Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 44 (2002)
Heft: 238

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. 12.– € 6.90

4.02

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

> Bruno Ganz
> Allan Dwan

Hommage an Bruno Ganz

Allan Dwans Action-Kino

Gespräch mit dem Kameramann Jürgen Jürges

VA SAVOIR von Jacques Rivette

HABLA CON ELLA von Pedro Almodóvar

INTERVENTION DIVINE von Elia Suleiman

TOSCA von Benoit Jacquot

Neu im Kino

www.filmbulletin.ch

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

4.2002
44. Jahrgang
Heft Nummer 238
Juli 2002

Titelblatt:
Rosario Flores als Lydia
lehnt sich an die Schulter
von Dario Grandinetti
als Marco in HABLA CON ELLA
von Pedro Almodóvar

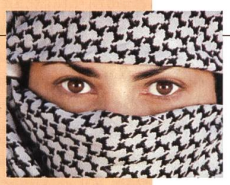
KURZ BELICHTET 3 *Vorschau Locarno 2002*
Filmmusik-Biennale

POLITIQUE DES COLLABORATEURS 8 **‹Ich hasse es, wenn sich die Technik in den Vordergrund schiebt›**
Gespräch mit dem Kameramann Jürgen Jürges

KINO IN AUGENHÖHE 12 **Boulevardeskes Rotationsprinzip**
VA SAVOIR ..... *von Jacques Rivette*
15 **‹Einsamkeit, vermute ich ...›**
HABLA CON ELLA ..... *von Pedro Almodóvar*

HOMMAGE 18 **Habe nun, ach**
Bruno Ganz – Schauspieler

FILMFORUM 27 INTERVENTION DIVINE ..... *von Elia Suleiman*
29 TOSCA ..... *von Benoit Jacquot*



NEU IM KINO 31 TEARS OF THE BLACK TIGER ..... *von Wisit Sasanatieng*
32 CRUSH ..... *von John McKay*
32 BEHIND ME ..... *von Norbert Wiedmer*
33 HERZ IM KOPF ..... *von Michael Gutmann*
34 EPSTEINS NACHT ..... *von Urs Egger*

REPRINT 35 **Lebenslust im Schatten des Todes**
Allan Dwans Action-Kino

KLEINES BESTIARIUM 44 **Eine wahre Göttin**
Von Josef Schnelle, Filmkritiker

EIN LIED FÜR BEKO

Nizamettin Ariç, Kurdistan

'Ein Lied für Beko' ist der erste Spielfilm in kurdischer Sprache, ein tief bewegendes Werk zur Migration.

«Grosse Leidenschaft, aufrichtige Poesie.»
Corriere della Sera, Rom

«Der Film ist von einer überzeugenden Schlichtheit und Aufrichtigkeit ... er hat eine Würde des Ausdrucks, die seine verzweifelte Bitte um Gerechtigkeit unterstreicht.»
The Guardian, London

Ab 5. September 2002 im Kino RiffRaff

Jurypreis am Festival Fribourg sowie Publikumspreise an den Festivals von Venedig, Fribourg, Anvers und Hamburg

www.trigon-film.org

INTERVENTION DIVINE

ELIA SULEIMAN, PALÄSTINA

Der hochaktuelle Spielfilm aus Palästina war der Höhepunkt am Filmfestival Cannes 2002.

«Der Film 'Intervention divine' ist eine lakonische Groteske zwischen Nazareth und Ramallah, die dem Leben im Ausnahmezustand einen bitteren Humor abtrotzt.»
Die Zeit, Hamburg

«'Intervention divine' kleidet das Chaos im Nahen Osten als Burleske und schafft das Ereignis der Croisette.»
Libération, Paris

In den Kinos ab 12. September 2002

Prix du Jury, Cannes 2002
Prix de la critique 2002

trigon-film

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

Inserateverwaltung
Leo Rinderer
cp Filmbulletin

Gestaltung und Realisation
M&Z Rolf Zöllig SGD CGC,
Hard 10,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 222 05 08
Telefax +41 (0) 52 222 00 51
zoe@meierhoferzoellig.
www.rolfzoellig.ch

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

Mitarbeiter dieser Nummer
Matthias Christen, Peter W. Jansen, Peter Kremski, Gerhard Midding, Herbert Spaich, Michael Sennhauser, Pierre Lachat, Gerhart Waeger, Thomas Binotto, Daniel Däuber, Fritz Göttler, Josef Schnelle

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow, Basel; J. M. H. Distribution, Neuchâtel; trigon-film, Wettingen; Ascot-Elite Entertainment, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Frenetic Films, Monopole Pathé Films, Rialto Film, Zürich; Filmmuseum Berlin Deutsche Kinemathek, Berlin; Filmmusik-Biennale, Bonn; WDR, Köln
Gabriela Maier (Illustration Kleines Bestiarium)

Vertrieb Deutschland
Schüren Presseverlag
Deutschhausstrasse 31
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
schueren.verlag
@t-online.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 sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
CHF 57.– / Euro 34.80
übrige Länder zuzüglich Porto

© 2002 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Filmbulletin *44. Jahrgang*
Der Filmberater *62. Jahrgang*
ZOOM *54. Jahrgang*

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich
Fachstelle Kultur

KDW Konkordia Druck- und Verlags-AG, Seuzach

Stadt Winterthur

Stiftung Kulturfonds Suissimage

Filmbulletin – *Kino in Augenhöhe* ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 10'000.– 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, Sponsorsuche, 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

Filme von Allan Dwan sind auf einer grossen Leinwand nicht alle Tage zu sehen. Im August bietet sich nun in Locarno Gelegenheit dazu. Für uns war die Programmierung dieser Allan-Dwan-Retrospektive im Rahmen des 55. Internationalen Filmfestivals von Locarno Anlass, einen weiterhin gültigen und nach wie vor lesenswerten Text von Fritz Göttler aus dem Jahre 1985 über den Regisseur – den Peter Bogdanovich als den «letzten Pionier» bezeichnet hat – und seine Filme *neu* zu inszenieren.

—

Zwischenzeitlich haben Sie, liebe Abonnentin, lieber Abonnent, eine Zwischenausgabe von Filmbulletin erhalten. Die Reaktionen auf dieses Zwischenheft sind – soweit sie zu uns vorgedrungen sind – durchwegs positiv ausgefallen, und wir können uns von daher durchaus vorstellen, weitere Zwischenausgaben zu realisieren. Entscheidungen allerdings sind dennoch noch keine gefallen, weil alles auf «unserer Baustelle» im Detail etwas komplizierter ist, als die Entwürfe zeigen. Es geht schlicht und einfach auch darum, unser kleines Team nicht permanent zu überfordern und die Ressourcen nicht fortlaufend zu strapazieren. Wir werden aber die kommenden Tage nutzen, die gegebenen Möglichkeiten und die vorhandenen Ansprüche (vor allem auch *von uns selbst*) auszubalancieren, um weiterhin einen optimalen Beitrag zur Filmkultur leisten zu können.

Walt R. Vian

—

Verehrte Redaktion!

Nachdem ich sowieso der Meinung bin, dass es gar nicht genug Ausgaben von «Filmbulletin» geben kann, freue ich mich über die erste Zwischennummer (und alle weiteren, die hoffentlich noch folgen) . Auch die Form ist für mich o.k.

Alles Gute für Sie und Ihre Arbeit und freundliche Sommergrüße aus Österreich, Peter Willnauer!

Liebe Filmbulletin-Redaktion

Vielen Dank für die Zwischenausgabe! Für die Fortführung dieser Lösung mit einer regelmässigen Zwischenausgabe (deren einfache Aufmachung ich sehr gut finde) würde ich gerne zusätzliche Abo-Kosten in Kauf nehmen. Vorstellen könnte ich mir z.B. eine Lösung von Fr. 80.– für Haupt- und Zwischenausgabe zusammen.

Voraussetzung wäre, dass die Aktualität gewährleistet ist, d.h. dass die Zwischenausgabe gewährleistet, dass die entsprechenden Filmbesprechungen erscheinen, bevor der Film im Kino anläuft.

Herzliche Grüsse
Bernhard Schärmeli
Affoltern a.A.

—

Sehr geehrter Herr Vian,

«Wir schreiben die Geschichte und die Theorie des Kinos fort»: Ihr Zitat auf dem Versandblatt der letzten Nummer. Das wird hier sehr professionell geleistet und verdient grosse Anerkennung, vor allem angesichts des Debakels mit dem «Zoom», den wir abonniert hatten und trotz bereits entrichtetem Abonnementsbetrag für 2001/02 nicht mehr erhalten haben. Ihr Blatt ist uns als Nachfolgepublikation vorgestellt und empfohlen worden. Nun sind wir etwas enttäuscht, dass «Filmbulletin» so wenig und wenig übersichtlich über die laufenden, vor allem auch neuesten Filme in Schweizer Kinos (Haupt-Städte)berichtet.

Wir hatten es bei «Zoom» so geschätzt, übersichtliche Kurzinformationen und Beurteilungsansätze der laufenden oder bereits programmierten Filme zur Verfügung zu haben. Könnte man diese Dienstleistung an regelmässige Kinogänger nicht einfügen in Ihre Publikation? Wir denken, dass 2–3 Seiten dafür ausreichen sollten. Vielleicht sind wir die falschen Leser, aber etwas weniger «Geschichte und Theorie», dafür mehr Aktualität würden wir schon sehr begrüssen.

Wir sind gespannt auf die nächsten Nummern und wünschen Ihnen viel Erfolg mit diesem verdienstvollen Unternehmen.

Mit freundlichen Grüssen
Stefan und Ruth Fuchs
Lachen

Locarno '02
Vorschau

Vom 1. bis 11. August geht in Locarno zum 55. Mal das *Festival internazionale del film* über die verschiedenen Leinwände. Eröffnet wird es mit THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST von *Oliver Parker* punkt Mitternacht des schweizerischen Nationalfeiertages.

In der Jury des Internationalen Wettbewerbs sitzen *Cedomir Kolar*, Produzent aus Serbien (Präsident), *Aamir Khan*, Schauspieler und Produzent aus Indien, *Emanuel Levy*, Journalist aus den USA, *Jafar Panahi*, Regisseur aus Indien, *Niloufar Pazira*, Schauspielerin und Journalistin aus Afghanistan, der ungarische Regisseur *Bela Tarr* und der Schweizer Schauspieler *Bruno Ganz* (Norbert Wiedmers Porträt von Bruno Ganz BEHIND ME läuft in der Sektion «Semaine de la Critique»).

Die filmhistorische Retrospektive gilt *Allan Dwan* (3. 4. 1985–21. 12. 1981). Peter Bogdanovich betitelte sein langes, äusserst spannend zu lesendes Gespräch mit Allan Dwan zu Recht mit «Der letzte Pionier» (auf deutsch veröffentlicht in Peter Bogdanovich: «Wer hat denn den gedreht?», Zürich, Haffmans, 2000). Der studierte Elektroingenieur kam mit der Filmwelt in Berührung, als er 1909 neu entwickelte Lampen den Essaney Studios vorstellte, verkaufte eine Handvoll eigener Kurzgeschichten an das nach Stories begierige Studio und begann als Skriptdramaturg zu arbeiten. 1911 wurde er von dem Studio, wo er jetzt arbeitete, zu einem Drehplatz geschickt, um dort nach dem Rechten zu sehen, fand zwar die Schauspieler und die technische Crew vor, aber keinen Regisseur. Das Studio kabelte ihm: «You direct.» Er liess sich von den Schauspielern darüber instruieren, was ein *director* mache, beendete den Film und begann seine Karriere als Regisseur, die sich über fünfzig Jahre erstreckte. An ihr lässt sich die ganze Entwicklung der Filmkunst ablesen. Er gehörte etwa zu den ersten Regisseuren, die Farbfilm, Ton oder Nachtaufnahmen ohne künstliches Licht ausprobierten.

Allan Dwan erlernte das Handwerk *by doing*, hatte ein ausgesprochenes Flair für innovative Lösungen technischer Probleme (er soll etwa die erste Dolly-Fahrt gemacht haben), arbeitete mit Stars wie Gloria Swanson, Douglas Fairbanks jr., Shirley Temple, Lilian und Dorothy Gish oder John Wayne, entdeckte zukünftige Stars wie Rita Hayworth, Ida Lupino, Carole Lombard oder Lon Chaney, betonte aber immer wieder, dass Film von einem Team und nicht von einem Einzelnen gemacht würde. Von den unzähligen und heute zumeist verschollenen *One-reelern*, die er in den Anfängen der Stummfilmzeit gemacht hat, stammt wohl sein nüchterner, pragmatischer, klarer Inszenierungsstil. Diese Ära, die in seinen Erzählungen als eine höchst innovative Zeit des Erfindens, Ausprobierens und Suchens nach eleganten Lösungen (technischer wie erzählerischer Art) erscheint, hat wohl auch ganz stark seinen Humor geprägt. «Seine Komödien, seine menschlichen Geschichten, seine unangekündigten Parodien sind alle das Werk eines Mannes, den das Pompöse und das Prätentiöse auf der Welt amüsiert (darunter auch Drehbücher), obwohl er dem frivolsten Benehmen gegenüber tolerant ist. Während seiner ganzen Karriere war seine beste Arbeit meistens vom Leben einfacher Leute inspiriert, vom heiteren Enthusiasmus und der Unschuld von Douglas Fairbanks bis hin zu den bittersüssen, unkomplizierten Cowboys seiner letzten Filme.» (Peter Bogdanovich)

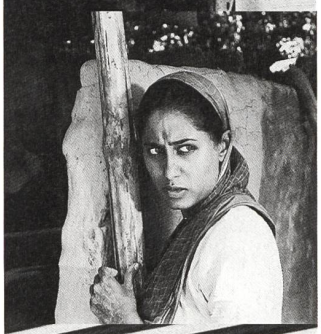
Letztes Jahr erhielt der indische Film LAGAAN von Ashutosh Gowariker den Publikumspreis – er läuft aktuell mit grossem Erfolg in den Kinos. Die Ausstellung «Bollywood. Das indische Kino und die Schweiz» im Museum für Gestaltung in Zürich (noch bis zum 8. September) und das Begleitprogramm im Xenix ermöglich(t)en einen Einblick in eine uns Westeuropäern doch eher fremde Welt romantischer Melodramen mit sehr viel Gesang und Tanz. Das Spezialprogramm «*Indian Summer*» bietet eine schöne Möglichkeit, diesen Einblick zu vertiefen und auszuweiten. Mit gut dreissig Filmen aus der indischen Produktion der letzten 25 Jahre wird versucht, ein breites und differenziertes Bild der Filmproduktion des Subkontinents zu zeichnen. Zu ihr gehören (bei uns) mehr, minder oder gar nicht bekannte Autoren und Filme wie etwa *Satyajit Ray* (THE CHESS PLAYER), *Shyam Benegal* (JUNOON), *Mrinal Sen* (AKALER SANDHANE), *Ketan Mehta* (SPICES), *Mani Kaul* (SIDDHESHWARI) oder *Amol Palekar* (THE RAW MANGO), *Saeed Mirza* (NASEEM), *Rajiv Menon* (FINDING ONE'S SELF). Zur Reihe wird ein Katalog publiziert.

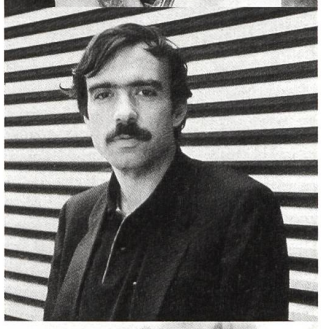
In Andenken und zu Ehren des langjährigen Präsidenten und Förderers des Festivals wird dieses Jahr zum ersten Mal der mit 10 000 Fr. dotierte *Preis Raimondo Rezzonico für den unabhängigen Produzenten des Jahres* verliehen. Er geht an den 1950 geborenen Portugiesen *Paulo Branco*, der aus dem unabhängigen europäischen Film nicht mehr wegzudenken ist. Seit 1980 hat er mehr als hundert Filme über Sprachgrenzen hinweg produziert. Zu "seinen" Autoren gehören etwa Manoel de Oliveira, Raoul Ruiz, Alain Tanner oder Wim Wenders, Chantal Akerman, Danièle Dubroux, Jean-Claude Biette, Cédric Kahn, Jack Hazan, João César Monteiro – eine enorme Vielfalt, auch der Grösse der Produktionen: «Il faut s'adapter au projet du metteur en scène, éviter le piège de la standardisation de la production. C'est un combat vital, qui demande une grande lucidité. Chaque film a son propre mode de production.» (Paulo Branco in den Cahiers du Cinéma 535, Mai 1999)

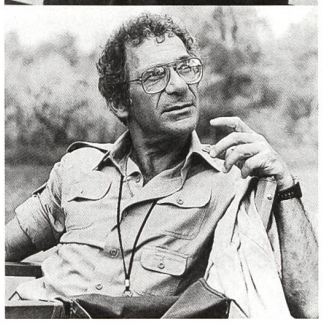
Der diesjährige Ehrenleopard geht an *Sydney Pollack*. Der 1934 geborene Regisseur (und Schauspieler, etwa in Woody Allens HUSBANDS AND WIVES) begann seine Karriere im Fernsehen der sechziger Jahre wie viele seiner Generation. Sein eindrückliches Regiedebüt von 1965 war THE SLENDER THREAT mit Anne Bancroft und Sydney Poitier. Aufsehen bei Publikum und Kritik erregte er dann 1965 mit dem unvergesslichen THEY SHOOT HORSES, DON'T THEY?, dem der Western JEREMIAH JOHNSON und THE WAY WE WERE mit Robert Redford und Barbara Streisand folgten. THREE DAYS OF THE CONDOR, THE ELECTRIC HORSEMAN und ABSENCE OF MALICE zeugen von seinem Engagement als engagiertem liberalen Filmemacher und seinem Misstrauen gegenüber Medienmacht. Mit dem klugen und witzigen TOOTSIE hat er auch eine Glanzrolle für Dustin Hoffman geschaffen.

In der neu kreierten Sektion «*in progress*» werden sechs Schriftsteller unterschiedlicher Herkunft und Inspiration über ihre Beziehung zum Film und über die wechselseitige Befruchtung von Filmsprache und Literatur sprechen. Eingeladen sind die Autoren *Antonio Tabucchi* (Italien), *Arnold Wesker* (Grossbritannien), *Abraham Yeoshua* (Israel), *Petro Markaris* (Griechenland), *Anita Desau* (Indien) und *Martin Suter* (Schweiz).

Festival internatzionale del film Locarno, Via B. Luini 3/A, 6601 Locarno, www.pardo.ch







BREWSTER'S MILLIONS
Regie: Allan Dwan

AKALER SANDHANE
Regie: Mrinal Sen

Paulo Branco

Sydney Pollack

Kurz belichtet

HE ZI (THE BOX)
Regie: Yng Wei Wei

MUJERES AL BORDE DE UN ATACO DE NERVIOS
Regie: Pedro Almodóvar

VON WERRA
Regie: Wener Schweizer

CARNE TREMULA
Regie: Pedro Almodóvar

Bruno Ganz in
DER ERFINDER
Regie: Kurt Gloor

Festivals

Venedig

Vom 29. August bis 8. September findet auf dem Lido von Venedig die 59. Ausgabe der *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* statt. Im Rahmen des Festivals, das dieses Jahr von Moritz de Hadeln geleitet wird, erhält *Dino Risi* einen «Leone d'oro» für sein Lebenswerk.

Vevey

Vom 20. September bis 6. Oktober verbindet die Veranstaltung *Images '02 Cinéma* in Vevey und Chexbres Fotografie, Film und elektronisches Bild auf anregende Weise. Fotografie wird im Umfeld des «Musée suisse de l'appareil photographique» anhand der Arbeit von *Wollodja Jentsch*, *Pierre Gafner*, *Mercedes Riedy* und *Yuki Goeldlin* thematisiert; Möglichkeiten der Videokunst werden am Beispiel von *Alexander Hahns* speziell auf die Räume des «Musée Jenisch» konzipierten Arbeit «Les mémoires astrales d'un homme volant» aufgezeigt.

Film wird – konzentriert auf die drei Wochenenden – unter verschiedenen thematischen Aspekten präsentiert. Musik etwa ist Leitmotiv für einen Schwerpunkt mit einer Hommage an *Arthur Honeggers* Filmmusik, mit den Improvisationen des Ensembles «Eustache» zu LA CIGALE ET LA FOURMI von *Emilien Tolk* und anderen Stummfilmen oder ENTREACTE von *René Clair* mit der Originalmusik von Eric Satie.

Mit JOUR DE MARCHE von *Jacqueline Veuve* (in Welturaufführung), BIG MAC SMALLWORLD von *Peter Guyer*, WAR PHOTOGRAPHER von *Christian Frei* und VON WERRA von *Werner Schweizer* steht ein Wochenende ganz im Zeichen des Dokumentarfilms.

In einer Nacht der Spezialeffekte werden anhand von neueren Beispielen, Trouvaillen aus der Filmgeschichte (*Méliès*) und Beispielen des tschechischen Surrealisten *Jan Svankmajer* Möglichkeiten der Tricktechnik gezeigt.

Der Bogen spannt sich von Vergangenheit zur Zukunft: Neben einer Aufführung einer restaurierten Fassung von LA VOCATION D'ANDRÉ CARREL von *Jean Choux* mit dem ganz jungen Michel Simon sind die neusten Erzeugnisse des *Atelier Zérodeux* zu sehen. Und natürlich zeigen *Eric Montchaud* (Frankreich), *David Constantin* (St. Maurizius) und *Frédéric Mermoud* (Schweiz), die Preisträger des von der Fondation Vevey, Ville d'image ausgeschriebenen Wettbewerbs «Grand Prix européen du premier film», an jedem Wochenende ihre prämierten Arbeiten.

Ältere Semester haben ihre ersten Kinoerfahrungen Nestlé zu verdanken: der «*Fip Fop Club*» war zwar eine Marketing-Idee, hat aber sicher zwei Generationen zu ersten prägenden Kinoerlebnissen verholfen. Ihm ist eine Matinée gewidmet.

Fondation Vevey, Ville d'Images, rue du Cos 12, Case postale 443, 1800 Vevey, info@images.ch

Die Website www.images.ch ist im übrigen nicht nur für diesen Anlass konzipiert worden, sondern präsentiert laufend «nouvelles cinématographiques».

Das andere Kino

Focus: China

«Die Filmemacher eröffnen nüchterne, ungeläufige Einblicke in den Alltag der Volksrepublik China, verfolgen die einschneidenden sozialen und wirtschaftlichen Umbrüche der letzten Jahre» schreibt Gerhard Midding in Filmbulletin 1.02 über den Schwerpunkt China im diesjährigen Programm des Forums des jungen Films in Berlin. Nun sind ab Mitte August gut zehn der dort gezeigten Filme im Filmpodium der Stadt Zürich zu sehen.

www.filmpodium.ch

Xenix

Die Stadt Zürich verleiht dem Filmklub Xenix ihre *Auszeichnung für allgemeine kulturelle Verdienste*. Sie anerkennt damit «die hervorragende Leistung einer kleinen, verschworenen Gemeinschaft, deren Mitglieder sich mit grossem und uneigennützigem Engagement der Förderung und Verbreitung der Filmkultur widmen und die bereit sind, mit ihrem Kinobetrieb auch wirtschaftliche Risiken einzugehen». Diese Anerkennung ist mit 15 000 Fr. dotiert.

Das andere Fernsehen

Reisen ins Unbewusste

Der spanische Regisseur *Julio Medem* (geboren 1958 in San Sebastian) begann erst nach Abschluss eines Medizinstudiums Filme zu machen. Ursprünglich wollte er Psychiater werden, und so sind auch alle seine Filme (VACAS, LA ARDILLA ROJA, TIERRA, LOS AMANTES DEL CIRCULO POLAR und LUCIA Y EL SEXO) Bewusstseinsstudien und Erforschungen der menschlichen Psyche. Seine Reisen ins Unterbewusstsein spüren geheimen Wünschen und Sehnsüchten nach und stossen auch auf verborgene Ängste. Die Hauptfiguren seiner Filme befinden sich immer in Lebenskrisen, vor entscheidenden Wendepunkten in ihrem Leben, in Grenzsituationen zwischen Leben und Tod. Die inneren Konflikte projiziert Medem nach aussen – in Form surrealer Geschichten, die an David Lynch erinnern, in einer poetischen Bildsprache, deren Traumverwandtschaft auf den Einfluss Sigmund Freuds zurückgeht.

Das «Kinomagazin» des WDR zeigt am Montag, 19. August, um 22.25 Uhr, auf 3sat Ausschnitte aus Medems Filmen und ein ausführliches Gespräch mit dem Filmemacher. Autor des Beitrags ist Peter Kremski.

Hommage

Pedro Almodóvar

«Entscheidend für den zwölften Film von Pedro Almodóvar ist das gleiche wie für die elf älteren seit dem sagenhaften PEPI, LUCI, BOM von 1980. Gefragt ist die Logik des Grotesken und Überwirklichen, und erst der Zerrspiegel vermag diese kostbare Qualität hervorzubringen. Anhand der deformierten Bilder lässt sich verfolgen, wonach Almodóvar der Sinn steht – die Folgerichtigkeit des Lebenslaufs, das Entstehen und Vergehen einer Lieb- oder Leidenschaft, der Hergang eines Verbrechens, die Mechanismen einer Täuschung, und welch nachhaltige Wirkung Gefühle der Schuld, der Hilflosigkeit und des Selbstmitleids erzeugen können. Auch für das blinde Walten des Zufalls und die unvermuteten Überfälle, die die Verrücktheit verübt, bleibt genügend Raum.» So Pierre Lachat zu CARNE TREMULA in Filmbulletin 1.98

Zum Start von HABLA CON ELLA, dem jüngsten und inzwischen vierzehnten Film von Pedro Almodóvar, zeigt das *Xenix* in Zürich noch bis zum 18. August eine integrale Retrospektive, davon das meiste (wenn das Wetter will) open air.

Kino Xenix am Helvetiaplatz, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich, Open-air-Hotline 01 242 04 11, www.xenix.ch

Im übrigen gilt das Thema von «*du*. Die Zeitschrift der Kultur» vom

September dem «Filmer Pedro Almodóvar, Spezialgebiet verzweifelte Frauen. Seinem Madrid. Seinen Filmen. Seinem Clan.» Wir sind gespannt und freuen uns. *www.dumag.ch*

Bruno Ganz

Anfangs September kommt BEHIND ME, Norbert Wiedmers Porträt von Bruno Ganz, in die Kinos. Das *Filmpodium der Stadt Zürich* zeigt aus diesem Anlass eine Reihe von Filmen mit dem Schauspieler. Da werden DER ERFINDER von Kurt Gloor, LA PROVINCIALE von Claude Goretta, DIE EWIGKEIT UND EIN TAG von Theo Angelopoulos, von Reinhard Hauff MESSER IM KOPF, von Wolfgang Petersen SCHWARZ UND WEISS WIE TAGE UND NÄCHTE, von Alain Tanner DANS LA VILLE BLANCHE (wieder) zu sehen sein. Wim Wenders' DER AMERIKANISCHE FREUND und HIMMEL ÜBER BERLIN, Rudolf Thomes SYSTEM OHNE SCHATTEN, DIE MARQUISE VON O. von Eric Rohmer und PANE E TULIPANI von Silvio Soldini ergänzen die Reihe.

Die kleine Retro wird in ähnlicher Form auch im *Stadtkino Basel*, der *Cinematte Bern* und dem *Stattkino Luzern* zu sehen sein.

