium. Artig fügt sich Robert dem mütterlichen Diktat. Unter Pauls Aufsicht wird ihm das peinlich. In Annas Gefühlshaushalt spielt Stefan als Ernährer der Familie neben Roberts Klavierlektionen nur eine nachgeordnete Rolle, ihre ganze Liebe gilt dem Hund Schumann. Durch Pauls Gegenwart gerät das fragile Gleichgewicht der Kräfte aus den Fugen.

Zunächst macht sich der handwerklich begabte junge Mann nur bei der Renovierung des maroden Swimmingpools im Garten nützlich, dann zieht ihn Anna ins Schlafzimmer, um seine sexuellen Potenzen in Anspruch zu nehmen. Zum ersten, aber folgenlosen Eklat kommt es, als Robert unfreiwillig Zeuge des Techtelmechtels zwischen seiner Mutter und Paul wird. Während es hinter der Fassade der harmonischen Familie zu bröckeln beginnt, bauen sich zwischen Robert und Paul neue Beziehungsebenen auf – die Solidarisierung der Jungen gegen die Alten. Die masslose Enttäuschung angesichts der mit Gefühlskälte gepaarten Egozentrik der Eltern schafft eine gemeinsame Basis. Paul merkt recht schnell, dass er von Anna nur als Mittel zum Zweck benutzt wird. Mit Liebe hat die Beziehung nichts zu tun. Er dient

ihr lediglich als Lückenbüsser zur Linderung des ärgsten Frustes. Der verführte Paul wird den Missbrauch seiner Gefühle ebensowenig auf sich beruhen lassen wie Robert die Jahre der Qual am Klavier.

Aufregend originell gelang Matthias Luthardt mit PING PONG ein Film über den Kollaps der Beziehungen zwischen den Generationen. Psychologisch genau und souverän im Umgang mit dem filmischen Vokabular erzählt der junge Regisseur in seinem Debüt vom leidvollen Weg des Erwachsenwerdens.

Als Ausgangspunkt diente ihm die Variation eines klassischen Themas, mit dem sich unter anderem Pier Paolo Pasolini in *TEOREMA* (1968) beschäftigt hat: Der Einbruch eines Fremden in eine vordergründig harmonische Welt löst eine Krise aus und erzwingt eine Klärung der Verhältnisse. Luthardt und seine Koautorin *Meike Hauck* statteten den engelsgleichen Paul mit einer diskreten mesianischen Aura aus. Er könnte ein entfernter Verwandter von Terence Stamp sein, der Pasolinis namenlosem Gast eine sonnambule Beiläufigkeit gab. Der junge Nachwuchsdarsteller *Sebastian Urzendowsky* ist ihm in der Vielseitigkeit seiner schauspielerischen Begabung ebenbürtig. Stimmig verändert sich sein Paul vom irritierten Jungen zum stummen Racheengel, der für eine dramatische Veränderung der Verhältnisse sorgt. Die liebevolle Renovierung des Pools bekommt symbolische Bedeutung für die thematische Grundlinie dieses Films. Die Kinder können sich noch so sehr bemühen. Ihre Eltern sind nicht in der Lage, den Einsatz zu würdigen. Am Ende von PING PONG ist das Mass voll – der Pool wird nicht nur dem Hund Schumann zum Verhängnis. Mit dem Finale ist Matthias Luthardt ein akkurates Beispiel in der Kunst des Nicht-Zeigens gelungen. Harmlose Bilder illustrieren den Horror, der sich allein auf der Tonebene abspielt.

In Pauls Gastfamilie wird im realen wie im übertragenen Sinn häufig Tischtennis, also Ping Pong, gespielt: Auch dies ein unaufdringliches Symbol für das indifferente Spiel mit den Gefühlen der Anderen, das sich

Anna und Stefan angewöhnt haben. Je länger PING PONG dauert, desto mehr vergeht den Protagonisten die Lust am Spiel. Schliesslich geht die Tischtennis-Platte zu Bruch.

Die Meisterschaft des Regisseurs zeigt sich zum Beispiel an der dramaturgisch dichten Inszenierung einer Schlüsselszene des Films. Robert und Paul haben es im Haus nicht mehr ausgehalten und übernachteten im Zelt. Da rührt Robert an ein Tabu: Er spricht den erst kurz zurückliegenden Selbstmord von Pauls Vater an. Das Ganze spielt nachts, also auf nahezu dunkler Leinwand. Während Paul zunächst ein Gespräch rigoros abwehrt, bringt ihn der taktvoll nachhakende Robert schliesslich dazu, seinen Schmerz über den Verlust, aber auch die Wut und Enttäuschung zu formulieren – über den Vater, der sich aus dem Leben gestohlen hat. Eindringlicher ist Trauer, Verlust und die Suche nach Liebe selten in einem Film formuliert worden. Dabei lässt Luthardt keinen Zweifel daran, dass der einmal verlorengegangene Konsens zwischen den Generationen kaum wieder herzustellen ist. Er verzichtet im übrigen darauf, den «Schwarzen Peter» einseitig zu verteilen. Ebenso wie Tante Anna keine Hemmungen hat, Paul zu verführen, kennt dieser zum Schluss kein Erbarmen. Die trotzigsten Jungen haben alle Aussichten, so zu enden wie die verstockten Alten. Da überrascht die souveräne Leichtigkeit, mit der Luthardt PING PONG trotz des schwierigen Themas inszenierte. Sie erinnert an die Arbeiten von François Truffaut oder Claude Chabrol. Vorbilder, zu denen sich der Regisseur offen bekennt. Wobei er sie nicht einfach kopierte, sondern sich davon zu einem souveränen eigenen Stil inspirieren liess.

Herbert Spaich

R: Matthias Luthardt; B: Matthias Luthardt, Meike Hauck; K: Christian Marohi; S: Florian Miosge; A: Friederike Hagen; Ko: Andrea Schein; M: Matthias Petsche. D (R): Sebastian Urzendowsky (Paul), Marion Mitterhammer (Anna), Clemens Berg (Robert), Falk Rockstroh (Stefan), Arko (Schumann). P: Junifilm, Niklas Bäumer, Anke Hartwig. Deutschland 2006. Farbe, 89 Min. CH-V: Columbus Film, Zürich; D-V: Arsenal Filmverleih, Berlin





## Wie in einem Spiegel

Ingmar Bergman

1

Zwei alte Männer begegnen einander in der psychiatrischen Abteilung der Universitätsklinik von Uppsala. Es sind der pensionierte Professor Oswald Vogler und der Erfinder Carl Åkerblom. Åkerblom, Dilettant auf dem Klavier und Schubert-Liebhaber, denkt über eine neue Erfindung nach, für die er den Professor Vogler zu begeistern versteht: den Sprechfilm. Bei einer Vorführung geht der Film in Flammen auf, und die beiden Männer tun das, was sie von Anfang an hätten tun können: sie führen die unselige Begegnung Schuberts mit einer Prostituierten als Theaterstück auf.

Bleibt also nach dem Kino, nach dem Ende des Kinos, nur das Theater? Lautet so das Vermächtnis eines der bedeutendsten Erfinder der Filmsprache? IN THE PRESENCE OF A CLOWN

(LARMA OCH GÖR SIG TILL, 1996), eine Fernsehinszenierung, ist einer der letzten Filme Ingmar Bergmans, nach vielen Jahren, die er Abschied genommen hatte von den unverrückbar endgültigen Bildern der filmischen oder elektronischen Aufzeichnung. Für ihn kam danach – so schien es, aber wir wissen es inzwischen besser – nur noch: Theater. Die einmalige, unwiederholbare, unwiederbringliche Erscheinung, die nie ihre Faszinationskraft auf den Mann verlor, für den alles Leben und alle Kunst unwiederbringlich sind, melancholisch dokumentiert schon in dem Bühnen-Kammerspiel-Film NACH DER PROBE (EFTER REPETITION, 1983). Doch dann überraschte er alle, und sich selbst vielleicht am meisten, als er noch einmal, 2003, einen Film inszenierte, SARABANDE

(SARABAND), in dem die späte Wiederbegegnung einstiger Lebenspartner zu einer, in aller Verwandlung, Rekapitulation von Erfahrungen wird, faktischer und fiktiver, autobiographischer und erdachter – wer kann da noch unterscheiden. Zumal da Liv Ullmann und Erland Josephson, die wichtigsten Darsteller der letzten Filme, die SZENEN EINER EHE (SCENER UR ETT ÄKTENSKAP) fortzusetzen scheinen, weiser geworden, aber niemals ohne Leidenschaft, Schmerz und Trauer. Und noch einmal durchbricht der Autor die Grenze, die nur scheinbar das reale vom geträumten, das gelebte vom geschriebenen Ich trennt.



