

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 44 (2002)
Heft: 239

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>



5.02

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Erich Langjahr - Dokumentarfilmer

Roman Polanski - Überlebensstrategie

Hans Zimmer - Filmkomponist

THE PIANIST von Roman Polanski

ROAD TO PERDITION von Sam Mendes

SPIDER von David Cronenberg

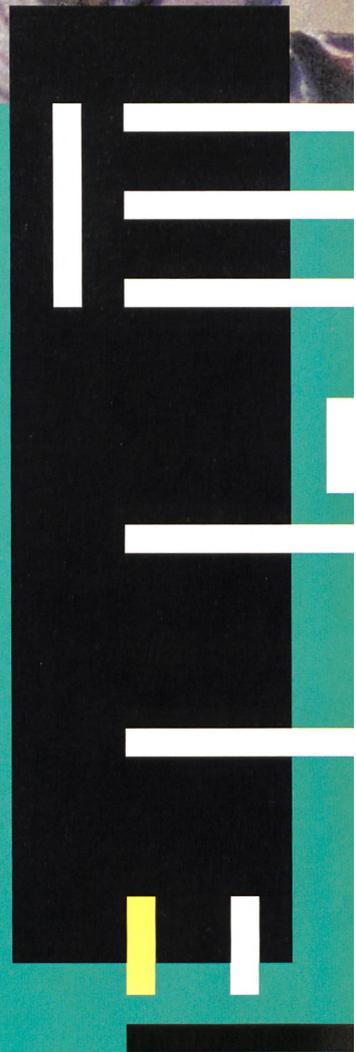
HIRTENREISE INS DRITTE JAHRTAUSEND

von Erich Langjahr

HALBE TREPPE von Andreas Dresen

www.filmbulletin.ch

Polanski
>
Zimmer
>
Langjahr
>



SEBASTIAN BLOMBERG

MARIA SCHRADER



VÄÄTER

EIN FILM VON DANI LEVY

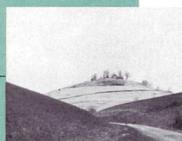
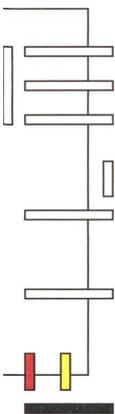
www.vaeter-derfilm.de

X VERLEIH präsentiert eine X FILME CREATIVE POOL Produktion im Verleih der WARNER BROS.
SEBASTIAN BLOMBERG MARIA SCHRADER EZRA VALENTIN LENZ CHRISTIANE PAUL ULRICH NOETHEN ROLF ZACHER
MARION KRACHT ROSEL ZECH GEORG TRYPHON BERND STEGEMANN LENA STOLZE CHRISTOPH BANTZER
Casting AN DORTHE BRAKER Maskenbild SABINE LIDL SABINE HEHNEN-WILD Originalton GEBRÜDER WILMS
Kostümbild INGRIDA BENDZUK Szenenbild CHRISTIAN EISELE Musik NIKI REISER Schnitt ELENA BROMUND
Kamera CARSTEN THIELE Produktionsleitung TOM ERHARDT Herstellungsleitung MARCOS KANTIS Buch RONA MUNRO DANI LEVY
nach einer Idee von MATTHIAS MATUSSEK und GÜNTER ROHRBACH Produzentin MANUELA STEHR Regie DANI LEVY

DC DOLBY
DIGITAL
SELECTED THEATRES

FILMPOOL

AB 7. NOVEMBER IM KINO



KURZ BELICHTET **2**

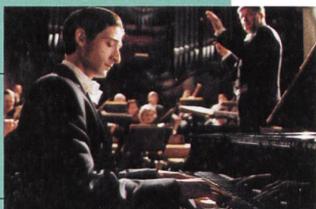
Figueira da Foz 2002

MADE IN SWITZERLAND **7**

**Die Realität vermessen,
Mass nehmen an der Wirklichkeit**
Erich Langjahr – Dokumentarfilmer

KINO ILLUSTRIERT **13**

Die verdoppelte Wahrheit
THE PIANIST von Roman Polanski



HALBTOTALE **16**

Überlebensstrategien in einer feindlichen Umwelt
Roman Polanskis Leben und Überleben beim Film

FILMFORUM **30**

ROAD TO PERDITION von Sam Mendes

33

SPIDER von David Cronenberg



NEU IM KINO **35**

HIRTENREISE INS DRITTE JAHRTAUSEND von Erich Langjahr

36

HALBE TREPPE von Andreas Dresen

37

INSOMNIA von Christopher Nolan

38

VÄTER von Dani Levy

40

MINORITY REPORT von Steven Spielberg

41

SECRET BALLOT von Babak Payami

42

K-PAX von Iain Softley

TONSPUREN **43**

Hans in Hollywood
Der transnationale Filmkomponist Hans Zimmer
50
Kleine Filmographie