Veranstaltungen

Magische Kinoklänge

Das Mailänder Ensemble «Novecento e oltre» beschwört zum Auftakt der diesjährigen *Kyburgiade* (3. August, 20 Uhr) im lauschigen Schlosshof der Kyburg bei Winterthur die Magie italienischer Filme. Das mit Klavier, Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Schlagzeug besetzte Ensemble spielt Musik von LA DOLCE VITA über LA STRADA bis zu AMARCORD. Solistin ist die Sopranistin Gemma Bertagnolli. Der Musikjournalist Thomas Meyer führt ab 19 Uhr ins Programm ein.
www.kyburgiade.ch, Vorverkauf via Tourist Service Winterthur: Tel. 052 267 67 00

Bilder des Soldaten

Vom 6. bis 8. September veranstaltet die Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW unter dem Titel «*You'r country needs your services*» eine Film- und Vortragsreihe zum Thema Kriegsbilder. Anhand von Dokumentarfilmen wie etwa BASIC TRAINING und MISSILE von *Frederick Wiseman*, B-52 von *Hartmut Bitomsky*, FIRST KILL von *Coco Schrijber*, LEKTIONEN IN FINSTERNIS von *Werner Herzog* oder CRAZY von *Heddy Honigman* will die Veranstaltung – auf dem Hintergrund einer zunehmenden "Virtualisierung" des Krieges – nach dem Bild fragen, das man noch vom konkreten Einsatz des Soldaten jenseits der tagesaktuellen Berichterstattung erfährt.
Kölner Filmhaus, Maybachstrasse 11, D-50670 Köln, www.dokumentarfilminitiative.de

The Big Sleep

François Périer

10. 11.1919–28. 6. 2002

«Er hat sich nie aufgedrängt, zählt zu den grossen Filmfiguren, die vom Rande her wirken. Ein unscheinbarer Typ war dieser kleine Mann, auf dessen Gesicht man stets die gleiche Mischung von Missmut und Melancholie wahrnehmen konnte. Unscheinbarkeit und Verlässlichkeit, solcher verwandter Tugenden wegen steckte man ihn gern in Funktionärsrollen; miesepetrige Beamte oder gnadenlose Kommissare ...»
Fritz Göttler in Süddeutsche Zeitung vom 1. Juli 2002

Hans Stürm

16. 5. 1942–30. 6. 2002

«Filmen ist eine Arbeit, die aus der Nähe zu leisten ist. Für mich haben die meisten Filme zuviel Distanz. Laufend werden doch Filme zu Themen gemacht, obwohl gar nicht das Thema, nicht das Sujet, sondern seine Bearbeitung entscheidend ist. Themen, die spannend sind, gibt es unzählige. Je stärker die Beziehung zwischen Autor und Gegenstand des Filmes ist, umso grösser scheint mir die Chance, dass ein spannender Film entsteht.»
Hans Stürm in einem Gespräch zu SERTSCHAWAN *in Filmbulletin 3.1992*

Katy Jurado

16. 1. 1927–5. 7. 2002

«Die dunkle Mexikanerin ist die weibliche Verkörperung der wilden, ungezähmten Seite des Helden. Sie versteht seine tiefe Leidenschaftlichkeit, seinen unzivilisierten Ehrenkodex und seinen starken Hang zur Gewalttätigkeit.»
John G. Cawelti in «The Six-Gun Mystique», 1970

John Frankenheimer

19. 2. 1930–6. 7. 2002

«John Frankenheimer gab dem Albtraum, den er beschreibt, eine zugleich dokumentarische und delirante Qualität, er verabschiedete die Bildkonventionen des klassischen Hollywoodkinos und erfand einen Stil, dem er bis in seine späten Filme treu bleiben sollte – einen Stil der Unruhe, der Verzerrung, des nervösen Schnitts, in dem die Kamera weniger den Stationen der Story zu folgen als ihre verborgenen Stimmungen aufzuspüren schien, die Wahrheiten, die unter der Kruste des Erzählten liegen.»
Andreas Kilb (zu THE MANCHURIAN CANDIDATE*) in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8. 7. 2002*

Rod Steiger

14. 4. 1925–9. 7. 2002

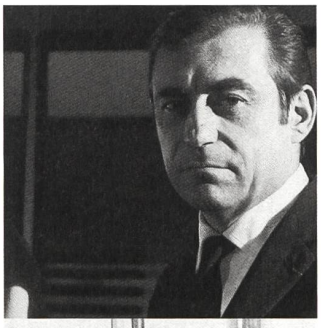
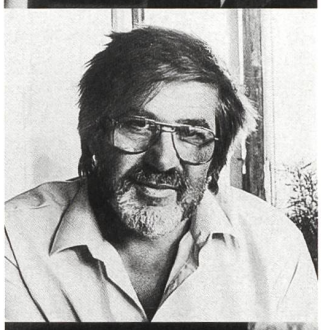
«Seine bedrohlichen Bösewichter sind Muster an Differenzierungsmöglichkeiten in Klischeerollen. Beeindruckender waren aber die Rollen, mit denen er einen Film trug oder, besser, mitgestaltete: der weisse Indianer in RUN OF THE ARROW (Samuel Fuller), der archetypische Gangster in AL CAPONE (Richard Wilson), der Baulöwe in LE MANI SULLA CITTÀ (Francesco Rosi), der Pfandleiher in THE PAWNBROKER (Sidney Lumet) oder der rauhbeinige, kaugummikauende Sheriff in IN THE HEAT OF THE NIGHT (Norman Jewison), für den er einen Oscar erhielt.»
Aus dem rororo Filmlexikon, 1978

Frieda Grafe

1934– 10. 7. 2002

«Ich stelle mir Kritik immer zum Lesen vor. Ich möchte, wenn ich Kritiken lese, in Ruhe einer Argumentation folgen. Wenn sie mir auf Anhieb nicht einleuchtet, die Sätze von neuem vornehmen können. Man muss sich Zeit zum Lesen einräumen, und um den Leser einzunehmen, braucht man Platz.»

«Ich versuche, aus meinen Eindrücken und Einsichten die generelle Farbe des Films für den Leser zu rekonstruieren, um ihn zu veranlassen, selbst zu Schlüssen oder Annahmen zu kommen.»
Frieda Grafe in «Autorenfilm, Autorenkritik» in «Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen», herausgegeben von Norbert Grob und Karl Prümm, München, 1990

François Périer
Hans Stürm
Katy Jurado
John Frankenheimer
Rod Steiger

Lagerräumung bei Filmbulletin

Wir brauchen Platz für die kommenden Jahrgänge und reduzieren deshalb unser Lager an älteren Jahrgängen:

Sie bezahlen die Versandkosten, schicken uns Ihre Bestellung und erhalten (nach Eingang Ihrer Zahlung) die gewünschten Jahrgänge gratis.

Filmbulletin erscheint seit Heft 5.1983 im A4 Format. Die Jahrgänge 1983 und 1984 sind vergriffen. Pro Jahrgang sind 5–6 Nummern erschienen.

Gerne bestelle ich folgende vollständige* Jahrgänge (bitte ankreuzen):

o	2000	o	1992
o	1999	o	1991
o	1998	o	1990
o	1997	o	1989
o	1996	o	1988
o	1995	o	1987
o	1994	o	1986
o	1993	o	1985

*folgende Numern sind vergriffen: 1.99, 4.95, 1.94, 6.92, 2.90, 3.89, 4.87, 5.86

Versandkosten:
1 Jahrgang Fr. 10.–
2–3 Jahrgänge Fr. 15.–
4–6 Jahrgänge Fr. 20.–
> noch mehr Jahrgänge: bitte kumulieren
> Versandkosten Ausland bitte anfragen

Es hat, solange es hat.
Die Aktion dauert bis Ende September 2002.

Bitte liefern Sie an:

.....
Vorname

.....
Name

.....
Strasse

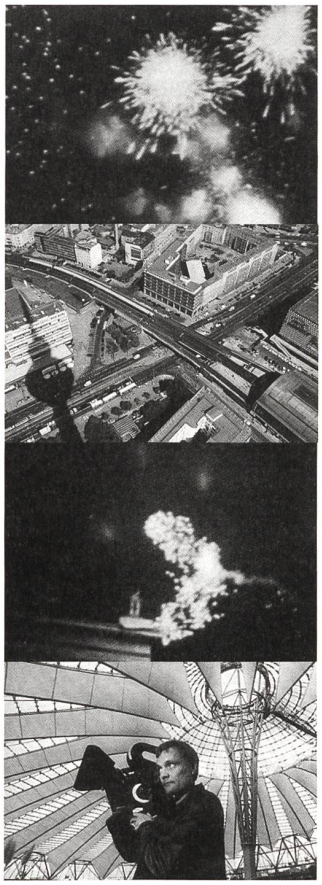
.....
PLZ Ort

Die Versandkosten habe ich am .....

auf das Filmbulletin-Postcheck-Konto 80-49249-3 einbezahlt.
Datum, Unterschrift .....

.....

Berlinbilder
bewegte und unbewegte



Thomas Schadt: Berlin: Sinfonie einer Grossstadt. Berlin, Nicolai Verlag 2002, 24.90 Euro

BERLIN: SINFONIE EINER GROSSSTADT
Buch, Regie, Kamera: Thomas Schadt; Schnitt: Stefan Krumbiegel, Thomas Wellmann; Musik: Iris ter Schiphorst, Helmut Oehring; Produktion: teamWorx/ Nico Hofmann, Odyssee Film/ Thomas Schadt. BRD 2002. 35mm, sw, Dauer: 75 Min.

Als Walter Ruttmann Mitte der zwanziger Jahre mit den Dreharbeiten zu seiner SINFONIE DER GROSSSTADT begann, war Berlin eine Metropole, eines der weltgrössten Industriezentren, das Kino noch weitgehend stumm und der Farbfilm technisch nicht ausgereift. Dass der Dokumentarfilmer *Thomas Schadt* gute siebzig Jahre später noch einmal eine Berlinsinfonie nach dem gleichen formalen Muster dreht, in Schwarzweiss, mit stummer Kamera, wirkt daher zunächst erstaunlich, nicht nur weil die Stadt selbst und die filmische Technik sich in der Zwischenzeit von Grund auf gewandelt haben. Beinahe noch überraschender ist die Tatsache, dass überhaupt jemand versucht, Berlin in einer Zeit des Übergangs und der Ungewissheit ästhetisch als Ganzes in den Griff zu bekommen, während der deutsche Film sich für die neue Hauptstadt ansonsten eher als Ort bewegter Einzelschicksale interessiert (BERLIN IS IN GERMANY, DER GLANZ VON BERLIN, ENGLAND).

Nicht umsonst sind *die* Sequenzen der neuen Berlinsinfonie die problematischsten, die dem historischen Vorbild besonders nahe kommen. Die Bilder, die in regelmässigen Abständen Fliessbänder und vollautomatisierte Fertigungsanlagen zeigen, vermitteln wenig vom (Arbeits-) Alltag der neuen Stadt, so eindrücklich sie visuell sind. Niemand wird denn auch ernsthaft glauben, dass grosse Firmen mittags den Produktionsprozess anhalten, damit ihre Angestellten in Ruhe essen gehen können. Hier verselbständigt sich das formale Muster des Tagesablaufs, nach dem Schadt – wie schon Ruttmann – sein Material ordnet.

Umso stärker wird die neue Berlinsinfonie da, wo sie sich von der alten absetzt. Immer wieder öffnen sich in Schadts Film Durchblicke auf die wechselvolle, streckenweise katastrophale Geschichte der Stadt und sorgen so für die nötige historische Tiefenschärfe – was mitunter ganz wörtlich zu nehmen ist: In einer zentralen, mehrfach wiederkehrenden Einstellung fokussiert Schadt von den verschwommenen Reflexen, die die neuerbaute Glaskuppel des Reichstags wirft, auf dort ausgestellte historische Aufnahmen des zerstörten Gebäudes.

Auch für das gegenwärtige Berlin findet Schadt beeindruckende Bilder, die in dieser Dichte wahrscheinlich nur möglich sind, wenn jemand die Stadt – seine Stadt – sehr genau kennt. Schadt hält dabei vorsichtig die Waage zwischen Tableaux, die aus der Distanz das unübersichtliche Gewirr von Geschäften, Häuserblocks, Schildern, Autos, Strassen und Passanten graphisch bändigen, und solchen Bildern, in denen er behutsam nah an einzelne Leute herangeht. Überhaupt interessiert sich Schadt, der lange als Strassenfotograf gearbeitet hat, mehr für Menschen und denkt weniger in abstrakten graphischen Mustern als Ruttmann.

Gerade wegen ihrer ausgeprägten fotografischen Qualität funktionieren Schadts Berlinbilder auch sehr gut in Buchform. In leicht veränderter Reihenfolge hat der Nicolai Verlag rund neunzig Rückvergrösserungen von Originalframes in einem Band zusammengestellt, der problemlos als eigenständiges Fotobuch durchginge und ausserdem vieles von dem hinter sich lässt, was an solchen Publikationen zu Berlin in den vergangenen Jahren erschienen ist.

Natürlich geht im Buch verloren, was im Film die Montage an Erkenntnisleistungen erbringt, etwa wenn Schadt Bilder einer Modenschau mit Aufnahmen von einem Staatsempfang oder Impressionen eines Tennisspiels mit – stummen – Bundestagsdebatten zusammenschneidet. Weniger bemerkbar macht sich dagegen das Fehlen der Musik, die Iris ter Schiphorst und Helmut Oehring in enger Zusammenarbeit mit Schadt eigens für den Film komponiert haben. Ein bisschen zu oft drängt sie sich in der Kinofassung in den Vordergrund; dabei ist das neue Kanzleramt schon ohne schmetternde Instrumente wuchtig genug, und auch die Bilder von der Pankower Suppenspeisung kommen ohne eine entsprechende Modulation auf der Tonspur aus.

In diesen Fällen bewirkt die Musik genau jene Art von Überästhetisierung, die der Film ansonsten vermeidet, und macht damit auf das grundlegende Problem aufmerksam, das dessen starke Formsprache mit sich bringt. Indem Schadt bewusst auf Farbe und Originaltöne verzichtet, erreicht seine Grossstadtvision zwar ein hohes Mass an ästhetischer Geschlossenheit und Dichte, wirkt aber auch von Anfang an ein wenig veraltet. Die leise Antiquiertheit hat aber vielleicht ihre Berechtigung: In einer Zeit, da Berlin wieder zu dem werden kann, was es einmal war – eine der grossen europäischen Metropolen – greift Schadt mit Ruttmanns Beispiel den Faden dort auf, wo er kurz danach abgerissen ist.

Matthias Christen

4. Internationale Filmmusik-Biennale in Bonn

Er stand auf der Bühne des Open-air-Geländes der Bundeskunsthalle, *Mikis Theodorakis*, der für sein Lebenswerk mit dem Erich-Wolfgang-Korngold-Preis geehrt wurde. Zülfü Livaneli, der türkische Dichter, Liedermacher, Sänger, Freund und Mitstreiter für eine griechisch-türkische Aussöhnung, hatte für ihn gesungen. Und jetzt schien der hünenhafte alte Mann mit seinem Laudator Jack Lang oder dem Freund Georg Baselitz den Sirtaki tanzen zu wollen. Der Bonner Männergesangverein brachte ihm ein Ständchen mit der Schubert-Version «Am Brunnen vor dem Tore», eine merkwürdige, fast irritierende Begleitmusik. Bis sich eine sonore Stimme über den Soundtrack des Chors legte: Theodorakis sang mit, den griechischen Text seines liebsten deutschen Lieds. Den Tränen nahe.

Eine Woche lang hatte sie gedauert, die vierte Internationale Biennale der Filmmusik in Bonn, das weltweit einzige nur der Musik für den Film, der Medienmusik gewidmete Festival, veranstaltet von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Das ist ein schöner, architektonisch schon selbst ausstellungswürdiger Bau, der seine grosszügige, allen Medien gerechte Ausstattung einer Zeit verdankt, als Bonn noch die Regierungshauptstadt der alten BRD war. Geschickter Ausstellungsstrategie, stets auf Ungewöhnliches und die Interdependenz aller Künste bedacht, ist zuzuschreiben, dass diese «Bundeskunsthalle» im allgemeinen die höchsten Besucherzahlen schreibt. Dass davon bei der Filmmusik-Biennale so recht nicht die Rede sein konnte, mag daran liegen, dass diese Biennale ihren Namen ebenfalls nicht zu Recht trägt, wenn zwischen der dritten und der vierten drei Jahre vergehen. Kontinuität, die eine der Voraussetzungen des Erfolgs von Festivals ist, kann so nicht entstehen. Weil es an Geld fehlte, das jetzt unter anderem mit Unterstützung durch die Filmstiftung Nordrhein-Westfalen zusammen kam. Dabei würde man sich dieses Festival jährlich wünschen, so dringlich und unverzichtbar ist seine Arbeit, in der Workshops, Gespräche und Demonstrationen, in denen von Theorie und Praxis der Filmmusik und vom immer bedeutender werdenden Sound-Design gehandelt wird, von einem Wettbewerb um einen Preis für Film- und Medienmusik umrahmt und begleitet werden.

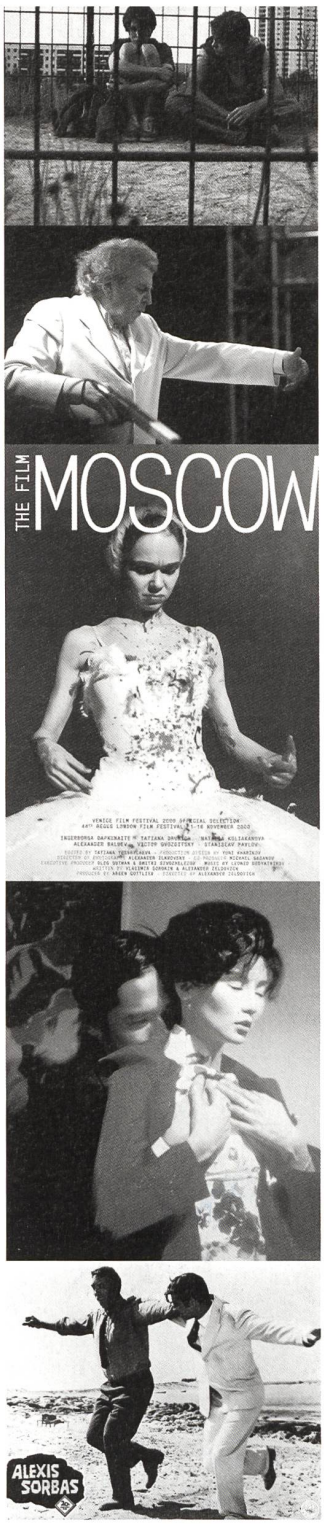
Die internationale Jury, in ihr die Komponisten Leo Brouwer und Jürgen Knieper, war sich schnell einig. Die Auszeichnung ging an den Russen *Leonid Desjatnikow* für dessen Musik zu dem Film MOSKWA seines Landsmanns Alexander Seldowitsch. In der Jurybegründung wird an diesem Score vor allem die Vielschichtigkeit gerühmt, die in der Tat von traditionellen Kammerkonzert-Partien, Minimalistischem à la Satie, Philip Glass und Michael Nyman sowie Chorälen, die an Mamangakis und Zbigniew Preisner denken lassen, bis zum Disco-Sound und zu folkloristisch Liedhaftem reicht. Einheitlich ist diese Musik so wenig wie die eher episodisch angelegte Geschichte es ist, die in MOSKWA erzählt wird. Es ist eine Erzählung, in der thrillerhafte Elemente einer mafiösen Intrige sich mit denen einer verwickelten Liebesaffäre, vom schnellen Verzehr sexueller Angebote sowie von Mord und Selbstmord paaren, in der also die klassische Hochzeit von Sex and Crime noch einmal gefeiert wird, imprägniert von der durchaus eher modischen als modernen russisch aktuellen Dekadenz. Dramaturgisch passen sie also zusammen, die Bilder und die Töne, die Filmerzählung und ihre Musik, und dass manches davon sich der Ästhetik und Sprache des Videoclips verdankt, entspricht dem aktuellen Trend. Auch andere der von einem Auswahlausschuss aus 120 Anmeldungen ausgesuchten 14 Filme, darunter etwa der deutsche Film ALASKA.DE, liessen ein ähnliches Muster erkennen. Deshalb kann die Frage, ob die Musik zu MOSKWA preiswürdig ist, nur in diesem Rahmen positiv beantwortet werden. Unabhängig davon allerdings überhaupt nicht. Weil die Frage nach der "richtigen" Musik keine allgemeingültige Antwort kennen kann, sondern immer nur eine, die subjektiv auf den jeweiligen Film bezogen ist.

So wären, mit einem anderen Kriterium als dem der vielschichtig interpretierbaren "Vielschichtigkeit", auch der Score zu Mohsen Makhmalbafs KANDAHAR mit seinen liedhaften Folklore-Elementen preiswürdig gewesen, oder der leitmotivisch eingesetzte langsame Walzer von *Michael Galasso* zu Wong Kar-wais IN THE MOOD FOR LOVE, auf den die Bildführung vielleicht eine Idee zu prätentiös mit der rhythmischen Anpassung durch leichte Slow motion reagiert. In diesen Fällen, in denen die Musik der Geschlossenheit des filmischen Werks entspricht, macht der Ton nur eine andere Musik, und macht die Musik einen anderen Film. "Falsch" ist daran nichts.

Es gehört zu den leider viel zu selten präsentierten Angeboten einer Veranstaltung wie der Bonner Filmmusik-Biennale, dass Filme, die man schon zu kennen meinte, auf einmal ganz neu erscheinen. Weil man sie endlich nicht nur sieht, sondern wirklich hört, bewusst hört. Weil man mit ihnen verfährt, wie es kommerzielle Filme des Mainstreams nicht zulassen wollen, da sie das kontrollierte Hören nicht vertragen. Filme der im Kino führenden Kategorie waren in Bonn nicht dabei. Man sollte vor ihnen schon deshalb nicht zurückschrecken, weil es der Mühe wert wäre, ihrer musikalischen Strategie von Überredung und Manipulation mit ein paar Dissonanzen auf die Schliche zu kommen. In der allgemeinen Musiküberflutung durch Kino, Fernsehen, Videos, Computerspiele, die taub zu machen droht gegen differenzierte Töne und gegen die tatsächliche Aussagekraft von Musik, in dieser Gleichmacherei, in der Musik fast nur noch als Geräusch wahrgenommen wird, braucht die weithin vernachlässigte Filmmusik einen Ort, an dem sie Schutz erfährt und gleichzeitig einem neuen Hören&Sehen geöffnet wird.

Als Bibel der Filmmusik – es war in Bonn immer wieder von ihr die Rede – kann auch nach sechzig Jahren immer noch Adorno/Eislers Abhandlung über Komposition für den Film gelten. Vorausgesetzt man folgt der Forderung nach Sparsamkeit nicht sklavisch bis zum dem Punkt, an dem Filmmusik überflüssig wird. Aber wenn es nicht schon die Theorie ist, die über Adorno/Eisler hinausgegangen ist, so sind doch manche ihrer Thesen von der Praxis dementiert worden. Es wird deutlich, dass alle Theorie über Filmmusik auf einen Widerspruch hinausläuft, der nur durch die Praxis der Filmmusik aufzuheben ist. Die Musik soll man nicht hören im Film, die Musik muss man hören im Film. Für beide Forderungen hält die Filmgeschichte so viele gelungene Beispiele, so viele Glücksmomente bereit, dass man sich des Kinoglücks berauben würde, wollte man nur eine der beiden Forderungen gelten lassen.

Peter W. Jansen

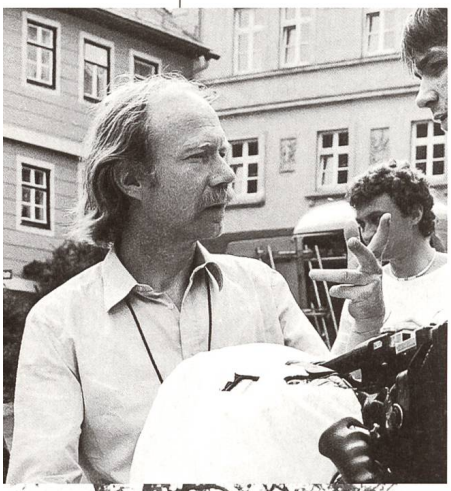


ALASKA.DE
MikisTheodorakis
MOSKWA
IN THE MOOD FOR LOVE
ALEXIS SORBAS

‹Ich hasse es, wenn sich die Technik in den Vordergrund schiebt›

Gespräch mit dem Kameramann Jürgen Jürges

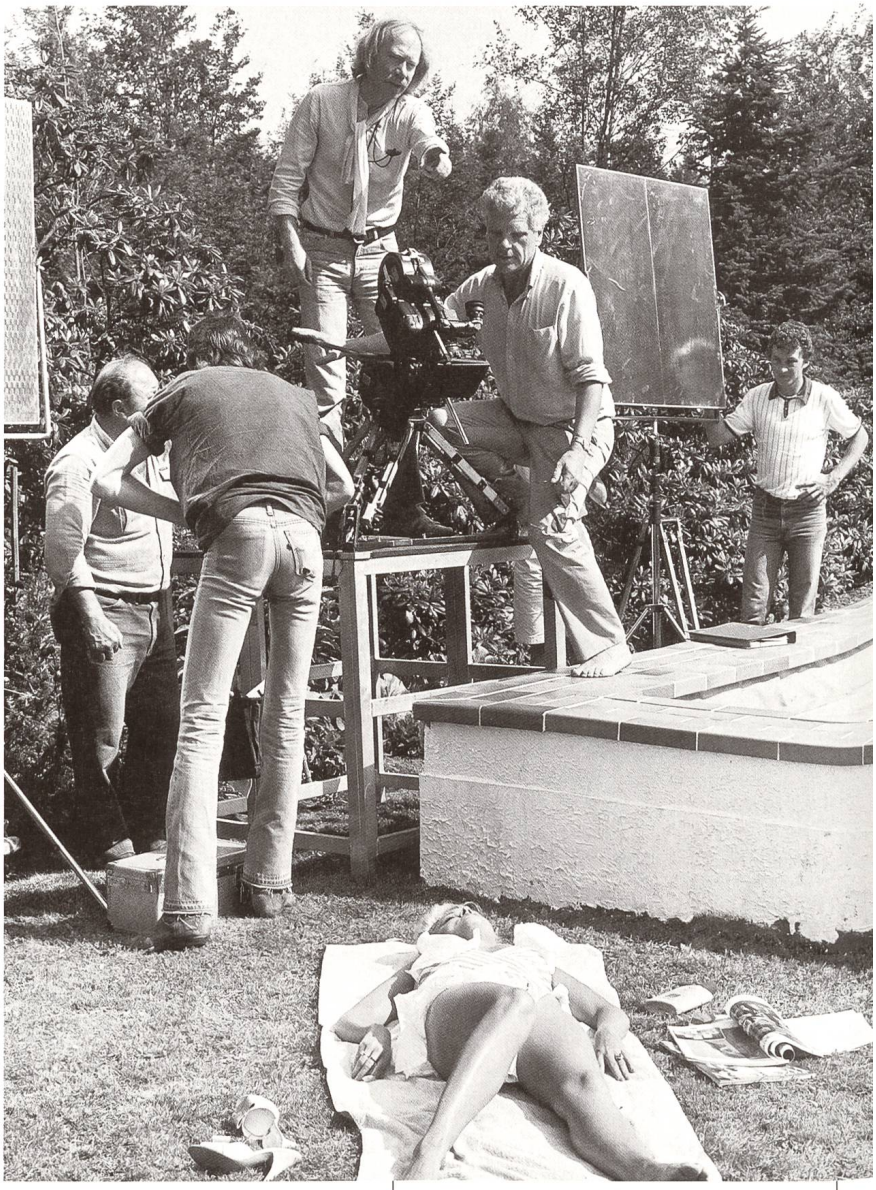
«Dass man mit ganz bescheidenen Mitteln einen so aussagekräftigen Film machen kann, der auf der ganzen Welt verstanden wird, war eine ganz wesentliche Erfahrung für mich.»



1

2

1



FILMBULLETIN Sie sind jetzt bei der Verleihung des Deutschen Kamerapreises als «Ehrenkameramann» ausgezeichnet worden.

JÜRGEN JÜRGES Ich war gerade in Österreich bei Dreharbeiten zu dem neuen Film von Michael Haneke, als ich erfuhr, dass ich in diesem Jahr den Ehrenpreis bekäme, und war darüber sehr irritiert, weil es immer heisst, dieser Preis kündige das Ende der Laufbahn an. Ich stehe aber noch voll in der Arbeit und drehe zwei Filme im Jahr. Der Preis lässt sich also leicht missverstehen.