2



3



• • •

Er hat das Kino verwandelt von einer Sprache der Nachahmung zu einer Sprache der Meditation. Drehbuchautor der eigenen Filme, hat er in knapp einem Jahrzehnt das Kino revolutioniert. Er hat alles herkömmliche Erzählen aufgebrochen zu einem Dialog von Gegenwart und Gedächtnis, aussen und innen, Erfahrung und Vision. Er hat den Film als Film sichtbar gemacht, indem er ihn als Material herzeigte. In unendlichen Verschränkungen der Zeitebenen hat er alle Gewissheiten des Zeitlichen aufgelöst – und ihm damit auch den Stachel genommen. In seinem Kino ist das Vergängliche gegenwärtig und nicht mehr vergänglich, ist der Tod lebendig und haben Uhren keine Zeiger mehr.

• • •

IN *DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT* (*SOMMARNATTENS LEENDE*) wird ernsthaft über Selbstmord nachgedacht. Henrik, der melancholische und von einer, wie er meint, ungehörigen Sinnlichkeit geplagte Theologiestudent, befindet sich wie sein Vater, der Advokat Egerman, die Schauspielerin Désirée und alle anderen in Liebesqualen verstrickten Männer und Frauen in einer Komödie. Die sieht zwar immer wieder so aus, als müsse sie gleich von einer Tragödie abgelöst werden. Aber der Film schafft ebenso oft den Salto ins Glück. Er heisst schliesslich wie ein Glücksversprechen, und Désirée singt «Freut euch des Lebens, solange das Lämpchen noch glüht ...» Der Film mit seinen melancholischen Ausblicken auf eine nordische Landschaft während der Zeit der Mitternachtssonne, in einen Sommer, der für Bergman immer problematisch bleibt, wird 1956 bei den Filmfestspielen in Cannes ausgezeichnet und macht seinen Autor mit einem Schlag weltberühmt.

1947 hatte man ihn und seinen Film *SCHIFF NACH INDIALAND* (*SKEPP TILL INDIA LAND*) kaum beachtet, neun Jahre später gilt er als die grosse Entdeckung. *DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT* erzielt Besucherrekorde in aller Welt und sichert dem mittlerweile achtunddreissigjährigen Theater- und Filmemacher zum erstenmal in seiner Karriere eine relative Unabhängigkeit: von jetzt an kann er fast alles drehen, was er drehen möchte. Kunst und Kommerz, das alte Elandspaar des Kinos, scheinen endlich wieder einmal zusammenzupassen. Bergman gilt in der Filmindustrie als eine sichere und berechenbare Grösse. Er ist im kritischen Dialog der Zeit einer der ersten Regiestars des europäischen Kinos nach dem Krieg, ein Regisseur als Star wie Orson Welles etwa oder, etliche Jahrzehnte später, Rainer Werner Fassbinder. Ein «Bergman-Film» wird zu einer Markenbezeichnung, die bis nach Amerika ausstrahlt. Dort können Filme von Ingmar Bergman nicht nur seinen Verehrer Woody Allen in

eine gegen Hollywood gerichtete ästhetische Raselei versetzen.

*DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT* ist schon der sechzehnte Film Ingmar Bergmans als Regisseur. Es geht ihm ähnlich wie Akira Kurosawa, der erst mit seinem elften Film *RASHOMON* wenige Jahre vorher in Venedig den internationalen Durchbruch erzielte.

«Ich sass auf dem Scheisshaus», erzählt Bergman, «und las die Zeitung. Da las ich: Schwedischer Film in Cannes preisgekrönt, schwedischer Film schafft Sensation oder so etwas. Was ist denn das für ein Film, zum Teufel, dachte ich: ich traute meinen Augen nicht als ich sah, dass es *DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT* war. (...) Es war wohl so, dass es für mich damals darauf ankam, einen Erfolg zu haben. *FRAUENTRÄUME* (*KVINNODRÖM*) war ein Reinfluss gewesen, und ich wollte mich mit Svensk Film-industri wieder versöhnen. Es war eine der schwärzesten Perioden in meinem Leben. Ich war seit ein paar Jahren Regisseur in Malmö, und ich hatte versprochen, dass der nächste Film keine Tragödie werden sollte. Ich brauchte Geld und dachte mir, es ist wohl das klügste, eine Komödie zu machen. Ich fand, es wäre eine technische Herausforderung, eine Komödie mit einem mathematischen Verhältnis zu machen, *Frau-Mann, Mann-Frau ... Es sind vier Paare, und sie durcheinander zu mischen und dann die Gleichung herauszufinden ... So fingen wir nach Mittsommer an. Es war furchtbar heiss, und ich war die ganze Zeit magenkrank ... Man merkt es dem Film nicht an, dass er in einer meiner schwärzesten Perioden gemacht ist.*»

Was für Bergman kein Grund ist, diesen Film zu lieben, den man auch die «Wahlverwandtschaften» als Komödie nennen könnte. Bergman aber hat andere Assoziationen. «*DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT* ist der Höhepunkt in bezug auf einen durchkonstruierten Film. Er ist wie ein Stück von *Marivaux* aufgebaut, in der klassischen Manier des achtzehnten Jahrhunderts. Als ich mit der Arbeit fertig war, hat er mir keinen Spass mehr gemacht. An so etwas übt man sich und probiert seine Geschicklichkeit.»

• • •

Fünfundzwanzig Jahre später. Bergman dreht sein Opus 43, und dieser Film ist so umfangreich wie sonst drei oder vier seiner Filme: *FANNY UND ALEXANDER* (*FANNY OCH ALEXANDER*), die Geschichte einer Kindheit und die Geschichte eines Theaters, eine Geschichte voller Magie und Bezauberung, aber auch von Hass, Untreue, Lieblosigkeit und Unterdrückung. Dennoch nennt Bergman den Film «eine Liebeserklärung an das Leben». Er spielt zu Beginn des Jahrhunderts in einer schwedischen Universitätsstadt, die Uppsala sein könnte, und enthält viele Einzelheiten, die aus Bergmans Biographie bekannt sind. Der junge Alexander könnte auch der junge Ingmar sein.

«Ich begegnete der strengen Erziehung, indem ich auswich», erzählte er vor wenigen Jahren seinem Biographen Jörn Donner in einem Fernseh-interview. «Und ich schuf mir eine Identität, die für meine Eltern akzeptabel war. Ausserdem war ich ein eingefleischter Lügner. Ich log frisch und ungehemmt drauflos. Ab und zu wurde man eben ertappt und dann streng bestraft. Das war ja auch sündig und strafbar. Es ist klar, dass ich mich selbst als ein grosses Arschloch empfand. Andererseits war es eine gute Art, sich zu schützen, die einzige Art, wie ich mich retten konnte.»

Die Ähnlichkeiten liegen auf der Hand. Trotzdem widerspricht Bergman:

«Angeblich soll *FANNY UND ALEXANDER* autobiographisch sein und meine Kindheit porträtieren. Der zwölfjährige Alexander sei mein alter ego. Das ist nicht ganz richtig. *FANNY UND ALEXANDER* ist die Chronik einer Familie der Mittelklasse, in einer mittlungs-grossen schwedischen Stadt um 1910, wo man eng zusammenhält. Der Film ist ein grosser Gobelin mit einer Menge Menschen, Farben, Häusern, Wäldern, geheimnisvollen Verstecken und nächtlichen Himmeln – alles vielleicht ein wenig romantisch, aber nur soviel, dass man es noch aushalten kann.»

Und doch: es gibt kaum einen anderen Filmmacher, der wie er das eigene Leben, die eigenen Erfahrungen und Zweifel, Höhenflüge und Niederlagen zum Gegenstand seiner ästhetischen Auseinandersetzungen gemacht hätte, auf dem Theater wie im Film. Niemand anderer als der Sohn eines ebenso strengen wie engen Pfarrers hätte so selbstquälische Filme über den Glauben und die Verzweiflung, über die Entfernung Gottes aus der Welt machen können; niemand wie der Sohn einer dominanten, selbstbewussten und kunstinteressierten Mutter konnte so starke Frauengestalten erfinden; niemand wie der Mann, der oft genug an seiner Liebesfähigkeit zweifelte, mindestens fünfmal verheiratet war und dessen Filmwerk man auch nach den Frauen periodisieren könnte, mit denen er Beziehungen unterhielt – niemand anderer als er konnte berufener sein, immer wieder und aufs neue und niemals bis zum Überdross oder bis zur Redundanz das schwierige, wenn nicht unmögliche Zusammenleben von Mann und Frau darzustellen.

*SZENEN EINER EHE*, 1972 entstanden, fünf Stunden lang im Fernsehen und im Kino immerhin noch annähernd drei, hatte nur er schreiben und inszenieren können; denn ausdenken musste er sie sich kaum. Mit *SZENEN EINER EHE*, wie die Olympischen Spiele von Malaysia bis Chile, von Island bis Neuseeland vor einem nach Abermillionen zählenden Fernsehpublikum ausbreitet, machte sich dieser Mann zum globalen Kronzeugen der Beziehungen zwischen Mann und Frau, machte er sein eigenes Leben endgültig zum Steinbruch – und hatte die intellektuelle und moralische Selbstausbeutung ihres Gipfel erreicht.

