



**DAS ABENTEUER** ↗ Avventura

**À BOUT DE SOUFFLE** (Außer Atem). Frankreich (Société Nouvelle de Cinéma) 1959. 35 mm, s/w, 90 Min.

R: Jean-Luc Godard. B: Jean-Luc Godard, nach einem Szenario von François Truffaut; technische Beratung: Claude Chabrol. K: Raoul Coutard. S: Cécile Decugis, Lila Herman. M: Martial Solal, Wolfgang Amadeus Mozart. D: Jean Seberg (Patricia Franchini), Jean-Paul Belmondo (Michel Poiccard), Henri-Jacques Huet (Antonio Berruti), Jean-Pierre Melville (Parvulesco).

Truffaut, ehemaliger Kritikerkollege Godards bei den »Cahiers du Cinéma« und wie dieser Mitbegründer der Nouvelle Vague, wagte nach der Premiere von *À bout de souffle* die Prophezeiung, daß das Kino niemals mehr so sein werde wie zuvor. Manche Zeitgenossen gingen soweit, Godards Revolution im Kino mit der umwälzenden Kraft des Kubismus in der Malerei zu vergleichen.

Godards Film wirkte auf die damaligen Zuschauer nicht nur irritierend, sondern geradezu schockierend, weil er gegen die bis dahin geltenden ästhetischen Regeln des Erzählkinos in eklatanter Weise verstieß: Gedreht wurde nicht im Studio, sondern auf der Straße, auf dem Lande, in den Zimmern und den Büros, um das Leben dort zu filmen, »wo es ist« (Godard). Da ohne Kunstlicht gefilmt wurde, sind bei Innenaufnahmen – trotz des verwendeten hochempfindlichen Filmmaterials – die Gesichter stellenweise nicht richtig zu erkennen. Die bewegte Kamera benutzt weder Schienen noch Stativ: Das verleiht den Filmbildern ihr nervöses Temperament, den Szenen und Sequenzen ihren lebhaften Rhythmus. Am gravierendsten jedoch waren die technischen und dramaturgischen Verstöße. So mußte der Kameramann Raoul Coutard Schwenks über die konventionellen Margen hinaus vornehmen, kleine Achsenverschiebungen und sogar Sprünge über die Achse. Falsche Anschlüsse und eine durch »jump-cuts« geprägte elliptische Erzählweise, bei der oftmals Dialoge und Bildmontage asynchron verlau-

fen, negieren die klassische Dramaturgie. »Eigentlich ist es ein Film, der am Ende der Nouvelle Vague kam«, so Godard im Rückblick, 20 Jahre nach der Premiere, »es ist ein Film ohne Regeln oder dessen einzige Regel hieß: Die Regeln sind falsch oder werden falsch angewendet.«

Die stilistischen Besonderheiten verdanken sich jedoch nicht allein dem Kunstwillen Godards, sondern auch den ökonomischen Zwängen der Produktion. So mußte er seinen mehr als zwei Stunden langen Film auf die vereinbarten 90 Minuten kürzen. Das führte z.B. dazu, daß das Gespräch zwischen Michel und Patricia während ihrer Fahrt im offenen Wagen durch Paris nicht im üblichen Schuß-Gegenschuß-Verfahren gezeigt wird. Um Einstellungen und damit Zeit zu sparen, ist während des Dialogs nur der zu sehen, der zu hört.

*À bout de souffle* war gedacht als Hommage an den amerikanischen Film noir; gewidmet ist der Film den »Monogram Pictures«, einer Produktionsgesellschaft, der das Genre einige bedeutende Werke verdankt. Die Hommage gerät Godard allerdings eher zu einer subtilen Parodie. Jean-Paul Belmondo imitiert charakteristische Gesten seines Idols Humphrey Bogart, mit dessen Bild im Schaukasten eines Kinos er sogar kurz Zwiesprache hält. Während Bogart jedoch in seinen Rollen immer Sieger bleibt, gehört Belmondo zu den Verlierern. Was der Filmemacher hier markiert, ist die Kluft zwischen Mythos und Alltagsrealität, zwischen Film und Leben. Godard kehrt überdies das psychologische Modell der Vorbilder um, indem der verfolgte Gangster nicht flieht, sondern sich von der Polizei erschießen läßt. Wenn am Ende des Films Belmondo angeschossen auf der Straße liegt und kurz vor seinem Tod noch Grimasen schneidet, sich – sterbend – dann sogar selbst die Augen zudrückt, mutiert die Parodie zur Entmythologisierung einer ganzen Filmtradition.

Godards erster langer Spielfilm basiert auf einem Szenario von Truffaut, das dieser wiederum aus einer Zeitungsmeldung über einen Polizistenmord entwickelt hatte. Als Liebesgeschichte zwischen dem kleinen Kriminellen Michel Poiccard und der amerikanischen Studentin Patricia, die ihn am Ende bei der Polizei denunziert – womit sie sich beweisen



À bout de souffle: Jean-Paul Belmondo und Jean Seberg

will, daß sie Michel im Grunde doch nicht liebt –, ist der Plot eher banal. Und dennoch erlaubt er dem Regisseur Fragestellungen, die für die Befindlichkeit der damals 20- bis 30jährigen – zu denen Godard selbst gehörte – bezeichnend waren. So wird der berühmte Schriftsteller Parvulesco (gespielt von dem Regisseur Jean-Pierre Melville) gefragt: »Meinen Sie, daß man in unserer Zeit noch an die Liebe glauben kann?« Worauf er die Gegenfrage stellt: »Wenn nicht daran, woran denn sonst?« An anderer Stelle ist es Patricia, die sich selbst befragt: »I don't know if I'm unhappy, because I'm not free or if I'm not free, because I'm unhappy?« Eine existentialistische Bedeutung bekommen diese Fragen, wenn Patricia eine Passage aus William Faulkners Erzählung »Wild Palms« zitiert: »Vor die Wahl gestellt, zwischen dem Leiden und dem Nichts zu wählen, entscheide ich mich für das Leiden« – was Michel als einen Kompromiß betrachtet.