KLEINES
BESTIARIUM **52**

Ein Zirkusdirektor
Von Josef Schnelle, Filmkritiker



Impressum

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

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer

Inseratverwaltung
Leo Rinderer
c/b 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: Brüllsauer
Buchbinderei AG, Wiler
Strasse 73, CH-9202 Gossau

**Mitarbeiter
dieser Nummer**
Karl Saurer, Franz Ulrich,
Peter W. Jansen, Gerhart
Waeger, Rolf Niederer,
Johannes Binotto, Pierre
Lachat, Birgit Schmid,
Thomas Binotto, Daniel
Däuber, Herbert Spaich, Josef
Schnelle

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow,
Basel; Langjahr Film, Root;
Ascot-Elite Entertainment,
Cinémaèque suisse
Dokumentationsstelle
Zürich, Filmcoopi, Frenetic
Films, Monopole Pathé Films,
20th Century Fox, Zürich;
Gabriela Maier (Illustration
Kleines Bestiarium)

Vertrieb Deutschland
Schüren Presseverlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon + 49 (0) 6421 6 30 84
Telefax + 49 (0) 6421 68 11 90
schuereverlag
@t-online.de
www.schuereverlag.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**

KDW | KOMMUNIKATION AUF PAPIER

Stadt Winterthur



**Stiftung Kulturfonds
Suissimage**

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

Bert Brecht formulierte bekanntlich:

«Ja mach nur einen Plan,
sei nur ein grosses Licht,
und mach dann noch 'nen zweiten
Plan,
geh'n tun sie beide nicht.»

Selbstverständlich haben auch wir den guten ollen Brecht längst hinter uns gelassen und sind zur rollenden Planung vorangeschritten. In der Praxis aber bedeutet rollende Planung dann vorwiegend: die Pläne werden so oft wie möglich der vorausseilenden Realität angepasst.

Wir wollten die Tage nutzen, die gegebenen Möglichkeiten und die vorhandenen Ansprüche auszubalancieren, um weiterhin einen optimalen Beitrag zur Filmkultur leisten zu können, sind damit aber nicht so weit gekommen wie wir hofften. Die rollende Planung sieht derzeit vor, dass im November noch einmal eine Zwischenausgabe *Filmbulletin Plus* und im Dezember ein «normales» Heft erscheint – aber vielleicht hat uns die Realität bereits jetzt schon wieder überholt.

Die Hoffnung «unser kleines Team nicht permanent zu überfordern und die Ressourcen nicht fortlaufend zu strapazieren» blieb bislang ein frommer Wunsch. Statt dessen hatten wir – symbolisch gesprochen – einen «grösseren Wassereinbruch auf unserer Baustelle; tagelang standen wir eher mehr als weniger unter Wasser». Inzwischen sind die Aufräumungsarbeiten zwar im Gang. Doch mit weiteren Verzögerungen ist – bei realistischer Betrachtung – zu rechnen.

Nobody is perfect. Jedenfalls nicht immer. «Dran bleiben» ist unsere Sache nicht. Aber soooooooooo schnell geben wir auch nicht auf.

Walt R. Vian

Figueira da Foz '02 Bedrängende Blicke aus dem Nahen und Fernen Osten

Das 31. Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz präsentierte aufregende Autorenfilme. Für *Yau Ching* aus Hongkong hat sich die lange Reise vom Südchinesischen Meer an den Atlantischen Ozean doppelt gelohnt. Zum einen erhielt die junge Regisseurin – ex aequo mit dem syrischen Beitrag *SUNDUK AL DUNYA* – für *HO YUK* (LET'S LOVE HONGKONG) den Spielfilmpreis der internationalen Pressejury. Zum andern bescherte ihr der Gang zu den mannhoch wogenden Wellen am Strand von Figueira ein Schlüsselerlebnis zum Verständnis ihres emotional anrührenden *low-budget*-Streifens, einer dokumentarisch-stimmig anmutenden Reflexion von «solitude, sexualité, condition féminine, univers urbain, dans un contexte de cyber espace, qui pointe vers le 21e siècle», wie es im Text der Kritiker treffend heisst. Vor der abendlichen Vorstellung gestand *Yau Ching* den Zuschauern, dass ihr der eklatante Kontrast zwischen der gewaltigen Dynamik des tosenden Naturschauspiels und der wie gebannt davor verharrenden Strandbesucher wie ein Sinnbild für ihren Film erschienen sei – und sie verwies damit auf den Gegensatz zwischen dem von Passivität und Isolation geprägten Verhalten ihrer Protagonisten und dem bewegt pulsierenden metropoliten Leben.