So jedenfalls schien es, und wie noch nach fast jedem Bergman-Film konnte man glauben,

4



Niemand anderer als Bergman konnte berufener sein, immer wieder und aufs neue und niemals bis zum Überdruß oder bis zur Redundanz das schwierige, wenn nicht unmögliche Zusammenleben von Mann und Frau darzustellen.

1 Hasse Ekman und Harriet Andersson in ABEND DER GAUKLER (1953), 2 Dreharbeiten zu THE TOUCH (1971), 3 Ingmar Bergman in einer Drehpause von AN DIE FREUDE (TILL GLÄDJE, 1949), 4 Harriet Andersson und Ake Fridell in DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT (1955), 5 Eva Dahlbeck und Gunnar Björnstrand in SEHNSUCHT DER FRAUEN (1952), 6 Börje Ahlstedt und Agneta Ekman in IN THE PRESENCE OF A CLOWN (1996), 7 FANNY UND ALEXANDER (1982), 8 Erland Josephson und Liv Ullmann in SARABANDE (2003), 9 Liv Ullmann und Erland Josephson in SZENEN EINER EHE (1972)

5



6



7



8



9





1



2



nun sei der Streb abgebaut und die Mine taub, der Quell versiegt, darüber hinaus sei nichts mehr zu sagen. Aber man hat das Phänomen Bergman nicht erfasst, wenn man es für erschöpfbar hält. Und so entstand, noch einmal etwa zehn Jahre später, das Drehbuch zu dem Film *DIE BESTEN ABSICHTEN* (*DEN GODA VILJAN*).

Immer wieder, vor allem in seinen Anfängen, hatte Bergman Drehbücher anderer bearbeitet oder Drehbücher für andere Regisseure geschrieben, und es gibt in der Filmkritik eine Lesart, die sagt: der Ruhm Bergmans sei der Ruhm eines Schreibers, weniger der eines Filmers. Und er selbst betont immer wieder die Lust, die ihm das Schreiben bereitet, das täglich regelmässige Schreiben mit der Feder oder dem Kugelschreiber, und wie erst aus seinen sagenhaften «Arbeitsbüchern» – das müssen inzwischen unzählbare Kladden sein – die szenischen Skripte entstehen. Jedenfalls: *DIE BESTEN ABSICHTEN* zu verfilmen, überliess er dem Dänen Bille August, und es ist – als ob seine eigene Lebensgeschichte nun nichts mehr hergebe – die Lebensgeschichte der Eltern, aus sozusagen pränataler Sicht, denn der Film geht zuende, sobald sich der Fötus Ingmar bemerkbar macht.

«Ich bin tief auf meine Kindheit fixiert», hat Bergman bekannt. «Es sind vollkommen klare Impressionen mit Licht und Duft. Ich kann in gewissen Augenblicken durch die Landschaft meiner Kindheit streifen. Es ist wie ein Film. (...) Ich meine mich zu erinnern, dass ich als Kind beschloss, in den Wald zu gehen und zu verschwinden und tot dazuliegen, und alle sollten traurig sein. Es ist bekannt, dass Künstler in der Regel – besonders wenn sie funktionieren, wie ich es tue – das ganze Leben hindurch einen starken infantilen Zug behalten; oder richtiger gesagt, der kreative Zug ist so tief verknüpft mit einer Art Kindlichkeit, dass man auch eine Menge marginaler Verhaltensweisen konserviert. (...) Ich empfinde es so, wenn ich ins Atelier komme oder wenn ich meine Kamera habe und die Menschen um mich herum: dann beginnen wir ein Spiel. Ich erinnere mich genau, wie es war, als ich klein war und die Spielsachen aus dem Schrank nahm. Genauso kommt es mir vor. Nur dass ich heute dafür bezahlt werde und eine Menge Menschen mich mit Respekt behandeln und tun, was ich sage, was mich dann und wann immer noch mit Verwunderung erfüllt.»

•••

*HAFENSTADT* (*HAMNSTAD*), *EINEN SOMMER LANG* (*SOMMARLEK*), *SEHNSUCHT DER FRAUEN* (*KVINNORS VÄNTAN*), *DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT* – vier Filme aus den Jahren zwischen 1948 und 1955, und es könnten auch andere sein: immer geht es um die Liebe, um Liebesbeziehungen, und fast immer finden sich in ein und demselben Film vollkommen entgegengesetzte Behauptungen zum Thema, Skepsis und Begeisterung, Ekel und Faszination. Gerade das

aber lässt diese Filme auch heute noch unverbraucht erscheinen, weil die Diskussionen, die sie führen, nicht verbraucht sind, weil sie immer noch geführt werden. Was weniger für die Filme als gegen uns spricht. Denn für diese Filme sprechen sie selbst nur in eingeschränktem Mass und wenn man bereit ist, sie trotz ihrer thematischen Aktualität als Gegenstände der Filmgeschichte zu betrachten. Dass sie Erzeugnisse ihrer Epoche sind, geht dann weniger aus ihren Inhalten als aus ihren Formen hervor, aus dem filmsprachlichen Vokabular des ersten Jahrzehnts nach dem Krieg. *EINEN SOMMER LANG*, *SEHNSUCHT DER FRAUEN* und *DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT* sind Komödien oder haben komödienhafte Züge von einer Leichtigkeit, die gern so melancholisch und schwerelos wie bei Marcel Carné sein möchte, oder auf dem Theater bei Tschechow. *HAFENSTADT* dagegen war 1948, in der Blütezeit des italienischen Neorealismus, ganz im Geist von Roberto Rossellini gemacht, wie Bergman selbst bekundet hat.

«Ich hatte noch nichts Eigenes. Jedesmal, wenn ich ins Kino gegangen bin, habe ich gedacht: so müsste ich es machen, so sollte es sein, und jede Kameraeinstellung empfand ich als Vorwurf gegen meine eigenen Einstellungen. Ich schwankte richtungslos hin und her, hing mich da an, wo ich konnte, weil alle Sachen ohne mein Verschulden und ohne dass ich wusste: wie, immer nur ein und dasselbe wurden, wogegen ich nichts machen konnte. Ich war vollkommen unselbständig und vollständig ratlos und technisch hinter dem Mond.»

Und obwohl er zwischendurch stilistisch beim poetischen Realismus von Carné und Renoir, Duvivier und Clair zu Gast gewesen war, kehrt Bergman für *DIE ZEIT MIT MONIKA* (*SOMMAREN MED MONIKA*) noch einmal zum aktuelleren «Verismo» der Italiener zurück. Das ist 1953, und *DIE ZEIT MIT MONIKA* wird bald der Lieblingsfilm der Nouvelle Vague sein. Die jungen Kritiker der «Cahiers du Cinéma», Truffaut und Godard, Rivette und Chabrol, werden den Ruhm des Schweden verbreiten, auch wenn sie in ihren eigenen Filmen nicht unbedingt seine Filmsprache nachsprechen werden.

Auch *DIE ZEIT MIT MONIKA* ist einer jener vielen Filme Bergmans, die, ob autobiographisch oder nicht, nicht zu denken sind ohne Bergmans Leben. *DIE ZEIT MIT MONIKA*, das ist auch eine Huldigung für seine damalige Gefährtin, für Harriet Andersson, «einer kleinen wilden Revueratte mit Netzstrümpfen», wie es in einer Bergman-Monografie heisst, der «niemand» – so geht das Zitat weiter – «filmkünstlerische Qualität, nur animalische Sexualität zutraute». Immerhin entdeckten die Kritiker hinterher in Harriet Andersson eine Begabung, die sie an eine schwedische Silvana Mangano denken liess. Wild und animalisch ist der ganze Film, ein anarchistischer Protest gegen die trostlosen Regelungen einer vollkommen ver-

bürgerlichten Nachkriegsgesellschaft. Monika erscheint wie eine Schwester des Michel Poiccard aus Godards *A BOUT DE SOUFFLE* oder auch als Vorläuferin des *PIERROT LE FOU*; und später, viel später, findet Harriet Andersson noch eine Nachfolgerin in der Sandrine Bonnaire des Films *SANS TOIT NI LOI* von Agnès Varda.