Es sind diese Fragen, die – neben dem formalen wie inhaltlichen anarchischen Gestus und dem locker-

witzigen Slang Belmondos – *A bout de souffle* zu einem Kultfilm gemacht haben. Einen Status, den das Hollywood-Remake *Breathless* von Jim McBride aus dem Jahre 1983 wohl nie erreichen wird.

»*A bout de souffle*«, in: L'Avant-Scène du Cinéma, 1968, H. 79. (Filmprotokoll, Szenario). – »*Breathless*«. Hg. J. Dudley Andrew. New Brunswick 1987. (Filmtext, Materialien). Charles Barr: »*A bout de souffle*«, in: Ian Cameron (Hg.): The Films of Jean-Luc Godard. London 1969; Gerd Bauer: »Jean-Luc Godard: *Außer Atem/A bout de souffle*«, in: Helmut Korte/Johannes Zahnlein (Hg.): Kunst und Künstler im Film. Hameln 1990; Pamela Falkenburg: »»Hollywood« and the »Art Cinema« as a Bipolar Modeling System: *A bout de souffle* and *Breathless*«, in: Wide Angle, 1985, H. 3; Thomas Gaglitzik: »Kontinuität und Diskontinuität im Film«. Münster 1988; Jean-Luc Godard: »Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos« München 1981; Michel Marie: »It really makes you sick!«: Jean-Luc Godard's *A bout de souffle*«, in: Susan Hayward/Ginette Vincendeau (Hg.): French Films. London, New York 1990; Jürgen E. Müller: »Intermedialität«. Münster 1996.

Achim Haag

**ABSCHIED VON GESTERN**

Bundesrepublik Deutschland (Kairos/Independent) 1965/66. 35 mm, s/w, 88 Min.

R: Alexander Kluge. B: Alexander Kluge, nach seiner Erzählung »Anita G.«. K: Edgar Reitz, Thomas Mauch. S: Beate Mainka.

D: Alexandra Kluge (Anita G.), Edith Kuntze-Peloggio (Bewährungshelferin Treiber), Palma Falck (Frau Budek), Käthe Ebner (Frau des Chefs der Schallplattenfirma), Hans Korte (Richter), Alfred Edel (Universitätsassistent), Fritz Bauer (Generalstaatsanwalt).

*Abschied von gestern* gilt als programmatischer Auftakt zum Neuen deutschen Film, dessen künstlerischer Anspruch 1962 in Oberhausen unter Mitwirkung von Kluge formuliert wurde. Während die etablierte Filmwirtschaft, als »Papas Kino« verhöhnt, sich in der Krise befand, nutzte eine Gruppe von Filmemachern, die bislang nur durch Kurzfilme hervorgetreten waren, die Situation, um ihre eigenen Vorstellungen zu realisieren. Auch auf filmpolitischem Gebiet waren sie erfolgreich: Kluge war als Initiator wesentlich beteiligt an der Schaffung einer bundesdeutschen Filmförderung. *Abschied von gestern* war der erste Film, der mit Mitteln des neu gegründeten Kuratoriums »Junger deutscher Film« entstand.

Mit einer Gerichtsverhandlung wird Anita G. eingeführt: Der Jüdin, in der DDR aufgewachsen und 1957 in den Westen gekommen, wird vorgeworfen, eine Strickjacke gestohlen zu haben. Die Reststrafe wird zur Bewährung ausgesetzt, doch flieht sie vor der Bewährungshelferin, die sie mit hohlen christlichen Sprüchen traktiert. Anita G. erlebt verschiedene Ausschnitte bundesdeutscher Wirklichkeit: Sie arbeitet als Vertreterin einer Schallplattenfirma, wird Zimmermädchen, besucht die Universität. Am Ende steht immer eine Flucht: Sie kann ihre Rechnungen nicht bezahlen, wird des Diebstahls bezichtigt. Anita hat kein Verhältnis zum Geld, sie kennt die Rituale und Normen der Gesellschaft nicht. Mit einem Ministerialrat beginnt sie ein Verhältnis, doch auch er kann ihr nicht helfen und will sie nur »erziehen«. Schließlich stellt sie sich der Polizei,

wird erneut verurteilt und bekommt im Gefängnis ein Kind.

Kluge zeichnet ein Psychogramm der bundesdeutschen Verhältnisse Anfang der sechziger Jahre. Anita G. kann sich nicht in die Gesellschaft integrieren, weil sie die Vergangenheit noch nicht bewältigt hat. Der Holocaust, zu dieser Zeit in der Bundesrepublik noch ein Tabu-Thema, ist im Film ständig präsent. Von der unbearbeiteten Angst kann Anita sich nicht befreien; immer wieder drängen Bilder aus ihrer Kindheit hervor – Postkarten, Familienfotos, nicht immer sofort entschlüsselbar –, übermannen sie Verfolgungsvisionen, in denen Figuren aus ihrer Gegenwart, wie z.B. die Bewährungshelferin, auftreten.

Die elliptische Erzählweise verdeutlicht schon in ihrer Struktur das zentrale Problem: die Entfremdung des einzelnen in der Gesellschaft. Die distanziert-ironische Darstellung wird durch eingebundete Schrifttafeln unterstützt. Kluge montiert fragmentarische Szenen und Motive, die häufig nur assoziativ miteinander verbunden sind und deren Zusammenhang sich oft erst im Nachhinein erschließt. Andere Szenen werden geprägt von einem dokumentarischen Stil: Die Hauptdarstellerin, Alexander Kluges Schwester, hat die Figur mit ihren Lebensdaten und biographischen Details ausgestattet; andere Darsteller, wie der Generalbundesanwalt Bauer, spielen sich selbst. Verse und Sprichwörter werden vorgelesen, Kindergedichte im Off gesprochen, ein Geflecht von Beziehungsebenen hergestellt. Die Montage oft rätselhafter Bilder – jüdische Grabsteine mit Hasen, eine blutende Gummihand – stellt eine zusätzliche Ebene dar, die nicht als Traumwelt gezeigt wird, sondern die gleiche Realitätshaltigkeit gewinnt wie das szenisch Dargestellte.