Das vielfältige Programm von Figueira da Foz – nach wie vor ein gastlicher Hort des Autorenfilms – hatte dieses Jahr seinen Höhepunkt klar einem Beitrag aus Syrien zu verdanken, genauer gesagt, einer syrisch-französischen Koproduktion. *SUNDUK AL DUNYA* von *Oussama Mohammad* (im Katalog mit *OPFER* übersetzt, nach Meinung des Regisseurs entspräche *BOÎTE DU MONDE* allerdings eher dem arabischen Titel). Es war denn auch alles andere als eine grosse Überraschung, dass der zeitweilig in Paris lebende syrische Regisseur – dessen erster Film in seiner Heimat verboten wurde – am Schlussabend gleich dreimal auf die Casino-Bühne gebeten wurde und neben der bereits erwähnten Auszeichnung durch die Presse sowohl den Grossen Preis der offiziellen Jury als auch den Preis der internationalen Filmklubjury zugesprochen erhielt.

Oussama Mohammad ist ein «Besessener» von aussergewöhnlicher visionär-imaginativer Potenz. Was er in hundert (!) Drehtagen – zusammen mit seinem portugiesischen Kameramann *Elso Roque* (dessen handwerklich-künst-

lerisches Können mit einem Spezialpreis gewürdigt wurde) – schuf, evolierte in seiner visuellen Eindringlichkeit schon in den ersten Sequenzen Assoziationen an Vor-Bilder vom Zusehnitt eines Paradschanow oder Tarkowskij (bei dem er übrigens während seiner Ausbildung in Moskau studierte). Die tief in der arabischen Kultur des Autor-Regisseurs wurzelnde, gelassen dahinströmend-mäandrierende Bilder-Geschichte entzieht sich einem raschen Erklärungsmuster – sie gewährt jedoch überraschende Einblicke in eine archaisch fremd und geheimnisvoll anmutende Welt, die gleichermaßen von betörender Schönheit wie von verstörendem Schrecken geprägt erscheint: ein cineastisch-kraftvoller Widerschein tradierter orientalischer Poesie und eine – im Schlussteil allerdings etwas vordergründig-holzschnittartig in den Blickpunkt gerückte – Widerspiegelung aktueller Gefährdung und leidvoller Erfahrung der arabisch-palästinensischen Ethnie.

Auch im gut bestückten Dokumentarfilmprogramm waren anregende Entdeckungen zu machen. ILUSTIADA – A MINHA VIDA DAVA UM FILME (MEIN LEBEN KÖNNTE EIN FILM SEIN) von *Leonor Areal* erkundet schwierige und dunkle Epochen der jüngeren portugiesischen Geschichte: die bleierne Zeit der Salazar-Diktatur und der kolonialen Herrschaft in Afrika, die dann 1974 von der «Nelken-Revolution» überwunden wurde. Anhand von vier recht unterschiedlichen Lebens-Geschichten, deren spannende Interview-Aussagen die Regisseurin in konzeptionell und formal überzeugender Montagearbeit mit reichem Archivmaterial verwebt, entsteht ein nuanciertes und pointiertes Gesellschaftsbild, das Brüche, Verwerfungen und – bis heute nachwirkende – Konflikte plastisch vor Augen führt. Eine produktive Einladung zur Auseinandersetzung mit sozialen Verhaltensmustern und politischen Intentionen.

Der gewichtigste Dokumentarfilm aber kam heuer aus Asien, aufgenommen während «dreier tumultuöser Jahre in Indien, Pakistan, Japan und den USA, auf der Spur nuklearer Tests auf dem indischen Subkontinent». In der Eingangssequenz erzählt der Regisseur und Produzent *Anwand Patwardhan* von *JANG AUR AMAN* (KRIEG UND FRIEDEN), dass er zwei Jahre nach dem tödlichen Anschlag auf Mahatma Gandhi

geboren ist. Im Verlaufe des trotz seiner 165 Minuten dicht und spannend wirkenden Werks wird deutlich, dass wohl auch der Filmemacher Gandhis *Maxime* des gewaltlosen Widerstands und des politisch-sozialen Ausgleichs am ehesten nachhaltige Friedenswirkung zuschreibt.