Mittlerweile habe ich dazu ein anderes Verhältnis. Ich sehe das jetzt als Anerkennung für mein Lebenswerk und freue mich darüber. Seit 35 Jahren mache ich Filme und habe bis jetzt über siebzig Filme gedreht. Den Deutschen Kamerapreis, mit dem die Arbeit an einzelnen Filmen prämiert wird, habe ich zuvor schon dreimal erhalten: das erstemal 1986 für den Fernsehfilm DIE WUPPER von Jürgen Flimm, dann zwei Jahre später für den türkischen Film EISENERDE – KUPFERHIMMEL von Zülfü Livaneli und noch einmal zehn Jahre später für den

1 Jürgen Jürges bei den Dreharbeiten zu EISENHANS *Regie: Tankred Dorst*

2 Kamera-Assistent Jürgen Klima, Jürgen Jürges und Jürgen Flimm bei den Dreharbeiten zu DIE WUPPER

3 Margit Carstensen in ANGST VOR DER ANGST *Regie: Rainer Werner Fassbinder*

4 Barbara Valentin in ANGST ESSEN SEELE AUF *Regie: Rainer Werner Fassbinder*

5 MOSCH *Regie: Tankred Dorst*

6 Brigitte Mira und El Hedi Ben Salem in ANGST ESSEN SEELE AUF

3

4

5

6

argentinischen Film SIN QUERER von Ciro Cappellari. Den Ehrenpreis fürs Lebenswerk sehe ich deshalb als Krönung des ganzen, als Sahnehäubchen obendrauf.

Der Deutsche Kamerapreis ist ja im Unterschied zum Deutschen Filmpreis eine fachinterne Auszeichnung. Ich glaube aber, dass er mittlerweile eine hohe Akzeptanz gefunden hat. Als er 1982 zum erstenmal vergeben wurde, geschah das noch in einem ganz kleinen Kreis, über den hinaus von dem Preis niemand etwas wusste. Das war eine regelrechte Minderheitsveranstaltung. Aber damals stand auch der Kameramann ganz allgemein noch viel mehr im Hintergrund und wurde für seine Arbeit kaum hervorgehoben. Das hat sich im Laufe der neunziger Jahre geändert. Kameraleute finden heute mehr Aufmerksamkeit und haben sich auch in der Masse breitgemacht. Ende der achtziger Jahre gab es in Deutschland ungefähr 600, heute sind es schon über 2500.

Für mich selbst ist ein Preis nicht mehr so wichtig wie für einen jungen Kameramann, der gerade anfängt und für den das schon etwas an Renommee bringt. Für mich ist das nur mehr ein angenehmes Gefühl und eine Bestätigung der Arbeit, was aber nicht unwichtig ist, da jeder kreative Mensch auf Anerkennung angewiesen ist.

FILMBULLETIN Wenn Sie jetzt für Ihr Lebenswerk ausgezeichnet werden, welche Arbeiten würden Sie denn zu Ihren Hauptwerken zählen?

JÜRGEN JÜRGES Das zu sagen ist schwierig. Aber eine ganz wichtige Phase war für mich Anfang der siebziger Jahre die Zeit mit *Rainer Werner Fassbinder*, auch wenn ich mit ihm nur bei vier Filmen zusammengearbeitet habe. Das waren die Filme ANGST ESSEN SEELE AUF, EFFI BRIEST, ANGST VOR DER ANGST und SATANSBRATEN.

Meinen ersten Film mit ihm muss ich hier besonders erwähnen. ANGST ESSEN SEELE auf, den ich erst vor drei Tagen noch einmal im Fernsehen gesehen habe, war ein ganz kleiner Film, aber er war sehr entscheidend für mich. Weil der Film sehr knapp finanziert war und wir, glaube ich, nicht viel mehr als 200 000 DM hatten, konnten wir nur mit geringstem Aufwand arbeiten und haben ihn in dreizehn Tagen abgedreht. Dennoch ist der Film weltweit bekannt geworden. Das war eine ganz wesentliche Erfahrung für mich, dass man mit ganz bescheidenen Mitteln einen so aussagekräftigen Film machen kann, der auf der ganzen Welt verstanden wird.

FILMBULLETIN Auch ANGST VOR DER ANGST ist so ein ganz kleiner, aber ungeheuer effizienter Fassbinder-Film, der den psychischen Zustand einer von Margit Carstensen gespielten Frau beschreibt, die den Bezug zur Realität verliert. Um den Wirklichkeitsverlust aus ihrer subjektiven Wahrnehmung darzustellen, gibt es zum Beispiel den Effekt, dass die Bildkonturen ganz leicht in Wellen verschwimmen.

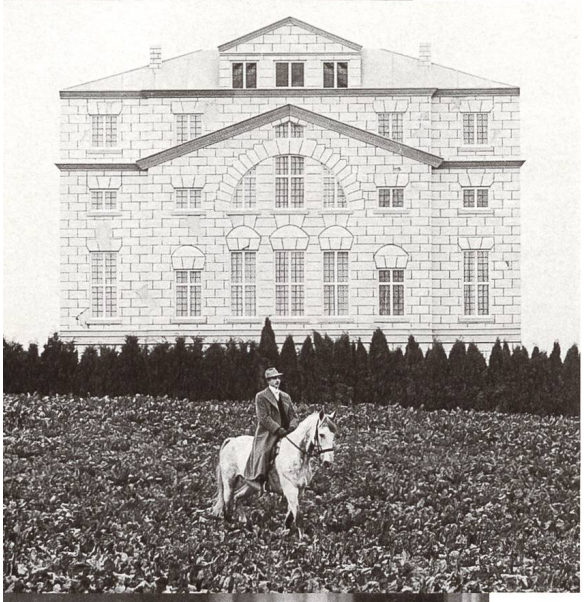
JÜRGEN JÜRGES In unserer Zusammenarbeit hatte es eine zweijährige Pause gegeben, als Fassbinder mir das Buch zu lesen gab. Fassbinder, der zwar immer sehr genau die Auflösung, aber nicht die Lichtstimmung vorgegeben hat, sagte mir in diesem Fall, ich sollte mir überlegen, wie man die Angstzustände der Frau sichtbar machen könnte.

Wir machten den Film im Jahre 1975, und da war man tricktechnisch noch nicht soweit wie heute. Die Tricks, die man hätte machen können, waren mir alle zu technisch. Ich wollte einen nahtlosen Übergang von einem ganz normalen Bild zu der gestörten Wahrnehmung der Frau, für die auf einmal nichts mehr stabil ist und für die sich alles verändert. Da habe ich Versuche mit Plexiglas gemacht, das ich an der Linse vorbeigezogen habe. Heute erscheint das wie ein Morphing-Effekt. Das war aber nur ganz leicht und dezent, ohne dass man gleich sagen konnte, dass da etwas ist.

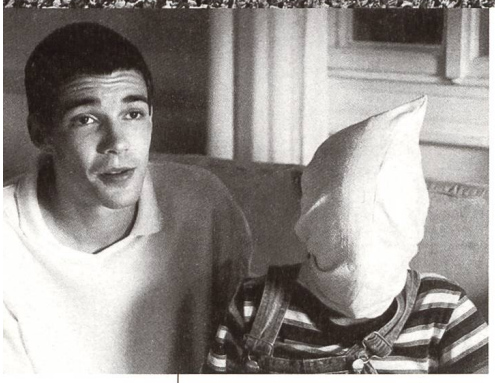
Das habe ich Fassbinder gezeigt, und er hat sich noch nicht einmal versichert, ob das nun auch wirklich funktionierte, sondern gleich gesagt: «Okay, das machen wir so.» Das war es dann. Er hat nur den Zweck vorgegeben und mich das dann entwickeln lassen. Und ich

1

2



3



4

glaube, es hat gut funktioniert. Ich hasse es, wenn man die Technik merkt, weil sie sich in den Vordergrund schiebt. ANGST VOR DER ANGST war ein interessanter Film.

FILMBULLETIN Wen würden Sie neben Fassbinder noch hervorheben wollen?

JÜRGEN JÜRGES *Tankred Dorst* war für mich ein wichtiger Regisseur. Ich habe mit ihm sehr gerne gearbeitet, weil er Filme gemacht hat, die nicht rein realitätsbezogen sind, sondern immer eine phantastische und poetische Ebene haben und den Blick ins Surreale öffnen. Dorst ist einer der bedeutendsten Dramatiker des deutschen Theaters und hat leider nur wenige Filme gedreht. Ich habe Anfang der achtziger Jahre MOSCH und EISENHANS mit ihm gemacht, und insbesondere EISENHANS ist einer meiner Lieblingsfilme. Wir haben versucht, einen weiteren Film miteinander zu realisieren, aber es war einfach unmöglich, die Finanzierung zusammenzukriegen. Ihm war es dann zu mühselig und kraftraubend, den beim Film oft üblichen jahrelangen Kampf um die Finanzierung zu führen, weshalb er sich bedauerlicherweise ganz vom Film verabschiedet und sich nur noch dem Theater zugewandt hat.

In den letzten fünf Jahren ist dann *Michael Haneke* für mich sehr wichtig geworden, mit dem ich inzwischen drei Filme gedreht habe: FUNNY GAMES und CODE INCONNU und jetzt gerade einen neuen Film, von dessen Dreharbeiten ich soeben komme. Haneke ist für mich wichtig, weil er so eine ganz spezielle Art hat, Filme zu machen. Unter meinen ganzen Regisseuren gibt es keinen, der über eine ähnliche Ernsthaftigkeit und Besessenheit verfügt.

Dann ist natürlich noch *Wim Wenders* zu nennen, mit dem ich 1992 IN WEITER FERNE, SO NAH! gedreht habe. Danach habe ich mit ihm noch über mehrere Jahre hinweg das Projekt DIE BRÜDER SKLADANOWSKY entwickelt.

FILMBULLETIN Die dreieinhalb Minuten lange Plansequenz am Ende von IN WEITER FERNE, SO NAH! ist grandios: ein endloser Schwenk über mehrere Personengruppen auf einem Schiff.

JÜRGEN JÜRGES Wir haben die ganze Nacht in einem riesigen Schiffshebewerk gedreht und mussten dann schnell runter, weil die Sonne aufging. Das ist natürlich eine sehr exakt geplante Szene, die wir vorher genau durchchoreographieren und in ihrer technischen Machbarkeit überprüfen mussten. Nur weil ich diesen wunderbaren Assistenten Jörg Widmer hatte, der als *steadicam operator* beinahe genial ist und dem wir die Szene handwerklich zutrauen konnten, liess sich das überhaupt realisieren.

Die Einstellung beginnt am Vorderschiff eines Schleppers mit Blick vom Oberdeck auf eine Personengruppe am Bug. Sämtliche Darsteller sind auf dem Schiff verteilt. Die Kamera bewegt sich rückwärts und schwenkt übers Deck an mehreren in Abständen zueinander plazierten Figuren vorbei. Es geht eine schmale Treppe hinunter, vorbei an Horst Buchholz im Zentrum einer neuen Personengruppe, aus der sich ein kleines Mädchen löst, das der Kamera folgt. Die Kamera wiederum folgt dem Blick des Mädchens und schwenkt zum Beiboot hinab, das an der Seite des Schleppers festgemacht ist und in dem die arretierten Gangster sitzen. Dann schwenkt sie zu dem Mädchen zurück, das noch immer der Kamera folgt, und schwenkt dann erneut von ihm weg, folgt ein weiteres Mal dem Blick des Mädchens, diesmal zur anderen Seite und hinauf zu Bruno Ganz, der am Heck des Schiffes mit einem anderen kleinen Mädchen sitzt.

Zwischen den beiden gibt es einen Dialog. Die Zeit nutzen wir, um den Schlepper von dem Schubschiff zu lösen, auf dem wir einen Kran deponiert haben, auf den sich die Kamera jetzt rückwärts zubewegt. Die Leinen werden losgemacht, der Schlepper fährt weg und wir selbst fahren mit dem Kran in die Höhe. Ins Blickfeld kommt damit noch Solveig Dommartin, die am äussersten Heckende steht. Und während die Kamera abhebt, treten alle zuvor übers Schiff verteilten Personen ans Heck, um sich dort zum Schlussbild zu versammeln.

5

6

7

8

9

1 Gerhard Olschewski und Susanne Lothar in EISENHANS *Regie: Tankred Dorst*

2 Marius Müller-Westernhagen und Walter Taub in MOSCH *Regie: Tankred Dorst*

3 DIE WUPPER *Regie: Jürgen Flimm*

4 Arno Frisch in FUNNY GAMES *Regie: Michael Haneke*

5 Gudrun Landgrebe in DIE FLAMBIERTE FRAU *Regie: Robert van Ackeren*

6 Katja Rupé in DAS ANDERE LÄCHELN *Regie: Robert van Ackeren*

7 Myriem Roussel in DIE VENUSFALLE *Regie: Robert van Ackeren*

8 Horst-Günther Marx und Sonja Kirchberger in DIE VENUSFALL

9 bei den Proben zu EISENHANS *Regie: Tankred Dorst*

Das ist eine ziemlich aufwendige Szene, die wir wohl zehnmal gedreht haben. Erst war da ein wunderbarer Nebel. Bis dann aber im Ablauf alles klappte, auch mit den Dialogen und den Schauspielern, war mittlerweile die Sonne da. Dennoch ergab das immer noch ein sehr schönes und, wie ich finde, magisches Bild, auch weil das Schiff zuletzt im Nebel verschwindet und immer kleiner wird. Es verschwindet eigentlich im Nichts.

FILMBULLETIN Der Regisseur, mit dem Sie am häufigsten gearbeitet haben, ist *Robert van Ackeren*. Mit ihm haben Sie immerhin fünf Filme gemacht.

JÜRGEN JÜRGES Wir haben uns in den letzten Jahren aus den Augen verloren, weil unser letzter gemeinsamer Film nicht gelungen war und von meiner Seite da auch noch so einiges reinspielt. Das war vor elf Jahren bei DIE WAHRE GESCHICHTE VON MÄNNERN UND FRAUEN. Seitdem ist der Kontakt zwischen uns abgerissen. Ich weiss nicht, ob er überhaupt noch Projekte hat.

Aber die früheren Filme mit ihm waren schon wichtig. BLONDIE'S NUMBER ONE war 1970 unsere erste Zusammenarbeit. Bemerkenswert finde ich vor allem DAS ANDERE LÄCHELN, DIE FLAMBIERTE FRAU und DIE VENUSFALLE, weil das Filme sind, die auch kommerziell Erfolg hatten. So etwas ist für mich durchaus relevant, weil ich als Kameramann sonst schnell in die Kunstecke abgeschoben werde. Sonst heisst es nämlich: «Der macht doch nur Kunst.» Das sind so abwertige Urteile, die ich zwar abscheulich finde, aber das ist nun einmal die übliche Sicht der Dinge. Roberts Filme aber, speziell DIE FLAMBIERTE FRAU und DIE VENUSFALLE, hatten auch kommerziellen Erfolg.

FILMBULLETIN In DIE VENUSFALLE gibt es eine sehr schöne und durchaus auch magische Szene, in der die Kollision der Geschlechter als Kollision der Autos erzählt wird, in denen das Protagonistenpaar nachts aufeinander zurast.

JÜRGEN JÜRGES Die Szene sollte etwas von einer Action-Szene haben, wobei weder Robert noch ich auf Action-Szenen stehen. Ich fand es sehr schön, dass diese Szene äusserlich wie eine Action-Szene funktioniert, aber inhaltlich etwas ganz anderes transportiert. Man merkt ja auch, dass die Action nicht realistisch ist.

Die Autos fahren subjektiv aufeinander zu. Alternierend gibt es dann Zufahrten auf die Augen der Protagonisten bei permanentem Lichtwechsel auf den Gesichtern. Die Autos touchieren einander und das Fahrzeug des Mannes gerät ins Schleudern, dreht sich mehrfach um sich selbst, bis es zum Stehen kommt. Der Mann und die Frau fixieren einander, steigen aus, laufen in Schuss und Gegenschuss aufeinander zu, bis auch sie sich in einer Umarmung touchieren.

Die Stuntmen haben beim drehen dieser Szene überhaupt nicht begriffen, worum es uns ging. Mit einem gab es Probleme, weil er die vordergründige Action weitertreiben und sich unbedingt mit dem Auto überschlagen wollte. Wir dagegen wollten nur ganz einfach das Aufeinanderzufahren, das Touchieren, die Drehung, das Zumstehenkommen und das gegenseitige Fixieren der beiden Hauptdarsteller haben. Den Stuntleuten aber war das zu wenig und zu unspektakulär. Sie waren der Ansicht, es würde etwas fehlen und da müsste unbedingt mehr hinein.

Das war aber eine sehr schöne Szene, weil es eben mehr als reine Action war. So etwas hatte Robert damals drauf. Das war seine Arbeitsweise, und das hat mir an seinen Filmen gut gefallen.

FILMBULLETIN Gerühmt wird auch immer Ihr Engagement für den Nachwuchs.

JÜRGEN JÜRGES In den letzten Jahren habe ich sehr viel mit jungen Regisseuren gearbeitet und speziell mit Debütanten. Ich drehe inzwischen mehr im Ausland, aber nicht aus materiellen Gründen, sondern wegen der Geschichten, die ich interessant finde. Ich suche meine Filme in der Regel nach den Geschichten aus.

Das Gespräch mit Jürgen Jürges führte Peter Kremski

Boulevardeskes Rotationsprinzip

VA SAVOIR von Jacques Rivette

Wahrheit und Lüge, erklärt Jacques Rivette kategorisch, sind das eigentliche, ja, das einzige Thema des Kinos.

Es ist ein Gemeinplatz der Filmkritik, die Jugendlichkeit zu loben, welche die Altmeister der Nouvelle vague mit jedem Film aufs neue unter Beweis stellen. Regelmässig regt sich in den Feuilletons das Erstaunen über den ungebrochenen Elan und die ausdauernde Neugier Eric Rohmers (der über 80 ist) und Jacques Rivettes (immerhin auch schon weit über 70). Die Leichtfüssigkeit, mit der sie ihre jüngsten Filme inszeniert haben, verdankt sich aber womöglich vor allem dem Umstand, dass sie beharrlich ihren Themen und ihrem Stil treu geblieben sind. Ihre Entdeckerlust bleibt im Rahmen des Berechenbaren, die Spontaneität erfüllt sich in der Variation des Vertrauten, dem Perspektivwechsel. Ihnen eignet somit etwas durchaus Konservatives; was ihnen nichts von ihrem Wert nimmt.

Auch VA SAVOIR verrät diese zweifache Lust des Entdeckens und Bewahrens; er ist Rivettes beschwingtes, ganz und gar nicht endgültiges Resümee dessen, was ihn seit mehr als vierzig Jahren umtreibt. Einmal mehr be-

Rivette bevorzugt halbnahe und halbtotale Einstellungen, um der Präsenz der Darsteller einen Rahmen, einen Kontext zu geben.

siegelt er das Bündnis zwischen Theater und Film, an dem er seit PARIS NOUS APPARTIENT beharrlich schmiedet. Regelmässig forscht er dabei nach deren gemeinsamen Wurzeln: Wahrheit und Lüge, erklärt er kategorisch, sind das eigentliche, ja, das einzige Thema des Kinos. So findet neben dem Theater stets auch ein Aspekt des Obskuren seinen Platz in Rivettes Filmen, die Ahnung einer Verschwörung, einer geisterhaften Parallelhandlung. Meist nimmt sie die Form einer dramaturgisch marginalen, aber kurios unverzichtbaren Kriminalintrige an, die um das Rätsel der Vergangenheit oder der Beweggründe einer Figur kreist.

Rivettes Theaterliebe gilt in VA SAVOIR nicht allein dem Moment der Inszenierung, sondern der Erlebniswelt der Schauspieler. Gewiss, das Bühnenstück, das im Film aufgeführt wird, ist mit Bedacht gewählt: Pirandellos «Come tu mi vuoi». Auch bei Pirandello geht es um die Frage, wieweit die eigene Existenz, das eigene Wesen, durch den Blick der Anderen definiert wird. Aber über das Thema der Identität und Erinnerung hinaus muss Rivette es nicht dramaturgisch dienstbar machen. Er gönnt sich vielmehr die Musse, seine Protagonisten einfach bei ihrer Arbeit zu betrachten, nimmt sich das Privileg heraus, die Ereignisse und Figuren in einem mutig entschleunigten Rhythmus sich entfalten zu lassen; die Stille vor und nach den Dialogsätzen ist ihm ebenso teuer. (In der im April in Frankreich gestarteten Langfassung des Films, VA SAVOIR +, nehmen die Bühnensequenzen noch einen grösseren Stellenwert ein.) Das Verstreichen der Zeit gehorcht in Rivettes Filmen stets, nicht nur im Reflex auf das Theater, einer eigenen inneren Logik. Sie gibt seiner Form der Präsentation einen Gestus des asketischen, aber stolzen Ausstellens von Attraktionen. William Lubtschanskys Kamera ist agil, verschiebt in der Bewegung sacht die Perspektiven, zieht so etwa bei den Bühnenauftritten auch das Publikum mit hinein. Seine Kadrage gestattet den Figuren neben der zeitlichen auch eine räumliche Freizügigkeit, Rivette bevorzugt halbnahe und halbtotale Einstellungen, um der Präsenz der Darsteller einen Rahmen, einen Kontext zu geben.

Das Theatermilieu verführt Rivette nicht zum gefälligen Spiel mit Illusion und Realität, er zeigt kein nachdrückliches Interesse daran, den Zuschauer auf eine falsche Fährte zu schicken, auf dass der verloren ginge zwischen den Ebenen des Schauspiels und der filmischer Präsenz. Eingangs gibt es zwar kurze Augenblicke der Irritation, ob die Schauspielerin Camille und ihr Partner Ugo noch Bühnendialoge sprechen – oder ob ihre Worte schon zur eigenen Figur gehören. Aber Rivette inszeniert dies nicht als Täuschungsmanöver, sondern als bruchlosen Übergang. Er begreift das Spiel als durchgehendes Lebenselement seiner Protagonisten. Bewundernswert, wie behende die Cutterin Nicole Lubtschansky jedes Mal den Übergang von der Bühne in die Garderobe bewältigt: so flugs und unauffällig, dass der Zuschauer stets einen Sekundenbruchteil länger für den Ortswechsel braucht.

Die Orientierung ist ohnehin eine leise Sorge des Films. Camille verläuft sich anfangs unentwegt, auf und jenseits der Bühne muss Ugo sie führen. Diese Motivkette setzt das Paris-Gastspiel der kleinen Turiner Theatertruppe bereits unter die Vorzeichen der Ungewissheit, schafft ein Klima der Nervosität, das sich nicht allein durchs Lampenfieber erklärt. Für Camille bedeutet das Gastspiel eine Rückkehr zum Schauplatz einer heftigen, unglücklichen Liebe, vor der sie einst geflohen ist. Sie zaudert, ob sie Pierre, den Mann von damals, aufsuchen

Die Kostümbildnerin Laurence Struz kleidet Camille und Sonia bisweilen in die gleichen Farben; sie werden am Ende zu Komplizinnen.

soll; die Kamera gerät in einen sanften Taumel, wenn sie zur Zeugin ihrer Selbstgespräche wird.

Als sie sich doch ein Herz fasst, schiebt sie einen Liebesreigen an, der nach boulevardeskem Rotationsprinzip sechs Personen zu drei Paaren in wechselnder Konstellation zusammenfügt. Alle Beteiligten suchen etwas, das unerreicht oder verloren scheint. Alsbald regen sich in dem Philosophiedozenten Pierre wieder die alten Gefühle, obwohl er glücklich mit der Tanzlehrerin Sonia zusammenlebt. Camilles Lebensgefährte Ugo forscht nach einem verschollenen Goldoni-Stück und lernt in einer Bibliothek die Studentin Dominique kennen, die ihm bei der Suche hilft und sogleich munter mit ihm flirtet. Mit ihrem Halbbruder Arthur verbindet sie ein ungeklärtes, womöglich inzestuöses Verhältnis. Der wiederum versucht, Sonias Herz und vor allem ihren kostbaren Ring zu stehlen.

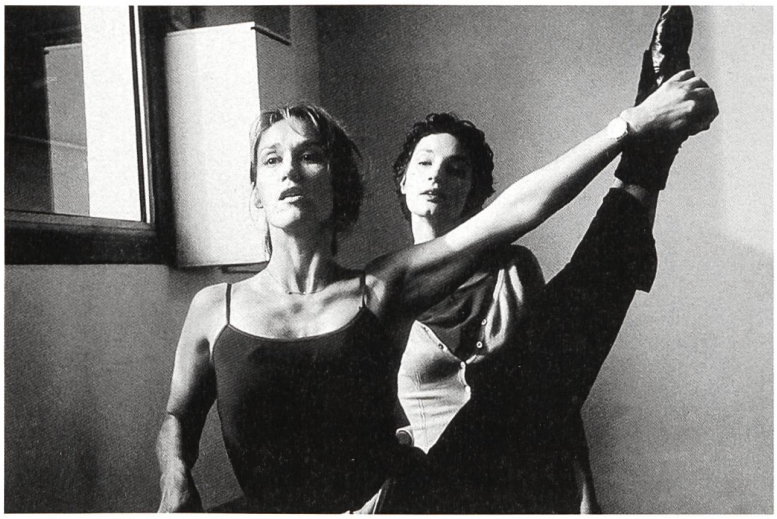
Die Koordinaten dieses Reigens sind die Körper und die Worte. Um sie kreisen die Berufe, die Beschäftigungen aller sechs Protagonisten. Die Philosophie steht dem Tanz gegenüber, der Bühnentext der Schauspielerei, die Diplomarbeit der Fingerfertigkeit eines Betrügers. Rivette begreift diese Dualität nicht als Gegensatz, sondern als Anziehung. Gerade so, wie der Film Eifersucht und Rivalität allmählich als Terrain der Verwandtschaft entdeckt. Die Kostümbildnerin Laurence Struz kleidet Camille und Sonia bisweilen in die gleichen Farben; sie werden am Ende zu Komplizinnen. Und das angekündigte Duell der Männer, die um Camille buhlen, entpuppt sich als Wettstreit in Trinkfestigkeit, der hoch über dem Schnürboden des Theaters mit zwei Wodkaflaschen ausgetragen wird. Der Autor pariert die Liebesverwirrungen seiner Figuren mit Gelassenheit, ohne ihnen ihre Dringlichkeit zu nehmen. Sie gehen einher mit einer Kaskade der Ausrutscher und Missgeschicke; das Drehbuch, das Rivette einmal mehr mit Pascal Bonitzer und Christine Laurent verfasst hat, schickt sein Personal auf einen sanft melancholischen Parcours, der wie jeder Slapstick zielstrebig auf die Katharsis zustrebt. Beharrlich, gleichwohl unaufdringlich, hat sich das Buch bis dahin um die Symmetrie der Ereignisse und Gefühle gesorgt. Die Beziehung zwischen Camille und Ugo ist durchaus lesbar als die heitere Replik von Rivettes L'AMOUR FOU, wo ein Schauspielerpaar während Proben qualvoll auseinanderbricht, aber die clownesken Züge im Gesicht beider Hauptdarsteller verraten schon, dass sie füreinander bestimmt sind. Beim Bühnenfinale setzt Rivette die romantische Symmetrie schliesslich in ihr endgültiges Recht. Aber auch da bleibt die Frage immer noch offen, worauf die ausgelassene, entspannte Erzählhaltung dieses Films basiert. Ist es dem 73jährigen Regisseur gelungen, eine jugendliche Unbekümmertheit wieder einzuholen – oder verrät VA SAVOIR nicht doch eher die Gelassenheit eines Alterswerks?