Was noch in den sechziger Jahren als rückhaltloser Bruch mit den Erzählkonventionen erschien und schwer verständlich wirkte, erweist sich heute als angemessene Gestaltung jener Zeit. Wenn die heimatlose Anita G. mit ihrem Koffer durch die modernen Großstadtlandschaften läuft, auf Brücken, vor leeren Fenstern, an Straßenkreuzungen steht, wird die Unwirtlichkeit der modernen Städte und das



Abschied von gestern: Alexandra Kluge

Ausgeliefertsein der Menschen deutlich. Kluge hat später seinen Montagestil weiterentwickelt, doch die Prinzipien seiner Ästhetik, ihr Ziel, symbolhafte Verdichtungen für die Darstellung der Gegenwart zu finden, sind in diesem Film bereits in allen Grundformen angelegt.

„Abschied von gestern“. Hg. Enno Patalas. Frankfurt a.M. o.J. (Filmprotokoll).  
Werner Barg: „Erzählkino und Autorenfilm“. München 1996; Thomas Böhm-Christl (Hg.): „Alexander Kluge“. Frankfurt a.M. 1983; Robert Fischer/Joe Hembus: „Der Neue Deutsche Film“. München 1981; Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): „Herzog/Kluge/Straub“. München 1976; Rainer Lewandowski: „Alexander Kluge“. München 1980; ders.: „Die Filme von Alexander Kluge“. Hildesheim, New York 1980; Enno Patalas: „Abschied von gestern“, in: Filmkritik, 1966, H. 11; Ilona Perl: „Reflexionen über die Mittel des Kinos“, in: Film, Velber, 1966, H. 10; Guntram Vogt: „Die Stadt im Film“. Marburg 2001; Ernst Wendt: „Fluchtbeschreibung“, in: Film, Velber, 1966, H. 11.

Knut Hickethier

## **ABSCHIED VON MATJORA**

↗ Prošanie

**ACCATTONE** (Accattone – Wer nie sein Brot mit Tränen aß). Italien (Arco Film/Cino del Duca) 1961. 35 mm, s/w, 120 Min. R+B: Pier Paolo Pasolini. K: Tonino Delli Colli. A: Gino Lazzari. Ba: Flavio Mogherini. S: Nino Baragli. M: Johann Sebastian Bach.  
D: Franco Citti (Accattone), Franca Pasut (Stella), Paolo Guidi (Ascenza), Silvana Corsini (Maddalena), Adriana Asti (Amore), Adriana Moneta (Margheritona), Luciano Conti (Giorgio).

Accattone ist Pier Paolo Pasolinis erster Film, aber er ist das Erstlingswerk eines schon als Lyriker, Essayist und Romancier anerkannten Schriftstellers. Ein reifes Werk, das aber alle Unverwechselbarkeit und radikale Neuheit großer Erstlingswerke hat. Das in Frankreich gerade ausgerufene »cinema d'auteur«

war eine internationale Erscheinung, und *Accattone* ist ein wirklicher Autorenfilm, d.h. unbedingter Ausdruck des Künstlers.

Die Lektüre des Drehbuchs vermittelt den Eindruck eines in sich geschlossenen Werkes, das der Verfilmung gar nicht mehr bedürfte. Doch besteht zwischen dem literarisch ausformulierten Entwurf und der filmischen Realisierung ein wesentlicher Unterschied: Überwiegt im Drehbuch die Komik – der Dialoge, der mimetischen Sprache –, wird der Film bestimmt von einer Atmosphäre der Tragik, der existentiellen Ausweglosigkeit. Blickt man in Accattones Gesicht, folgt man seinem schweren Gang durch die elenden Vorstädte Roms, ist gegenüber dem Drehbuch jede folkloristische Lustigkeit und Volksmythologie gewichen, allerdings auch viele Details seiner anthropologisch motivierten Dialektforschung. Die Handlung ist noch durchaus neorealisch: Accattone versucht, mit seiner Clique von Vorstadt-Typen und auch gegen sie, ein paar Lire zu machen und sein zielloses Leben in den Griff zu bekommen. Das Ergebnis ist selten ein voller Magen, aber immer werden Menschlichkeit und Würde zerstört. Als er für einen Teller Spaghetti seine besten Freunde hintergehen, seinem kleinen Sohn die Halskette stehlen und das hilflose Mädchen, das ihn liebt, auf den Strich schicken muß, ist es für ihn fast eine Erlösung, als er bei einem kleinen Diebstahl auf der Flucht verunglückt und am Straßenrand langsam stirbt: „Jetzt geht's mir besser.“

Auf diesen Tod steuert Accattone von Anfang an zu, Außenseitertum und Todesdrang sind die Wesenszüge seiner Existenz. Darin entspricht *Accattone* genau dem anderen großen Autorenfilm-Debut jenes Jahres, Godards *A bout de souffle*. Doch während Godards Held aus modernem bürgerlichen „Ekel“ die Gesellschaft verachtet, die Regeln – wie der Film selbst – bewußt und mutwillig verletzt, versucht Pasolini seinem proletarischen Helden die sakrale Dimension zurückzugeben. Die extreme Einfachheit, Armut und kompositorische Strenge der Einstellungen, deren Statik von epischen, insistierenden Fahrten und Panoramashwenks unterbrochen wird, erinnern an die Bildkomposition von Meistern der Frührenaissance und verleihen *Accat-*

*tone* Gewicht und Bedeutung. Diese „sakrale“ Technik der Bildgestaltung wird unterstrichen durch die Musik: Passionen von Bach.