Harry und Monika – sie hatten beide ihre tristen Jobs aufgegeben – kommen von den Schären zurück, wo sie den Sommer verbracht haben, frei und ungebunden und bald ohne Geld, so dass sie ihr Essen stehlen müssen. Jetzt ist Monika schwanger und der Sommer ist vorbei. Und die Geschichte wird nicht gut ausgehen. Denn natürlich ist die Stadt stärker als die beiden, die Stadt, mit der sich Ingmar Bergman nie, auch nicht in *FANNY UND ALEXANDER* oder mit *DIE BESTEN ABSICHTEN*, ausgesöhnt hat. Noch immer scheint für ihn, der seit Jahrzehnten auf der kargen Insel Farö lebt, zu gelten, was er schon 1965 in einem Radio-Interview gesagt hat:

«Schweden war ja einmal ein Bauernland. Da lebten die Menschen in kleinen Dörfern zusammen und in kleinen Städten. Und alle lebten zusammen in grossen Familien. Und dann kam diese grosse industrielle Verstädterung. Und dann fühlten die Menschen, dass es vielleicht besser in der Stadt wäre. Und sie kamen in die Stadt, und es war sehr eng in der Stadt zu leben. Die Wohnungen waren sehr klein. Die Grosseltern konnten nicht mehr mit den Kindern, mit den Eltern zusammenleben. Und im selben Augenblick kam auch diese neue – wenigstens in Schweden – diese atheistische Politik. Die schwedischen Menschen haben ja eine grosse religiöse Begabung, das kennen wir ja. Die ganze Politik sollte die Menschen von der Religion trennen. Die Menschen fingen an, an Gott zu zweifeln.»

Wenn Bergmans Filme aufs Land gehen, werden sie stimmungsvoll. Die Kameraleute Gunnar Fischer und später Sven Nykvist tragen dazu ebenso bei wie der Lieblingskomponist Erik Nordgren, wenn Bergman nicht die Klassiker und vor allem Bach zitiert. Er selbst scheut sich vor der Idylle so wenig wie Douglas Sirk, und lieben muss man in Schweden vor allem den Sommer, aber auch der Sommer ist, wie die Liebe, voller Schrecken.

«Der schwedische Sommer ist für mich tief lustbetont, besonders die Zeit um Mittsommer, aber Juli und August, besonders der Juli, sind unerhört quälend. Wenn tagaus und tagein die Sonne scheint. Im Sonnenlicht bekomme ich Klaustrophobie. Meine Alpträume sind immer in Sonnenlicht getaucht, und ich hasse den Süden, wo ich dem ununterbrochenen Sonnenlicht wie einer Drohung ausgesetzt bin ... Wenn ich einen ununterbrochen wolkenlosen Himmel sehe, dann denke ich, die Erde könnte untergehen.»

•••

Zwei Jahre vor seinem Cannes-Erfolg *DAS LÄCHELN EINER SOMMERNACHT* hatte Bergman *ABEND DER GAUKLER* (*GYCKLARNAS AFTON*)

3



3



4



5



5

Immer geht es um die Liebe, um Liebesbeziehungen, und fast immer finden sich in ein und demselben Film vollkommen entgegengesetzte Behauptungen zum Thema, Skepsis und Begeisterung, Ekel und Faszination.

1 Ingmar Bergman und Liv Ullmann bei den Dreharbeiten zu HERBSTSONATE (HÖSTSONATEN, 1977), 2 Ingmar Bergman (1958), 3 Lars Ekborg und Harriet Andersson in DIE ZEIT MIT MONIKA (1952), 4 Nine-Christine Jonsson und Bengt Eklund in HAFENSTADT (1948), 5 Maj-Britt Nilsson und Birger Malmsten in EINEN SOMMER LANG (1950)



1



2

gedreht. Aber der Film, ungewöhnlich in seiner Form und in seinen Ansprüchen, wird erst später richtig wahrgenommen, erst zu einer Zeit, als Bergman ihm, gestützt auf den Erfolg, andere filmsprachliche Zumutungen folgen lassen konnte: DAS SIEBENTE SIEGEL (DET SJUNDE INSEGLET), WILDE ERDBEEREN (SMULTRONSTÄLLET), dann DIE JUNGFRAUENQUELLE (JUNGFRUKÄLLAN) und WIE IN EINEM SPIEGEL (SÅSOM I EN SPEGEL) – für die es 1961 und 1962 den Oscar für den besten fremdsprachigen Film geben sollte –, LICHT IM WINTER (NATTVARDSGÄSTERNA) und DAS SCHWEIGEN (TYSTNADEN). Schon ABEND DER GAUKLER bricht mit dem Realismus der frühen Filme, in der Form der Erzählung, in der Bild- und Lichtgestaltung, in der Musikmontage. Der Film enthält eine an die Erzähltechnik von Eisenstein gemahnende und in alpträumhaft grell gleissendes Sonnenlicht getauchte Stummfilmpassage von siebeneinhalb Minuten und eine an Strawinsky orientierte Musik von Karl-Birger Blomdahl.

An dem Gauklerpaar Frost und Alma, dem traurigen Clown und der Frau, die den Bären tanzen lässt und die Frost heimholt, indem er sie auf den Armen trägt und mit nackten Füßen wie ein busfertiger Pilger über die glühend heißen und scharfen Steine geht – an diesen beiden handelt Bergman ein Thema, ja ein Lebensgefühl ab, das ihn immer wieder beschäftigt, etwa in DAS GESICHT (ANSIKTET) oder DIE STUNDE DES WOLFS (VARGTIMMEN), und das noch FANNY UND ALEXANDER, diese «Liebeserklärung an das Leben», verdüstern wird: die Stellung und die Einschätzung des Künstlers in der Welt. Es ist bei dem Mann, der sonst so betont nicht-politisch sein will, ein verblüffender sozialer Affekt und umso überraschender, als sein Künstler-Begriff ganz und gar dem neunzehnten Jahrhundert verhaftet zu sein scheint.

«Es ist schon möglich, dass meine Ansicht veraltet ist. Es ist klar, dass es eine modernere Auffassung von der Kunst und den Künstlern gibt, aber das Demütigungsmotiv ist so wesentlich. Eins der Gefühle, an die ich mich aus meiner Kindheit am stärksten erinnern kann, ist gerade die Demütigung; in Worten oder Handlungen oder Situationen kleingemacht zu werden. Unsere ganze Erziehung ist doch eine Demütigung und war es in meiner Kindheit in noch höherem Grade. Eine der Wunden, mit denen ich in meinem Leben als Erwachsener am schwersten zu schaffen gehabt habe, ist die Furcht, gedemütigt zu werden. Jedes Mal, wenn ich eine Rezension lese – ob sie lobend ist oder nicht –, stellt sich dieses Gefühl ein. Rezensionen können verdammt kritisch sein, ohne demütigend zu sein, weil man spürt, hier lernt man etwas, hier kommt einer, der einem direkt etwas sagt. Aber sowohl lobende als auch kritische Rezensionen können demütigend sein.»

In einer der zeitgenössischen schwedischen Rezensionen zu ABEND DER GAUKLER hatte es geheissen: «Ich weigere mich, eine Okularinspek-

tion des Erbrochenen vorzunehmen, das Ingmar Bergman diesmal hinter sich zurückgelassen hat.» Die Demütigung durch eine Rezension konnte nicht heftiger sein und tiefer in die Seele des Künstlers schneiden, der sich offenbar nie dazu überreden konnte, Kritiken seiner Filme nicht zu lesen. Es will fast scheinen, als ob Bergman sich, wenigstens zuweilen, der Demütigung nahezu masochistisch ausgesetzt hat. Denn was Demütigung war und welche metaphysischen Dimensionen sie berühren konnte, das wusste der Pfarrerssohn aus schmerzlicher Kindheitserfahrung.

«Ein grosser Teil meines sehr starken Protestes gegen das Christentum beruht auf der Tatsache, dass darin ein starkes und unauslöschliches Demütigungsmotiv steckt. Einer der Hauptpunkte ist: «Ich armer sündiger Mensch, in Sünde geboren, der ich all mein Lebttag gesündigt habe.» Unter dieser Strafe leben wir, und darunter handeln wir rein atavistisch. Ein Mensch in meiner Situation, in meiner Position ist wirklich ganzen Serien von Demütigungen ausgesetzt gewesen.»

So kommt das eine zum anderen, die Religion zum Beruf, die Gefühle zur Kreativität, die Verletzlichkeit zum Stilwillen, und so ist sie auch kein Wunder, die Verwandtschaft der Filme aus Bergmans mittlerer Periode zwischen etwa 1955 und 1970 untereinander. So verschiedene thematische und stilistische Motive sie auch anschlagen mögen: was sie miteinander verbindet, ist ein Aufbruch der Sprache zu neuen syntaktischen Erfahrungen, sind die Beziehungen zwischen Kunst und Leben, Gedächtnis und Erinnerung, ist die Suche nach Gott oder nach einem anderen Sinn in einer gottlosen, vielleicht von Gott verlassenen und sprachlos gewordenen Welt, der Kampf der Geschlechter und der Generationen gegeneinander, von Mann und Frau, Vater und Sohn, Mutter und Tochter, von Geschwistern, Schwestern. In diesen Filmen, zu denen auch SCHANDE (SKAMMEN), DER RITUS (RITEN) und PASSION (EN PASSION) gehören, sowie, in geradezu kreischenden, schmerzhaften Farben gedreht und fast unerträglich SCHREIE UND FLÜSTERN (VISKNINGAR OCH ROP), lassen sich Thema und Sprache, Erfahrung und Stil, Stoff und Form nicht voneinander trennen. Das verleiht ihnen die Aura der Klassizität, und fast jeder von ihnen ist zurückzuführen auf ein Grund- und Urerlebnis ihres Autors.