Gerhard Midding

VA SAVOIR
Stab
Regie: Jacques Rivette; Buch: Christine Laurent, Pascal Bonitzer, Jacques Rivette; Kamera: William Lubtchansky; Schnitt: Nicole Lubtchansky; Kostüme: Laurence Struz; Musik: «Senza Fine» von Gino Paoli und Alec Wilder interpretiert von Peggy Lee; Ton: Florian Eidenbenz

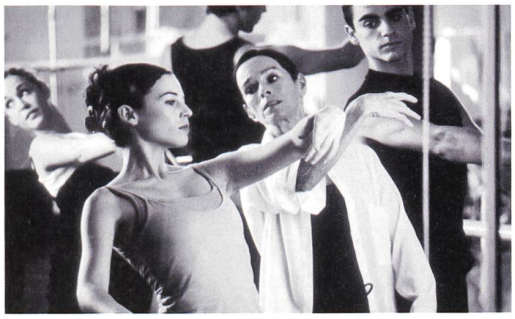
Darsteller (Rolle)
Jeanne Balibar (Camille), Sergio Castellitto (Ugo), Marianne Basler (Sonia), Jacques Bonaffé (Pierre), Hélène de Fougerolles (Dominique), Catherine Rouvel (Madame Desprez), Bruno Todeschini (Arthur), Claude Berri (Bibliothekar)

Produktion, Verleih
Pierre Grise Productions, in Co-Produktion mit France 2 Cinéma, Mikado Films und Kinowelt; ausführende Produzentin: Martine Marignac. Frankreich 2001. Farbe, Dolby SR, Dauer: 154 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich; D-Verleih: Kinowelt, München



‹Einsamkeit, vermute ich …›

HABLA CON ELLA von Pedro Almodóvar

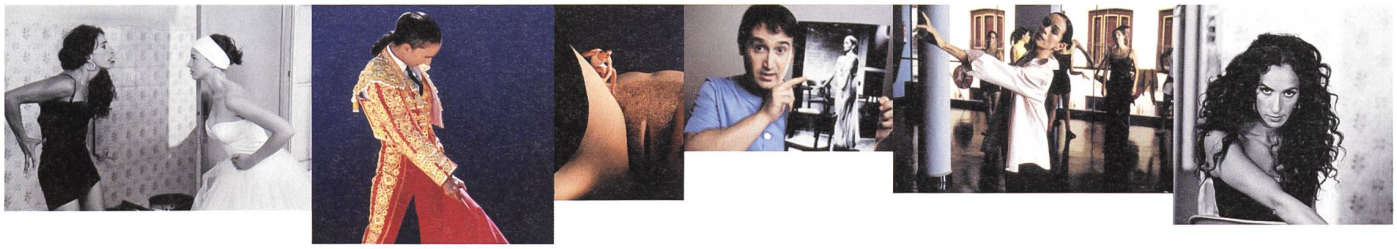


Er handelt von Menschen, die sich in diesem Leiden an der Einsamkeit jedoch eingerichtet haben – als sei es eine Passion.

Ein Psychiater fragt den Krankenpfleger Benigno nach seinem grössten Problem. Er antwortet: «Einsamkeit, vermute ich». Damit ist der Film bei seinem Thema. Er handelt von Menschen, die ein tragisches Schicksal wie ein Kokon umgibt, die sich in diesem Leiden an der Einsamkeit jedoch eingerichtet haben – als sei es eine Passion. Tröstung ist nur in Grenzen möglich. Pedro Almodóvar hat mit HABLA CON ELLA seinen bisher leisesten und vielleicht auch wahrhaftigsten Film gedreht. Einen Film, der sich freilich auf dünnem Eis bewegt – ohne allerdings nur für einen Moment einzubrechen. Einer der Höhepunkte dieses Kinojahres.

Benigno arbeitet auf einer Intensivstation. Er ist ausschliesslich dazu da, Alicia zu versorgen. Nach einem Unfall liegt sie im Koma. Liebevoll wird sie von ihm versorgt. Für den selbstlosen Pfleger ist die Versorgung der schwerkranken Patientin mehr Liebesdienst als Beruf.

Benigno kannte Alicia bereits vor ihrem Unfall. Aus dem Fenster der mütterlichen Wohnung – Benigno



Eine gewisse Vertrautheit bestimmt ihr Verhältnis. Dabei sind sie als Menschen grundverschieden. Marco, der kopfgesteuerte Intellektuelle, Benigno, der sinnlich Emotionale.

hat seine Mutter bis zu ihrem Tod versorgt – beobachtete er Alicia in der gegenüberliegenden Ballettschule und fand in ihr die Liebe seines Lebens. Es gab sogar eine flüchtige Begegnung zwischen den beiden, wobei die Liebe allein Benignos Sache geblieben ist. Bevor es zu einer tieferen Beziehung kommen konnte, verunglückte Alicia. Ob sie seine Gefühle erwidert hätte bleibt eine offene, von ihm erfolgreich verdrängte Frage. Jetzt kann er sie jedenfalls versorgen, ist in ihrer Nähe und hat die Hoffnung, geliebt zu werden. Es stört ihn nicht, mit seinen Gefühlen allein zu sein. Eine Beziehung, die an E. T. A. Hoffmanns «Der Sandmann» erinnert. Nathanael verliebt sich da in die Automatenfrau Olimpia. Wobei sie als Mensch nur ein Reflex seiner Phantasie ist. Er liebt in tragischer Gefühlsverirrung letztlich in Olimpia nur sich selbst. Daraus ergeben sich reizvolle Parallelen zu HABLA CON ELLA.

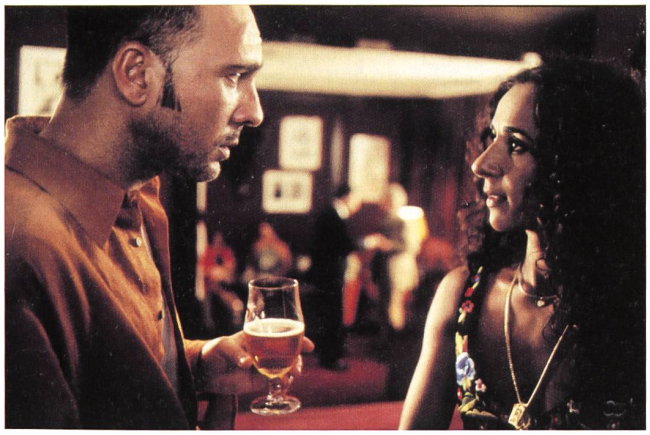
Einen Bruder im Geiste findet Benigno in dem Reiseschriftsteller Marco, der sich in die unglückliche Stierkämpferin Lydia verliebte. Bevor es auch hier zu einer weiteren Annäherung zwischen den beiden kommt, wird die Matadora bei einem Stierkampf lebensgefährlich verletzt. Ebenfalls komatös liegt sie auf derselben Krankenhausstation wie Alicia.

Unwillkürlich spüren Benigno und Marco ihr gemeinsames Schicksal. Eine gewisse Vertrautheit bestimmt ihr Verhältnis. Dabei sind sie als Menschen grundverschieden. Marco, der kopfgesteuerte Intellektuelle, Benigno, der sinnlich Emotionale. Während der Eine passiv unter seiner Verlassenheit leidet, lebt der Andere seine Liebe konsequent aus. Benigno massiert, manikürt, schminkt und frisiert Alicia. Seine Pflege hat etwas von einem religiösen Ritual – an der madonnengleich entrückt in ihrem Krankenhausbett liegenden Frau.

Ganz anders Marco: ihm macht die zwischen Leben und Tod dahindämmernde Lydia Angst, und er beginnt, sich emotional zurückzuziehen; für ihn kommt es einem Akt der Befreiung gleich, als Lydias ehemaliger Geliebter auftaucht und sich verstärkt um die Kranke bemüht und ihn aus der Verantwortung entlässt.

HABLA CON ELLA ist die bisher komplexeste Beschreibung männlich-weiblicher Gefühlswelten im Œuvre Pedro Almodóvars. Er begreift sie in diesem Film als fragile Seelenverwandtschaften im Sinne der Romantik. Die Erlösung findet nur bedingt statt. So ist Benigno mit dem somnambulen Zustand seiner Geliebten trotz seiner Einsamkeit auf eine eigene Weise glücklich. In dem Moment, als er aktiv emotional diesen Zustand zu verändern versucht, wird ihm das zum Verhängnis. Eine seltsame Spannung bekommt der Film zusätzlich durch das Stierkampf-Motiv, einem ebenfalls markanten Topos. Lydia löst als maskuline Matadora in Marco ambivalente Gefühle aus – ihr Unfall klärt die Verhältnisse: das heisst die Frage nach der Dominanz in der Beziehung stellt sich nicht mehr. Sie ist wieder die schwache, schutzlose Frau, die des Beschützers bedarf. Doch der aktive Austausch von Gefühlen löst bei den Männern Panik aus. Dabei wahrt Almodóvar einzigartig das Unaussprechliche, Geheimnisvolle dieser Beziehung. Er hält seinen Film in einem dramaturgischen Schwebezustand, der nicht nur der Geschichte, sondern auch dem Zuschauer Raum lässt.

Eine Schlüsselrolle spielt dabei eine siebenminütige Stummfilmsequenz. Almodóvar nennt sie «die Synthese eines Stummfilms, den wir teilweise nur nacherzählt bekommen. Stumm und schwarzweiss, weil Alicia vor ihrem Unfall dieses Genre kennen und lieben gelernt hat ...» Benigno besucht deshalb regelmässig Stummfilme, um ihren Inhalt Alicia anschliessend zu er-



Der Kanon von Tod und Liebe erreicht eine neue Dimension: Alicia wird leben, Benigno stirbt, Lydia stirbt und Marco lebt.

zählen. So auch «Amante menguante – der schwindende Liebhaber». Weil die Filmgeschichte diesen Film nicht auf Lager hat, sind die Szenen im Stile Murnaus und Tod Brownings von Almodóvar selbst gedreht worden. Es geht um einen Mann, der aus Liebe zu einer Wissenschaftlerin von deren Elixieren trinkt und daraufhin zu einem Däumling schrumpft und problemlos in ihre Scheide kriechen kann.

In HABLA CON ELLA illustrieren die «Stummfilm-Fragmente» (Almodóvar) mit besonderer Raffinesse den heikelsten Teil des Films: Benigno hat mit der bewusstlosen Alicia geschlafen. Als sich herausstellt, dass seine Patientin schwanger ist, wird er aus der Klinik entlassen und kommt ins Gefängnis. Der Kanon von Tod und Liebe erreicht eine neue Dimension: Alicia wird leben, Benigno stirbt, Lydia stirbt und Marco lebt. Pedro Almodóvar gelingt dabei das Erstaunliche: seine Protagonisten leben – für Zuschauer glaubhaft – mit ihren alltäglichen Katastrophen in stoischer Selbstverständlichkeit.

Dazu gehört der ruhige, reflektierende Rhythmus dieses Films, der auf Spektakuläres verzichtet – mit einer betont gegen das Gewohnte angelegten Krankenhaus-Atmosphäre. Statt der üblichen blau-grauen Farben dominiert Grün und Orange – mehr Wohnzimmer als Klinik.

Nach klassischem Muster gehören zu diesem Film ein Prolog und ein Epilog. Dabei handelt es sich um Ballett-Szenen von Pina Bausch. Am Anfang «Café Müller» und zum Schluss «Masurca Fogo». Beide Stücke gehören seit zwanzig Jahren zu den Highlights des Wuppertaler Tanztheaters und reflektieren in ihrer aussergewöhnlichen Choreographie das Scheitern zwischenmenschlicher Beziehungen – sind Lektionen in Einsamkeit, aber auch des Aufbruchs. Die Ballett-Sequenzen haben für Almodóvar mehr als nur die Funktion reizvoller Arabesken – sie bringen das Thema des Films auf den Punkt. Ausserdem gehören sie zum dramaturgischen Instrumentarium des Films: Benigno und Marco, die sich noch nicht kennen, sitzen bei der Aufführung von «Café Müller» im Publikum: Marco weint, was Benigno in der ersten Krankenhaus-Sequenz Alicia erzählt. Am Ende besuchen Alicia und Marco gemeinsam «Masurca Fogo». Es scheint, als hätten sie ihre Einsamkeit überwunden ...

Herbert Spaich

HABLA CON ELLA (SPRICH MIT IHR)

Stab

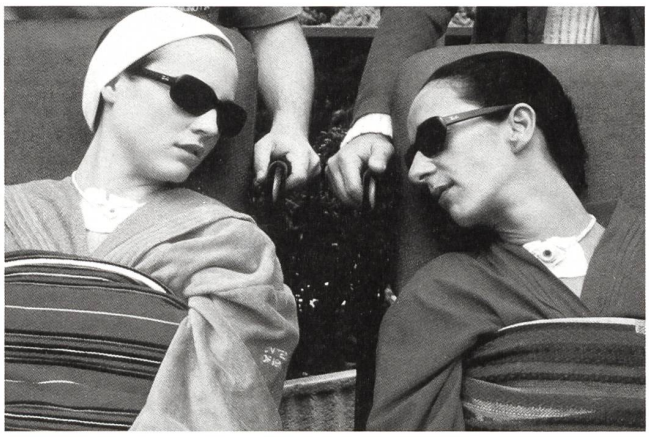
Regie und Buch: Pedro Almodóvar; Kamera: Javier Aguirresarobe; Schnitt: José (Pepe) Salcedo; Bauten: Antxon Gómez; Kostüme: Sonia Grande; Musik: Alberto Iglesias; Ton: Miguel Rejas

Darsteller (Rolle)

Javier Cámera (Benigno), Darío Grandinetti (Marco), Leonor Watling (Alicia), Rosario Flores (Lydia), Geraldine Chaplin (Katerina Bilova), Caetano Veloso (er selbst), Pina Bausch (sie selbst), Mariola Fuentes (Rosa), Paz Vega(Amparo), Fele Martinez (Alfredo), Adolfo Fernández (El Niño de Valencia), Pepe Sancho (Agent von El Niño), Helio Pedregal (Alicias Vater), Chus Lampreave (Türsteherin), Loles Léon (TV-Moderatorin), Roberto Alvarez (Arzt), Elena Anava (Angela)

Produktion, Verleih

Produktion: El Deseo, in Zusammenarbeit mit A3 TV und Via Digital; ausführender Produzent: Agustín Almodóvar. Spanien 2002. Cinemascope; Dolby SR; Dauer: 116 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich



1

Habe nun, ach

Bruno Ganz – Schauspieler

Am Anfang war das Wort. Am Anfang war das gesprochene Wort, ist seine Stimme. Es ist die Stimme, die man unter Tausenden heraushört, und man wird sie nie vergessen. Sie macht ihn unvergleichlich. In ihr ist aller Rhythmus auch Unerbittlichkeit, alles Zögern voller Nachdenklichkeit, sind die Pausen der unhörbare Atem der Zeit und baut der Klang den unsichtbaren Raum. Selten einmal, dass sie auch strahlt, aber dann wird die Dunkelheit zum Tag. Sie scheint, während sie spricht, auch zuzuhören, diese Stimme, im Monolog zum Dialog geschaffen, und fast wäre man versucht, in ihr selbst das Schweigen und die Stille am Werk zu hören. Sie könnte, wenn sie wollte, die Welt und die Dinge, Landschaft und Bäume, die Strassen und Plätze, die Geräusche des Alltags auch malen. Aber Bruno Ganz, der in einem anderen Leben vielleicht Maler geworden wäre, hat sich von jeher den Effekten versagt, mit denen eine Stimme wie die sei-

2

3

4

1 *mit Isabelle Adjani in* NOSFERATU - PHANTOM DER NACHT *Regie: Werner Herzog*

2 *Dreharbeiten zu* DER ERFINDER *Regie: Kurt Gloor*

3 DER HIMMEL ÜBER BERLIN *Regie: Wim Wenders*

4 DER ERFINDER *Regie: Kurt Gloor*

5 *mit Alain Tanner bei* DANS LA VILLE BLANCHE

6 *mit Nathalie Baye in* LA PROVINCIALE *Regie: Claude Goretta*

7 *mit Hans-Christian Blech in* MESSER IM KOPF *Regie: Reinhard Hauff*

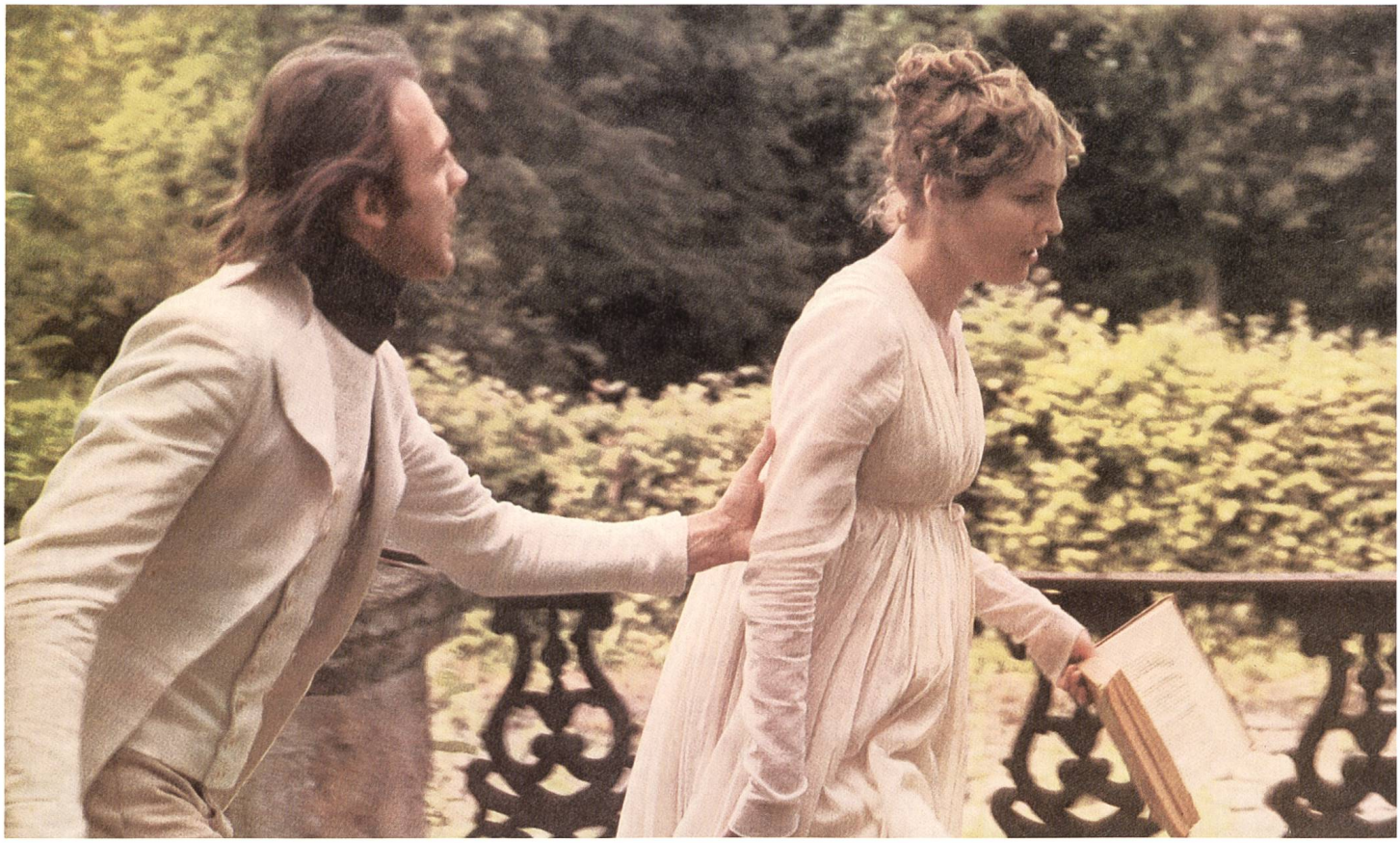
ne die Erscheinungen, von denen sie spricht, auszustaffieren in der Lage wäre. Die Versuchung muss riesig gewesen sein. Er aber muss sich nicht erst zurücknehmen, weil er niemals chargiert und um Anerkennung buhlt und um Gehör. Man hört ihm zu wie sonst keinem, weil seine Melodie sowohl die von Bach als auch die von Schönberg ist, und dass er ein Anhänger der Rolling Stones war, kann auch heute noch mitklingen, wenn er Gedichte liest.

Die Lyrik ist seine grosse Liebe, Hölderlin sein Favorit, weil jede Zeile, wie er sagt, «einen riesigen Raum freilegt, und zwar über das hinaus, was da an Wörtern Sinn ergibt» – und weil die Poesie nichts zu beweisen hat. Das rein Begriffliche ist nichts, davon ist er überzeugt, aber er unternimmt auch so gut wie nichts, es mit Bedeutungen aufzuladen oder ihm Kulissen zu bauen oder akustische Prospektmalerei. Wäre es nicht widersinnig, dergleichen von einem Schauspieler zu meinen, müsste man sogar sagen, dass er nicht interpretiert. Wie nahe musste ihm da die megalomane Unternehmung Peter Steins sein, den ganzen «Faust», alle zwölftausend Verse, auf die Bühne zu bringen, und zwar nur den Text, so "nackt" wie nur eben möglich, den sogenannten Marathon-«Faust» von mehr als zwanzig Stunden. Und doch hielt sich seine Begeisterung angesichts dieser gigantischen Herausforderung in Grenzen, hin und her gerissen zwischen Hingabe und Verweigerung, wie es sich für einen gebührt, der seine Sache so rücksichtslos ernst nimmt. Dass er bei den Proben zur Expo-Präsentation von der Leiter stürzte und sich komplizierte Brüche zuzog, die ihn wochenlang buchstäblich lahm legten –: er lehnt es ab, darin einen Akt unbewussten Widerstands zu unterstellen. Auch hier interpretiert er nicht. Und spielte den gewaltigen Part dann in Berlin.

5

6

7



1

Deutlicher als es die Bühne vermag, zeigt sich im Kino, dass die Stimme auch einen Körper hat – und dass Ganz als Körperschauspieler begann, ehe er sich der körperlosen Vitalität seiner Stimme voll bewusst wurde.

Auf dem Theater hat er fast alles gespielt, was auf der Bühne spielbar und angeblich unspielbar ist, an Heinz Hilperts Jungem Theater in Göttingen, dieser Talentschmiede, wo auch der junge Götz George geformt wurde. Dann folgt das Bremer Theater in dessen schon Bühnengeschichte gewordenen Zeit von Kurt Hübner mit den Regisseuren Peter Zadek, Peter Stein und Wilfried Minks. Hübner führt den 25jährigen als Hamlet und Macbeth, in den so unterschiedlichen Rollen, die seine ganze Wandlungsfähigkeit herausfordern, zu Leistungen, die Bremen in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre zum Wallfahrtsort eines theaterhungrigen Publikums machen. Unter Zadek spielt er in «Frühlings Erwachen» und den Franz Moor, unter Stein den Wurm in «Kabale und Liebe» und Goethes Torquato Tasso. Mit Stein geht er an die Berliner Schaubühne, als die noch am Halleschen Ufer residiert. Zum Ensemble gehören die Besten, die das deutsche Theater der siebziger Jahre kennt, Jutta Lampe, Edith Clever, Peter Fitz, Otto Sander, Bernhard Minetti, zu den Regisseuren die Protagonisten des Regietheaters: Klaus Michael Grüber, Luc Bondy, Zadek und immer wieder Peter Stein. Wie Grüber in ihm, dem Hölderlin-Fan, einen unübertrefflichen Empedokles findet, so ortet Stein in ihm sowohl einen eher heiteren Prinz Friedrich von Homburg als auch den für das Leben viel zu klugen, melancholischen Schalimow in den «Sommergästen». Bruno Ganz ist genau der Schauspieler, den Stein für seine nahezu pingelige Genauigkeit braucht. Diese Präzision, die ihresgleichen nicht kennt im deutschsprachigen Theater, hat er auch in seine Film- und Fernseharbeit mitgenommen, dorthin, wo genaues Sprechen kaum noch geübt wird und der Brauch ist. Er arbeitet mit Eric Rohmer und Volker Schlöndorff, mit Werner Herzog und dem Schweizer Landsmann Clemens

2

3

4

5

1 *Bruno Ganz und Edith Clever in* DIE MARQUISE VON O. *Regie: Eric Rohmer*

2 *Markus Signer und Bruno Ganz in* BRANDNACHT *Regie: Markus Fischer*

3 *Licia Maglietta und Bruno Ganz in* PANE E TULIPANI *Regie: Silvio Soldini*

4 DER ERFINDER *Regie: Kurt Gloor*

5 BRANDNACHT *Regie: Markus Fischer*

6 *Erwin Kohlund und Bruno Ganz in* DER ERFINDER *Regie: Kurt Gloor*

Klopfenstein, mit Peter Handke und dreimal mit Wim Wenders, der den grüblerischen Zeitgenossen zum Engel über Berlin macht. Deutlicher als es die Bühne vermag, zeigt sich im Kino, dass die Stimme auch einen Körper hat – und dass Ganz als Körperschauspieler begann, ehe er sich der körperlosen Vitalität seiner Stimme voll bewusst wurde. Wie sich dieser Körper, müde geworden, bewegt, ist wieder seine zweite Sprache und Stimme geworden in den Plansequenzen von Theo Angelopoulos, dessen Kamera dem todgeweihten Dichter Alexandros nicht lange genug scheint zusehen zu können, wie gleich am Anfang, wenn er unter verhangenem Himmel mit seinem Hund auf der Kaimauer von Thessaloniki entlang geht. Der Film heisst nicht von ungefähr DIE EWIGKEIT UND EIN TAG.

Am Anfang war der Wille. Der Zürcher Gymnasiast will kein Abitur machen. Er will Schauspieler werden. Er weiss, dass er das kann, es gibt keinen Zweifel. Beim Bühnenstudio wird seine ungewöhnliche Begabung sofort entdeckt, er kommt schnell voran. Denn er kann den Vergrübelten, Nachdenklichen, Skeptischen, Aussenseiter, sogar den Intellektuellen spielen, ohne als hochmütig zu erscheinen. Nur wenn die Rolle es verlangt, ist er arrogant, mit aller Kraft, schneidend arrogant. Weil seine Gestalten die Sachen durchschauen, können sie sich gegen die Verhältnisse aufbäumen oder aber sie wehmütig hinnehmen, wenn sein Kopf, und der ist übermächtig, ihm die Vergeblichkeit aller Anstrengung meldet. Er ist Kreatur und Geist, Rebell und angepasst, böse und human, Freund, Liebhaber, Snob. Nur eines ist er nicht: banal. Genau dort verläuft seine Grenze, die ihn vom Mainstream trennt. Nur einmal spielt er

6

3

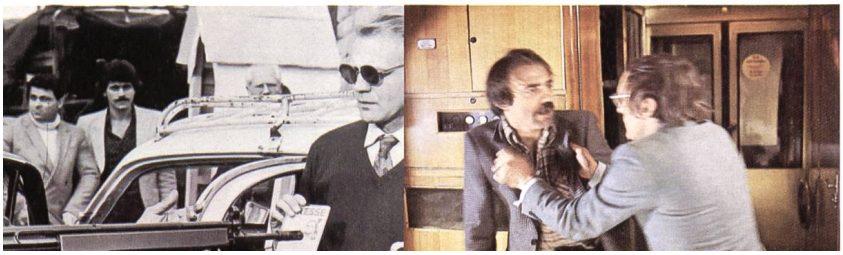
1

Was ihn zum Star macht, ist das in seinem Darstellungsstil stets mitgeteilte Bewusstsein, es allein nicht richten zu können und auch nicht richten zu wollen.

drüben mit, und man sieht, dass er ein Fremder ist, in Franklin Schaffners THE BOYS FROM BRAZIL. Und das nur deshalb, weil er wenigstens einmal in seinem Leben an der Seite von Laurence Olivier arbeiten wollte.

Seine Aufmerksamkeit für die Mitspieler, die Neugier angesichts des anderen, Voraussetzung für seine Karriere in Bremen und an der Schaubühne, ist ungewöhnlich für einen Darsteller des sensiblen Grüblers, den seine Fähigkeit, ja sein Schicksal, denken zu können, einsam macht. So allein er mit sich ist, so sehr ist er ein Ensemblespieler. Was ihn zum Star macht, ist das genaue Gegenteil vom Hollywood-Star, ist, von Allüren ganz zu schweigen, eine überwältigende Mitmenschlichkeit, die Compassion des Fremden für den Fremden, ist das in seinem Darstellungsstil stets mitgeteilte Bewusstsein, es allein nicht richten zu können und auch nicht richten zu wollen. Musste sich der Bilderrahmer in Wenders' DER AMERIKANISCHE FREUND noch zum Mitmachen überreden lassen, was ihm unerwartete Partner bescherte, die er gern zu Freunden gehabt hätte und an deren Freundlichkeit er glauben möchte, so sind es in HIMMEL ÜBER BERLIN deren zwei, die Engel Damiel und Cassiel, die wie die beiden Seiten einer Münze erscheinen, fast wie eine einzige Person, deren «amerikanischer Freund», der ehemalige Engel Peter Falk, nicht fehlen darf. Wenn zwei auch einer sein können, dann sind es Bruno Ganz und Otto Sander. Und dass sie zusammen einen Film machten, GEDÄCHTNIS, ist ebenso wenig verwunderlich, wie dass sie den Film über zwei machten, über Curt Bois und Bernhard Minetti, über den deutsch-jüdischen Emigranten und den Schauspieler, der gleichzeitig im nationalsozialistischen Deutschland Karriere machte. Selten ist der deutsche Widerspruch ähnlich auf den Begriff gebracht worden.

