

Document Citation

Title	Die büchse der Pandora
Author(s)	
Source	<i>Internationale Filmfestspiele Berlin</i>
Date	1997
Type	program note
Language	French German English
Pagination	
No. of Pages	2
Subjects	
Film Subjects	Die büchse der Pandora (Pandora's box), Pabst, Georg Wilhelm, 1929

DIE BÜCHSE DER PANDORA

VARIATIONEN AUF DAS THEMA FRANK WEDEKINDS „LULU“

Regie: G. W. Pabst
Produktion: Deutschland 1928/29

Berlin IFF '97

PANDORA'S BOX

LOULOU



Louise Brooks



Louise Brooks, G. W. Pabst

Zur Restaurierung

Grundlage der bei den Filmfestspielen aufgeführten restaurierten Fassung ist eine Kopie vom Dup-Negativ der Cinémathèque Française (aus den 50er Jahren), das auf ein Negativ des Dänischen Filmmuseums zurückgeht. Das Ausgangs-Nitromaterial, auf welches diese Negative zurückgehen, existiert nicht mehr; bei der Umkopierung entstandene Unschärfen wurden durch besser kopiertes Material von Gosfilmofond Moskau ersetzt.

Restoring the film

The source of the restored version of the film to be shown at the Berlinale is a print taken from a dupe negative from the fifties lodged at the Cinémathèque Française. This print was, in turn, based on a negative from the Danish Film Museum. The original nitrate material on which these negatives are based, no longer exists. Any sections which appeared to be out of focus as a result of the striking of a dupe and then re-printing, were replaced by more successfully printed material from Gosfilmofond in Moscow.

La restauration du film

La version restaurée que présente le Festival du Film a été réalisée à partir d'un double de négatif de la Cinémathèque Française, datant des années 50 et provenant lui-même d'un négatif du musée du cinéma danois. La pellicule au nitrate d'origine n'existe plus; les passages qui étaient devenus flous à la copie ont été remplacés par de meilleurs extraits du matériel conservé par le Gosfilmofond de Moscou.

Stabliste

Buch Ladislaus Vajda, nach den Theaterstücken „Erdgeist“ und „Die Büchse der Pandora“ von Frank Wedekind

Kamera Günther Krampf

Schnitt Joseph R. Fieseler

Kino-Musik (1929) Willy Schmidt-Gentner

Bauten Andrej Andrejew
Gottlieb Hesch

Kostüme Gottlieb Hesch

Grafik Marcel Tuskay

Regieassistentz Mark Sorkin
Paul Falkenberg

Produktionsltg. Georg C. Horsetzky

Aufnahmetg. Heinz Landsmann

Produzent Seymour Nebenzahl

Drehzeit Oktober-November 1928

Drehort Filmwerke Staaken

Produktion Nero-Film AG, Berlin

Uraufführung 9.2.1929, Berlin (Gloria-Palast)

Darsteller

Lulu Louise Brooks
Dr. Schön Fritz Kortner
Alwa Schön Franz Lederer
Schigolch Carl Goetz
Rodrigo Quast Krafft-Raschig
Gräfin Geschwitz Alice Roberts
Braut Dr. Schöns Daisy d'Ora
Jack Gustav Diessel
Marquis Michael von Newlinsky
Casti-Piani Siegfried Arno
Inspizient und Hans Casparius
Paul Falkenberg

Original-Länge 8 Akte, 3254 m

Restaurierte Fassung 3020 m, 132 Min. (20 B/s)

Bearbeitung Filmmuseum München

Format 35 mm, 1:1.33, stumm

Schwarz-weiß Musik (1997) Peer Raben

Bearbeitung Matthias Suschke

Orchester Ensemble Kontraste

Leitung Frank Strobel

Mit freundlicher Unterstützung von

arte
Sehen Sie selbst.

Ausstattung/Art director/Décor
Buch/Screenplay/Scénario
Darsteller/Cast/Fiche artistique

Produktionsleitung/Prod.manager/Directeur de prod.
Regie/Director/Réalisateur
Schnitt/Editor/Montage

Stabliste/Credits/Fiche technique
Ton/Sound/Son
Weltvertrieb/World distr./Distr. mondiale