«An einem frühen Morgen nahm ich das Auto und fuhr von Stockholm los, bis nach Uppsala. ... Grossmutter wohnte in einem unheimlich alten Haus mit einer riesigen Wohnung. Da war ein plüschbezogenes Klo in einem langen Flur, grosse Zimmer mit tickenden Uhren, gewaltigen Teppichen und grossen Möbeln. So hatte es gestanden, seitdem sie als eben verheiratete Frau eingezogen war, mit den Möbeln und Bildern aus Italien, Statuen und Palmen zweier bürgerlicher Familien. Da lebte ich als kleiner Junge, und meine Eindrücke aus dieser Welt waren stark. Als ich an jenem Morgen nach Uppsala kam, hatte ich plötzlich eine Idee, ich fuhr nach Slottsgatan 14. Es war Herbst,

die Sonne schien etwas auf die Domkirche, und die Uhr schlug gerade fünf. Ich ging in den kleinen Hof hinein, der mit Kopfsteinen gepflastert war. Dann ging ich ins Haus und griff nach dem Türriegel der Küchentür, die immer noch dieses bunte Glasmuster hatte, und dabei durchfuhr mich ein Schauer, das Gefühl, wenn ich nun öffne, und die alte Lalla, die alte Köchin, steht da in ihrer grossen Küchenschürze und kocht die Frühstücksgrütze ... Dass ich plötzlich einfach in meine Kindheit wieder eintreten könnte. ... Dann fuhr mir der Gedanke durch den Kopf: wenn man einen Film hieraus macht, nämlich dass man ganz real eine Tür öffnet, und dann plötzlich sich in seiner Kindheit befindet, und dann öffnet man eine andere Tür und kommt wieder in die Wirklichkeit hinein, und dann geht man um eine Strassenecke und kommt in eine andere Periode seines Lebens, und alles ist real, lebt. Das war tatsächlich die Anregung für WILDE ERDBEEREN.»

Man meint die Wohnung der Grossmutter wiederzuerkennen, wenn man FANNY UND ALEXANDER sieht, und man meint, dass das Kind Ingmar Bergman seine Grossmutter nicht anders erlebt hat als die Psychotherapeutin Jenny in VON ANGESICHT ZU ANGESICHT (ANSIKTE MOT ANSIKTE). In WILDE ERDBEEREN ist der achtundsiebzigjährige Professor Isak Borg mit dem Wagen von Stockholm nach Lund unterwegs, wo er am fünfzigsten Jahrestag seiner Promotion von der Universität geehrt werden soll. Borg wird begleitet von seiner Schwiegertochter Marianne, die aus einer Ehekrise zu ihm geflohen war. Sie machen Halt am Sommerhaus von Isak Borgs Eltern, dem Haus seiner Kindheit. Und Borg wird nicht nur unerkant durch Szenen seiner Jugend gehen, sondern auch als der alte Professor, der er jetzt ist, bei einem Examen durchfallen, und er wird seine Jugendliebe so wiedersehen, so jung und blühend, wie sie damals war, und sie wird ihm den Spiegel vorhalten und ihm erklären, er sei ein alter ängstlicher Mann, der bald sterben werde. Da sie aber das Leben noch vor sich habe, werde sie seinen Bruder Siegfried heiraten.

1957 war das, bald zwanzig Jahre vor dem ganz ähnlich konstruierten Film LA PRIMA ANGÉLICA des Spaniers Carlos Saura, gut dreissig Jahre vor der Trivialisierung der Idee als BACK TO THE FUTURE. Bergman ist auf dem Gelände des Surrealismus, auf dem Feld von Luis Buñuel mit der Traumsequenz gleich am Anfang des Films. Diese Sequenz und ihre Symbole, die man in den fünfziger Jahren noch zu interpretieren und zu deuten unternahm, sind heute endlich nur noch das, was sie sind: die sehr kunstvoll arrangierte Darstellung eines Todestraums, wie sie sich durchaus vergleichbar am Anfang von Fellinis OTTO E MEZZO findet und wiederum zitiert von dem Bergman&Fellini-Bewunderer Woody Allen, am Anfang – es ist immer wieder der Anfang – von STARDUST MEMORIES. Die Filmgeschichte ist auch eine Geschichte der Bilder, Symbole, Metaphern – eine Geschichte der Zeichen.

3



Was die Filme miteinander verbindet, ist ein Aufbruch der Sprache zu neuen syntaktischen Erfahrungen, sind die Beziehungen zwischen Kunst und Leben, Gedächtnis und Erinnerung, ist die Suche nach Gott oder nach einem anderen Sinn in einer gottlosen, vielleicht von Gott verlassenen und sprachlos gewordenen Welt.

1 Ingmar Bergman bei den Dreharbeiten zu DAS SCHWEIGEN (1962), 2 Elliott Gould, Bibi Andersson und Ingmar Bergman bei den Dreharbeiten zu THE TOUCH (1970), 3 Kari Sylvan und Harriet Andersson in SCHREIE UND FLÜSTERN (1971), 4 Harriet Andersson und Ake Grönberg in ABEND DER GAUKLER (1953), 5 Ingrid Thulin und Gunnar Björnstrand in LICHT IM WINTER (1962), 6 Ingrid Thulin und Max von Sydow in STUNDE DES WOLFS (1966), 7 SCHREIE UND FLÜSTERN, 8 Max von Sydow und Liv Ullmann in SCHANDE (1968)

4



5



6



7



8





•••

Wilde Erdbeeren gibt es immer wieder in den Filmen von Ingmar Bergman. Sie sind ein Aphrodisiakum und fast stets mit Liebesszenen verbunden oder lösen Erinnerungen aus. Ihr Geschmack hat eine ähnliche Funktion wie der warme Duft der Madeleine bei Marcel Proust. Maria führt Henrik zu der Stelle mit den Walderdbeeren, wo sie ihm sagt, dass sie niemals sterben werde. Das war in *EINEN SOMMER LANG*. Und in *DAS SIEBENTE SIEGEL*, sechs Jahre später und im Mittelalter der Kreuzzüge, ist es die Gauklerin Mia, die dem Ritter Antonius Block eine Schale mit Erdbeeren reicht, die er mit den Händen umfasst, als enthalte sie den Gral, während er schwört, diese Szene niemals zu vergessen.

Man kann *DAS SIEBENTE SIEGEL* wie *ABEND DER GAUKLER* und *WILDE ERDBEEREN* auch als Road Movie lesen. Die Heimkehr des Odysseus oder die Heimkehr des Ritters nach dem anderen, dem nicht gezeigten Road Movie namens Kreuzzug. Es ist eine beschwerliche Reise durch ein von der Pest verwüstetes, von Flagellanten und Hexen abfacklern heimgesuchtes Land, es ist nach der sinnlosen Fahrt ins Heilige Land eine Rückkehr in den Sinn: denn der Ritter wird den Tod täuschen und seinen eigenen als gloriosen Sieg verstehen dürfen, weil er mit der Täuschung nicht sein eigenes Leben rettet, sondern das einer Gauklerfamilie mit Kind. Das Paar, das an *ABEND DER GAUKLER* erinnert, heisst anspielungsreich Jof und Mia, und auch sie sind auf der Reise.

Andererseits wird auch in *DAS SIEBENTE SIEGEL* die Diskussion um die Liebe weitergeführt, auf dem anthrazitgrau ausgemalten Hintergrund als hinreissende Burleske, fast ein Satyrspiel innerhalb der Tragödie; und auch hier wird die Kunst nach ihrer gesellschaftlichen Funktion, nur dem Scheine nach im Mittelalter, befragt. Jöns, der Knappe, nicht nur ein studierter Mann, sondern wahrscheinlich Agnostiker, sucht in einer Kapelle den Maler auf, der dabei ist, ihre Altarwand mit einem Fresko zu schmücken, in dessen Mittelpunkt der Tod steht. Und der Maler, von Jöns ironisch-skeptisch nach dem Sinn seiner Arbeit befragt, bekennt sich zu der Aufgabe, mit seiner Kunst die Menschen an ihre Vergänglichkeit zu erinnern.

Bergman hat sich mit *DAS SIEBENTE SIEGEL* nicht nur, wie er sagt, von seiner Todesangst befreit. Er hat mit diesem Film und seinen gelegentlich gewaltsamen Sprüngen von der Totalen in die Nahaufnahme – wobei die konventionellen Zwischenschritte wie Halbtotale und Amerikanische Einstellung ausgespart werden – auch eine für seine Filmsprache wichtige Entdeckung gemacht. Es ist eine Syntax der Vereinfachung und Verknappung, eine geradezu lakonische Syntax, die sich dann tatsächlich in Filmen der Nouvelle Vague wiederfindet, zumal in der elliptischen Erzählweise Godards.