2



3

2

1 DANS LA VILLE BLANCHE
Regie: Alain Tanner

2 DIE FÄLSCHUNG
Regie: Volker Schlöndorff

3 *Bruno Ganz und Dennis Hopper in* DER AMERIKANISCHE FREUND
Regie: Wim Wenders

4 *Bruno Ganz und Klaus Kinski in* NOSFERATU – PHANTOM DER NACHT
Regie: Werner Herzog

5 *Omero Antonutti und Bruno Ganz in* BANKOMATT
Regie: Villi Hermann

Hatten Kurt Hübner und Peter Stein die Ensemblefähigkeit des Ausnahmeschauspielers, des späteren Trägers des Iffland-Rings, entdeckt und gefördert, so blieb es Wenders vorbehalten, in ihm jene Hölderlinisch-romantische Gestalt auszuloten, die sich erst in der Ergänzung durch den anderen vollendet. Das macht die nicht wiederholte Einzigartigkeit seiner Filme mit Wim Wenders aus. Allenfalls Rudolf Thome hat mit ähnlicher Sensibilität auf die in diesem Star verborgene Sehnsucht nach der Vollendung durch einen Zweiten geantwortet. Wie in DER AMERIKANISCHE FREUND der Bilderrahmer Jonathan seinen Tom Ripley findet, der ihn, seine Schwäche, missbraucht, so verführt in Thomes SYSTEM OHNE SCHATTEN der Gauner Melo den biederen Computerfachmann Faber zur Kriminalität. Was dort Dennis Hopper bewirkt, schafft hier Hanns Zischler.

—

Er war neunzehn, als man ihm die erste Filmrolle gab, in Karl Suters Kriminalkomödie DER HERR MIT DER SCHWARZEN MELONE, und er spielt noch ganz unten neben Walter Roderer, Charles Regnier, Hubert von Meyerinck, Sabina Sesselmann und Gustav Knuth, der dem Debütanten sofort attestiert, dass er ein «hochtalentierter Bursche» sei. Auf Knuth wird er auch in dem letzten seiner vier ersten Schweizer Filme treffen, wenn es in Suters CHIKITA abermals um die bürgerliche Doppelmoral und Schweizer Lebensart geht. Dann wird er sechsundzwanzig und spielt in seinem ersten (west-)deutschen Film DER SANFTE LAUF von Haro Senft schon die Hauptrolle des jungen Elektroingenieurs Bernhard Kral, eines typischen Aufsteigers im Wirtschaftswunderland, der seine Karriere durch ständige Anpassung machen könnte, wozu er sich jedoch bis zum Ende nicht wirklich entscheiden kann. Wie DER SANFTE LAUF im

4

5

1

1 *Nathalie Baye und Bruno Ganz in* LA PROVINCIALE *Regie: Claude Goretta*

2 *Erika Halm und Bruno Ganz in* ES DACH ÜBEREM CHOPF *Regie: Kurt Früh*

3 *Bruno Ganz, Anne-Marie Blanc und Andreas Loeffel in* DER PENDLER *Regie: Bernhard Giger*

4 *Bruno Ganz, Franziska Walser und Ernst Jacobi in* ERFOLG *Regie: Franz Seitz*

Jahr von Kluges ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS, Schlöndorffs DER JUNGE TÖRLESS und Reitz' MAHLZEITEN dem «jungen deutschen Film» das Horoskop stellt, so ist Bruno Ganz dessen kongenialer Protagonist. Er ist der Einzelne in der Gesellschaft der Vielen, derjenige, der sich seiner Lage bewusst zu werden versucht, der Zögernde, der nicht anders sein möchte als die anderen, aber fast immer von einer Nachdenklichkeit, die fern ist von jeder Besserwisserei, eher davor behütet als daran gehindert wird, sich mit dem Gemeinsinn gemein zu machen. Er ist die personifizierte *reservatio mentalis* noch als Chefingenieur in Bernhard Sinkels Fernsehserie VÄTER UND SÖHNE.

Das ist schon 1986, und zwischen DER SANFTE LAUF und der Geschichte des grossen deutschen Konzerns, der auch den Nazis dient, liegen die Filme, in denen Bruno Ganz, wie jenseits der deutsch-deutschen Grenze Armin Mueller-Stahl, zum Protagonisten schlechthin des westdeutschen und Schweizer Films wurde. Zum "Helden", der immer auch, er könnte anders nicht leben, ein Anti-Held ist. Das ist er in DIE LINKSHÄNDIGE FRAU Peter Handkes, für den er fünfzehn Jahre später noch einmal spielt, in dem enigmatischen Film DIE ABWESENHEIT. Niemand sonst hätte hier neben Jeanne Moreau bestehen können, die ihn schon als den einzigen Mann in ihrem Regiedebüt, dem Frauenfilm LUMIÈRE, hatte spielen lassen, ohne ihn zum antagonistischen männlichen Prinzip zu stilisieren, ihn also vorzuführen, was eine überaus diffizile Ausformung der undankbaren Rolle verlangte. Er ist es, der, als Mann eher zurückgenommen, der Moreau ein Spiel erlaubt, wie es in DIE LINKSHÄNDIGE FRAU Edith Clever, Partnerin an der Schaubühne, ermöglichte, sich, fast auf seine Kosten, zu profilieren. Ohne ihn beschädigen zu können.

2

3

4

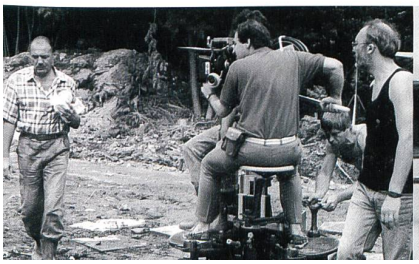
1

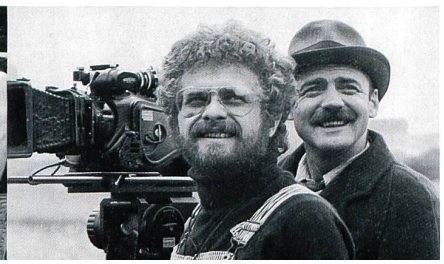
Bruno Ganz ist weder korrupt noch zu korrumpieren, und selbst wenn er verführbar ist, zeigt er damit nur die Differenziertheit eines komplexen und niemals einseitigen, linearen Menschen.

Das kennzeichnet das Verhältnis Clever-Ganz, die Interdependenz der beiden, zumal in Eric Rohmers Kleist-Film DIE MARQUISE VON O., in dem es ihm gelingt, die Rolle des russischen Grafen sowohl des Skandals des Beischlafraubs als auch der Lächerlichkeit später Reue zu entwinden. Auch unter Frauen und mit Frauen bleibt er, fern von jeder Anbiederung, fern davon, ein Feminist oder gar Softie zu sein, ein Monolith. Als wolle er sagen, auch und zumal in Claude Gorettas LA PROVINCIALE – der Nathalie Baye – hier ist der Mann, dort ist die Frau, und viel mehr lässt sich dazu nicht sagen. Respekt, gegenseitig, ist, was wir uns schulden. Alles andere wäre Grenzverletzung. Bruno Ganz als Liebhaber, vom *amour fou* besessen: eine unmögliche Vorstellung. Auch mit dem, was jemand nicht ist, nicht sein könnte, definiert sich ein Charakter.

Er ist weder korrupt noch zu korrumpieren, und selbst wenn er verführbar ist, zeigt er damit nur die Differenziertheit eines komplexen und niemals einseitigen, linearen Menschen. Da ist er, etwa in Schlöndorffs DIE FÄLSCHUNG als der deutsche Illustrierten-Reporter im vom Bürgerkrieg zerfetzten Beirut, der Doppelte in Person, ohne zu seiner Ergänzung Otto Sander oder Hanns Zischler zu brauchen. Aus seiner Ambiguität erwächst eine nahezu dialogische, dialektische Spannung, die – man muss für diese Deutung nur unwesentlich übertreiben – des Partners eigentlich nicht bedarf. So wie der Dichter Alexandros niemanden mehr hat, nur die unsichtbare Musik aus dem Haus gegenüber und den Hund, für den er eine Bleibe sucht, und so, wie er jede Begleitung in den Tod nicht haben will, weil er sie nicht braucht. Auf den Punkt gebracht war dieses Lebensbewusstsein, eine Monade zu sein, unverwechselbar, ohne

2





3

1 Lisa Harrow, Kerry Fox, Miranda Otto und Bruno Ganz in THE LAST DAYS OF CHEZ NOUS *Regie: Gillian Armstrong*

2 Bei den Dreharbeiten zu BANKOMATT *Regie: Villi Hermann*

3 Kurt Gloor und Bruno Ganz bei den Dreharbeiten zu DER ERFINDER

1

1 Achileos Skevis und Bruno Ganz in DIE EWIGKEIT UND EIN TAG *Regie: Theo Angelopoulos*

2 Wim Wenders und Bruno Ganz bei den Dreharbeiten zu DER AMERIKANISCHE FREUND

3 Bruno Ganz und Edith Clever in DIE LINKSHÄNDIGE FRAU *Regie: Peter Handke*

4 Bruno Ganz und Dominique Laffin in SYSTEM OHNE SCHATTEN *Regie: Rudolf Thome*

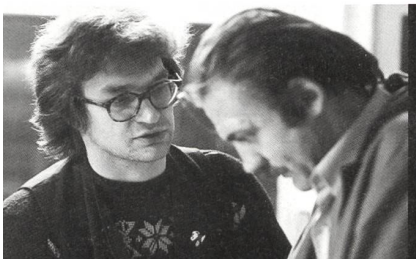
Bedarf an Symbiose oder gefälliger Kommunikation schon bald zwanzig Jahre früher. Kurt Gloors einsamer Film DER ERFINDER, dieses insistierend versonnene Porträt eines einsamen Tüftlers, bleibt vielleicht das erhabenste Denkmal des Schauspielers Bruno Ganz, den genial zu nennen der Respekt vor seiner uneitlen Selbstverständlichkeit verbietet.

—

Am Anfang war das Wort. Am Anfang war die Tat. Bruno Ganz sitzt im hochlehnigen Lesesessel; die Bühne ist die Studierstube, wie sie ein Stadttheater nicht besser ausstaffieren könnte. Peter Steins Inszenierung des kompletten «Faust» wird in der weiten Fabrikhalle, in der zu jedem neuen Bühnenbild die Zuschauer den Raum wechseln und wieder auf Stahltribünen steigen müssen, als werde da unten um den Davis Cup gespielt, Steins Inszenierung wird noch andere Dekorationen bereit halten, spartanisch-elisabethanische, die des Jahrmarkts, des pompösen Aufzugs oder die einer Diskothek. In allen Zeitaltern der Bühnenarchitektur aber bleibt Ganz derselbe zeitlose Faust. «Habe nun, ach!» hebt er an, und während er das «Habe nun» verzögert und *sotto voce* spricht, frisst sich sein «Ach», im höchsten Diskant, wie ein Schneidbrenner durch das Gehör, über Amboss und Hammer, ins Gehirn. Und ist bis heute dort geblieben.

Peter W. Jansen

2

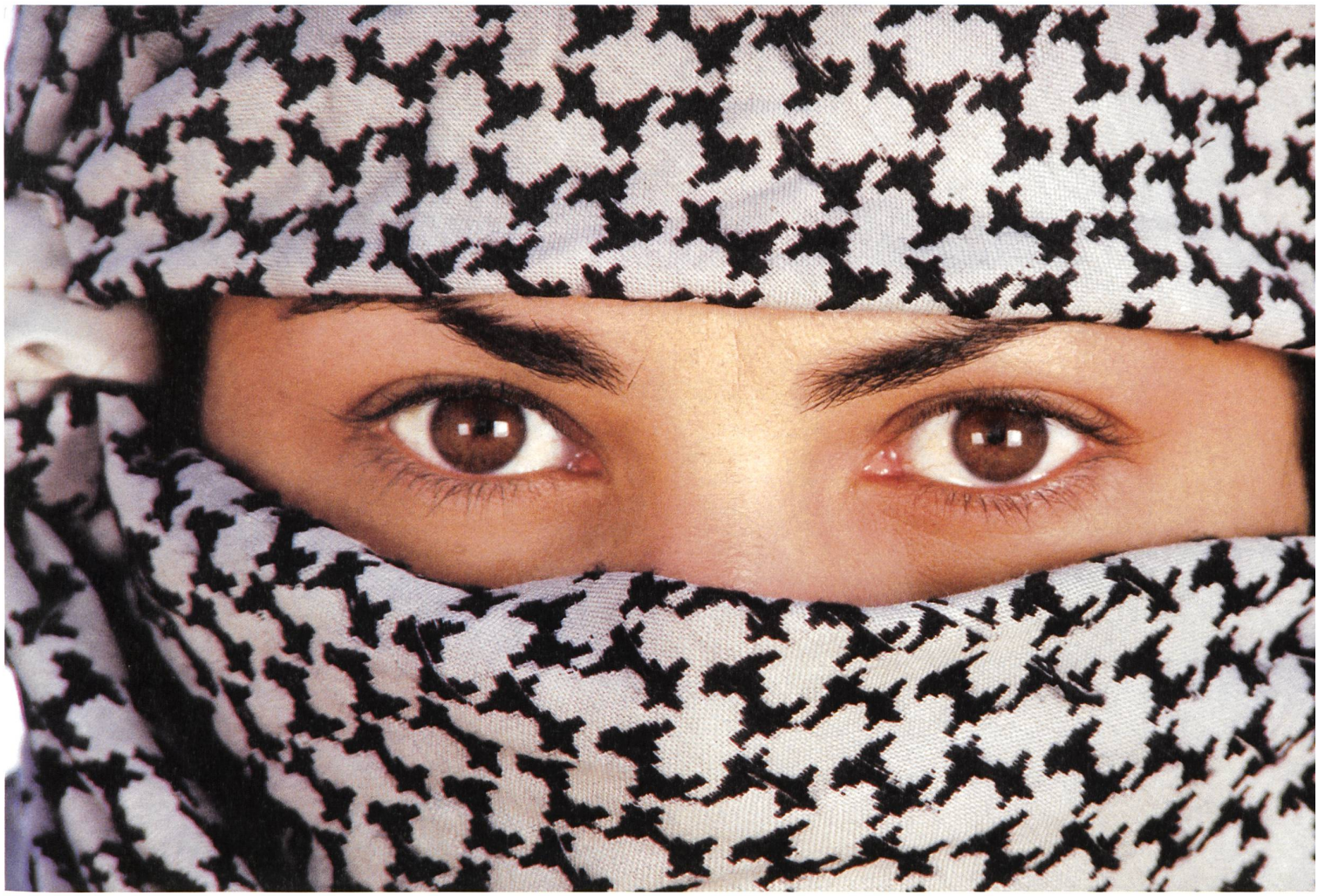


3

4

Befreiende Kraft des verzweifelten Lachens

INTERVENTION DIVINE (YADON ILAHEYA) von Elia Suleiman



YADON ILAHEYA ist kein ausgewogener Beitrag zur «Palästinenserfrage». Hier giesst ein direkt Betroffener seine ganze Verzweiflung, seine Wut und seine Hilflosigkeit in eine vollendet abgekühlte Form.

Ein Nikolaus wird eine dürre Anhöhe hinaufgejagt und bricht unter einem Olivenbaum zusammen, mit einem Messer im Körper.

Ein Mann wirft immer wieder seine Abfallsäcke über die Mauer in den Nachbarsgarten. Und als die Nachbarin es wagt, einen Sack zurückzuschmeissen, beginnt er sich aufzuregen: Das sei doch keine Art, man hätte ja über das Problem reden können.

Zwei Jungen spielen in einer Gasse mit ihrem Fussball. Der Ball fliegt auf eine Dachterrasse. Der Hausbesitzer zerfetzt den Ball mit einem Messer. Die Szene wiederholt sich.

Eine Frau kreischt in einem Garten. Ein Mann kommt dazu, bald ein weiterer. Mit Baseballschlägern schlagen sie zu, immer wieder. Bis die Schlange tot ist. Slapstick? Schlagstock.

Elia Suleiman kam 1960 in Nazareth zur Welt, als Palästinenser.

Mit INTERVENTION DIVINE, seinem zweiten Spielfilm, hat er im Mai in Cannes die Profis aus aller Welt verblüfft, jene berufsmässigen Kinogänger, die am gleichen Anlass eine Hommage an Jacques Tati und seinen lakonischen Humor genossen haben. YADON ILAHEYA ist kein friedensbewegter Film, keine milde Satire. Und schon gar kein ausgewogener Beitrag zur «Palästinenserfrage». Hier giesst ein direkt Betroffener seine ganze Verzweiflung, seine Wut und seine Hilflosigkeit in eine derart vollendet abgekühlte Form, dass einem im Kino nicht nur das Lachen im Hals stecken bleibt, sondern auch viele nur scheinbar rationale Argumente gegen die Gewalt im Nahen Osten.

E.S., die Hauptfigur des Films, wird von Suleiman selbst gespielt, mit unbewegter Buster-Keaton-Miene und mit der schärfsten Waffe, die dem Ohnmächtigen bleibt: mit Phantasie und Träumen. E.S. liebt eine Frau. Die Frau wohnt in Ramallah, E.S. in Jerusalem. Die Liebenden treffen sich auf einem öden Parkplatz neben jenem Armee-Kontrollposten, der die Gebiete voneinander trennt. Sie sitzen nebeneinander im Auto und starren durch die Scheibe.

Eines Abends kommt die Frau nicht. Der Mann beobachtet dafür, wie ein betrunkener Offizier die zu kontrollierenden Autopendler demütigt. Während einer anderen abendlichen Fahrt zum Kontrollposten wirft E.S. gedankenverloren einen Aprikosenstein zum Autofenster hinaus. Der Stein trifft einen Panzer der israelischen Armee. Der Panzer explodiert.

INTERVENTION DIVINE ist eine deutsch-französisch-marokkanische Co-Produktion. In den «Cahiers du cinéma» (September 2001) hat Suleiman Auszüge seines Drehtagebuchs veröffentlicht:

Letztlich steckt die kaustische Ironie schon im Titel. Denn von «Göttlicher Intervention» ist bei der vorgeführten Menge (un-) menschlicher Fehlleistungen keine Spur zu erkennen.

«Gerade habe ich einen israelischen Panzer in die Luft gejagt. Wegen des Krieges hätte ich das in Israel nicht tun können, deshalb habe ich es eben in französischem Truppenübungsgelände gemacht. Immerhin zu einem trefflichen Zeitpunkt. Ich habe meine Mission erfüllt, während Ariel Sharon im Elysée zu Besuch war. Mit einer Mischung von 75 Kilo Explosivstoff und 6 Kilo Pulver. Gute Arbeit, ohne jede Spuren. Lebewohl Panzer! Wenn mein Vater noch leben würde, wäre er sehr stolz auf mich, er, der im Widerstand von 1948 gekämpft hat und von den israelischen Soldaten gefoltert wurde, bis er ins Koma fiel, weil er sich weigerte, El-Husseini, einen der damaligen palästinensischen Führer, zu denunzieren. Neun Kameras waren auf dem Drehplatz. Drei davon waren uns, und die anderen, samt einer Infrarotkamera, gehörten der Armee. Dank gegenseitigem guten Willen konnten wir die zufälligen Übereinstimmungen zwischen den militärischen Experimenten und unseren Bedürfnissen nutzbar machen. Da wir mitten in Frankreich drehten und nicht in den Landschaften des Heiligen Landes, hat uns die Tarnabteilung des Militärs geholfen. Das ist das, was die Filmleute die Dekor-Abteilung nennen. Es galt, die Landschaft zu "tarnen", damit sie der gleicht wie bei mir, und die Strasse musste für die Schienen des Travellings verstärkt werden. Unser Dekorateur mit dem Übernamen Picasso liess den Tank in der gelben Wüstenfarbe streichen und hat nicht vergessen, dessen Seite mit einem schwarzen «V» zu ergänzen, so wie bestimmte israelische Panzer markiert sind. Wie es zwischen dem Oberst und mir vereinbart war, leitete ich die Operation auf dem Drehplatz, gab die Befehle, startete den Countdown vor der Explosion und rief «Action», was im vorliegenden Fall «Feuer!» meinte. (...)»

Auch wenn der Film mit einer Tati-würdigen Satire auf nachbarschaftliche Gemeinheiten anfängt, entwickelt er sich doch immer mehr zur verzweifelt komischen Widerstandsphantasie der beiden voneinander isolierten Liebenden. Die Panzer-Attacke ist dabei nur der Auftakt für eine Reihe immer bizarrerer Phantasien, welche das Publikum unwillkürlich teilhaben lassen am träumerischen Aufbegehren der Ohnmächtigen.

In einer spannungsgeladenen Szene marschiert die Frau unbeirrt herausfordernd in kurzem Rock und mit hohen Absätzen am Kontrollposten vorbei. Die Soldaten werden immer aufgeregter, trauen sich nicht, befehlsgemäss auf sie zu schiessen. Und schliesslich kracht der Wachturm zusammen, wie ein von seiner eigenen Ohnmacht überwältigter Phallus.

Die schönste, absurdeste Szene des Films variiert genau diese Szene im Gleichklang mit LE BALLON ROUGE (1956), dem poetischen Pariser Kinoklassiker von Albert Lamorisse. E.S. bläst im Auto einen roten, mit einem grinsenden Arafat-Porträt dekorierten Ballon auf und lässt ihn durchs offene Dach entschweben. Aufgeregt fordern die Soldaten am Kontrollposten die Schiesserlaubnis an, um das seltsame UFO vom Himmel zu holen. Aber es nützt nichts: Unbeirrbar zieht der Ballon über Jerusalem hinweg, wie eine jener unbemannten Aufklärungs-Drohnen, welche die israelische Armee gegen die Palästinenser einsetzt.

Ein ziemlich verdatterter belgischer Journalist erklärte gegenüber Suleiman, er sei doch Palästinenser ... aber sein Humor käme ihm eigentlich jüdisch vor. Wenn er das so sehen möchte, warum nicht? erwiderte Suleiman. Es ehre ihn eigentlich. Denn es treffe schliesslich zu, dass sich ein Palästinenser in Israel so fühle, wie ein Jude in jedem antisemitischen Land der Welt. Filme machen, das sei ein Striptease. Die grosse Frage sei, wie weit man seine Gedanken und sein Bewusstsein entblössen könne. Wenn man einen Gefangenen einsperre, sperre man seinen Körper ein, aber seine Phantasie befreie ihn. Mit seinem Humor befreie er sich von der faschistischen Gewalt, die in Israel herrsche. Das Lachen und die Phantasie seien wunderbare Gesetzesbrecher, und er wolle mit Lachen alle Gefängnisse eliminieren. Auf dass Israel aufhöre, ein Staat für die Juden zu sein, und zu einem demokratischen Staat aller seiner Bürger würde.

Ungewöhnlich klare Worte von einem Filmemacher. Und ungewohnt politische Töne am ansonsten nach Möglichkeit doch lieber apolitischen Filmfestival von Cannes.

Dabei hat Elia Suleiman eigentlich nichts weiter versucht, als die Kraft der allgegenwärtigen Kinobilder dort einzusetzen, wo sie in den Köpfen des Publikums ohnehin ansetzen.

Wenn der Film schon beinahe vorbei ist, demonstriert Suleiman, selber Dozent für Film und Medien an diversen amerikanischen Instituten und im Film-Departement der palästinensischen Bir-Zeit Universität, wie die einfachsten Fantasy-Mechanismen des populären Kinos wirkungsvoll die dunklen Seiten noch des aufgeklärtesten Publikums bedienen. Auf einem anonymen Hügel schickt sich eine Gruppe israelischer Soldaten an, einige Gefangene mit verspielten Rambo- und Wild-West-Methoden zu erschiessen. Plötzlich verwandeln sich die Gefangenen in eine vermummte, sehr schöne Palästinenserin, die nun ihrerseits, in der Luft schwebend und mit blossen Händen Projektile zurückweisend, als völlig überdrehte MATRIX-Parodie nicht nur die Soldaten eliminiert, sondern auch gleich einen kompletten angreifenden Kampf-Helikopter. Spätestens mit dieser auf die «primitivsten» Rachephantasien der Ohnmächtigen rekurrierenden Sequenz deklariert Suleiman die Wirkungsweise «befreiender» Phantasien.

INTERVENTION DIVINE ist kein ambivalenter Film. Suleiman bezieht ganz klar Stellung und führt, angefangen bei den Eskalationen nachbarschaftlicher Intoleranz bis hin zum panzerknackenden Aprikosenstein, vor, in welche Richtungen Menschen denken und fühlen, wenn Aktion und Gegenaktion ihrer linear-logischen Entwicklung unreflektiert überlassen werden.

Als «sometimes just too clever by half» bezeichnet Variety-Kritiker Derek Elley Suleimans Film, dem er zugleich hochstehenden Witz, filmische Referentialität und mutige filmische Umsetzung attestiert. Damit trifft er genau das Unbehagen, welches einen als Zuschauer befällt, wenn man in Suleimans diverse bewusst ausgelegte Schlingen getappt ist. Aber genau diese Schlingen und ihre demonstrative Offenlegung machen auch die eigentliche Stärke dieses Filmes aus. So wie einem Suleiman bei der Szene mit den Baseball-Schlägern im Garten längere Zeit im Glauben lässt, die Männer malträtierten hier einen ungeliebten Nachbarn, bis sich das Opfer als Schlange erweist, holt er einen mit der MATRIX-Sequenz an einem Ort ab, an den man sich bei vollem Bewusstsein nicht hätte verirren wollen. Letztlich steckt die kaustische Ironie schon im Titel. Denn von «Göttlicher Intervention» ist bei der vorgeführten Menge (un-)menschlicher Fehlleistungen keine Spur zu erkennen. Was jedoch unbestreitbar bleibt, ist die undefinierbar befreiende Kraft des verzweifelten Lachens angesichts diverser erschreckender Erkenntnisse.

Michael Sennhauser

Regie und Buch: Elia Suleiman; Kamera: Marc-André Batigne; Schnitt: Véronique Lange; Art Direction: Miguel Markin, Denis Renault, Samir Srull; Ton: Eric Tisserand, Williams Schmit. Darsteller (Rolle): Elia Suleiman (E.S.), Marial Khader (die Frau), Nayef Fahoum Daher (der Vater), George Ibrahim, Georges Khleifi, Avi Kleinberger. Co-Produktion von Ognon Pictures, Arte France Cinema, Gimages Films, Soread 2M, Lichtblick, Filmstiftung NRW, unter Beteiligung des Centre National de la Cinématographie, Fonds Sud, Hubert Bals Fund, Ford Foundaton, European Commission, French General Consulate; Produzent: Humbert Balsan; Co-Produzent: Elia Suleiman; ausführender Produzent: Avi Kleinberger. Frankreich, Palästina 2002. 35mm, Farbe, Format: 1:1.85; Dolby SRD; Dauer: 92 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen

Vor ihm zitterte ganz Rom

TOSCA von Benoit Jacquot

Brüllen, Weinen, Lachen, Tanzen bringt die Gefühle recht lebhaft zum Ausdruck, doch übertrifft das Singen alle andern Manifestationen.

Opern werden seltener verfilmt, als es theoretisch den Gegebenheiten des Kinos entsprechen müsste. Dessen erklärte Neigung gilt mehr den verwandten Formen, zuvorderst der Operette und ihrem zählebigen Bastard, dem Musical. Doch zählt zu ihnen auch jener mehr oder weniger opernhafte Stil der Inszenierung und Vertonung, der massiv auf (instrumentalen) sinfonischen Klang baut, dabei aber den förmlichen Gesang, die eigentlichen Arien, Rezitative und Chöre meidet.