Es spielen durchweg Laien, Typen aus dem Milieu, das der Film darstellt. Die Radikalität, mit der Pasolini auf der Identität von Darsteller und Rolle bestand, war neu und einzigartig. Wer den Ausgestoßenen ihre Welt zurückgeben will, kann sie im Kino nicht durch Akteure ersetzen, die so tun als ob. Pasolini ließ die Menschen für sich selbst sprechen. Dabei machte er sie nicht zu bloßen Repräsentanten, sondern zu dramatischen Charakteren. Ihre Sprache, ihre Gesten sind so genau, daß niemand sie imitieren könnte, und sie sind trotzdem nicht nur Dokumente ihrer selbst. Franco Citti in der Titelrolle, auch viele kleinere Darsteller sind so gleichzeitig Autoren ihrer Rollen und Figuren des Autors Pasolini.

„Accattone“. München 1984. (Drehbuch).

Randall Conrad: „Accattone“, in: Film Quarterly, 1966/67, H. 2; Franca Faldini/Goffredo Fofi: „Pier Paolo Pasolini. Lichter der Vorstädte“. Hofheim 1986; Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): „Pier Paolo Pasolini“. München 1977; Christoph Klimke: „Der erotische Blick“, in: ders. (Hg.): Kraft der Vergangenheit. Frankfurt a.M. 1988; Joël Magny: „Accattone, Mamma Roma: une écriture mythique en voie de développement“, in: Etudes cinématographiques, 1976, H. 109–111; Otto Schweitzer: „Pier Paolo Pasolini“. Reinbek 1986; Judith Stallmann-Steuer: „Roms Architektur im Spielfilm“. Weimar 2001.

Otto Schweitzer

## **ACHTEINHALB** ↗ Otto e mezzo

## **ADEL VERPFLICHTET** ↗ Kind Hearts and Coronets

## **AFFAIRE BLUM** Deutschland (Defa)

1948. 35 mm, s/w, 110 Min.

R: Erich Engel. B: Robert Adolf Stemmle.

K: Friedl Behn-Grund, Karl Plintzner. A: Emil Hasler, Walter Kutz. Ba: Emil Hasler. S: Lilian Seng. M: Herbert Trantow.

D: Hans-Christian Blech (Karlheinz Gabler), Paul Bildt (Untersuchungsrichter Konrad), Arno Paulsen (Wilhelm Platzer), Gisela

Trowe (Christina Burmann), Ernst Waldow (Kriminalkommissar Schwerdtfeger), Maly Delschaft (Anna Platzer), Blandine Ebinger (Lucie Schmerschneider), Gerhard Bienert (Karl Bremer), Kurt Ehrhardt (Doktor Jakob Blum), Karin Evans (Sabine Blum), Werner Peters (Egon Konrad), Herbert Hübner (Landgerichtsdirektor Hecht).

„Gesucht wird per sofort Kassierer für Spar- und Darlehnskasse auf dem Lande. Selbständiger Posten. Referenzen. 1000.- RM Kautions. Angebote unter „Vertrauensstellung“ an die Geschäftsstelle des Mittel-D.G.“ Diese Annonce im „Mitteldeutschen Generalanzeiger“, die erste Einstellung des Films, ist keine wirkliche Stellenanzeige, sondern ein Lockmittel. Der gelernte und jetzt arbeitslose Drogist Karlheinz Gabler hat den bei der Firma Blum entlassenen Bürovorsteher Wilhelm Platzer umgebracht. So wie Gabler nicht wirklich einen Kassierer sucht, sondern ein Opfer, so sucht die Polizei später nicht den wirklichen Mörder, sondern gleichfalls ein Opfer, das sich politisch ausbeuten lässt. *Affaire Blum* greift einen Justizkandal aus den Jahren 1925/26 in Magdeburg auf, der seinerzeit großes Aufsehen erregte, später jedoch totgeschwiegen wurde. Nach 1933 wurden sämtliche Aktenstücke und Dokumente über diesen Prozeß vernichtet. Der Autor Stemmle, gebürtiger Magdeburger, hatte diesen Fall noch miterlebt.

*Affaire Blum* bezieht seine Spannung nicht aus der Frage „Whodunit?“. Weil der Zuschauer von Beginn an um die wahren Zusammenhänge weiß, registriert er um so erstaunter die weitere Entwicklung des Geschehens. Gablers Verhaftung müßte eigentlich die übliche polizeiliche Routinearbeit in Gang setzen; stattdessen verfolgen die Behörden eine abwegige Spur: Der Industrielle Jakob Blum und sein Chauffeur Karl Bremer werden des gemeinschaftlich begangenen Mordes am Bürovorsteher Wilhelm Platzer verdächtigt. Belastet werden sie durch zwei Zeugen: Laut Aussage seiner Schwester wollte der entlassene und zunächst nur verschwundene Platzer Blum wegen Steuerhinterziehung anzeigen. Gabler

hat eine unglaubliche Geschichte frei erfunden, die aber nur allzu gern geglaubt wird: weil Blum Jude ist.

Nach dem Prozeß, in der Schlußeinstellung entgegnet Blum seiner erleichterten Frau: „Das ist noch nicht vorbei, das fängt erst an! Als ich heute vor den Richtern stand als Zeuge, da hatte ich das Gefühl, alle, die da hinter mir saßen, denen wäre es lieber gewesen, ich säße auf der Anklagebank, und nicht dieser Gabler.“ Autor und Regisseur, die beide, durchaus erfolgreich, während des Faschismus an unpolitischen Unterhaltungsfilm arbeiteten, geht es in diesem Nachkriegsfilmm nicht um eine Rekonstruktion des historischen Exempels: Die *Affäre Blum* wird nicht individuellen Schwächen oder Auswüchsen zugeschrieben, sondern in ihr spiegelt sich ein gesellschaftliches Klima, das den Faschismus vorbereitet hat. Das Thema Antisemitismus, so die These des Films, hat sich nicht erledigt. Der Faschismus, dies zeigt der Fall aus der Weimarer Republik, hatte zur Voraussetzung weit verbreitete Vorurteile und Ressentiments, die von den braunen Machthabern mobilisiert werden konnten und auch nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches noch lebendig sind. Diese politisch-aufklärerische Intention bestimmt auch die Zeichnung der Figuren, die als typische Charaktere herausgearbeitet werden. Der Antisemitismus Gablers ist weniger politische Überzeugung als zweckgebundenes Verhalten, das ihm die Sympathie von Justiz und Polizei sichert und damit Rettung vor Verfolgung verspricht. Bei den Repräsentanten der staatlichen Ordnungsorgane geht der Antisemitismus einher mit Militarismus, Nationalismus und Korpsstudententum. Dies gilt besonders für die Justizvertreter Konrad und Hecht in ihrer uniformen Ähnlichkeit mit Zwicker, Stehkragen und dem gewichsten Schnurrbart. Sie bewegen sich stets in dem „Widerspruch zwischen dem militärisch knappen, zackigen und krächzenden Ton, den sie an sich haben, und ihrem Bedürfnis, sich bei dem verhafteten Gabler geradezu einzuschmeicheln, um ihn als Zeugen gegen Blum zu gewinnen, damit – nach der unangenehmen Rathenau-Sache – der Beweis erbracht werden kann, daß auch ein Jude killen kann.“