DIE BÜCHSE DER PANDORA

Es gibt eine Figur in den Filmen der zwanziger Jahre, durch die der Kältestrom der Zeit spurlos hindurchzugehen, in deren Bannkreis er sich ins Wesenlose auflösen scheint. In DIE BÜCHSE DER PANDORA heißt sie Lulu, in TAGEBUCH EINER VERLORENEN Thymian. Hier wie dort ist es nicht das Sujet, das Louise Brooks zu ihrer singulären Ausstrahlung verhilft, und vermutlich ist es auch nicht Pabst, sondern einzig und allein sie selbst. Von ihr hat Henri Langlois 1955 geschrieben, sie sei die moderne Schauspielerinnen par excellence, weil sie, wie die Statuen der Antike, „jenseits aller Zeiten“ sei; sie verkörpere „totale Natürlichkeit und totale Einfachheit“. Aber Superlative erklären das Phänomen nicht, und sie beantworten auch nicht die Frage, wie mit Louise Brooks eine schauspielerische Einheit aus „totaler Natürlichkeit“, sinnlicher Präsenz und ebenso wachsamem wie originellen Verstandeskraften möglich wurde. Als Lulu verkörpert sie eine Gestalt, die mit jedem Blick, den sie auf die verstellte Welt richtet – und noch mit dem Lächeln, das sie ihrem Mörder schenkt –, das Axiom zu widerlegen scheint, es gebe kein richtiges Leben im falschen. Nur: Seltsam ortlos ist dieses „richtige“ Leben, „exterritorial“ in bezug auf das gesellschaftliche Umfeld, in dem Lulu sich bewegt, und abstrakt insofern, als ihr Leben auf die Qualen der Menschen um sie herum (deren schuldig-unschuldige Urheberin sie ist) keine Antwort gibt. Insofern entsteht allein dadurch, daß sie existiert, ein existentielles Dilemma – „an eroticized ontological problem“, wie es Mary Ann Doane genannt hat. (. . .)

In DIE BÜCHSE DER PANDORA tänzelt Lulu wie ein Backfisch durch die elegante Wohnung ihres Liebhabers Dr. Schön; sie schmiegelt sich bäuchlings in die Sofakissen und beobachtet amüsiert Schöns überanstrengte Bemühungen, ihr seine Gewissensbisse zu demonstrieren; sie fällt jedem Mannsbild um den Hals, turnt fröhlich an einer Gardinenstange, macht Klimmzüge am Arm des muskelbepackten Rodrigo Quast – und auf ihrer Hochzeit tanzt sie nicht mit ihrem Mann, sondern mit einer blonden, großäugigen Schönheit (Alice Roberts als Gräfin Geschwitz), die sich zu ihrem maßlosen Erstaunen in Lulu verliebt hat, von Eifersucht auf alle Männer gequält wird und die Angebetete anstarrt, als frage sie sich, ob der heilige Geist oder der Teufel in sie gefahren sei (ein kleiner, genau placierter Exkurs über lesbische Erfahrung und sexuelle Ambiguität). Louise Brooks als Lulu ist „reine“ – das heißt: von der gesellschaftlichen Konnotation des „Obszönen“ unberührt – Laszivität, und vermutlich liegt hier das Geheimnis dessen, was Langlois als ihre „totale Natürlichkeit und totale Einfachheit“ und zugleich als die verkörperte „Intelligenz des kinematographischen Prozesses“ bezeichnet hat.

Klaus Kreimeier in: Wolfgang Jacobsen (Hg.): G.W. Pabst. Berlin: Argon 1997, 365 S.

PANDORA'S BOX

There is a character in the films of the twenties which was to remain untouched by the cold realities of the era, a character whose power seems to overshadow all else. In PANDORA'S BOX this figure's name is Lulu, and in THE DIARY OF A LOST GIRL her name is Thymian. However, it is neither the subject-matter nor, presumably, Pabst that lends Louise Brooks her unique aura in these two films – it is none other than Ms. Brooks herself. Writing about her in 1955, Henri Langlois called her the modern actress *par excellence* because, like the statues in antiquity, she “transcends all eras” and she embodies “complete naturalness and total simplicity”. Yet superlatives do little to explain the phenomenon. Neither do they answer the question of how Louise Brooks managed to combine “complete naturalness”, sensual presence, as well as her alert and original intellectual faculties into one dramatic whole. As Lulu she embodies a figure who, with every look she directs at the false world – even with the smile she gives her murderer – seems to refute the axiom that there is no decent life to be had amidst so much falsity. Except that this “decent” life is a strangely floating entity, “exterritorial” even, in relationship to the social environment in which Lulu moves, and abstract, in so far as her life provides no solution for the suffering of the people around her (she being the innocent-guilty creator of this suffering). In this way, an existential drama is created merely by virtue of her existence – “an eroticized ontological problem”, as Mary Ann Doane calls it. (. . .)