Geläufig sind solche Methoden Autoren wie Gance, Lang, Leone, Bertolucci, Forman, Saura, Godard oder Scorsese. In ROCCO E I SUOI FRATELLI wühlt Luchino Visconti 1960 so gründlich auf, dass in manchem Moment kein Mensch überrascht wäre, brächen die Protagonisten gleich in *bel canto* aus. Das Brüllen, Weinen, Lachen, Tanzen bringt die Gefühle recht lebhaft zum Ausdruck, doch übertrifft das Singen kraft seiner vielfältigen Abstufungen, Schattierungen und Verstärkungen alle andern Manifestationen. Das gilt selbst (oder gerade) dann, wenn es sozusagen gemimt oder angedeutet bleibt wie bei Visconti: in einer Art Oper, die keine wird und doch eine werden müsste.

Vergleichbar dem Duce

In über dreissig Jahren hat der Mailänder Adels-Spross um die zwanzig Musikdramen auf die Bühne gebracht, aber kein einziges auf die Leinwand. Und doch verbindet sich sein Name stracks mit allen Varianten von opernhaftem Kino ausser (eben) der einen: der eigentlichen Verfilmung. Entfernt dazu beigetragen hat wohl auch eine Erfahrung aus dem Jahr 1940, als Visconti noch Jean Renoir assistierte, seinem Lehrmeister, und zwar in Rom bei einer ersten Adaptation der «Tosca» von Giacomo Puccini (die zur Hauptsache von Carl Koch realisiert wurde). Die bemerkenswerte Besetzung umfasste den Schmuddel-Helveten Michel Simon als den tyrannischen Kommandanten Scarpia und den nachmaligen *latin lover* Rossano Brazzi als freiheitsdurstigen Ritter Cavaradossi: in der Rolle, die jetzt, in der Fassung von Benoit Jacquot, dem Tenor Roberto Alagna zugefallen ist.

Die politische Anspielung war unmissverständlich. Im Grafen Scarpia, der um 1800 Rom regiert und den die beherzte Floria Tosca mit dem viel zitierten Ausruf «*Questo è il bacio di Tosca!*» erdolcht, liess sich ohne weiteres eine Figur vergleichbar der des Duce erkennen. «*Avanti a lui tremava tutta Roma*» lautet dann der kaum weniger berühmte Satz: vor ihm, Scarpia, zitterte ganz Rom. (*E morto, or gli perdono* – Er ist tot, da verzeih' ich ihm.) Nur wenige Jahre nach jener ersten Kino-Fassung wird Benito Mussolini ein vergleichbares Ende ereilen.

Wie lässt sich eine Handlung in Fluss halten, während gleichzeitig die Musik einem andern, ihrem eigenen Gefälle zu folgen und dennoch beides aus denselben Figuren hervor zu gehen hat?

So weit hat weder Victorien Sardou, der das Drama 1887 für die Tragödin Sarah Bernhardt verfasste, noch Puccini gedacht, der es zwölf Jahre später vertonte – noch schaut heute Benoit Jacquot auf 1940 zurück. Seine Kino-Fassung ist fast ganz nur darum bemüht, jene schwierigen Probleme des Inszenierens und Erzählens zu bewältigen, die es mit sich gebracht haben, dass verfilmte Opern im strikten Sinn so selten geblieben sind.

Spuren des Gesamtkunstwerks

G. W. Pabst etwa, und nach ihm Karl Grune, Otto Preminger, Francesco Rosi, Ingmar Bergman, Joseph Losey, Sergej Bondartschuk und Mike Leigh haben DIE DREIGROSCHENOPER realisiert, später PAGLIACCI, CARMEN JONES, PORGY AND BESS, CARMEN, DIE ZAUBERFLÖTE, DON GIOVANNI, BORIS GODUNOW und TOPSY TURVY. Die Liste reicht von 1931 bis 2001, bleibt aber dennoch kurz. Immerhin haben diese Regisseure das erprobt, wovon Visconti tunlichst absah. Wohl hätte ihn alles dazu bestimmt, doch wie es scheint, wollte er Musikbühne und Leinwand jenseits aller hilfreichen Gemeinsamkeiten getrennt halten.

Nach DON GIOVANNI, CARMEN und BORIS GODUNOW hat der Bass-Bariton Ruggero Raimondi in TOSCA (als der Schurke, versteht sich) seinen vierten Auftritt in einer namhaften internationalen Opern-Verfilmung. Legendär für eine Stimme, die gelegentlich als zu dominant gilt, ist er der alleinige Star einer Gattung geworden, die kaum richtig vorhanden scheint. Sicher hat sie keine spezialisierten Regisseure hervorgebracht.

Mag sein, Richard Wagners altes Postulat vom Gesamtkunstwerk aus Tanzmusik, Tonkunst, Dichtung, Architektur, Plastik und Malerei hätte sich im Kino erfüllen können. Entsprechende Versuche sind leider zerstreut und zaghaft geblieben. Auch Benoit Jacquot gelingt jetzt eines (zum Beispiel) nur mässig: glaubwürdig zu machen, dass der Edle Cavaradossi ein Maler sein soll, der sich im ersten Akt die Marchesa Attavanti als Modell für ein Bild der Maria Magdalena aussucht und damit die Eifersucht der Tosca erregt.

Deren Disziplin wiederum soll die einer Sängerin sein, was überdeterminiert scheint, muss doch die Darstellerin (in diesem Fall die Sopranistin Angela Gheorghiu) sowieso schon singen. Wie viele, die nach Wagner für die Bühne komponierten, stand auch Puccini im Bann des teutonischen Bombasten. Doch bleiben von der Idee des Gesamtkunstwerks in der «Tosca» nur Spuren.

Schwebende Verortung

Jacquot kämpft immer kompetent und ehrenvoll, elegant und streckenweise erfolgreich mit der Integration der auseinander strebenden Elemente. Wie lässt sich eine Handlung in Fluss halten, während gleichzeitig die Musik einem andern, ihrem eigenen Gefälle zu folgen und dennoch beides aus denselben Figuren hervor zu gehen hat? Was schon Puccini und seine Librettisten Luigi Illica und Giuseppe Giacosa in Atem hielt, versucht der Film mit einer Art von rundum offener Bühne zu lösen, die nach jeder Richtung hin ins Dunkle ausläuft und sich in einem gewissen Sinn als Schauplatz selber aufhebt.

Ein solches Arrangement führt zwar keine Auflösung in Real-Schauplätze herbei wie in Loseys DON GIOVANNI, aber sie suggeriert eine solche, auf dem halben Weg zwischen Theater und Leinwand. Dank der schwebenden Verortung, die dadurch eintritt, lassen sich die Vorteile des Bretterbodens mit denen einer Kamera verbinden, die breiten Auslauf geniesst. Zudem wird es möglich, die Requisiten auf ein Minimum zu beschränken, und zwar ohne in eine Kargheit zu fallen, mit der keine Oper gut bedient wäre. Rot, Schwarz und Gelb tauchen das Drama in eine trügerische Wärme.

Ähnlich wie Bergman in DIE ZAUBERFLÖTE und jüngst Leigh in TOPSY TURVY blendet Jacquot öfter von der Szene weg, zurück in den Entstehungsprozess, um dokumentarisch zu belegen, wie Solo-Sänger und Ensemble im Tonstudio die Partitur nachsynchronisieren. Dass Opern synthetische Gebilde durch und durch sind, erweist sich erst ganz bei ihrer Überführung ins Kino, denn dort lässt sie die hinzukommende Technik auf besonders eklatante Weise konstruiert erscheinen: gerade wenn bei Jacquot Kamera und Montage oftmals suchend wirken, sprich: bewusst auf sich aufmerksam machen.

Die kurz hintereinander entstandenen TOPSY TURVY und TOSCA aktualisieren schlagend die Einsicht, dass Oper zu Film werden kann, bloss fehlt es zu oft an der Initiative. Dafür mag es Gründe geben, doch über sie liesse sich unschwer hinweggehen.

Pierre Lachat

TOSCA
Regie: Benoit Jacquot; Buch: nach der gleichnamigen Oper von Giacomo Puccini, Libretto von Luigi Illica, Giuseppe Giacosa nach dem Stück von Victorien Sardou, Kamera: Romain Winding; Schnitt: Luc Barnier; Szenenbild: Sylvain Chauvelot; Kostüme: Christian Gasc; musikalische Leitung: Antonio Pappano; Orchester: Royal House Orchestra, Covent Garden; Chöre: The Èoyal Opera House Chorus, Covent Garden, The Tiffin Boy's Choir; Ton: Olivier Goinard; Tonmischung: William Flageollet. Sänger (Rolle): Angela Gheorghiu (Tosca), Roberto Alagna (Mario Cavaradossi), Ruggero Raimondi (Scarpia), Sorin Coliban (Sciarrone), David Cagelosi (Spoletta), Maurizio Muraro (Angelotti), Enrico Fissore (Sakristan), Gwynne Howell (Kerkermeister). Produktion: Euripide Productions, integralFilm, Veradia Film France 3 Cinéma, Axiom Films, Seven Stars System; Co-Produktion: Arte, WDR unter Beteiligung von Tele +, Canal +, Sofica France Television, Filmstiftung NRW, Filmförderungsanstalt, CNC, FFA; Produzent: Daniel Tascan du Plantier; Co-Produzenten: Frédéric Sichler, Alfred Hürmer, Dagmar Jacobsen, Alessandro Verdecchi, Douglas Cummins. Frankreich, Deutschland, Grossbritannien, Italien 2000. 35mm, Farbe, Format: 1:1,85; Dolby SRD EX DTS; Dauer: 119 Min. CH-Verleih: J. M. H.. Neuchâtel

TEARS OF THE BLACK TIGER (FA TALAI JONE)

Wisit Sasanatieng

In den Bildern, die die Vorspanndaten unterbrechen, regnet es in Strömen. Eine hübsche Frau in rosa Bluse und rotem Jupe wartet in einem erhöht liegenden offenen Pavillon auf einen Mann, dessen Foto sie in Händen hält und sehnsüchtig anschaut. Es folgt eine wilde Schiesserei, in die der Mann auf dem Foto verwickelt ist und dadurch von seinem Rendezvous abgehalten wird. Dann wird dem Zuschauer in einem Schriftzug die Frage gestellt: «Haben Sie begriffen? Sonst zeigen wir es nochmal!» Der Zuschauer hat begriffen: Hier ist Selbstironie im Spiel. Es geht um Bilder, letztlich um eine Geschichte, zu der man Distanz halten kann, die man nicht für voll nehmen muss – über die man letztlich auch lauthals lachen darf, ohne deswegen ein schlechtes Gewissen haben zu müssen. Eine Aufforderung, der man um so lieber Folge leistet, als es sich ja um einen Film aus Thailand, aus einer uns völlig fremden Kultur handelt, einen Film also, zu dessen Verständnis der Zuschauer hierzulande auf Untertitel angewiesen ist, sofern ihm – wie in diesem Falle – eine deutsche Synchronfassung erspart geblieben ist. Ironische Verfremdungen und lakonischer Bildwitz lockern das thailändische Melodrama, in dem es um sehr viel Gewalt, jedoch nie um Sex geht, immer wieder auf. So werden beispielsweise einmal die beiden Projektile, die zwei Gegner gleichzeitig auf sich abgeschossen haben, auf ihrem Weg bis zum Zusammenstoss in Zeitlupe und Grossaufnahme vorgeführt.

Bei soviel kinematographischem Spass und Klamauk wird die an Schicksalswendungen und Überraschungen reiche Handlung fast zur Nebensache, zum roten Faden für unerwartete Pointen. Die umworbene schöne Dame aus reichem Hause, um die sich die Männer reissen, kennen wir bereits aus der Eingangsszene. Es ist Rumpoey, die im strömenden Regen vergeblich auf den zum Gangster gewordenen Bauernsohn Seua Dum gewartet hat, den von seinen Kumpanen «Black Tiger» genannten Titelhelden des Films. Rampoeys Vater allerdings möchte seine Tochter mit dem wackeren Polizeihauptmann Kumjorn vermählen, dem geschworenen Feind des Gangsterbosses Fai, zu dessen Bande auch Dum gehört, der dadurch naturgemäss in grosse Gewissensnot gerät. So verrät er dem Bräutigam der Geliebten einen geplanten Überfall der Räuberbande, was ihn in der Folge sowohl bei den «Guten» als auch bei den «Bösen» zum Aussenseiter macht. Dabei wird auch sein Freund Mahesuan, mit dem er einst Blutsbrüderschaft geschlossen hat, zu seinem Feind.

Wenn Dum bereits in einer der ersten Szenen seine Mundharmonika (die ihm einst von Rumpoey geschenkt worden ist) hervornimmt und eine traurige Melodie zu spielen beginnt, glaubt man sich natürlich in einen Italowestern versetzt. Dazu passen auch die Schlapphüte, die die auf schnellen Pferden quer durch die karge Landschaft rasenden Männer tragen. Zahlreich sind in der Tat die Anspielungen und Zitate nicht nur auf den Italowestern, sondern auch auf klassische Hollywoodwestern der Fünfziger- und Sechzigerjahre. Doch TEARS OF THE BLACK TIGER ist weder eine simple Parodie auf die verschiedenen Spielarten des Western noch ein «Eastern», was immer man darunter verstehen mag. Zwar bringt der auch fürs Drehbuch verantwortliche Wisit Sasanatieng seine immense Kenntnis der Filmgeschichte immer wieder ins Spiel, garniert sein unterhaltsames Spektakel indes mit soviel thailändischer Folklore, dass daraus etwas völlig Eigenständiges entsteht.

Völlig unverwechselbar wird TEARS OF THE BLACK TIGER durch die von Sasanatieng entwickelte Farbdramaturgie. Satte, für westliches Empfinden oft kitschige Farben (Rosa und Grün dominieren) bestimmen das Bild – und dies auf zwei Ebenen: Einerseits spielen manche Szenen vor gemalten Kulissen, was zuweilen humorvolle Effekte ergibt. So stehen sich Dum und Mahesuan einmal in typischer Westernpose vor einer solchen Kulisse drohend gegenüber. Dum zieht als erster und schiesst, allerdings in die Baumkrone über seinem Gegner, aus der auch prompt eine tote Schlange fällt, die Mahesuan sonst gebissen hätte. Dum hat seinem Feind das Leben gerettet und ihn (wenigstens vorübergehend) als Freund gewonnen. Wie der Regisseur in einem Interview erklärte, liess er sich zu Szenen dieser Art von einem «Likay» genannten, in Thailand populären volkstümlichen Theater inspirieren. Doch die gemalten Kulissen sind nicht der einzige Verfremdungseffekt in dieser melodramatischen Geschichte um Liebe, Treue und Gewalt: TEARS OF THE BLACK TIGER wird durchgehend von knalligen, «unnatürlichen» Farben dominiert. Sasanatieng erreichte dies mit einem neuartigen Einfärbeverfahren: Er transponierte das Filmmaterial vorübergehend auf Video, was ihm die Möglichkeit gab, mit dem Computer zu spielen. Im Endeffekt entstanden Bilder, die zuweilen an Andy Warhol erinnern. Die raffinierte Verbindung dieser eigenwilligen Farbdramaturgie mit Actionszenen im Westernstil dürfte wohl den Ausschlag dafür gegeben haben, dass TEARS OF THE BLACK TIGER letztes Jahr als erster thailändischer Film nach Cannes (in die Sektion «Un certain regard») eingeladen wurde.

Gerhart Waeger

Regie und Buch: Wisit Sasanatieng; Kamera: Nattawut Kittikhun; Schnitt: Dusanee Puinongpho; Art Director: Akradech Kaew Kotr, Rutchanon Kayangnan; Kostüme: Chaiwichit Somboon; Musik und Ton: Amornbhong Methakunavudh. Darsteller (Rolle): Chartchai Ngamsan (Seua Dum, the "Black Tiger"), Stella Malucchi (Rumpoey), Supakorn Kitsuwon (Mahesuan), Arawat Ruangvuth (Police Captain Kumjorn), Sombat Metanee (Fai), Pairoj Jaisingha (Phya Prasit), Naiyana Sheewanun (Rumpoey's Maid), Kanchit (Kamnan Dua), Chamloen Sridang (Sergeant Yam). Produktion: Film Bangkok, Bec-Tero Entertainment; Produzent: Nonzee Nimibutr; Co-Produktion: Aichi Arts Center, Five Star Productions; ausführende Produzenten: Pracha Maleenont, Brian L. Marcar, Adirek Wattaleela. Thailand 2001. Originalsprache: Thai; Dauer: 110 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich

CRUSH
John McKay

Nachdem für NOTTING HILL und BRIDGET JONES' DIARY noch mit dem Label «von den Produzenten von FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL» geworben werden konnte, reicht es bei CRUSH lediglich noch zu einem «in der Tradition von ...» Das ist als Qualitätszertifikat etwa so überzeugend wie Alfred Hitchcock als «Autor» von «Die drei ???». Immerhin, mit Andie MacDowell konnte man wenigstens eine Ingredienz des anvisierten Vorbilds ins neue Jahrtausend hinüberretten.

Mit erinnerungs-rezyklierenden Etiketten wie diesem sollen zwar in erster Linie Kinogänger und nicht Kritiker geködert werden; gerade bei diesen provoziert man aber so den Vergleich mit dem inzwischen zum (kleinen) Klassiker gewordenen Vorbild. In diesem Wettbewerb aber geht CRUSH in jeder Beziehung als Verlierer vom Platz – und zwar schon in der Vorrunde.

Mit dem Plot könnte man sich zur Not ja noch anfreunden: Drei Freundinnen um die vierzig treffen sich wöchentlich zum «Sad Fuckers Club». Dort brüsten sich die biedere Schulleiterin Kate, die zynische Ärztin Molly und die mütterliche Polizeichefin Janine mit ihren missglückten Liebesabenteuerchen. Wer das niederschmetterndste Desaster zu bieten hat, kriegt die Schokoriegel-Familienpackung zum Alleinverzehr zugesprochen.

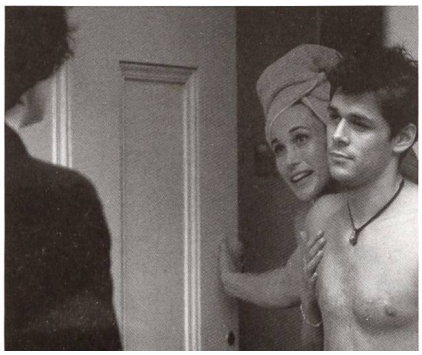
Dieses lustige Leben, das wunderbarerweise gewichtsmässig keine Auswirkungen zeigt, geht so lange seinen glücklichen Lauf, bis Kate heimlich so etwas wie dem «Glorious Fuckers Club» frönt, seit sie unter der subtilen Regie ihres ehemaligen Schülers und jetzigen Organisten Jed nach allen Regeln der Kunst durchgeorgelt wird und allmählich jeden Ehrgeiz auf Schokoriegel vergisst. (Auf dieses orgiastische Wortspiel ist Regisseur und Drehbuchautor John McKay im übrigen derart stolz, dass er es mit kindischer Penetranz pausenlos wiederholt, wahrscheinlich, weil er tatsächlich glaubt, dass wir ihm elterlich streng einen Klaps aufs unartige Lästermäulchen geben.)

Natürlich kommen die beiden ehrlichen Verliererinnen Molly und Janine hinter Kates Treiben; Kunststück, wenn diese andauernd versonnen lächelnd in die MacDowell-Kauer-Pose versinkt, als hätte sie eine Überdosis Brad Pitt abgekriegt. Um dieses Abgleiten in sexuelle Betriebsamkeit zu stoppen, werfen die beiden zurückgelassenen Clubmitglieder alles in die Waagschale, was sie an Frauensolidarität zu bieten haben, auf dass Kate glücklich in den Stand der Frigidität zurückkehre.

Als bekennender Freund englischer Komödien und heimlicher Verehrer Andie MacDowells, schenkt man den Pointen anfangs noch das eine oder andere Glucksen. Wer weiss, vielleicht entwickelt sich aus den paar netten, nicht ganz taufrischen Gags ja doch noch eine rabenschwarze Komödie. Aber obwohl McKay angestrengt auf unserer Gefühlsklaviatur rauf- und runterdudelt – natürlich eifert er seinem Vorbild auch was die jähe Abgründigkeit angeht nach – kitzelt er dabei nicht einmal falsche Gefühle aus uns heraus. Von britischem Understatement ist weit und breit keine Spur, Lakonie für McKay offenbar nichts als ein Fremdwort, das Timing inexistent und die Hauptdarstellerin eine Fehlbesetzung, weil sie für eine unbegehrte Schulleiterin zu sehr nach «L'Oréal» riecht und für eine aufblühende Sexhungrige auch. Kurz: Die Tragik ist lächerlich, die Komik jämmerlich, und am Schluss bleibt nur die eine Erkenntnis: Trau nie selbst deklarierten Traditionen.

Thomas Binotto

Regie und Buch: John McKay; Kamera: Henry Braham; Schnitt: Anne Sopel; Szenenbild: Amanda McArthur; Kostüme: Jill Taylor; Musik: Nick Raine, Kevin Sargent; Ton: Keith Tunney. Darsteller (Rolle): Andie MacDowell (Kate), Imelda Staunton (Janine), Anna Chancellor (Molly), Kenny Doughty (Jed), Bill Paterson (Gerald). Produktion: Pipedream Pictures in Zusammenarbeit mit Film Four, Film Council, Senator Film, Industry Entertainment: Produzent: Lee Thomas; ausführende Produzenten: Paul Webster, Hanno Huth, Julia Chasman. Grossbritannien 2001. Farbe, Cinemascope, Dolby SRD, Dauer: 110 Min. CH-Verleih: Ascot-Elite Entertainment, Zürich



BEHIND ME
Norbert Wiedmer

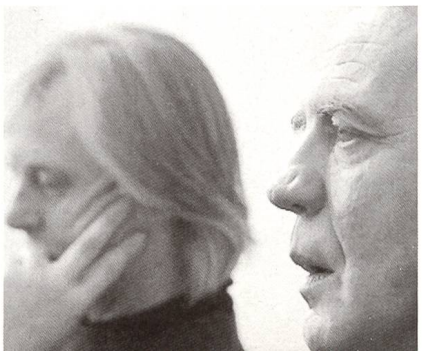
Die Bewegung der S-Bahnzüge erfolgt meistens von rechts nach links. Die Boote dagegen fahren mehrheitlich von links nach rechts. Land und Wasser, Berlin und Venedig. Arbeit. Sehnsucht.

Wellen branden ans Ufer. Ein verfallenes Strandhotel. Stilvolles Schwarzweiss. Im verlassenen Haus Bruno Ganz mit einem kleinen Mädchen, das ein Märchen erzählt haben möchte: «Es war einmal ein kleiner Junge, der wollte ans Meer.» Ein Ruderboot, bunte Boote, die sich unter einer Brücke hindurch bewegen. Dann: Blick auf Venedig. Selma Lagerlöfs «Wunderbare Reise des kleinen Nils Holgersson mit den Wildgänsen» hat, beinahe unmerklich, das Diktat über die Tonspur übernommen. Gleichzeitig wurde auch (ohne dass man dies hier schon wissen kann) der Kameramann abgelöst – bald steuert auch Bruno Ganz eine erste Aufnahme als Kameramann bei.

Schnitt in die Garderoben und dann zu den Proben für die Inszenierung von «Faust» in Berlin. Arbeiten am Text, memorieren im Off, modulieren in den Proben. Arbeiten im Theater. Variationen der Szene im Studierzimmer Fausts. Bühnenumbau. Venedig. Aufnahmen, die zeigen, was Bruno Ganz gerade filmt, dazu seine Stimme im Off, rezitierend, formulierend: «So ist es dir gelungen / Vergangenheit sei hinter uns getan / und behind me – sieht's irgendwie ganz anständig aus. Eine Fähre, ein Mädchen. Schön.»

Ein Gang im verlassenen Hotel und ein Gang, der zur Bühne führt: beinahe in die Bewegung geschnitten, geht Bruno Ganz 1994 und 2001 den Gängen entlang, als wenn die Räume, die Zeiten aneinander grenzen würden. S-Bahn in Berlin, Boote in Venedig, in gegenläufiger Bewegung. Eine Luftaufnahme von Venedig. Akustisch wird das Märchen aufgenommen: «Wir Graugänse nennen sie die Stadt, die auf dem Wasser schwimmt.»

«Keinesfalls aber wollte ich», sagt Norbert Wiedmer, «mich Bruno Ganz biographisch nähern.» Ausfragen wollte er ihn offenkundig auch nicht, also begleitete er ihn zu den Proben und Aufführungen von «Faust» in der Inszenierung von Peter Stein,



zu den Lesungen von Texten der Nobelpreisträger T.S. Eliot und Giorgos Seferis für die CD «Wenn Wasser wäre», die bei Manfred Eicher – dessen ECM Records wir etwa «Histoire(s) du cinéma» verdanken – produziert wurde und Gedichte wie «The Waste Land», «Das Haus am Meer», «Der lüsterne Elpenor» oder «Er heisst aber Orest» vereint. Er folgte Bruno Ganz nach Salzburg zur Aufführung der «Opera di musica immaginistica: Experimentum Mundi» von Daniele Abbado, welche Giorgio Battistelli dirigierte, filmte ihn beim Radiointerview mit Martin Walder für eine Reflexe-Sendung von Radio DRS und war bei der Verleihung des Theaterpreises Berlin 2001 mit der Kamera zugegen.

Ausserdem hat Norbert Wiedmer den völlig unbekannten HELLER TAG aufgestöbert, ein Film, den André Nitzschke 1994 mit Bruno Ganz drehte und über den in der Berliner Zeitung stand: «Ein unheilbar kranker Schauspieler durchlebt seine letzten Tage. Sein Verhältnis zu Raum, Zeit und Wirklichkeit folgt seiner eigenen Befindlichkeit. André Nitzschke inszeniert die Tagträume in stilvollem Schwarzweiss, aber mit dürftignebulösem Ergebnis.» Ausgegraben hat Norbert Wiedmer auch DIE DIENSTREISE, eine von Ivo Barnabò Micheli für den «Schaukasten» des WDR gedrehte TV-Dokumentation, in der ein 38jähriger Bruno Ganz, notabene als WK-Soldat, Erklärungen zum Beruf des Schauspielers abgibt und seine Mutter andeutet, wie es gekommen ist, dass ihr Bruno Schauspieler wurde.

Mit diesen Elementen arbeiteten Norbert Wiedmer und sein Filmeditor Stefan Kälin nur zum Teil chronologisch, aber immer assoziativ verbindend, wenn sie nicht gerade den Gegensatz suchten. Wasser und Land, Lust und Tod, Mühsal und Sehnsucht. «Der Welt», rezitiert Mephisto, «ist nicht beizukommen, mit Wellen Stürmen ...» «Ich glaubte, dass Wasser weh tun würde», erzählt der Schauspieler in HELLER TAG dem kleinen Mädchen. «Wenn Wasser wäre und kein Fels ...», heisst es beim Arbeiten am Text im Studio. Modulieren bei der Aufnahme, kontrollieren beim Abhören. Und bei Giorgio Battiste in Salzburg sind die Worte zu vernehmen: «... dann ist für die Sterblichen die rechte Zeit zur Seefahrt / das flinke Schiff ins Meer zu ziehen / Herbststurm, der die See aufwühlt – die rechte Zeit ist in allem das beste».

«Faust» gibt aber dennoch gewissermassen die Entwicklung vor, vom Studierzimmer her bis hin zum Tod, die Proben schreiten voran, die Aufführungen folgen. HELLER TAG wird dunkler. Älter werden wir alle.

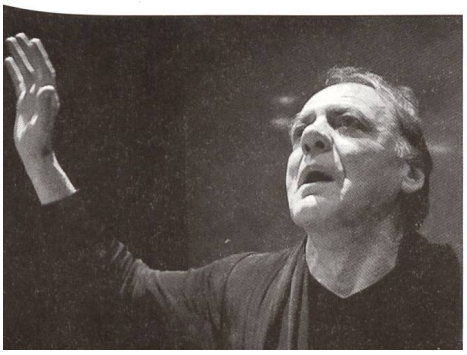
«Willst du Milch?» lautet die Frage, gewissermassen Ganz privat und ganz ohne die laufende Kamera zu beachten, an einen Kollegen. Privat auch Adam Oest, Bruno Ganz und Robert Hunger-Bühler im Restaurant, links und rechts ein Mephisto, Faust dazwischen, und sie bestellen: Seeteufel gebraten, dazu «Sancerre oder Chablis?»