Aber nicht wegen Politik, sondern wegen Geld.«  
(Peter Nau)

»Affaire Blum«, in: Peter Pleyer: Deutscher Nachkriegsfilm 1946–49. Münster 1965. (Filmprotokoll).

Christa Bandmann/Joe Hembus: »Klassiker des deutschen Tonfilms«. München 1980; Herbert Holba u.a.: »Erich Engel. Filme 1923–1940«. Wien 1977; Peter Nau: »Affaire Blum«, in: Filmkritik, 1976, H. 1; Lutz Potschka (Red.): »Affaire Blum«, in: Christiane Mückenberger (Hg.): Zur Geschichte des DEFA-Spielfilms 1946–1949. Berlin (DDR) 1976.

Rolf Aurich

## **THE AFRICAN QUEEN**

USA (Horizon/Romulus/United Artists) 1952.  
35 mm, Farbe, 103 Min.

R: John Huston. B: John Huston, James Agee, Peter Viertel, nach dem gleichnamigen Roman von C.S. Forester. K: Jack Cardiff. Ba: John Hoesli. S: Ralph Kemplen. M: Allan Gray. D: Humphrey Bogart (Charlie Allnut), Katharine Hepburn (Rose), Robert Morley (Reverend Samuel Sayer), Peter Bull (Kapitän der Louisa), Theodore Bikel (1. Offizier), Walter Cotell (2. Offizier).

In seiner Liste derjenigen amerikanischen Regisseure, denen er das Prädikat eines Autorenfilmers zuerkannte, hat der Kritiker Andrew Sarris John Huston nicht aufgenommen: Er ließ ihn bestenfalls als »interessanten Stilisten« gelten. Die beiden aufeinanderfolgenden Filme *The Red Badge of Courage* (*Die rote Tapferkeitsmedaille*, 1951) und *The African Queen* machen klar, welche Grenzen einem individuellen Schöpfer vom System – und das ist mehr als die rigide Administration eines ›Studios‹ – gesetzt waren und an die sich dieser, wollte er denn erfolgreich sein, zu halten hatte.

*The Red Badge of Courage* ist selbst in seiner verstümmelten Fassung von 66 Minuten noch ein beeindruckender Antikriegs-Film. Er ist aber auch die Nr. 1512 in der Gesamtproduktion der Gesellschaft MGM – in Arbeit just zu dem Zeitpunkt, als der langjährige Mogul der Gesellschaft, L.B. Mayer,

durch Dore Schary vom Stuhl des Firmenchefs verdrängt wurde. In einem informativen Bericht hat die Journalistin Lillian Ross die Herstellung dieses Films von Anfang an aufgezeichnet und dabei die Mechanismen des alten Hollywood-Apparates exemplifiziert. Doch der ambitionierte Regisseur, der in Gottfried Reinhardt einen ihm wohlgesonnenen Executive Producer hatte, scheiterte am Widerstand der Geldgeber. Beim Film sind das immer zwei: der Produzent und das Publikum. Das Telegramm eines MGM-Offiziellen an Huston: »Du machst einen Kriegsfilm. Also schieß, schieß, schieß!«

*The African Queen* profitiert sichtlich von der Erfahrung des vorhergehenden Films. Ausgestattet mit Stars, geschrieben von Huston und James Agee, dem vorzüglichen Kritiker, zum größten Teil an Originalschauplätzen gedreht, wurde der erste Farbfilm Hustons ein bis heute andauernder Publikumserfolg.

Deutsch Ostafrika, 1914. Der Kolonialkrieg zwischen Deutschen und Engländern zwingt eine gubernamentative Ex-Missionarin und einen rustikalen Flusschiffer auf eine gemeinsame Reise: Auf einer schäbigen Barkasse versuchen sie, die englischen Linien zu erreichen, kentern, werden von den Deutschen aufgegriffen und zum Tode verurteilt, können sich jedoch nach einer Explosion ans Ufer retten. Es ist eine Reise mit eindeutigen filmischen Koordinaten: In einer überschaubaren Binnenstruktur bewegen sich die Helden durch einen geographischen Raum über einen linear verlaufenden Zeitraum hinweg, der auf die komischen oder dramatischen Höhepunkte verkürzt wird. Dem Zuschauer bleibt das Vergnügen, sein Bild von Hepburn und Bogart um die – freilich brillanten – Nuancen zu bereichern, die den Images der beiden Stars durch diese dankbaren Rollen zugetragen wurden. Bogart, der 1943 für *Casablanca* zwar nominiert war, aber bei der Verleihung leer ausging, erhielt für die Darstellung des rauhbeinigen Individualisten den einzigen Oscar seiner Karriere. Der Schluß weicht von der literarischen Vorlage ab: Huston inszenierte effektsicher ein pompöses Finale. Daß auch der Hauptteil des Films – der doch weitgehend auf den Dialog zweier Personen beschränkt ist – kaum lang-

weilig wird, liegt neben dem Skript an der originellen Visualisierung, die den Entwicklungen des Plots in Kostümen, Ausstattung, »dokumentarischen« Einschüben und auch der Kadrierung Rechnung trägt. Dennoch: Eigentlich hätte es der eigens für den Film gegründeten Produktionsfirma Horizon Pictures kaum bedurft, *The African Queen* ist ein konventioneller Hollywood-Film. Das enge Korsett der Marktwänge förderte eine Haltung, die Sarris' eingangs zitiertes Verdikt zu einem Lob macht.