Eindrücklich dokumentieren Aufnahmen von grellbunten Veranstaltungen der BJP-Partei mit traditionell gewandeten, respektheischenden geistlichen Repräsentanten auf dem Podium die Instrumentalisierung der (Hindu-) Religion durch Politik, Wirtschaft und Wissenschaft. Ausschnitte aus mit gängigem Pop-Sound untermalten Musikvideos voller begeistert mit Waffen hantierender junger Männer relativieren Slogans wie «Bomben für den Frieden» als anbiedernd-besänftigende Propaganda. Ähnlich befremdet erfährt man, dass die indischen Atomwissenschaftler für den ersten Atomwaffentest sich ausgerechnet die Losung «Buddha is smiling» ausgedacht hatten.

Sorgsam recherchiert der Film die Auswirkungen dieser Tests auf die nichtsahnende Bevölkerung rund um das Experimentiergelände, bei der eine signifikante Zunahme an Krebserkrankungen und schwergeschädigten Neugeborenen konstatiert werden musste – weshalb sich im Laufe der Jahre und aufgrund von Aufklärungsarbeit engagierter Ärzte (die auch entsprechende Messungen vornahmen) eine immer grössere Opposition herausbildete. Die nach und nach im ganzen Land aufkommenden Proteste gegen die Gefährdung der eigenen und fremden Zivilbevölkerung durch Atomwaffen mündete schliesslich in einen grossen Friedensmarsch quer durch Indien. Dabei dokumentiert der Film auch heftige Konfrontationen mit von Grossmachtsphantasien erfüllten BJP-Anhängern, die auf Macht und Fortschritt durch Atomwaffen setzen.

Wie gross die Gefahr der Manipulation des Denkens durch solche Ideen ist, zeigt der Regisseur in einer der gelungensten Reportagesequenzen aus Pakistan. In einer Mittelschule durfte er bei einer Unterrichtsstunde filmen, wo es um die richtige Antwort auf die «Bedrohung durch Indien» ging und die adrett und zierlich wirkenden jungen Mädchen fast unisono martialischen Theorien des Zurückschlagens das Wort redeten, um dann – eine Weile später – in einer offenen Diskussion mit dem Filmemacher ganz anders zu

argumentieren und von einer «sinnlosen Verschwendung von dringend für das (Über-)Leben benötigten Ressourcen» zu sprechen. Vom indischen Besucher auf den Sinneswandel angesprochen, bekannten einige freimütig, sie hätten in der Schulstunde nur im Interesse guter Noten das Gegenteil erzählt. Eines der Mädchen merkte überdies an, es hätte sich nicht anders als viele Politiker verhalten, die ihre Fahne auch nach dem Wind hängen, und entschuldigte sich beim fremden Besucher für seinen Opportunismus.

Eine der herausragenden Stärken dieser weit ausholenden filmischen Recherche – die auch ein Stück weit in die Geschichte zurückschaut und Plätze von trauriger Berühmtheit aufsucht wie Hiroshima und Nagasaki – ist die gelungene Verbindung von einzelnen Aussagen und Geschichten mit darüber hinausweisenden Fakten und Zusammenhängen von globaler Bedeutung. Bei Nachfragen in den USA bei hochrangigen Institutionen, die für weitreichende Aktionen die Verantwortung tragen (würden), stiess der recherchierende Produzent aus Indien allerdings auf Granit. Gleichzeitig erfuhr er, wie schwer sich auch einheimische Historiker (in einem Land, das auf seine Meinungsfreiheit stolz ist) mitunter tun, wenn sie unangenehme Wahrheiten und Zusammenhänge öffentlich machen wollen. Dass er diese Grenzen seiner Erkundungen transparent macht, erhöht den Wert dieser aussagekräftigen filmischen Reflexion über die Gefährdungen unseres Planeten durch gewaltige Waffenpotentiale, deren technische Beherrschung und politisch-militärische Kontrollierbarkeit zunehmend drängendere und komplexere Fragen aufwirft.

Für alle, die sich mit dem zurzeit so aktuellen Phänomen des «Terrors» auseinandersetzen (sollten), könnte *Anand Patwardhans KRIEG UND FRIEDEN* als «Pflichtlektüre» deklariert werden – wenn es für Filme eine solche Wertung überhaupt gibt.