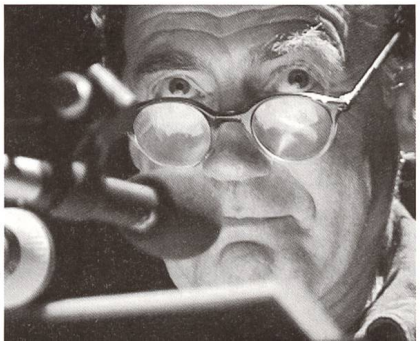
Was die Welt wohl «im Innersten zusammenhält», liess Goethe seinen Faust sich fragen, und wer sich beruflich täglich mit Texten befasst, die solche Fragen aufwerfen, wird wohl kaum umhin kommen, sich solchen Fragen privat auch zu stellen.

Das Leben bewegt sich auf den Tod hin und – ob nun Hamlet: «But let it be. Horatio, I am dead; Things standing thus unknown, shall live behind me! And in this harsh world drawn thy breath in pain, To tell my story» herbeizitiert wird oder nicht – je länger einer gelebt hat, um so mehr liegt hinter ihm.

Walt R. Vian

Regie und Buch: Norbert Wiedmer; Kamera: Norbert Wiedmer, Peter Guyer, Bruno Ganz; Schnitt: Stefan Kälin; Musik: György Kurtág: «Officium Breve» in der Interpretation des Keller-Quartetts; Ton: Balthasar Jucker, Dieter Meyer, Olivier Jean Richard, Pavel Jan Jasovsky. Mitwirkende: Bruno Ganz, Manfred Eicher, Klaus Michael Grüber, Ruth Walz, Erna Baumbauer. Co-Produktion: PS Film, Biograph Film in Zusammenarbeit mit Westdeutscher Rundfunk, Schweizer Fernsehen DRS, 3sat; ausführender Produzent: Peter Spoerri; Redaktion: Werner Dütsch, Madeleine Hirsiger, Paul Riniker. Schweiz 2002. Farbe und Schwarzweiss, Format: 1:1.85, Dolby Digital; Dauer: 85 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich





HERZ IM KOPF
Michael Gutmann

Fürwahr, das Erwachsenwerden ist kein gradliniger Prozess, sondern vielmehr ein Parcours voller Umwege. Auch wenn man gelegentlich den Wunsch verspürt, manche Passagen der eigenen Biographie umzuschreiben oder ihnen zumindest eine nachträgliche Folgerichtigkeit zu verleihen, folgt das Heranwachsen einem notwendig zielgerichteten und unumkehrbaren Kurs.

Dank eines charmanten Missgeschicks schien diese Regel während der Pressevorführung für einige Zeit ausser Kraft gesetzt: da zwei Filmrollen vertauscht wurden, war man als Zuschauer unversehens mit lauter Konsequenzen konfrontiert, deren Ursachen man nur erahnen konnte. Die Protagonisten des Films landen von einem Moment auf den anderen auf einer Polizeiwache und müssen sich Moralpredigten anhören für lauter Vergehen, deren Schwere uns bis dahin nicht bewusst war. Aber wer erinnert sich nicht auch aus seiner eigenen Teenagerzeit an solche Momente, in denen man plötzlich zur Verantwortung für Missetaten gezogen wurde, von denen man keinen blassen Schimmer hatte, dass sie solche sind?

Michael Gutmanns Film konnte diese kurzfristige Aufkündigung von Chronologie und Logik übrigens erstaunlich wenig anhaben. Er vertraut sich in seinem Erzählgestus ohnehin ganz seiner sprunghaften Hauptfigur an. Jakobs Stimmungswechsel sind brüsk, er ist introvertiert, aggressiv und anmassend, ohne dass uns diese lakonische Komödie in all seine Beweggründe einweihen würde. Als seine Mutter vor einem Jahr gestorben ist, hat er die Schule abgebrochen und ist aus seiner Heimatstadt, einem Vorort von Frankfurt, nach Berlin geflohen. Die Welt, in die er zu Beginn des Films zurückkehrt, hat sich gründlich geändert. Das Elternhaus ist verkauft, seine hochschwangere Schwester Petra lebt mit ihrem achtjährigen Sohn in einer Sozialwohnung. Dennoch zieht es Jakob immer wieder in die alte Strasse zurück, denn dort ist er einem unbekannten Mädchen begegnet, das ihm nicht mehr aus dem Kopf geht: Wanda, das polnische Au-

pair-Mädchen einer Nachbarsfamilie. Mit einem Mal ist das Leben nicht mehr Flucht, sondern Ankunft: er muss lernen, die Herausforderung von Nähe und Verantwortung anzunehmen.

Als Co-Drehbuchautor von Hans-Christian Schmid (unter anderem bei NACH FÜNF IM URWALD und CRAZY) hat sich Gutmann bereits für Geschichten um Initiation und die Umbrüche der Jugend empfohlen. Das Heranwachsen ist in seinen Büchern ein wechselseitiger, nicht nur die Jugendlichen betreffender Prozess; sie kreisen um die zweite Chance der Annäherung in verpatzten Familienbeziehungen, um die Erkenntnis, dass die eigenen Handlungen auch Konsequenzen für die Anderen haben können. Die Erzählsphären, in die Gutmanns Film einführt, sind im Genre noch unverbraucht; die Präsenz von Au-pair-Mädchen war in handelsüblichen Komödien bisher allenfalls Anlass zotiger Spekulation. In HERZ IM KOPF geht es um die mehrfache Begegnung mit dem Fremden. Den polnischen Akzent seiner Hauptdarstellerin weiss der Film gut einzusetzen: in der Liebesgeschichte, die auch vom gegenseitigen sich Unterschätzen handelt, ist er eine hilfreiche Hürde, in ihm klingt die selbstbewusste Forderung mit, ernst genommen zu werden. So changiert Gutmann zwischen den Perspektiven, konterkariert Jakobs Erfahrungen mit Wandas Eintragungen in ihr Tagebuch. Dass der Film dabei bisweilen fahrig und ungelenk erzählt ist, spricht nicht wirklich gegen ihn. Man denkt an ihn zurück, wie man sich auch an seine eigene Teenagerzeit erinnern möchte: Natürlich haben wir uns unbeholfen angestellt, aber Hauptsache ist, dass das Gefühl im Grossen und Ganzen stimmte.

Gerhard Midding

R: Michael Gutmann; Buch: M. Gutmann, Hans-Christian Schmid: K: Klaus Eichhammer, Pascal Hoffmann; S: Monika Abspacher. D (R): Tom Schilling (Jakob), Alicja Bachleda-Curus (Wanda), Anna von Berg (Petra), David Scheller (Ben). P: Claussen+Wöbke Filmproduktion; Deutschland 2002. Farbe, Dauer: 92 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich; D-V: Constantin, München

EPSTEINS NACHT
Urs Egger

Es mutet ein bisschen skurril an, wenn zu Beginn von Urs Eggers neuem Film EPSTEINS NACHT ausgerechnet drei Juden am Abend des christlichen Weihnachtsfests einen Empfang geben – samt geschmücktem Weihnachtsbaum in der Stube. Doch dies ist der geschickte Auftakt zu einer Geschichte, die anschaulich macht, welche unmenschlichen Folgen jüdische Vergangenheiten in Deutschland auch in der Gegenwart noch haben. Das Erzählen solcher Lebensläufe wird mit einem Blick auf aktuelle Ereignisse legitimiert. Noch immer tut sich Deutschland, ja Europa schwer mit den schmutzigen Händen, die es sich in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts geholt hat.

Diese unrühmliche Vergangenheit greift ganz plötzlich wieder in das Leben der zwei Brüder Adam und Karl Rose sowie ihres Freunds Jochen Epstein. Dieser und der etwas begriffsstutzige Adam begleiten die Tochter der jungen Haushälterin zu einer Christmette. Dort glaubt Jochen im katholischen Priester ihren ehemaligen KZ-Peiniger zu erkennen. Wieder zu Hause, erzählt er diese Beobachtung Adams Bruder Karl – zu dritt haben sie Birkenau mit Tricks und Glück überlebt.

Bis dahin ist alles in warmes Licht getaucht, sorgfältig komponiert, überblickbar, dank Kameraschwenks, mit künstlichem Schnee in die richtige Jahreszeit gerückt. Der Moment, als die drei KZ-Überlebenden den Priester zur Rede stellen, um seine wahre Identität zu klären, verleiht dem Film kurzzeitig Dramatik. Danach wird er aber wieder merklich ausgebremst. Es folgt eine längere Sequenz in der Kirche, die den anfänglichen Rhythmus bricht, weil sie die wirklichen Begebenheiten im KZ Birkenau nicht bebildert, sondern verbal vermittelt. Die aufwendig eingeführten Handlungsstränge werden mit einem Mal auf ein Kammerspiel zurückgestutzt.

Für die Öffnung dieser Reduktion sorgen kurze Rückblenden auf unbeschwerte Kindertage und die traumatische Zeit im KZ. Es wird nun klar, dass Jochen Epstein der Starke des Trios ist und seine schützende Hand vor allem über Adam gehalten hat. Dass er dies nicht immer mit lauteren Mitteln getan hat, wird für alle zur schmerzlichen Gewissheit. Besonders tragisch ist es für Adam, war er doch seit Kindsbeinen in Hannah Liebermann verliebt, deren Spur sich aber in Birkenau verlor – offenbar durch Jochens Verschulden.

Die verschiedenen Zeitebenen – Kindheit, Konzentrationslager, Gegenwart – wurden im Film äusserst organisch zusammengefügt. Der Regisseur erlaubt sich gar eine vierte Ebene, zeigt sozusagen zwei Gegenwarten: jene der Konfrontation der drei Juden mit dem Ex-Hauptsturmführer und jene zwanzig Jahre danach, als Jochen noch der einzige Überlebende ist. Dann schliesst sich der Kreis der Geschichte auch, als die tot geglaubte Jugendfreundin Hannah Liebermann wieder auftaucht und für versöhnliche Momente sorgt. Dies ist, wie der gesamte Film, zurückhaltend und dennoch berührend eingefangen, überzeugend verkörpert von einem erstklassigen Darstellerensemble – insbesondere Otto Tausig, Günter Lamprecht und Annie Girardot in einem kurzen Auftritt –, untermalt von einer stimmigen Filmmusik.

Regisseur Urs Egger macht aus der jüdischen Vergangenheitsbewältigung kein grosses Spektakel, wie es das Thema durchaus zuliesse. Er beschränkt sich stattdessen auf wenige Einzelschicksale, thematisiert das Grauen der Nazi-Zeit im Kleinen – was den Film umso eindringlicher macht.

Daniel Däuber

R: Urs Egger; B: Jens Urban; K: Lukas Strebel; S: Hans Funck; A: Peter Manhardt; K: Birgit Hutter; Musik: Christoph Gracian Schubert; T: Thomas Szabolcs, Frank Tenge. D (R): Mario Adorf (Jochen Epstein), Otto Tausig (Karl Rose), Bruno Ganz (Adam Rose), Günter Lamprecht (Peter Groll/Anton Giesser), Annie Girardot (Hannah Liebermann), Nina Hoss (Paula), Josefina Vilsmaier (Katharina), Rosemarie Fendel (Stimme von Annie Girardot). P: Constantin Film; Medien & Television München, Constantin Filmproduktion, Dschoint Ventschr, Zürich, Filmhaus Films, Wien; P: Andreas Bareiss; Co-P: Wolfgang Ramml, Samir. D/A/CH 2001, 83 Min. CH-V: Filmcooperative, Zürich; D-V: Constantin Film; München

1

1 *Annabella und Tyrone Power in* SUEZ *(1938)*

2 THE IRON MASK *(1929)*

3 SUEZ

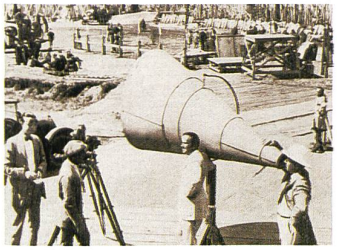
4 *bei den Dreharbeiten zu* ROBIN HOOD *(1922)*

2

3

Allan Dwans Action-Kino

Lebenslust im Schatten des Todes



4

In Dwans Filmen spricht das Kino allein für sich selbst, aber sprechen ist nicht richtig, denn wenn das Kino bloss eine Sprache hätte, gäbe es nichts, was uns durch und durch bewegen würde.

Allan Dwan, 1910 bis 1960: fünfzig Jahre Arbeit in Hollywood, fast ausnahmslos als Regisseur, Jahrzehnte hindurch einfach Film an Film gemacht, die beiden letzten Jahre immer wieder Projekte, die nicht zu realisieren waren. Ein grosses Leben – doch, zu unserem Glück, kein Lebenswerk, das ein Ganzes gibt am Ende, das auf einen Begriff zu bringen wäre. In Dwans Filmen spricht das Kino allein für sich selbst, aber sprechen ist nicht richtig, denn wenn das Kino bloss eine Sprache hätte, gäbe es nichts, was uns durch und durch bewegen würde, wenn wir einen Film erleben. Und alles wäre zu einfach.

Die Dwan-Filme der letzten Jahre, nach 1950, das ist weder Altersweisheit noch Abgeklärtheit eines gelebten Lebens, ist weder Finalität noch Philosophie. Die ausgesuchten Filme wurden am Zürcher Filmmarathon in Chronologie gezeigt, doch der dichte Rhythmus der Vorführungen relativierte das laufend, und ein richtiges Auswahlkriterium konnte es nicht gegeben haben, man sah, was verfügbar war zurzeit in europäischen Archiven, und das war mehr, als man für sich zusammengebracht hatte in den letzten zehn Jahren. Am letzten Tag, nach all den Filmen, gab es dann keine Ordnung, nicht in uns Zu-

1

5 6 7 8

1 EAST SIDE, WEST SIDE (1927)

2 THE MUSIC MASTER (1927)

3 ABROAD WITH TWO YANKS (1944)

4 SUEZ (1938)

5 CALENDAR GIRL (1947)

6 BREWSTER'S MILLIONS (1945)

7 JOSETTE (1938)

8 *Allan Dwan und Gloria Swanson als Chaplin auf dem Set von* MANHANDLED (1924)

2

3

4

Zu seinen Akteuren hat Allan Dwan immer freundlich Distanz bewahrt, das macht es uns beim Zuschauen so schwer, weil wir uns immer gleich mit ihnen identifizieren möchten.

schauern und nicht unter den gesehenen Filmen. Dass Dwan am liebsten von seiner Arbeit in den zehner und zwanziger Jahren erzählt und dass wir am liebsten seine Filme aus den Fünfzigern sahen, sagt ja schon alles: über Dwan und uns selbst, über amerikanische Filme und unsere Liebe zum Kino. Den Dwan-Filmen der Fünfziger sieht man an, was er gemacht hatte in den Zwanzigern. Man spürt es in der ersten Sekunde, da Cornel Wilde und Yvonne de Carlo, John Payne und Rhonda Fleming, Ron Randall und Elaine Stewart auf der Leinwand sind, an ihrer Gelassenheit und Selbstgewissheit.

Evidenz, so liest man immer wieder in den letzten Jahren, ist das Markenzeichen von Dwans Stil – über diesen Begriff wurde auch Hawks entdeckt, in den Fünfzigern. Der Vergleich zwischen beiden ist brauchbar, vor allem da man den Kopf inzwischen voll hat mit Thesen und Kategorien zum Hawksschen Œuvre. Wer ist pragmatischer von den beiden als Handwerker, als Filmkonstrukteur? Richtig surreal wirkt heute der nervöse RIO BRAVO auf uns, neben dem staubig-trockenen SILVER LODE. Manieristisch und expressionistisch fand, vor zehn Jahren schon, ein amerikanischer Allan-Dwan-Fan das Kino von Hawks im Vergleich zu dem von Dwan.

Evidenz von Dwan: «Wenige Filme sind so zärtlich, einfach schön, einfach poetisch wie, unter anderen, ENCHANTED ISLAND, den Dwan 1958 drehte, eine Verfilmung von Melvilles Typee, mit Dana Andrews und Jane Powell. Vielleicht nicht die Idealbesetzung, und die finanziellen Mittel reichen heute vielleicht für einen Fernsehfilm. Aber der Film steckt voller sublimer Momente. Ein Beispiel: Nach ihrer Hochzeit mit Dana Andrews fährt Jane Powell mit ihrem Boot davon, sie stellt sich vorn in den Bug in die Sonne und bildet aus ihrem hochgehaltenen Kleid ein Segel. Das könnte kitschig sein wie eine Ansichtskarte, an der Grenze zum Lächerlichen, aber es ist pure Schönheit, ist wie Murnaus TABU.» (Dominique Rabourdin)

Eine schöne Passage, aber man muss auch wissen, dass Dwan gleich nach dem farbig-paradiesischen ENCHANTED ISLAND einen andern Film machte von der gleichen sublimen Schönheit, nur schwarz-weiss diesmal, MOST DANGEROUS MAN ALIVE, so finster, dass er erst 1961 in den Verleih kam. Auch hier ein isoliertes Eiland, in das der nichtsahnende Held stolpert, abgeschnitten von der Menschheit, aber es ist keine Südseeinsel, sondern das Testgebiet für eine Kobaltbombe. Ein wirklich schwarzer Film. Der verstrahlte Held hat unausweichlich seinen Tod vor Augen, sein Körper verwandelt sich in Stahl, wird unempfindlich für die Wärme, die Liebe. Manchmal hat man den Eindruck, es sind immer noch nicht genug Schatten im Film, dann ist, was ans Licht kommt, düsterer als alles, was im Dunkeln bleibt. Am Schluss ein auswegloser Rückzug, ins Morgengrauen, in eine leere Karstlandschaft: zwei Flammenwerfer zerreissen den zur Bedrohung gewordenen monströsen Menschen, da wird er gerade wieder lebendig, da hat eben das Blut wieder angefangen, in seinem kalten Körper zu zirkulieren.

Ein hastig inszeniertes Ende, eine ungerührt registrierte Koinzidenz. Es sind die letzten Einstellungen überhaupt, die Dwan hat drehen können, aber das gibt ihnen keine zusätzliche Bedeutung. Wie er seine jungen Helden behandelt, das hat sich nicht verändert seit der Stummfilmzeit, und bloss weil er älter wurde mit der Zeit, ist er ihnen noch lange nicht zum Vater geworden. Schon mit fünfundzwanzig sah Dwan, auf Arbeitsfotos, wie ein *heavy* aus unter den sowieso schon robusten und hemdsärmeligen Hollywoodleuten in ihren Breeches und Stiefeln. Zu seinen Akteuren hat er immer freundlich Distanz bewahrt, das macht es uns beim Zuschauen so schwer, weil wir uns immer gleich mit ihnen identifizieren möchten.

Der Sandsturm kommt, in SUEZ, als der Kanal fast fertig ist: er wird zerstören, was sorgsam und bedächtig eingerichtet ist, was alle Widrigkeiten überdauern soll. Hand in Hand fliehen Annabella und Tyrone Power, die Augen zusammengekniffen, den Kopf zur Seite gedreht, um der Wucht des Windes zu entgehen, den zwei Kindern aus den Märchen gleich, wenn sie gemeinsam Schutz suchen vor der Welt und sich geschworen haben, einander im Leben nicht mehr loszulassen.

Es war Liebe auf den ersten Blick zwischen dem Legionärstöchterchen und dem Grossbürgersohn de Lesseps aus dem Paris des dritten Napoleon, und bei ihrer ersten Begegnung landeten sie gleich im Wasser.

«Tyrone und Annabella gingen allein den Strand dort entlang, und er sagte zu ihr: "Ich weiss nicht wo, ich weiss nicht wann. Aber ich will, dass du meine Frau wirst." Nur das Meer und die Sterne waren Zeugen, und so sollte es in Zukunft immer sein, wenn er ihr etwas zu sagen hatte, das entscheidende Bedeutung für sie hatte.» (F. L. Guiles, «The Last Idol»)

1

2

Die Wege der Freunde trennen sich, das sieht man in einer jener unvergesslichen Dwan-Einstellungen, in denen Raum und Bewegung so geometrisch und abstrakt gestaltet sind, dass man als Zuschauer direkt emotionell darauf reagiert.

Zwei andere Kinder, im Paris von Louis XIII., im Douglas-Fairbanks-Film THE IRON MASK: D'Artagnan und Constance, sie springen in den Strassen hin und her, auf der Suche nach einem stillen Plätzchen, wo keiner gafft, wenn sie sich einen langen Kuss geben.

Zuviel Unbekümmertheit ist in diesem ihrem Glück, zuviel poltrige Ausgelassenheit im Spiel der Musketiere, zuviel Selbstverständlichkeit am legendären Fairbanks-Touch, als dass man dem Idyll der ersten Filmminuten trauen dürfte. THE IRON MASK ist 1929 der letzte richtige Film von Fairbanks; schon fängt die Tonfilmära an, und in einem Prolog sollte man den Helden hören, wie er die alten Zeiten beschwört, all die abenteuerreichen Jahrhunderte, die seine Vergangenheit bedeuten. Ein Rückblick ist dieser Film, sagt der Prolog, seitdem der Ton da ist, braucht kein Held mehr mit weitausholenden Gesten seinen Anspruch zu demonstrieren auf die Eroberung der Welt. THE IRON MASK, eine Geschichte vom Erwachsenwerden, wie ein Fairbanks *film noir*, voller grossflächiger Schatten und verdrehter Perspektiven: die Mechanik der *last minute's rescue* knirscht, Fairbanks springt fehl, die entführte Constance wird ermordet, die Musketiere werden als Aufrührer von Kardinal Richelieu in die Provinz, ins Exil geschickt. Die Wege der Freunde trennen sich, das sieht man in einer jener unvergesslichen Dwan-Einstellungen, in denen Raum und Bewegung so geometrisch und abstrakt gestaltet sind, dass man als Zuschauer direkt emotionell darauf reagiert. Allein bleibt D'Artagnan zurück, einer für alle, so schliesst der erste Teil von THE IRON MASK.

«Der Klassizismus, dessen conditio sine qua non der Realismus ist, nährt sich oft, und besonders bei Dwan, von einem tragischen Empfinden des Lebens. Eine ärgerliche Geistesverwirrung verwechselt dieses tragische Empfinden manchmal mit einem fundamentalen Pessimismus, der indessen nichts damit zu tun hat. (Der Pessimist und der Optimist, dieses unsterbliche Paar Schwachköpfe, sagt Chesterton ...) » (Jacques Lourcelles) Dies sei an dieser Stelle zitiert als knapper Hinweis für das Folgende, als Intermezzo quasi, vor dem zweiten Teil von THE IRON MASK.

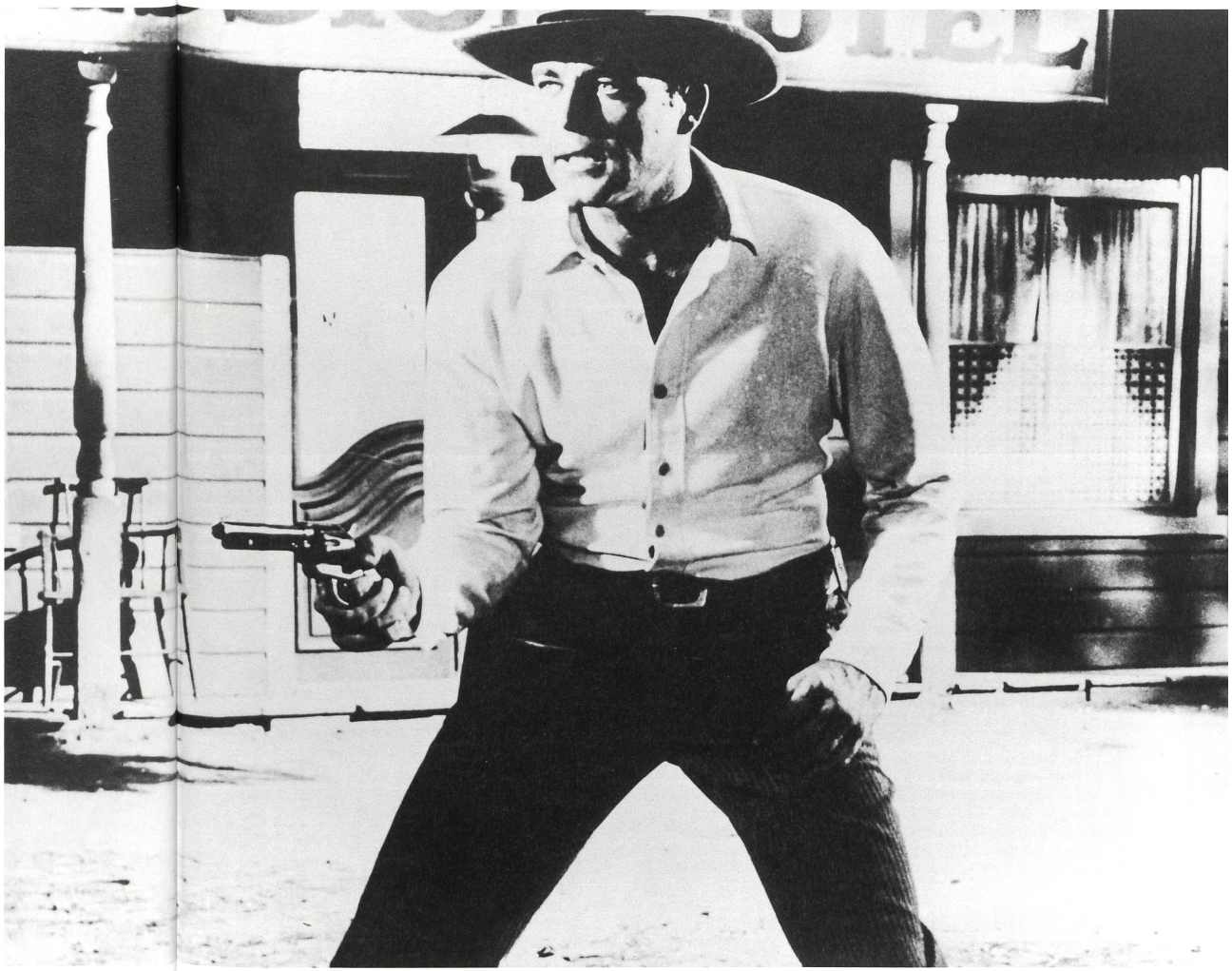
Zwanzig Jahre später. D'Artagnan, grau geworden, wird sein Schützling, der junge König, verschleppt und durch dessen bösen Zwillingsbruder ersetzt. D'Artagnan ruft die Musketiere aus dem Exil und holt den König aus seinem Verlies, doch das Kleeblatt zahlt seinen letzten Tribut dabei für die Ehre Frankreichs: zum erstenmal muss die Fairbanks-Figur ihr Leben lassen, im Jenseits nur gibt es dann ein Encore: auf zu neuen Abenteuern!

Eine kreisrunde kleine Scheibe, in zwei Stücke gebrochen, ist das Symbol für die Freundschaft zwischen D'Artagnan und dem König: ihre Leben sollen füreinander sein wie die Zacken der Bruchstelle, wenn sie ineinandergreifen. Doch im Verlaufe des Films wird die Scheibe zum Zeichen, dass endgültig eine Einheit auseinandergebrochen ist, künstlich nur aneinandergefügt: das Handeln steht von nun an der Politik entgegen, die Liebe dem Abenteuer, die Lust des Lebens dem Schatten des Todes. Desillusionen lösen in Dwans Actionkino das Handeln aus, und immer enger wird dafür der Raum. Die erste Stunde von ROBIN HOOD, das ist eine unerträgliche Serie von Intrigen und Kuppeleien, von Folterung und Hinterlist, auf die Fairbanks und seine Kumpanen aus dem Sherwood Forest regressiv reagieren, indem sie wieder Kinder werden, die die übermenschlich grossen Burgen fliehen und ausgelassen durch die heimatlichen Wiesen hüpfen, Pfeil und Bogen in der Hand. Uneingegrenzte Bewegungslust, die auf eine Ordnung trifft, Remigranten, die versuchen, die Ordnung wieder in Bewegung zu bringen.