•*The African Queen*•, in: James Agee: Agee on Film 2. New York 1960. (Drehbuch).

Rudy Behlmer: »America's Favorite Movies: Behind the Scenes«, New York 1982; James R. Fultz: »A Classic Case of Collaboration . . .«, in: Literature/Film Quarterly, 1982, H. 1; Britta Hartmann: »*African Queen*«, in: Bodo Traber/Hans J. Wulff (Hg.): Filmgenres: Abenteuerfilm. Stuttgart 2004; Katharine Hepburn: »*African Queen* oder Wie ich mit Bogart, Bacall und Huston nach Afrika fuhr und beinahe den Verstand verlor«. München 1987; Lillian Ross: »Film. Eine Geschichte aus Hollywood«. Nördlingen 1987; Andrew Sarris: »Notes on the auteur theory in 1962«, in: ders.: *The Primal Screen*. New York 1973; Lucrece de Selva: »Analyse du film«, in: *La Revue du Cinéma*, 1978, H. 331 bis.

Thomas Meder

### L'ÂGE D'OR (Das goldene Zeitalter).

Frankreich (Charles de Noailles) 1930.

35 mm, s/w, 60 Min.

R: Luis Buñuel. B: Luis Buñuel, Salvador Dalí. K: Albert Duverger. A: Pierre Schilzneck. M: Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Debussy, Wagner, Georges van Parys. D: Lya Lys (die Frau), Gaston Modot (der Mann), Max Ernst (Räuberhauptmann), Pierre Prévert (Péman, ein Räuber), Lionel Salem (Duc de Blangis).

Bei der ersten öffentlichen Aufführung verwüsteten erboste Zuschauer das Pariser Kino »Studio 28«: Sie beschmierten die Leinwand, zerstörten das Mobiliar und zerschnitten die Bilder an den Wänden, darunter Originale von Man Ray, Miró, Max Ernst und Dalí. Eine Liga der Patrioten machte gegen das angeblich bolschewistische Machwerk mobil, die

rechte Presse startete eine Kampagne. Mit Waffengewalt verteidigten die Surrealisten die nächsten Vorstellungen und ließen ein von André Breton konzipiertes Manifest kursieren. Im Interesse von Ruhe und Sicherheit verbot ein paar Tage später die Polizei den Film und zog alle Kopien ein. *L'âge d'or* blieb auch nach 1945 im Giftschrank; der Film konnte nur in der Cinémathèque Française besichtigt werden. Erst 1981, gut 50 Jahre nach der Premiere, wurde das Verbot aufgehoben. Die Erben Buñuels schenkten den umkämpften Film dem französischen Staat, der ihn vom Centre Georges Pompidou restaurieren ließ.

Der Skandal, bei *Un chien andalou* ausgeblieben, war erwünscht: Buñuel wollte provozieren. In einem »Zustand von Euphorie, Enthusiasmus und Zerstörungsrausch« drehte er den Film, um die Vertreter der Ordnung anzugreifen und lächerlich zu machen. Fast jede Szene mündet in einer Tabuverletzung: Blasphemische Scherze, Perversen, schockierende Brutalitäten und Mord. »Nieder mit der Verfassung!« lautete der Arbeitstitel des Projekts, das pikanterweise von einem reichen Adligen, dem Vicomte de Noailles, finanziert wurde. Das Hauptwerk des surrealistischen Kinos ist jedoch keine reine Umsetzung surrealistischer Prinzipien: Es werden nicht Bilder aus dem Unbewußten aneinandergereiht, sondern die irritierenden Einfälle und Metaphern verbinden sich ansatzweise zu einer Geschichte und sind unmißverständlich Angriffe auf den Staat und die Kirche. Die politische Radikalität und Aggressivität weist Buñuel als Aufklärer aus, der die repressiven Gewaltverhältnisse, vornehmlich die Unterdrückung der Sexualität durch religiöse und soziale Instanzen, bewußt machen will. *L'âge d'or* ist ein anarchistischer Hymnus auf die Freiheit.

Buñuel, der eine Zeitlang Filmkritiker war, parodiert nebenbei eine Reihe von damals gängigen Kino-Genres: Liebesfilm, Melodram, Städteporträt. Der Prolog ist ein Kulturfilm über den Skorpion: Der sechsgliedrige Schwanz des Spinnentieres diene als Kampf- und Sinnesorgan; gelobt wird seine blitzartige Schnelligkeit, die Virtuosität im Angriff. Es folgen ein zweiter und dritter Prolog: Eine Räuber-

bande – ausgemergelte Gestalten, die sich kaum auf den Beinen halten können – zieht gegen die Malorquier in den Kampf. In der nächsten Episode sind die Bischöfe zu Skeletten geworden, nur noch zusammengehalten durch ihr prächtiges Ornat. Eine illustre Honoratioren-Gesellschaft legt den Grundstein für die Ewige Stadt; die Zeremonie wird gestört durch ein heftig kopulierendes Paar, das sich im Schmutz wälzt. Dokumentaraufnahmen von Rom und dem Vatikan leiten über in die Gegenwart. Die längste Sequenz spielt im Haus des Marquis von K. Während der Feier passieren allerlei seltsame Dinge: Eine Kutsche fährt mitten durch den Raum, ein Wärter erschießt vor der Tür ein spielendes Kind, aus der Küche schlagen Flammen, und ein Haussmädchen sinkt tot zu Boden. Die Herrschaften nehmen dies ungerührt zur Kenntnis; erst als der Mann die Gastgeberin ohrfeigt, entsteht Aufruhr. Für seine verschiedenen aggressiven Ausbrüche gibt es einen Grund: Der Mann und die Frau können nicht zusammenkommen, ihr Liebesspiel wird ständig gestört. Wütend zerreißt er sein Kopfkissen und wirft die Federn, einen Pflug, eine Holzgiraffe und einen Bischof aus dem Fenster. Die Schluß-Apotheose: Die Überlebenden der verbrecherischen Orgie im Schloß Selliny verlassen die Festung; Buñuel zitiert den Roman »Die 120 Tage von Sodom« des Marquis de Sade. Die »Ungeheuer« – »ruchlose ohne Gott«, wie es im Zwischentitel heißt – sind drei schwarzgekleidete Lustgreise sowie, der schlimmste von allen, der Graf von Blangis, in Maske, Kostüm und Gestus unverkennbar eine Christus-Darstellung. Er kehrt noch einmal zurück, um ein Mädchen zu töten. Das Schlußbild, unterlegt von fröhlichen Klängen: ein Kruzifix.