Karl Saurer



ILUSTIADA –
A MINHA VIDA DAVA UM FILME
Regie: *Leonor Areal*

INT. WETTBEWERB

SÜDKOREA

TSCHERKASSKY

LICHTSPIEL BERN

TATI / KEATON

KURZE FÜR KLEINE

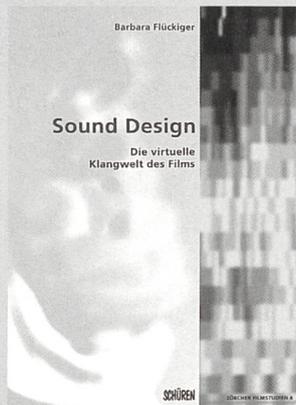
**6. internationale
KURZFILMTAGE
WINTERTHUR**

14. - 17. Nov. '02

Partnerin  Zürcher Kantonalbank

www.kurzfilmtage.ch | info@kurzfilmtage.ch

Filmkünste bei Schüren



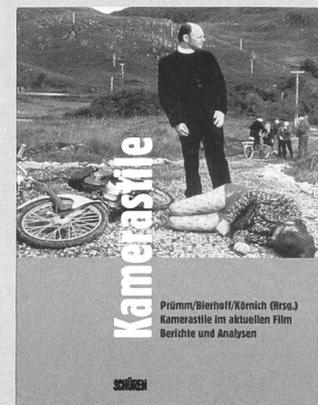
Barbara Flückiger
Sound Design
 Die virtuelle Klangwelt des Films
 Zürcher Filmstudien 6
 520 S., Klappbr., viele, zum Teil farbige Abb.
 2. Aufl. 2002, € 29,80/SFr 51,-
 ISBN 3-89472-506-0

„Allein der unglaubliche Reichtum an Informationen lohnt die Lektüre. Die Klärung der Begriffe und die Auseinandersetzung mit den bekannten Theorien war überfällig und ist hervorragend gelungen.“
 Focal



Michael Neubauer/Karl Prümm/
 Alexandra Schwarz (Hrsg.)
Ungemütliche Bilder
 Die schwarz-weiß-Fotographie
 des Kameramanns Heinz Pehlke
 168 S., Pb., zahlreiche Abbildungen
 € 14,80/SFr 26,-
 ISBN 3-89472-330-0

Heinz Pehlke radikalisierte am Ende der fünfziger Jahre die schwarz-weiß-Fotographie zu einer besonderen Schärfe.



Prümm/Bierhoff/Körnich (Hrsg.)
Kamerastile im aktuellen Film
 3. Auflage 2002, 176 S., Pb., zahlr. Abb.
 € 14,80/SFr 26,-
 ISBN 3-89472-311-4

„Aufschlussreiche Zusammenführung von Theorie und Praxis“
 RAY

SCHÜREN

Kurz belichtet

Veranstaltungen

Film&MusikFest

Unter dem Motto «Exotische Welten» lädt die Bielefelder Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft vom 18. bis 27. Oktober zu ihrem traditionellen Fest von Stummfilmen mit Livemusik-Begleitung. Zum Auftakt präsentiert *Rochus Aust* mit einer neuartigen, performanceartigen Aufführung *ALGOI* von Hans Werckmeister. Gezeigt werden im weiteren auch *THE THIEF OF BAGDAD* von Raoul Walsh mit einer modernen Komposition von *Mark-Andreas Schlingensiefen*, der Monumentalfilm *SODOM AND GOMORRHA* von Michael Curtiz, begleitet von einer Musik von *Helmut Imig*.

METROPOLIS mit

Orchesterbegleitung

Im Rahmen der Reihe «Glocke spezial – FilmMusik» präsentiert das Kino 46 in Bremen den berühmten Stummfilm *METROPOLIS* von Fritz Lang.

Das monumentale und künstlerisch aussergewöhnliche Werk wird live begleitet vom Landesjugendorchester (LJO) Bremen unter der Leitung von Stefan Geiger. Das LJO wird die Original-Musik von *Gottfried Huppertz* spielen, die zur Premiere des Films 1926 aufgeführt wurde. Selbstverständlich wird die von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung restaurierte Fassung von 147 Minuten Länge aufgeführt.

9. und 10. November 2002 im grossen Saal der Glocke

Festival

Filmfest Braunschweig

Alle Jahre wieder tut sich der deutsche Film schwer, in die Weihen des Festivals von Cannes aufgenommen zu werden. *Angela Schanelec* gehört zu den wenigen, denen dies gelungen ist, und das ohne Unterstützung durch offizielle Fördergremien: Ihr Zweitlingswerk *PLÄTZE IN STÄDTEN* lief 1998 in der Sektion «Un Certain Regard». Von der Kritik hochgelobt, ist *Angela Schanelec* eines der deutschen Nachwuchstalente, deren schmales Œuvre beweist, dass der deutsche Film mehr zu bieten hat als Teenagerdramen. Das 16. Internationale Filmfest Braunschweig widmet *Angela Schanelec* vom 5. bis 10. November 2002 ein Porträt.