Neun Monate später. RENDEZVOUS WITH ANNIE: Der junge Eddie Albert, gerade aus dem Krieg zurück, springt übermütig durch die Strassen seiner Heimatstadt und möchte jeden seiner Freunde, der ihm über den Weg läuft, einladen zu einem Glas, auf die Geburt seines Sohnes. Ihre verdutzten Reaktionen weiss er sich zunächst nicht zu erklären: aber das Kind entstammt einem Seitensprung, er hat es während eines AWOL-Trips von London nach Amerika gezeugt, von dem keiner wissen durfte.

Und Eddie merkt, der Krieg ist vorüber, die Zeit der ungeahnten Möglichkeiten und des raschen Handelns, da jeder Tag nur aus einzelnen Stunden bestand und jede Stunde aus einzelnen Augenblicken. Wo einer unerwartet eines Nachts seiner Frau gegenübersteht, die schönste Nacht in beider Leben, und wo unerwartet ein alter Mann in einem Londoner Luftschutzkeller ein Stück jener Schokoladentorte in Händen hält, von der ein junger amerikanischer Sergeant ihm immer vorgeschwärmt hatte. Das Kind jener Nacht ausserhalb der Zeit braucht einen Vater, es gilt, für ein Vermögen einen Erben zu legitimieren.

3



4

5

6

1 *Ronald Reagan und Barbara Stanwyck in* CATTLE QUEEN OF MONTANA *(1954)*

2 *Jack Lambert, Jane Russell, Scott Brady und Forrest Tucker in* MONTANA BELLE *(1952)*

3 *Scott Brady in* THE RESTLESS BREED *(1957)*

4 SUEZ *(1938)*

5 *Lizabeth Scott in* SILVER LODE *(1954)*

6 *Ray Millant und Debra Paget in* THE RIVER'S EDGE *(1957)*

1

2

Die Dwan-Filme der Fünfziger sind präsent und evident wie japanisches Theater, sie geben nicht vor, Realität zu repräsentieren, sie markieren sie.

Ein weiterer Kriegsheimkehrer, ein weiterer Erbe, in BREWSTER'S MILLIONS: ein Strich wird Monty Brewster durch seine Rechnung gemacht, als er endlich seine Verlobte heiraten will, die den Krieg hindurch auf ihn wartete. Monty wird ein Vermögen erben, wenn er es hinkriegt, innerhalb weniger Wochen eine Million Dollar durchzubringen, bis auf den letzten Cent. *We're in the money* als Horrorvision, ein zeitloser Stoff, quer durch die Hollywoodgeschichte immer wieder neu verfilmt, voriges Jahr von Walter Hill, doch im Amerika gleich nach dem Zweiten Weltkrieg funktioniert das noch effektiver als sonst. Es war ungemein aufbauend, Dwans Film im April 1985 zu sehen, inmitten der Aufräumungsarbeiten in Fernsehen und Presse, durch die der Schutt von vor vierzig Jahren nochmal durchgesiebt wurde.

BREWSTER'S MILLIONS ist eine Art amerikanischer Trümmerfilm, er stellt das Problem mit den verstört heimkehrenden Soldaten auf den Kopf. Natürlich muss einer wie Monty für verrückt gelten, wenn er auf Verschwendung hin wirtschaftet, nach diesem Krieg, der so viel gekostet hat, an Menschen, an Material, an Vernunft. Wenn er einen Business-Blitzkrieg anzettelt und sich des entscheidenden amerikanischen Produktionsmittels bedient, der hemmungslosen Rapidität. Eine so wahnwitzige Geschichte am Laufen zu halten, da nimmt es Dwan allemal mit Hawks auf, und Dennis O'Keefes Brewster allemal mit Cary Grants Walter Burns. Die Satzkaskaden sprudeln ihm schon aus dem Mund, bevor es überhaupt in seinem Kopf die dazugehörenden Ideen gibt, so erobert er mit seinen Aktionen und Transaktionen den freien Markt.

Time is money, galt als Formel in Hollywood. Fast immer hatte Dwan weder das eine noch das andere. An der Grenze des legal wie moralisch Erlaubten hat er seine Filme gemacht, indem er die *major companies* ausbeutete. Auf seiner allerersten *location*, in San Juan Capistrano, musste seine Western-Truppe täglich auf der Hut sein vor Gunmen, geheuert von den grossen Produktionsfirmen, die exklusiv für sich den Gebrauch einer patentierten Kameravorrichtung reklamierten. In den fünfziger Jahren noch haben Dwan und sein skrupelloser Produzent Benedict Borgeaus so ziemlich alles geklaut, wozu sie Zugang finden konnten, Plots, Szenen, Konstellationen, Dekorationen: wie Autodiebe, die ihre Objekte liebevoll und fachmännisch umspritzen, bis das neue Vehikel viel besser aussieht als das Original.

Hollywood-Arbeit ist eine Funktion von Zeit und Geld, das ist der Lehrsatz, aus dem Dwan seine filmische Geometrie deduziert, den rhythmischen Wechsel zwischen Totalen und Halbtotalen. Da ist immer reichlich Distanz, zu den Geschichten, zu den Figuren, zu den Zuschauern. «Die in einem Bild eingefangene Welt ist nie so bedeutend wie die Beziehung zwischen einer Einstellung und der darauffolgenden.» (John Dorr) Keine Nahaufnahmen also: keine Melodramatik, kein Kino der Emotion. Was an emotionellem Aufwand ausgespielt werden könnte auf den Zuschauer hin, wird lieber gleich umgesetzt in die weiterlaufende Handlung. Ständig ist in Dwan-Filmen der Hintergrund belebt, durch Türen und Fenster geht der Blick auf die Höfe und Strassen, auf die *community*, in die unsere Helden gehören. Das Trainingscamp der GIs in SANDS OF IWO JIMA vibriert vor Aktivität wie ein Ameisenhaufen, da ist Sonne und Luft und Wald, die Männer sind voll mit sich beschäftigt, und wenn die einsamen nutzlosen Frauen ihre Soldaten zu sich nehmen in ihre sterilen Apartments mit den glatten Wänden und dem kalten Licht, fühlt man sich wie in einem Eisschrank.

Das Schauspiel der japanischen Strasse (oder allgemeiner: des öffentlichen Raumes), das so erregend ist wie das Produkt einer jahrhundertealten Ästhetik, welche von jeder Vulgarität gereinigt ist, hängt nie von einer Theatralität (einer Hysterie) der Körper ab, sondern einmal mehr von jener *alla prima*-Schrift, in der Entwurf und Zurücknahme, Umarbeitung und Korrektur gleichermassen unmöglich sind, weil der Zug – von jenem selbstgefälligen Bild befreit, das der Schreiber von sich zu geben wünscht – nicht ausdrückt, sondern nur existieren macht. «Wenn du gehst», sagt ein Zen-Meister, «dann bescheide dich mit dem Gehen. Wenn du sitzt, dann bescheide dich mit dem Sitzen. Aber vor allem zögere nicht!» (Roland Barthes)

Die Dwan-Filme der Fünfziger sind präsent und evident wie japanisches Theater, sie geben nicht vor, Realität zu repräsentieren, sie markieren sie. Debra Pagets Frust in THE RIVER'S EDGE über ihre langweilige Ehe mit Anthony Quinn in der Wüste nahe der mexikanischen Grenze, das ist: ein Eimer schmutziges Wasser, den sie ungeschickt beinahe über den eigenen Fuss ausgiesst, ein Pantoffel, den sie stolpernd verliert, das kalkiggraue Wasser, das aus der Dusche auf ihren Bauch klatscht, weil die Installation im kleinen Haus noch nicht fertig ist. Dann kommt, mit

3

1 EAST SIDE, WEST SIDE (1927)

2 SOUTH SEA ROSE (1929)

3 *John Wayne in* SANDS OF IWO JIMA *(1949)*

4 ROBIN HOOD *(1922)*

5 *Allan Dwan bei den Dreharbeiten zu einem unbekannten Western*

4

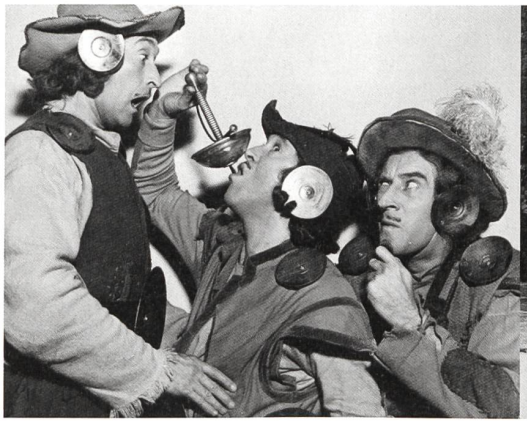
5

1

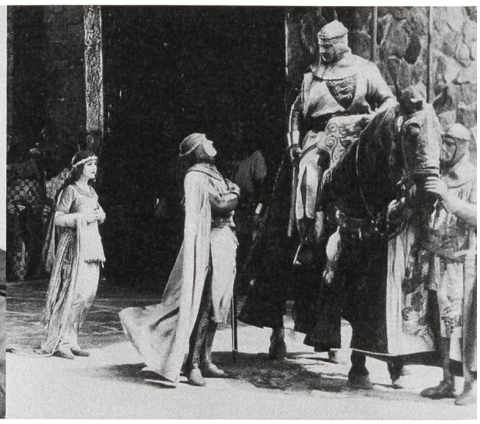
1 ROBIN HOOD (1922)

2 THE THREE MUSKETEERS (1939)

3 *Shirley Temple in* HEIDI *(1937)*



2



1

Nie sind in den Dwan-Filmen die Schauspieler gezwungen, sich selbst zu modellieren nach den Figuren, die sie verkörpern sollen: sie sind unbeschwert von fiktiver Vergangenheit und Zukunft.

einem Koffer voll geraubten Geldes, Ray Milland, den sie früher liebte, für den sie ins Gefängnis ging. Seine letzte Hoffnung auf ein bisschen Leben, das ist: der Blick, wenn er brutal seinen Wagen zurücksetzt, als ein Polizist auf dem Highway seinen Kofferraum kontrolliert, das aufgeschwemmte Gesicht, der Schrei, wenn er an einem Seil von Quinn eine Felswand hochgezogen wird und der Geldkoffer ihm entgleitet, so dass die Scheine über den Boden tanzen, während er hilflos in der Wand pendelt. Eine grimmige Szene, aber zugleich schrecklich komisch. Sobald er wieder Boden unter den Füssen hat, schiesst Milland einen alten Goldschürfer über den Haufen, der das ganze Spektakel miterlebte.

Nie sind in den Dwan-Filmen die Schauspieler gezwungen, sich selbst zu modellieren nach den Figuren, die sie verkörpern sollen: sie sind unbeschwert von fiktiver Vergangenheit und Zukunft. Sie sind unabhängig, brauchen unsere Sympathie nicht, das macht ihre Objektivität aus. Jede Einstellung ist wie ein Neubeginn für sie, so stark ist ihre Gegenwart. Vera Ralstons Grossaufnahmen in BELLE LEGRAND gehören zu den bewegendsten Bildern des amerikanischen Kinos, schreibt bewundernd-provokant John Dorr, und sind zugleich eine Verspottung des traditionellen Prozesses der Mimesis, den wir Schauspielerei nennen.

Dwan hat keine Akteure, sondern *performers*, die funktionieren abstrakt, nicht psychologisch. Rhonda Fleming wird in TENNESSEE'S PARTNER aufgebaut wie eine griechische Statue, das Spiel John Paynes, des Dwan-Actors par excellence, ist wie ein Haiku. Die Bewegungen der beiden in Van Nest Polglases weiträumigem Bordell sind sicher und elegant wie die von Ginger und Fred, denen er in den Dreissigern die Tanzräume schuf.

In den Fünfzigern werden die Dwan-Filme immer offener, wie bei Hawks, Renoir, Ozu geht der eine in den andern über. Film für Film hat Dwan für RKO im gleichen Team gemacht, mit Benedict Bogeaus, John Alton, Van Nest Polglase, Louis Forbes. Allein die Drehbuchschreiber wechseln, und die Geschichten bleiben ohne Abschluss, ohne Moral. In SILVER LODE ist die Auflösung am Ende aus der spiessigen Stadt mit ihrer Vierter-Juli-Dekoration in eine Zone des Zwielichtes verlegt, in die Kirche, die durchdrungen ist von mystischem Leuchten. Es steckt keine Autoreninstanz hinter diesen Geschichten, sie sind unberechenbar, und was sollen wir sie beim Sehen stärker kontrollieren als das RKO-Team beim Machen?

Wim Wenders, einer von denen, die in den Achtzigern Kino machen mögen wie Dwan in den Fünfzigern: «Die Kontrolle, das ist wirklich die andere Seite der Paranoia. Und da ist mir bewusst geworden, dass meine eigene Qualität eher das Fehlen von Kontrolle ist. Ich habe meine Filme immer gesehen als die Suche nach etwas, das passieren könnte. Nicht im Sinne von Improvisation, sondern etwas, das man unterwegs trifft, sei's bei den Schauspielern, sei's in der Landschaft. Und bei HAMMETT, wo ich alles kontrollieren konnte, ging mir das schrecklich ab. Man gewinnt Kontrolle, aber man verliert, was mir am wichtigsten vorkommt im Kino: die Dinge, die das Recht haben, sich bemerkbar zu machen.»

Es ist kein Zufall, dass Dwan in den letzten Jahren erst allgemein entdeckt wird, und es bedeutet auch nicht, er sei irgendwie zweit- oder drittklassig. Seine Filme sind durch das Raster gerutscht, das die Autorenpolitik festsetzte in den Fünfzigern: den letzten Jahren von Dwans Hollywood-Arbeit und den letzten Jahren, in denen ein regelmässiger, das heisst von Produktion und Distribution geregelter Austausch zwischen dem Kino und dem eigenen Leben möglich war.

Die Fünfziger waren die ersten Jahre der Kinematheken und Filmclub-Generation, das hat das Sehen der Filme verändert und die Filme. Wie jede Politik betrieb auch die der Autoren eine Enteignung, die Filme wurden den Zuschauern genommen, dem Autor übereignet. Aus für uns selbst persönlichen Filmen wurden Autorenfilme, und das Filmesehen konnte nicht mehr Teil des Lebens sein, sondern musste das Leben selbst werden.

Alltäglich sollten Filme sein, hat Lourcelles 1967 verlangt, man sollte lange Zeit verbringen mit ihnen, die meiste ausserhalb des Kinosaals, mit Filmen von Dwan, Walsh, King, Lang, McCarey, DeMille, Guitry. Es genügt nicht, sie in den Kinematheken zu sehen, konzentriert und systematisch, oder im Fernsehen, willkürlich und zerstreut. Nicht der Konsens ist wichtig zwischen den Filmen eines Œuvres oder Genres, sondern der zwischen den Filmen und unserem Leben.

Die zwei Kinder auf der Flucht vor dem Sandsturm, Annabella und Tyrone Power, hatte ich jahrelang vor Augen: vom Titelbild her, auf Bogdanovichs Dwan-Buch. Es bestimmte das Bild mit, das ich mir machte vom amerikanischen Abenteuerkino, bei dem man sich geborgen fühlen konnte, gut aufgehoben mit seinen Träumen.

Im grossen Sandsturm wird Tyrone Power ohnmächtig, und Annabella schnürt ihn an einem Balken fest, damit er nicht davongetragen wird von der Gewalt des Sturms. Gleich darauf wird sie selbst, hilflos dem Toben ausgeliefert, hinausgesogen in die Wüste. Am nächsten Morgen bringt man ihren zarten leblosen Körper zurück.

Es war desillusionierend, SUEZ zu sehen: das Bild aus dem Buch war nicht im Film, zerstört war die Sicherheit, die es verheissen hatte.

Fritz Göttler

Reprint aus Filmbulletin 3/1985

3

Eine wahre Göttin

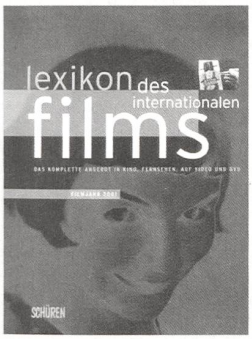
Exemplare (2) – die wir nicht missen mögen

Nach dem Film wankt sie stets ein bisschen, findet sich nicht so schnell wieder im wahren Leben zurecht, so sehr hat die Illusion sie gepackt. Was wäre das Kino ohne diese fast religiöse Aura, an der Françoise und alle, die es ihr gleichtun, Tag und Nacht arbeiten.

Die kleine Haushaltsleiter ist tagsüber festgekettet an eines der Absperrgitter direkt vor dem Palais du Festival in Cannes. Doch schon gegen Mittag rückt Françoise an, um ihren Platz am roten Teppich zu verteidigen. Manchmal überredet sie auch eine Freundin, ein paar Stunden "Wache" zu schieben. Aber wenn dann die ersten Tagestouristen anrücken, um ihren Ausflug nach Cannes mit einem Blick auf die Stars, die jeden Tag die Treppe zum Festivalkino hoch marschieren, zu krönen, bildet sich dann schnell die vertraute grosse Traube um die Absperrungen. Für Françoise und ein rundes Dutzend von Festival-Aficionados zählt nur die erste Reihe. Direkt davor halten die Limousinen des Festivals an, und dann steigen sie aus, die Stars und all die anderen Berühmtheiten – die Schönen und die Reichen. Sie werden mit Jubel begrüsst, und manchmal winken sie zurück. Das ist der Augenblick, in dem Françoise ihr kleines Büchlein fest packt und nach vorne streckt, und dann haucht sie nur leicht errötend «S'il vous plait» und bittet um ein Autogramm. Früher hat sie wie alle anderen um sie herum laut fordernd die Vornamen der Stars gerufen: «Cathérine» für «Cathérine Deneuve» oder «Harrison» für «Harrison Ford». Aber davon ist sie abgekommen. Die leise gehauchte Bitte und ihr Augenaufschlag dazu waren stets erfolgreicher. Auch dicke Poesiealben mit festem Einband erwiesen sich als zu störungsanfällig. Es ermüdete, sie immer wieder hochzuwuchten. Schlug man sie umständlich immer wieder an der falschen Stelle auf, verärgerte man garantiert die Konkurrenten an der Absperrung. Die Stars hatten ausserdem bei den dicken Kladden immer das Gefühl, etwas Bedeutendes, Gewichtiges getan zu haben. Die Faustregel heisst: eine Kladde drei Unterschriften weniger. Die kleinen Hefte, die Françoise schon seit geraumer Zeit benutzt, lassen sich auch leichter im Bücherregal unterbringen. Und nach dem Festival, an den kalten Winterabenden, kann Françoise sie nebeneinander legen und studieren, welche Unterschrift den festeren Strich hat, eine flüchtige Widmung an ihre schönen Augen besonders würdigen und daran denken, wie er beschaffen gewesen war: der Moment, als einer der Kinogötter zu ihr herabstieg. Manche taten das mit grosser Anmut, wohl wissend, dass diese Aura des Besonderen, die sie umgab, die Liebe des Publikums, die sie hier unmittelbar spüren konnten, das Geheimnis ihres Erfolges war. Andere verströmten aus jeder Pore Verachtung, drehten sich grusslos um und stellten sich in erstarrten Posen den Linsen der Pressefotografen, die ein paar Meter weiter auf sie lauerten. «Sie haben Angst», erklärte Françoise dann den Umstehenden, «und die müssen sie auch haben, denn wir machen sie gross, und wir stossen sie auch wieder in den Abgrund des Vergessens.» Der Star drehte sich um, schien sie begriffen zu haben und duckte sich weg vor dem bösen Blick und floh geradezu ins Premierenkino. Am Schönsten ist es mit den eben erst Entdeckten, die noch ganz berauscht sind vom ersten Erfolg und gar nicht weg wollen vom roten Teppich. Das ist dann ein Fest, das man gemeinsam feiert. Filmgeschichte wird gemacht. Oder wenn die «lebenden Legenden» auftreten, deren Handabdrücke das Palais du Festival an prominenter Stelle in erstarrtem Ton umgeben. Die tragen dann eine imaginäre Schleppe, in die all ihre Filme hineingewoben scheinen. Françoise hebt in solchen Augenblicken nicht mal ihr Heft. Solche Autogramme hat sie längst und fühlt sich für einen Moment eher selbst als Teil der Legende. Sie legt dann das Heft auf die Haushaltsleiter und klatscht. Klatscht, weil sie immer schon gewusst hat, der oder diejenige werden mal ganz gross herauskommen. Nach einem solchen Abend kommt sie immer ganz still nach Hause, nicht wie sonst voller Geschichten, die ihr Mann und die Kinder von ihr gewohnt sind. Sie haben den Ausnahmezustand, ihre ganz spezielle Verrücktheit, längst akzeptiert. Françoise ist in diesen Tagen eben eine andere. Im Frisiersalon hat sie Urlaub genommen, die Kinder holt sie nicht mehr von der Schule ab, und warum sie das alles macht, schon zwanzig Jahre lang, könnte sie sowieso nicht erklären. Die Familie behandelt Françoise in den Tagen des Festivals mit grösster Rücksicht. Françoise ist ein sanfter Mensch, nur ihre seltsame Leidenschaft würde sie mit Zähnen und Klauen verteidigen. Nach dem Festival ist sie wieder Mustermutter und Musterfriseuse. Sie trifft sich auch nie mit den anderen Fans des roten Teppichs. Die sonst so enge Gemeinschaft grüsst sich nur noch von Ferne wie eine Verschwörertruppe. Ins Kino geht Françoise während des Festivals nie. Später immer nur am Wochenende. Ihr Mann sagt, sie sieht sich die Filme nicht an, sie frisst sie auf, schaut böse, wenn Pop-Corn knirscht oder jemand an der falschen Stelle lacht. Und manchmal lächelt sie still, in Momenten, in denen sich keiner diese Reaktion erklären kann. Nach dem Film wankt sie stets ein bisschen, findet sich nicht so schnell wieder im wahren Leben zurecht, so sehr hat die Illusion sie gepackt. «Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino» hat Siegfried Kracauer einen Artikel genannt, in dem er von den Fans des frühen Kinos und ihrer Hingabe berichtete. Was wäre das Kino ohne diese fast religiöse Aura, an der Françoise und alle, die es ihr gleichtun, Tag und Nacht arbeiten. Wir wollen also lieber glauben, einer wahren Göttin des Kinos begegnet zu sein.

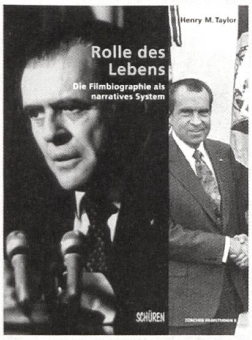
Josef Schnelle

Kino zum Lesen



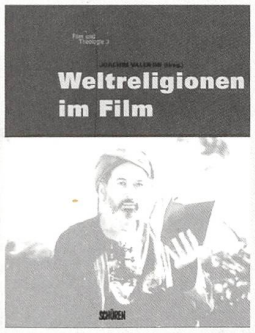
Lexikon des internationalen Films
Filmjahr 2001
Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen, auf Video und DVD
528 S., Pb., € 14,80/SFr 26,-
ISBN 3-89472-368-8

„Das Ding gehört in jede Cineasten-Bibliothek" Cinema



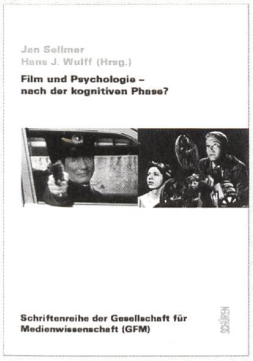
Henry McKean Taylor
Rolle des Lebens
Die Filmbiographie als narratives System
Zürcher Filmstudien Band 8
412 S., einige Abb.,
€ 24,80/SFr 42,70
ISBN 3-89472-508-7

Die Filmbiographie gab immer wieder zu Kontroversen über Geschichte und ihre Darstellung im Kino Anlass.



Joachim Valentin (Hrsg.)
Weltreligionen im Film
(Reihe Film und Theologie Bd. 3)
272 S., Pb., zahlr. Abb.,
€ 19,80/SFr 34,40
ISBN 3-89472-369-6

Sind religiöse Inhalte im Film darstellbar? Welche Verstellungen und Verschiebungen finden dabei statt?



Jan Sellmer/Hans J. Wulff (Hrsg.)
Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?
224 S., Pb., einige Abb.,
€ 14,80/SFr 26,-
ISBN 3-89472-339-4

Dies Buch skizziert das sich neu konturierende Feld der kognitiven Filmpsychologie.

Unsere Bücher finden Sie u. a. in folgenden Buchhandlungen:

Filmbuchhandlung Rohr
Oberdorfstr. 3, 8024 Zürich

Buchhandlung Rösslitor
Webergasse 5, 9001 St. Gallen

Buchhandlung Stauffacher
Neuengasse 25, 3001 Bern

Pep No Name
Unterer Heuberg, 4051 Basel

Prospekte gibt's bei: Schüren · Universitätsstr. 55
D-35037 Marburg · Tel. (+49) 6421/6 30 84 · Fax 68 11 90
www.schueren-verlag.de · info@schueren-verlag.de

SCHÜREN

Hier finden Sie den *richtigen Film*

CINEMATHEQUE SUISSE
SCHWEIZER FILMARCHIV · CINETECA SVIZZERA

Ab Januar 2002 wird die ZOOM Dokumentation in die Cinémathèque suisse integriert. Als Zweigstelle Zürich bietet sie zu 60'000 Filmtiteln und Sachthemen:

- **Fotoservice**
- **Beratung**
- **Recherchen**

Öffnungszeiten
Telefonservice: Montag bis Freitag,
9.30 bis 11.30 Uhr und 14.30 bis 16.30 Uhr
Recherchen vor Ort nach Absprache

Kosten
Bearbeitungsgebühr für Recherchen:
pro Dossier Fr. 10.–/Kopien Fr. –.50
Bearbeitungsgebühr für Fotoausleihen:
für den ersten Film Fr. 50.–
jeder weitere Fr. 20.–
Filmkulturelle Organisationen
zahlen die Hälfte

Cinémathèque suisse
Schweizer Filmarchiv
Dokumentationsstelle Zürich
Bederstrasse 76
Postfach 161
8027 Zürich
Tel. +41 (0)1 204 17 88
Fax +41 (0)1 280 28 50
E-Mail: cszh@cinematheque.ch

FROM THE MAKERS OF 'BRIDGET JONES'S DIARY'
AND THE PRODUCERS OF 'MEET THE PARENTS'

hugh grant

toni collette and rachel weisz

about a boy

BASED ON THE BESTSELLING BOOK BY NICK HORNBY

UNIVERSAL PICTURES AND STUDIOCANAL PRESENT
A TRIBECA/WORKING TITLE PRODUCTION A PAUL WEITZ AND CHRIS WEITZ FILM
HUGH GRANT TONI COLLETTE RACHEL WEISZ "ABOUT A BOY" NICHOLAS HOULT
CASTING BY PRISCILLA JOHN MUSIC BY BADLY DRAWN BOY COSTUME DESIGNER JOANNA JOHNSTON
CO-PRODUCED BY NICKY KENTISH BARNES CO-PRODUCERS DEBRA HAYWARD LIZA CHASIN HARDY JUSTICE
EDITOR NICK MOORE PRODUCTION DESIGNER JIM CLAY DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY REMI ADEFARASIN BSC BASED ON THE BOOK BY NICK HORNBY
EXECUTIVE PRODUCERS NICK HORNBY LYNN HARRIS PRODUCED BY JANE ROSENTHAL ROBERT DE NIRO
BRAD EPSTEIN TIM BEVAN ERIC FELLNER SCREENPLAY BY PETER HEDGES AND CHRIS WEITZ & PAUL WEITZ
DIRECTED BY PAUL WEITZ & CHRIS WEITZ

www.about-a-boy.com
www.uip.com

original soundtrack by **badly drawn boy** features the singles 'silent sigh' and 'something to talk about'

SOUNDTRACK ON XL RECORDINGS

dts DOLBY DIGITAL IN SELECTED THEATRES SDDS Sony Dynamic Digital Sound. IN SELECTED THEATRES

STUDIO CANAL WORKING TITLE united international pictures UNIVERSAL

A UNIVERSAL RELEASE. ©2002 UNIVERSAL STUDIOS.

KINOSTART 22. AUGUST!