Während der Arbeit am Drehbuch zerstritten sich Buñuel und Salvador Dalí; von den Ideen des Malers blieben lediglich einige Bildchiffren: Das Liebespaar küßt sich und beknabbert die Finger, so daß nur noch der verstümmelte Handrumpf übrig bleibt. Vor allem aber ist es ein Film von Buñuel: Viele der hier erstmals gezeigten Metaphern und »Gags«, wie er seine absurden Einfälle nannte, finden sich in seinen späteren Spielfilmen wieder. Zudem ist *L'âge d'or* einer der ersten französischen Tonfilme: mit

Zwischentiteln, wenigen Dialogen und einer raffinierten Collage klassischer Musikstücke, in die sich z.B. das Rauschen der Meeresbrandung mischt. Am Ende weicht die Musik dem bedrohlichen Rhythmus der Trommeln von Calanda.

• *L'âge d'or*, in: *L'Avant-Scène du Cinéma*, 1963, H. 27/28. (Filmtext).

Jean-Michel Bouhours/Nathalie Schoeller (Hg.): *L'âge d'or*. Correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles-. Paris 1993; André Breton: »Die Manifeste des Surrealismus«. Reinbek 1986; Louis Chavance: »Les influences de *L'âge d'or*«, in: *La Revue du Cinéma*, 1931, H. 19; Salvador Dalí: »Comments on the Making of *L'âge d'or*«, in: *Cine-images*, 1955, H. 1; Paul Hammond: »*L'âge d'or*«. London 1997; Charles Jameux: »Aux frontières de l'art et de la vie: *L'âge d'or*«, in: *Etudes cinématographiques*, 1963, H. 22/23; Petr Kral: »*L'âge d'or* aujourd'hui«, in: *Positif*, 1981, H. 247; Lucien Logette: »Un Film irrécupérable: *L'âge d'or*«, in: *Jeune Cinéma*, 1981, H. 137; J.H. Matthews: »Surrealism and Film«. Ann Arbor 1972; Henry Miller: »*The Golden Age*«, in: Daniel Talbot (Hg.): *Film: An Anthology*. New York 1959; Peter Nau: »Das goldene Zeitalter des Tonfilms«, in: *Filmkritik*, 1971, H. 6; Ekkehard Pluta: »Die anarchistische Liebe«, in: *Fernsehen und Film*, Velber, 1971, H. 3; Peter Weiss: »Luis Buñuel«, in: *Filmkritik*, 1981, H. 6; Linda Williams: »Figures of Desire«. Berkeley u.a. 1981.

Michael Töteberg

## **AGONIJA** (Agonie). UdSSR (Mos'film)

1975. 35 mm, s/w + Farbe, 154 Min.

R: Elem Klimov. D: Semjon Lungin, Ilja Nusinov.

K: Leonid Kalasnikov. Ba: Sergej Voronkov,

S. Abdusalomov. S: Valeria Belova.

M: Alfred Schnittke.

D: Aleksej Petrenko (Rasputin), Anatolij

Romašin (Nikolai II.), Alisa Frejdlich

(Vyrubova).

»Agonija« sehe ich als einen Wendepunkt in meiner Biographie als Filmemacher«, bekannte Elem Klimov. Die Idee stammte von Ivan Pyr'ev, der in den sechziger Jahren Dostoevskij's »Brüder Karamasow« verfilmt hatte. Diese Mischung aus Kitsch und hoher Kunst zog Klimov an, der seinen Filmstil radikal änderte: Statt Komödien galt sein Interesse jetzt apokalyptischen Visionen als großangelegte Ausstat-

tungsfilme in Farbe und Cinemascope, mit Horror-effekten und hypnotischer Wirkung. Der Rasputin-Stoff, die Geschichte der letzten Tage der Romanov-Dynastie erschien ihm dafür bestens geeignet. Die Vorbereitungen für das Projekt und die Produktion zogen sich über 15 Jahre hin – mit vielen Unterbrechungen und von den Filmbehörden immer wieder aufgenötigten Änderungen. 1975 endlich fertiggestellt, wurde die Freigabe des Films wieder aufgeschoben bis 1982. Die Bilder von alten Männern an der Macht, die sich mit Hilfe eines Mediums verjüngen lassen, wurden als aktuelle Anspielung verstanden – mit Blick auf Gerüchte über die wundersame Heilung von Breznevs Kehlkopfkrebs durch das Medium Dzuna. Klimov war unbeabsichtigt auf den wundesten Punkt verkrusteter Denkstrukturen gestoßen.