Stilistisch knüpfen *Angela Schanelec*'s Filme an die Tradition des Auto-

renkinos der sechziger und siebziger Jahre an. Sie verlangen vom Betrachter Konzentration und den Verzicht auf Sehgewohnheiten, die das Mainstreamkino bedient und die eine klassische Dramaturgie verlangen. *Schanelec*'s Filme sind provokant und faszinierend in ihrer Fokussierung auf das Alltägliche, das doch die Spannweite des Lebens (von der Geburt zum Tod) umfasst, in der Distanz der Kamera, die den zurückgenommen spielenden Figuren Freiraum zur Entfaltung bietet, in ihrem Mut zur Langsamkeit und ihrer «Kunst der Auslassung», die den «Bildern eine traumhafte, fast tänzerische Leichtigkeit verleiht» (Filmdienst). Nach einem Wunsch befragt, antwortete *Schanelec* in einem Interview: «Vielleicht eine Lust zu wecken. Lust an der Wirklichkeit, Lust auf eine Suche nach der Wahrheit, Lust am Leben also.»

Angela Schanelec war erfolgreiche Theaterschauspielerin – sie spielte unter anderem am Hamburger Thalia-Theater – bevor sie ihr Filmstudium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie begann. Bereits für ihren ersten Langfilm *DAS GLÜCK MEINER SCHWESTER*, zugleich Abschlussfilm der DFFB, erhielt sie den Spielfilmpreis der deutschen Filmkritik. Und ihr neuester Film *MEIN LANGSAMES LEBEN* löste 2001 auf der Berlinale heftige Diskussionen aus.

Angela Schanelec wird persönlich nach Braunschweig kommen, um ihre Filme – gezeigt werden alle drei Langfilme sowie die Kurzfilme *PRAG*, *MÄRZ 92* und *SCHÖNE GELBE FARBE* – zu präsentieren. Im Anschluss an die Filmvorführungen wird vor Publikum ein Gespräch mit *Wilhelm Roth*, dem ehemaligen Chefredaktor von *epd-Film*, stattfinden.

Das andere Kino

Roman Polanski

Im Umfeld des Starts von *THE PIANIST*, dem jüngsten Werk von *Roman Polanski*, zeigt das *Filmpodium der Stadt Zürich* ab Ende Oktober das Gesamtwerk des Polen (inklusive seiner Kurzfilme). Eine auf seine früheren Werke reduzierte Retrospektive läuft noch bis Ende Oktober auch im *Landkino Baselland* im Kino Sputnik Liestal.

Ballhaus im Filmpodium

Während der Renovation des «Studio 4» bespielt das Filmpodium

ein eigens eingerichtetes Kino im Schiffbau. Der dortige Betrieb startet am 24. Oktober festlich mit einem Besuch des Kamerastars *Michael Ballhaus*. Der gebürtige Deutsche hat unter anderem als Partner *Fassbinders* und *Scorseses* internationalen Ruhm erlangt. Im Schiffbau präsentiert *Ballhaus* anlässlich einer Vorführung von *THE FABULOUS BAKER BOYS* das Buch «Das fliegende Auge», in dem er sein Œuvre als Kameramann mit *Tom Tykwer* diskutiert.

Donnerstag 24.10.2002 um 20.30 Uhr Filmpodium im Schiffbau

RiffRaff baut aus

Zwei neue Kinosäle, *RiffRaff* drei und vier, sowie ein Bistro hat das renommierte Zürcher Studiokino nach dem Ausbau seiner Kapazitäten zu bieten. Der Betrieb im unmittelbar neben dem heutigen *RiffRaff* gelegenen Neubau wird am 31.10.02 aufgenommen. In den vier Sälen werden neben Spielfilmen weiterhin auch Dokumentarfilme gezeigt werden. Neu stehen auch Filme für Kinder auf dem Programm.

Als Eröffnungsfilm vorgesehen sind: *MANI MATTER – WARUM SYT DIR SO TRUURIG?*, der neue Dokumentarfilm von *Friedrich Kappeler*, im *RiffRaff 3*; der deutsche Kinderfilm von *Oliver Dommenget* *HILFE, ICH BIN EIN JUNGE!* im Programm für die Kleinen und *IL VOTO È SEGRETO (SECRET BALLOT)*, der neue Spielfilm von *Babak Payami* aus dem Iran, für die Grossen im *RiffRaff 4*.