In PANDORA'S BOX, Lulu sashays about her lover Dr Schön's elegant apartment like a naive youth; she nestles herself face down into the sofa cushions and is amused to observe Schön's strained attempts to demonstrate his pangs of conscience to her; she throws her arms about the neck of every man who appears, twists gaily and athletically about a curtain rail, does pull-ups on Rodrigo Quast's muscular arm and, at her wedding, dances – not with her husband – but with a beautiful blond woman with large eyes (Alice Roberts as Countess Geschwitz) who, much to her own astonishment, has fallen in love with Lulu. Tormented by her jealousy of all the men around Lulu she stares at the object of her adoration as if she were trying to ascertain whether she herself is possessed by the Holy Spirit or the devil (a brief but very well-placed digression on lesbian experience and sexual ambiguity). Louise Brooks as Lulu is “pure” (meaning free from the social connotations of the “obscene”) lasciviousness. It is most probably this lasciviousness which contains the secret of what Langlois described as her “complete naturalness and total simplicity”, but also embodies what he called the “intelligence of the cinematographic process”.

Klaus Kreimeier in: Wolfgang Jacobsen (Ed.): G.W. Pabst. Berlin, Argon, 1997, 365 pages.

LOULOU

Dans le cinéma des années vingt, il y a un personnage qui paraît ressortir indemne de la froideur en vogue à l'époque et dont la fascination réduit même ce courant à néant. Ce personnage s'appelle LOULOU, ou Thymian dans LE JOURNAL D'UNE FILLE PERDUE. Dans ces deux films, ce n'est pas l'intrigue qui procure à Louise Brooks ce rayonnement singulier, et vraisemblablement, ce n'est pas non plus Pabst, mais c'est elle-même qui le diffuse. Selon Henri Langlois, elle était l'actrice moderne par excellence parce qu'elle se situait au-delà du temps, comme les statues de l'antiquité, incarnant le naturel et la simplicité dans l'absolu. Mais l'emploi du superlatif n'éclaircit pas le phénomène et n'explique pas non plus comment il fut possible, avec Louise Brooks, d'inventer une entité dramatique faite de naturel absolu, de présence sensuelle, ainsi que de facultés intellectuelles accompagnées de vigilance et d'originalité. En tant que Loulou, elle incarne un personnage dont chaque regard sur un monde hypocrite – et même le sourire qu'elle accorde à son meurtrier – est en contradiction avec l'axiome selon lequel il n'y aurait pas de vie convenable possible dans une situation fautive. Cependant, cette vie «convenable» est bizarrement dépourvue de localisation, elle est «extraterritoriale», par rapport au milieu social où se meut Loulou, et même abstraite dans la mesure où son existence n'apporte aucune réponse aux tourments des êtres de son entourage – dont elle est l'instigatrice à la fois innocente et coupable. De ce point de vue, le seul fait qu'elle existe constitue un dilemme existentiel, «an eroticized ontological problem», comme le dit si bien Mary Ann Doane. (. . .) Loulou sautille comme une jeune fille dans l'appartement luxueux de son amant, Dr. Schön; elle se vautre à plat ventre dans les coussins du canapé, en observant avec plaisir les efforts désespérés de Schön pour lui montrer qu'il a des remords; elle saute au cou de tous les hommes qu'elle rencontre et s'amuse à faire des exercices de barre à la tringle à rideaux ou des tractions, en se suspendant au bras musclé de Rodrigo Quast. Le jour de son mariage, ce n'est pas avec son mari qu'elle danse, mais avec une belle blonde aux grands yeux (Alice Roberts en Comtesse Geschwitz) qui n'en finit pas de s'étonner d'être tombée amoureuse de Loulou, qui se ronge de jalousie envers tous les hommes et qui ne quitte pas des yeux sa bien-aimée, avec l'air de se demander si c'est le diable ou le saint-esprit qui l'inspire (petite digression bien placée sur l'expérience lesbienne et l'ambiguïté sexuelle). Louise Brooks en Loulou, c'est la lascivité «pure», c'est-à-dire épargnée par la connotation «obscène» de la société, et c'est sans doute là que réside le mystère de ce que Langlois désignait comme le naturel et la simplicité absolus, en même temps que l'incarnation de l'intelligence du processus cinématographique. Klaus Kreimeier dans: G.W. Pabst, publié par Wolfgang Jacobsen aux éditions Argon, Berlin 1997, 365 pages.