*Agonija* öffnet einen Spalt russischer Geschichte: Das Land wird gebeutelt von Chaos, Streiks, Erschießungen; dem gegenüber stehen üppige Staatsarrangements, das Aufblühen von Mystik, Korruption, Dekadenz. Klimov verknüpft dokumentarisches Material – Fotos, Archivaufnahmen und alte Filme mit nachgestellten Ereignissen – mit der Spielhandlung. Er baut auf verschiedene eklektische Komponenten: triviale Intrige, erotischer Kitzel, expressive Montage, visuelle Exzentrik, metaphorische mise-en-scène. Ähnlich wie Werner Herzog bei *Herz aus Glas* (1976) und dem Thema seines Films angemessen, experimentierte er während der Inszenierung mit der Technik der Hypnose: Ein Hypnotiseur suggerierte dem Darsteller eine Situation, und beim »Heraustreten aus der Hypnose« spielte dieser die Szene. Den so erzielten Wirkungen half Klimov bei der Montage noch nach: Rasputin wirkt normal, nach dem Umschnitt glänzen seine Augen wahnsinnig, das Gesicht ist schweißüberströmt, das Lächeln pathologisch.

Die Historie entfaltet sich als theatralische Massenaktion: Paraden, Umzüge, Massenhinrichtungen, Fronttheater. Das Volk erscheint als ein kollektiver Körper, gegen den der einzelne zwangsläufig macht- und bedeutungslos ist – selbst wenn er der Herrscher über diese Massen ist oder gar jener, der über den Herrscher die Macht hat. Beide Individuen – der

intellektuelle, willenlose Herrscher Nikolai und das parapsychologische Medium Rasputin – sind zum Untergang verurteilt.

Klimov schwankt zwischen der Entmystifizierung und der Bewunderung für den Hellseher. Den beiden Antipoden sind verschiedene Räumlichkeiten zugeordnet: Der Zar scheint stets in die engen Interieurs von Dunkelkammern, Geheimgängen, Fluren mit betont niedrigen Decken gepreßt; Rasputin dagegen schreitet durch große Räume und die Weiten russischer Landschaften. Die heterogenen Elemente – Schwarzweiß und Farbe, dokumentarische Aufnahmen und metaphorische Arrangements, Schauspieler im post-hypnotischen Zustand – fügen sich am Ende doch zu einem einheitlichen, zuweilen kitschigen und expressiven Werk. Das Geheimnis des Übergeistes in Verbindung mit der Macht ist jedoch von Klimov nicht gelöst oder gar enträtelt worden. Vielleicht liegt die Schuld bei der Zensur: Der Übermensch in der russischen Ausführung bleibt ein Epileptiker.

Fred Gehler: »Agonie«, in: Film und Fernsehen, Berlin, 1983, H. 6; Jeanine Meerapfel u.a.: »Man muß durch verschlossene Türen gehen«, in: Süddeutsche Zeitung, 8.12. 1983 (Interview); Jean-Louis Olive: »Raspoutine, l'agonie d'un voyeur de l'histoire«, in: Les Cahiers de la Cinémathèque, 1986, H. 45; Bion Steinborn: »Verlieren wir durch den Fortschritt nicht das wesentliche von uns, nämlich unsere Seele?«, in: Filmfaust, 1983, H. 34/35.

Oksana Bulgakowa

## AGUIRRE, DER ZORN GOTTES

Bundesrepublik Deutschland (Werner Herzog/HR) 1972. 35 mm, Farbe, 93 Min. R+B: Werner Herzog. K: Thomas Mauch. S: Beate Mainka-Jellinghaus. M: Popol Vuh. D: Klaus Kinski (Lope de Aguirre), Helena Rojo (Inez de Atienza), Del Negro (Carvajal), Ruy Guerra (Ursúa), Peter Berling (Guzman), Cecilia Rivera (Flores, Aguirres Tochter).

*Aguirre, der Zorn Gottes* erzählt, wie viele andere Filme Herzogs auch, die Geschichte eines großen Scheiterns. Schon Stroszek, die Hauptfigur aus *Le-*



Aguirre, der Zorn Gottes: Klaus Kinski und Helena Roja

*benszeichen* (1968) beseelt ein »titanisches« Aufbegehren, das in einer Niederlage endet. *Auch Zwerge haben klein angefangen* (1970) macht mit der Ironie seines Titels schon deutlich, daß mit dem kleinwüchsigen Ausgangspunkt ein Endpunkt der Revolte inbegriffen ist. Es ist eine Bewegung, die am Ende wieder an den Anfang zurückführt; das Symbol des Kreises ist in vielen Herzog-Filmen präsent. In *Lebenszeichen* findet man es im kreiselnden Fischschwarm wie im zentralen Bild der Windmühlen, in *Auch Zwerge haben klein angefangen* als Kreisgang der Prozession, in *Aguirre, der Zorn Gottes* als abschließende Kamerafahrt um das ramponierte Expeditionsfloß; später in *Stroszek* (1977) wird der Abschleppwagen in einer Kreisfahrt Feuer fangen, derweil sein Fahrer in der Endlosschleife eines Sesselliftes sein Leben beendet.

Was Herzog an Aguirre, dem Anführer der Abtrünnigen, die Pizarros Anden-Heer verließen und sich eigenmächtig auf die Suche nach dem Goldland El Dorado machten, begeistert haben dürfte, ist des-

sen Omnipotenzanspruch. »Wenn ich, Aguirre, will, daß die Vögel tot von den Bäumen fallen, dann fallen die Vögel tot von den Bäumen herunter!« postuliert Aguirre und dies zu einem Zeitpunkt, als sein dezimiertes Expeditionskorps schon in Lethargie versinkt. Ein Pferd, das er anschreit, weil es ihm im Wege steht, bricht augenblicklich zusammen. Trotz aller Willenskraft muß Aguirre, im Drehbuch als »fanatisch, besessen und schrankenlos ehrgeizig« beschrieben, zwangsläufig scheitern: Er begeht blindwütig gegen Naturzusammenhänge auf; seine fast kindlich zu nennenden Allmachtphantasien lassen sich unmöglich in die Wirklichkeit überführen. Der weite Horizont, an dem sich auch die Grandiosität eines Aguirre totläuft, bleibt schließlich als Korrektiv aller Höhenflüge übrig.

*Aguirre, der Zorn Gottes* hat in erheblichem Maß zum Renommee des Neuen deutschen Films im Ausland beigetragen. Was den Film so faszinierend macht, ist einmal die schauspielerische Leistung Klaus Kinskis: seine Blicke, sein mühsam