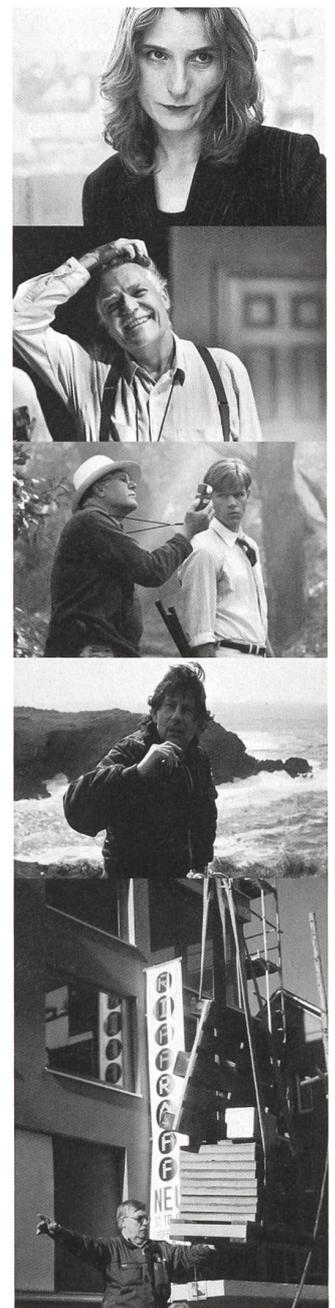
The Big Sleep

Katrin Cartlidge

15. 5. 1961 – 8. 9. 2002

«Hannah steht permanent unter Strom und redet pausenlos. ... Ihre sprachmächtige Souveränität, die sie jeder Lage gewachsen erscheinen lässt, bleibt im Kern unangetastet. ... «Beste Nebenrollen» dieses Typs hat *Katrin Cartlidge* schon in *BEFORE THE RAIN* von *Milcho Manchevski* und *BREAKING THE WAVES* von *Lars von Trier* gespielt – nur als Drogensüchtige in *Mike Leigh*'s *NAKED* durfte sie bisher die Fassung verlieren –, und es wäre schade, wenn sie auf das Rollenfach der beherrschten, leidenschaftslosen Frau festgelegt würde.»

Jan Pehrke in *Filmbulletin* 4.97 zu *CAREER GIRLS* von *Mike Leigh*



Katrin Cartlidge in *CAREER GIRLS*
Regie: *Mike Leigh*

Michael Ballhaus

Michael Ballhaus bestimmt *Licht* bei
THE LEGEND OF BAGGER VANCE
Regie: *Robert Redford*

Roman Polanski

RiffRaff im Bau

Kurzfilmtage Winterthur '02

Vorschau



Jacques Tati als Briefträger

Vom 14. bis 17. November 2002 finden in Winterthur zum sechsten Mal die Internationalen Kurzfilmtage statt. Auf Grund des starken Publikumsinteresses hat das Festival ein neues, grösseres Festivalzentrum bezogen. Das Casinotheater Winterthur wird gemeinsam mit dem um die Ecke liegenden Kino Palace für vier Tage zur Achse des Kurzfilms. Neben dem Internationalen Wettbewerb stehen verschiedene Spezialprogramme und Sonderschauen auf dem Programm. Ein besonderer Schwerpunkt bildet das Programm «Südkorea». Zudem gibt es eine Retrospektive des österreichischen Experimentalfilmers Peter Tscherkassky, Kurzfilme von Jacques Tati und Buster Keaton sowie ein Kinderprogramm zu sehen. Zu Gast in Winterthur ist auch David Landolf vom Lichtspiel Bern. Er zeigt alte Filmpräziosen aus der Sammlung Walter A. Ritschard, der grössten privaten Kinosammlung Europas. Nach Mitternacht flimmern im Casinotheater jeweils deutsche Musikvideos über die Leinwand.

Internationaler Wettbewerb

Der Internationale Wettbewerb ist der Puls der Kurzfilmtage Winterthur. Gezeigt werden neue, innovative Kurzfilme aus der ganzen Welt - vom Spiel-, über den Dokumentar- und Experimental- bis zum Animationsfilm gibt es in sechs Blöcken alles zu sehen, was der Kurzfilm zu bieten hat. Eine Jury vergibt den mit zehntausend Franken dotierten Hauptpreis, den mit achttausend Franken dotierten Preis für den besten Schweizer Kurzfilm sowie den Förderpreis (ebenfalls achttausend Franken) für ein herausragendes Regietalent. Zudem vergibt eine spezielle Kinjury den Kinopreis (Lancierung als Kinovorfilm). Auch das Publikum ist in Winterthur Jury: Es verleiht den Publikumspreis im Wert von fünftausend Franken