*«Die Totale ist ein merkwürdiges Instrument. Sie verlangt eine ungeheure Dichte und Bewusstsein. Sie darf nie planlos werden. (...) Ich glaube, dass ich in DAS SIEBENTE SIEGEL bewusst damit angefangen habe. Dort gibt es eine Szene mit einem Pestkranken, der im Wald hinter einem Baumstamm liegt und schreit. Ich hatte ursprünglich den Gedanken, eine Nahaufnahme zu machen. Dann entdeckte ich, dass gerade das Ungeheuerliche durch die Entfernung verstärkt wird. (...) Das mit den Totalen und Nahaufnahmen ist eine Ambivalenz im Regisseur selber. Du weißt, dass du eines Morgens ein starkes Bedürfnis hast, diesen Idioten auf den Leib zu rücken, sie herauszufordern, sie an die Wand zu drängen und das Letzte an Ausdruck aus ihnen herauszuquetschen. Manchmal muss man Nahaufnahmen machen, nur weil die Situation Nahaufnahmen verlangt, aber manchmal hast du rasende Lust, bis an deine Grenze und die der Schauspieler zu gehen. An manchen Tagen aber fühlst du eine grosse Unlust und Müdigkeit und möchtest am liebsten nach Hause gehen oder alle Leute anschreien und dich in die Ecke stellen und maulen. Da fühlst du plötzlich: nein, jetzt will ich in der Totalen filmen, jetzt will ich sie alle auf Abstand haben, weit weg, und plötzlich denkst du: geht das denn? Ja, das geht prima, hier ist es sogar gut, Totalen zu haben. Aber was da eigentlich abläuft – ob das innere Rhythmusgefühl den Ausschlag gibt oder ob du von persönlichen, privaten Impulsen gelenkt wirst – das musst du dir klarmachen. Du musst deine Ambivalenz als etwas Fruchtbringendes, Funktionierendes einsetzen.»*

Offener über sich selbst und analytischer über Struktur und Voraussetzungen, aber auch impulsiven Zufälligkeiten von kreativen Prozessen hat selten einer gesprochen als Ingmar Bergman in einem mehrtägigen, gelegentlich über Wochen und Monate hin unterbrochenen Interview mit drei Redakteuren der schwedischen Filmzeitschrift «Chaplin». Und angeregt dazu hatte sie sicher, jede Wette, jemand, der sich seinerseits von Bergman berührt und inspiriert fand, François Truffaut mit seinem grossen Hitchcock-Interview: «Le cinéma selon Hitchcock» (in der deutschen Übersetzung: Mister Hitchcock, wie haben Sie das gemacht); Ingmar Bergman, was hast du dir dabei gedacht. So schloss sich einmal der Kreis des filmsprachlichen Einverständnisses in Europa.

Noch ein Film über eine Reise, über eine Reise in die Sprachlosigkeit ist *DAS SCHWEIGEN*, Mitte der sechziger Jahre von wahren Weltmeistern der Interpretation zu einem christlichen Melodram aus protestantischem Geist mit katholischer Ikonographie aufgenordet, meint vor allem sich selbst: die Unfähigkeit zur Kommunikation, die verlorene sprachliche Einheit, das verspielte und vertane Einverständnis des Sprechens, die Reise nach Kannitverstan.

Ein Zug fährt in das Niemandsland, im Zug ein Junge, der im Mittelpunkt des Films steht, seine Mutter und seine Tante. Es ist schwül. Die

Tante, Kettenraucherin und hungrig nach Alkohol, leidet an Hustenanfällen mit Blutstürzen, sie onaniert; die Mutter, schwitzend und lasziv, leidet an ihrer Sinnlichkeit, sie wird sich einen unbekannt Partner suchen. Es riecht nach Sperma in dem Film, und es riecht nach Pulver; Panzerrollen nicht nur mit einem Zug auf dem gegenüberliegenden Gleis Richtung Grenze; es wird noch Flugzeuflärm geben und einen Tank, der durch die Stadt und bis vors Hotel rollt. Krieg und Bürgerkrieg, orgiastische Ekstasen und der Tod, Hotelflure wie bei Alain Resnais und in Marienbad, Zwerge wie bei Fellini – und eine vollkommen fremde, eine unbekannte, eine sprachlose Sprache.

«Die ursprüngliche Idee war», sagt Bergman, «einen Film zu machen, der nach musikalischen und nicht nach dramaturgischen Gesetzen ablief. Der Film sollte assoziativ funktionieren – rhythmisch, mit Leitmotiven und Nebenmotiven. Beim Aufbau des Films dachte ich viel mehr musikalisch, als ich das früher getan hatte. Das einzige, was von Bartók, an dessen Konzert für Orchester ich gedacht hatte, geblieben ist, ist der Anfang. Mit diesem unbeweglichen Ton und dem darauffolgenden plötzlichen Ausbruch liegt er ganz nahe bei Bartók.»

Nichts davon interessierte in der Debatte Anfang der sechziger Jahre, in der es um die theologische Deutung und auch Vereinnahmung des Films ging, womit seine Anhänger ihn tatsächlich vor der Zensur bewahren konnten, wenigstens in Deutschland. Es ging um zwei, drei Szenen und besonders um eine Einstellung von wenigen Sekunden, die seinerzeit als gewagt galten. Und in diesem tatsächlich vielsprachigen Film (damals) nicht als eine Sprache unter anderen Sprachen gelesen werden konnte, als die Sprache namens Sexualität.

Der Skandal, den *DAS SCHWEIGEN* machte, verhalf dem Film zu einer unvergleichlichen Popularität und vielen Millionen Zuschauern. Wenn die Massen irgendwo eine Ahnung von filmsprachlichen Feinstrukturen jenseits des Genre-Kinos gewonnen haben, dann in diesem Film. Er ist beherrscht von einem geradezu fanatischen Stilwillen, dem man bei Bergman ähnlich vielleicht nur noch in der Klaustrophobie des vorhergehenden Films *LICHT IM WINTER* und in der extremen Farbdramaturgie von *SCHREIE UND FLÜSTERN* begegnen kann. Er enthält Bilder, die an den Fellini von *LA DOLCE VITA* und *OTTO E MEZZO*, und Tonmontagen, die an die späten Filme von Tarkowskij, an *NOSTALGHIA* und *OFFRET*, denken lassen. Wie sich aus Bergmans einzigem Kriegs- oder zutreffender gesagt Kriegsfolgenfilm, wie sich aus *SCHANDE* Beziehungen zu Tarkowskij *STALKER* herstellen, so in *DIE STUNDE DES WOLFS* und *PERSONA* und noch einmal *LICHT IM WINTER* und *DIE JUNGFRAUENQUELLE* zu Filmen von Robert Bresson.

2



Bergman hat mit DAS SIEBENTE SIEGEL und seinen gelegentlich gewaltsamen Sprüngen von der Totalen in die Nahaufnahme auch eine für seine Filmsprache wichtige Entdeckung gemacht. Es ist eine Syntax der Vereinfachung und Verknappung, eine geradezu lakonische Syntax.

1 Ingmar Bergman und Ingrid Bergman bei den Dreharbeiten zu HERBSTSONATE (HÖSTSONATEN, 1977), 2 Bengt Ekerod in DAS SIEBENTE SIEGEL (1956), 3 Liv Ullmann und Max von Sydow in PASSION (1968), 4 DAS SIEBENTE SIEGEL, 5 Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom und Birger Malmsten in DAS SCHWEIGEN (1962), 6 Jörgen Lindström in DAS SCHWEIGEN, 7 Ingrid Thulin und Max von Sydow in DIE STUNDE DES WOLFS (1966)

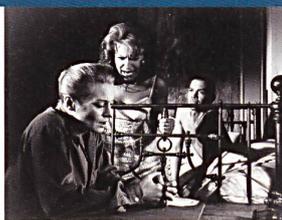
3



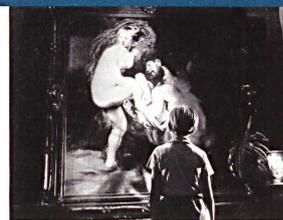
4



5



6



7

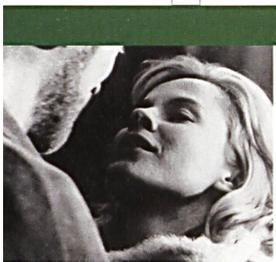




Was aber tut ein Film? Verschmelzung: der einzelnen Bilder zum Bilderfluss, von stehenden Bildern zu Bildern in Bewegung; die Verschmelzung von zum Teil weit entlegenen Orten und Zeiten zu ein und derselben Gegenwart.

1 Jörgen Lindström in DAS SCHWEIGEN (1962), 2 Max von Sydow und Bibi Andersson in EINE PASSION (1968), 3 Marie Richardson und Peter Stormare in IN THE PRESENCE OF A CLOWN (1996), 4 Victor Sjöström und Ingrid Thulin in WILDE ERDBEEREN (1957), 5 Bengt Ekerot in DAS SIEBENTE SIEGEL (1956), 6 Liv Ullmann in VON ANGESICHT ZU ANGESICHT (1975), 7 Liv Ullmann und Bibi Andersson in PERSONA (1965), 8 Harriet Andersson in WIE IN EINEM SPIEGEL (1960), 9 Ingmar Bergman, 10 Ingmar Bergman bei den Dreharbeiten zu FANNY UND ALEXANDER (1981)

2



3



4



5



6



7



8





9



10

Bresson und Fellini, Bergman und Tarkowskij: da liegen ähnliche, genuin europäische Nervenstränge bloss, da wirken Prägungen durch viele Generationen nach, da emanzipieren sich religiöse Strukturierungen zu ästhetischen. Eine Musik – sie stammt von *Lars Johan Werle* –, die am Minimalismus von Béla Bartók oder Morton Feldman orientiert ist; eine Geräuschmontage, an der sich Tarkowskij hätte schulen können; Bilder, ja Bildfetzen zum Teil aus Filmen Bergmans: das ist der Anfang des Films, den er am liebsten einfach «Opus 27» genannt hätte, und wer denkt da nicht sofort wieder an Fellinis OTTO E MEZZO? Der Film PERSONA beginnt wie ein Experimentalfilm und ist ein Experiment. Das Experiment mit zwei Frauen, Schauspielerinnen, die eine verblüffende physiognomische Ähnlichkeit miteinander verbindet. Bergman hatte die Norwegerin Liv Ullmann durch *Bibi Andersson* kennen gelernt und bald aus der Begegnung dieser beiden einander so ähnlichen Darstellerinnen die Idee zu einem Film entwickelt, in der zwei Identitäten ineinander verschmelzen. Was aber tut Film anderes? Was ist das offenbare Geheimnis seiner Sprache, die Technik seiner Sprache und die sprachliche Technik? Verschmelzung: der einzelnen Bilder zum Bilderfluss, von stehenden Bildern zu Bildern in Bewegung; die Verschmelzung von zum Teil weit entlegenen Orten und Zeiten zu ein und derselben Gegenwart, und sei es mit der Bilder verschmelzenden Technik der Überblendung.

PERSONA ist ein fast monologischer Film. Nur Alma, die junge Krankenschwester spricht, während sich Elisabeth Vogler, die bekannte und gefeierte Schauspielerin, ins Schweigen zurückgezogen hat. Für Alma wird das Zusammensein in einem entlegenen Haus am Strand zum Alptraum. Da Elisabeth kein Wort spricht, fängt Alma an, anstelle ihrer Patientin zu sprechen. Immer näher rückt die Kamera an die Frauen heran, immer dichter geht sie auf die Gesichter und bringt in einem Trick der Verschmelzung eines der bekanntesten Bilder aus einem Bergman-Film hervor: das aus zwei halben Gesichtern zusammengesetzte Antlitz, die bildgewordene Schizophrenie. Doch diese Verschmelzung, die man auch eine reziproke Schizophrenie nennen könnte, sie kommt nicht von ungefähr. Zwei Kameras haben einen langen Monolog Almas gefilmt, den man – denn es wird nicht konventionell mit Schuss-Gegenschuss montiert –, zweimal zu hören bekommt: in einer ersten Sequenz mit Blick auf das Gesicht der zuhörenden Elisabeth und in einer zweiten Sequenz mit Blick auf die monologisierende Alma.

Vier Jahre nach DAS SCHWEIGEN entstanden, greift PERSONA auf WIE IN EINEM SPIEGEL zurück, der wiederum zwei Jahre vor DAS SCHWEIGEN entstanden war: es kann kaum ein deutlicheres Signal für die ununterbrochene Kontinuität des Werks von Ingmar Bergman ge-

ben. PERSONA gehört, wie später noch VON ANGESICHT ZU ANGESICHT, zu den Filmen der Persönlichkeitserkundung durch Persönlichkeitspaltung. Der Film bezieht sich selbst als Medium in diese Auseinandersetzung mit ein, wenn der Filmstreifen reisst, ein Projektor zu rattern beginnt, wenn der Filmstreifen verbrennt. Und das nicht nur in der Ouvertüre der Sequenz vor den Titeln.

«Über die Unterbrechung, als der Film kaputtgeht, wurde viel diskutiert. Viele Besserwisser fanden, dass die Unterbrechung blödsinnig sei und dass man das Publikum aus dem Geschehen reisse und so weiter. Ich bin genau der entgegengesetzten Auffassung. Ich glaube, wenn man das Publikum für eine Weile aus dem Geschehen reisst und es dann zurückführt, dann erhöht man die Sensibilität und die Bereitschaft, statt sie zu verringern.»

Die Filme, die mit dem Ich auf du und du gehen, stellen enorme Anforderungen an die Schauspieler, bei deren Führung Bergman wahrscheinlich von keinem anderen Regisseur der Welt übertroffen wird.

«Mit den Jahren, langsam, ganz langsam, habe ich zusammen mit den Schauspielern eine Arbeitstechnik entwickelt. (...) Denn ohne die Stärke der Schauspieler oder ihre Initiative oder ihre Anregung... würde ich nie etwas durchführen können, was ich selber geschrieben habe. Sie nehmen es selbst in die Hand und machen es sich zu eigen. (...) Ich erlebe die Schauspieler in ihrer Lage als ausgeliefert. Immer sind sie es, die vor der Kamera stehen. Die sich bis auf die Knochen entblößen. Wir können eine Grimasse schneiden oder uns verbal aus der Affäre ziehen. Sie können das nicht. Sie stehen da mit ihrem Körper und ihrem Gesicht. Deshalb empfinde ich es als das einzig moralisch Anständige, immer, unverbrüchlich, unerschütterlich sich auf die Seite der Schauspieler zu stellen.»

Liv Ullmann, die in PERSONA nur eine einzige Textstelle hat, und die heisst «Nichts», wird in VON ANGESICHT ZU ANGESICHT eine Art von Rede-Marathon zu leisten haben. Und in WIE IN EINEM SPIEGEL war es Harriet Andersson, das «Revuegirl mit den Netzstrümpfen», die «Animalische» von einst, die die Darstellung einer hoch differenzierten schizophrenen Persönlichkeit mit der Kritik religiösen Wahns zu verbinden hatte. Karin hat Gesichte. Karin geht durch Wände. Karin spricht mit «den anderen», die ihr eine Begegnung mit Gott verheissen. Aber der Gott ist eine Spinne, die in sie einzudringen versucht.

WIE IN EINEM SPIEGEL ist eine fulminante Tour de force der Harriet Andersson, gegen die die männlichen Darsteller, bei aller Erfahrung und Routine, bloss erscheinen müssen: das Drehbuch lässt ihnen kaum eine Chance. Ganz ähnlich vertraut das Buch zu VON ANGESICHT ZU ANGESICHT auf die dominante Präsenz von Liv Ullmann. Jenny Isaksson, Psychotherapeutin, deren Mann für mehrere Monate in Amerika ist, hat nach einer Party die nicht misszuverstehen-

de Einladung des Arztes Tomas Jacobi angenommen, mit in sein Haus zu kommen. Als sie ihn, der sie unmissverständlich anzumachen versucht, fragt, wie er sich das denn vorstelle, den Übergang aus dem Wohnzimmer ins Bett, vom Plaudern zum Geschlechtsverkehr, verzagt der Mann vor soviel nüchternem Selbstbewusstsein. Doch diese selbstbewusste Frau wird die Freundschaft von Tomas noch brauchen, wenn sie selbst nach einem Vergewaltigungsversuch in eine schwere Depression gerät und sich zu töten versucht. In ihren Träumen, die sich in nichts von den Angstvorstellungen ihrer Patienten unterscheiden, wird ihr Glauben, eine unbeschwerter Kindheit gehabt zu haben, Lügen gestraft. Und Bergman entfaltet noch einmal alle visuellen Erfahrungen früherer Filme in der souveränen Instrumentalisierung des surrealistischen Vokabulars. Keine andere filmische Sprache, so scheint es, kann geeigneter sein, die Befindlichkeit der Seele abzubilden, die Ängste und Hoffnungen in der Zwischenwelt von Wirklichkeit und Traum, von Alltag und Illusion, im Zwischenreich von Rationalität und Wahn, in den mit unseren Augen nicht messbaren Momenten zwischen den 24 Bildern in der Sekunde.

Wann immer die Filme Ingmar Bergmans der Verzweiflung, der Angst, der unüberwindbaren Einsamkeit des Menschen zugewandt sind und oft nichts als der reine seelische Horror zu sein scheinen, so entfernen sie sich doch nie von der Zuversicht, die in ihrer schieren Existenz begründet ist. Es ist die Tatsache, dass es diese Filme gibt.

Peter W. Jansen

#### Literatur (Auswahl)

Zitate aus: Bergman über Bergman. Interviews mit Ingmar Bergman über das Filmemachen von Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima. München, Hanser, 1976

Gert H. Theunissen: Das Schweigen und sein Publikum. Eine Dokumentation. Köln, DuMont, 1964

Jörn Donner: The Films of Ingmar Bergman. From Torment to All These Women. New York, Dover, 1972

Stuart M. Kaminsky/Joseph F. Hill (Hrsg.): Ingmar Bergman. Essays in Criticism. London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1975

Peter Cowie: Ingmar Bergman. A Critical Biography. London, Deutsch, 1982

Hauke Lange-Fuchs: Ingmar Bergman. Seine Filme – sein Leben. München, Heyne, 1988

Peter M. Ladiges: Der Fall Ingmar Bergman. Eine Untersuchung. Baden-Baden, SWF Nachtstudio 13.10.1965

Frieda Patalas-Grafe: Das Missverständnis Ingmar Bergman. Die Fehleinschätzung eines Regisseurs. Baden-Baden, SWF Abendstudio 15.07.1968

# Von Kracauer zu Li Shaohong

Filme sind niemals reine Kunstprodukte. Siegfried Kracauer war vermutlich der erste Sozialwissenschaftler, der Kinofilme systematisch zur Untersuchung des Massenverhaltens auswertete. Im bahnbrechenden Werk «From Caligari to Hitler», 1947 bei Princeton University Press erschienen (und in Deutschland jahrzehntelang nur in einer skandalös verstümmelten Fassung greifbar), zeigte er auf, dass das Kino der Weimarer Republik an diverse unterschwellig vorhandene Stimmungen im Publikum appellierte, welche sich die Nazis danach politisch zu Nutze machten. Namentlich ging es dabei um eine generelle Psychologisierung der gesellschaftlichen Verhältnisse, um ein übersteigertes Verehrungsbedürfnis für historische Persönlichkeiten und um einen Irrationalismus, der sich beispielsweise in einer vorbehaltlosen Natur- und Bergschwärmerei niederschlug.

Seit Kracauer lassen sich Filme als Seismographen, ja gar als vorlaufende Indikatoren gesellschaftlicher Prozesse lesen, selbstverständlich nicht nur im Deutschland der Zwischenkriegszeit. FÜSILIER WIPF (Leopold Lindtberg / Hermann Haller), der Schweizer Film-Grosserfolg des Jahres 1938, spielte im Aktivdienst 1914/18 und wurde vom Publikum seinerzeit doch mit jeder Aussage und mit jedem Bild auf die aktuelle Situation bezogen, den drohenden Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. Umgekehrt griffen die Schweizer Filmschaffenden wenig später, während dieser Krieg noch im Gange war, mit MARIE-LOUISE UND DIE LETZTE CHANCE (Leopold Lindtberg, 1944 und 1945) das Thema Flüchtlingspolitik in einer Art auf, wie sie dann 1947 der Bundesrat mit der Botschaft «Neutralität und Solidarität» als offizielle aussenpolitische Linie definieren sollte.

Auch im ehemaligen Ostblock gingen Filme der gesellschaftlich-politischen Entwicklung voran. Die Geschichte der tschechischen «Neuen Welle» mit ihren zahlreichen subversiven Komödien, etwa HORÍ, MÁ PANENKO (DER FEUERWEHRBALL) von Milos Forman, 1967, liest sich wie eine Vorwegnahme des Prager Frühlings. Jiri Menzels OSTRE SLEDOVANÉ VLAKY (SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE) aus dem Jahr 1966 spielte auf einer verschlafenen nordböhmischen Bahnstation zur Zeit der deutschen Besatzung im Endstadium des Zweiten Weltkriegs, hatte aber selbstverständlich nicht die damaligen deutschen Statthalter im Visier, sondern das Monopol der herrschenden Kommunistischen Partei. Der Film kann als Parabel für den gesamten Prager Frühling 1968 bis zum bitteren Ende, dem Einmarsch der Warschauer-Pakt-Truppen am 21. August in die CSSR, gesehen werden. Milos, der jugendliche Held des Films, bringt den deutschen Munitionszug zur Explosion, wird aber selber im letzten Moment von den Wachtposten des hintersten Wagens erschossen.

Kehren wir nochmals in die Schweiz zurück. Gemäss allgemeinem Verständnis sind die Jugendunruhen von 1980/81 «aus heiterem Himmel» über das Land hereingebrochen. Ein Blick auf das einheimische Filmschaffen in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre belegt, dass dem nicht so ist. Alle wichtigen Themen, Metaphern, Strategien und Umgangsformen der «Bewegung» waren hier bereits angelegt. Die Kältemetapher findet sich schon im Titel VON KLEINE FRIEREN AUCH IM SOMMER (Peter von Gunten, 1978), sie ist aber auch ein Thema in LES INDIENS SONT ENCORE LOIN (Patricia Moraz, 1977), einem Film, der mit dem Erfrierungstod der jugendlichen Hauptfigur Jenny endet, die ihrerseits vergeblich die Freiheit der Indianer – «Nur Stämme werden überleben» – gesucht hatte. «Wir wollen alles, und zwar subito!» könnte als Motto über Alain Tanners MESSIDOR aus dem Jahre 1979 stehen, einem Werk, das gleichsam den Ablauf der Ereignisse von 1980/81 antizipierte: spielerischer Ausbruch der Jugendlichen – lustvoller Widerstand – gewaltsame Flucht – polizeiliche Niederschlagung.

Wenn die These vom Film als vorauslaufendem Indikator gesellschaftlicher Prozesse stimmt, dann müsste sich aus dem aktuellen Filmschaffen die gesellschaftliche Zukunft ablesen lassen. Das trifft auch zu, aber eben nur «im Prinzip», das heisst, unter Einbezug aller relevanten Fakten, die bekanntlich erst im Nachhinein sichtbar werden. Ich erinnere mich an die Begeisterung, die ich beim Besuch des Films XE SE QING CHEN (BLOODY MORNING) von Li Shaohong (1990, nach Gabriel Garcia Marquez' «Chronik eines angekündigten Todes») empfand, einem Film, der ein in Korruption und Elend gefangenes chinesisches Dorf zeigte. Ein solches China-Bild war für mich – nur kurze Zeit nach dem Massaker auf dem Platz des Himmlischen Friedens in Peking – Überraschung und Hoffnung: Wenn die Filmschaffenden der sogenannten Fünften Generation, zu der die Autorin Li Shaohong zählte, ihr Land und dessen Probleme in einem derartigen Licht zeigen konnten, so dachte ich, wären die Tage des Regimes wohl gezählt. In meiner Begeisterung hatte ich übersehen, dass der Film in der Volksrepublik China gar nicht freigegeben worden war und wohl bloss im Ausland gute Stimmung für die alte Garde machen sollte.

Felix Aeppli




**Wenn die These vom Film als vorauslaufendem Indikator gesellschaftlicher Prozesse stimmt, dann müsste sich aus dem aktuellen Filmschaffen die gesellschaftliche Zukunft ablesen lassen. Das trifft auch zu, aber eben nur «im Prinzip», das heisst, unter Einbezug aller relevanten Fakten, die bekanntlich erst im Nachhinein sichtbar werden.**



DAS FRÄULEIN ist nahe beim Menschen. So wie wir auch.

**SRG SSR** **idée suisse**



[www.srgssrideesuisse.ch](http://www.srgssrideesuisse.ch)

Jetzt im Kino



SCHWEIZERISCHE BUNDESANWALTSCHAFT  
MINISTÈRE PUBLIC DE LA CONFÉDÉRATION  
MINISTERO PUBBLICO DELLA CONFEDERAZIONE  
CH-3003 BERNE - TELEGR. P. 440217 FEDERAL

LOOK NOW!  
zeigt

# Elisabeth Kopp

Eine Winterreise / Voyage en hiver

ein Film von  
**ANDRES BRÜTSCH**

«Der Film hat die Kraft, eine Neubeurteilung der Titelheldin in Gang zu setzen. Er steht auch für eine neue Tendenz im Schweizer Film, der in den letzten Jahren zu eigenen, aktuellen Themen und so zum Publikum zurückgefunden hat.» **Mittelland Zeitung**

«Ein Stoff, der unter die Haut geht – als historisches Dokument aber auch als persönliche Tragödie.» **SF**



[www.elisabethkopp-derfilm.ch](http://www.elisabethkopp-derfilm.ch)

SRG SSR idée suisse

topicfeatures



LOOK NOW!