Kurzfilme aus Südkorea

Nach Kuba, Polen, Iran und Schweden bieten die Kurzfilmtage zum fünften Mal ein Spezialprogramm an, das Kurzfilmproduktionen aus einem ausgewählten Land zeigt. Dieses Jahr heisst das Gastland Südkorea. Die Koreaner können nicht nur perfekt eine Fussball-Weltmeisterschaft organisieren, sondern gehören zu den Weltmeistern in der Kurzfilmproduktion. Durch die Asienkrise mit ausgelöst, er-

lebt Südkorea seit einigen Jahren eine Renaissance des heimischen Films. Jedes Jahr entstehen neue Filmfestivals, Kurzfilmagenturen und Filmschulen. Die Filmindustrie wächst in rasantem Tempo. Dabei stellt sich immer wieder die Frage, wie unabhängig die Filmschaffenden bleiben können. Will man den einheimischen Agenturen gefallen oder gar dem Westen? Das Programm der Kurzfilmtage zeigt diesen Zwiespalt anhand von Filmen des IndieForums, dem Festival für unabhängige Filmschaffende in Korea schlechthin, Abschlussfilmen der Korean Academy of Film Arts (KAFA) und Agenturfilmen.

Komödien von Jacques Tati

LES VACANCES DE M. HULOT, MON ONCLE, PLAYTIME: Wer kennt sie nicht, Tatis Langfilme, die längst zu den Klassikern der Filmkomik zählen. Weniger bekannt ist jedoch, dass der hochgewachsene Jacques Tati schon Jahre vor JOUR DE FÊTE in Kurzfilmen wie SOIGNE TON GAUCHE oder L'ÉCOLE DES FACTEURS zu komödiantischer Hochform auflief und auch noch auf dem Höhepunkt seiner Karriere einen kurzen Sketch- sowie einen kurzen Dokumentarfilm drehte. Zu seinem zwanzigsten Todestag lassen die Kurzfilmtage den Meister des Gebärdenspiels durch seine Kurzfilme wieder aufleben - Jacques Tati einmal von seiner unbekanntesten Seite.

Werkschau Tscherkassky

Peter Tscherkassky (1958 in Wien geboren) gehört in Österreich bereits zu den Grossen des Avantgardefilms, der im Nachbarland eine lange Tradition hat. Die Kurzfilmtage präsentieren Herzstücke von Tscherkasskys Werk sowie seine Cinemascope-Trilogie, die auf Found-Footage-Material eines Horror-Streifens basiert und dieses Jahr in Cannes für Aufsehen sorgte. Seine Filme sind Tastbewegungen auf hohem Reflexionsniveau, Auseinandersetzung mit Film und Persönlichem. Und sie überzeugen in ihrer Verschiedenheit durch die Kunst des Erzählens, Rhythmus und Witzes.

Kurzfilme aus dem Kinomuseum Lichtspiel Bern

Eine kleine, filmische Reise in die Schweiz vergangener Jahrzehnte: David Landolf vom Lichtspiel Bern präsen-

tiert alte Filmpräziosen aus der Sammlung Walter A. Ritschard, der grössten privaten Kinosammlung Europas. Das Kinomuseum befindet sich in zwei Lagerhallen der ehemaligen Rösterei Choco-Tobler in Bern. Sie sind gefüllt mit Projektoren, Kinossesseln, Kameras, Billettautomaten, Plakaten und unzähligen anderen Kinoutensilien - alles angehäuft vom leidenschaftlichen Sammler Ritschard, der vor vier Jahren gestorben ist. David Landolf, der die Sammlung übernommen hat, zeigt in Winterthur alte Trailer, Musikclips sowie Werbe- und Dokumentarfilme

Kurzfilme für Kleine

Kurzweilig und kunterbunt - so präsentiert sich das Kinderprogramm für 6- bis 12-jährige, das auch dieses Jahr in Zusammenarbeit mit dem Kinderfilmclub Zauberalaterne entstanden ist. Eine Auswahl an aktuellen Kurzfilmen zeigt das breite Spektrum von Trends und Strömungen im Kinderfilm. Eine Animatorin und ein Animator führen das junge Publikum in die Welt des Kinos ein und vermitteln vor der Vorstellung wissenswerte Informationen zum Film, dessen Geschichte oder Machart. Kurze für Kleine: Ein Programm ist für Winterthurer Schulklassen und die ganze Familie.

Tratsch und Trank

Mit dem Wechsel des Festivalzentrums von der Alten Kaserne ins Casino steht den Internationalen Kurzfilmtagen Winterthur ein neuer, attraktiver Treffpunkt für Festivalbesucher und Filmemacherinnen zur Verfügung. Die Sofalounge bietet ein anregendes Ambiente für Tratsch und Trank. Aber auch Aug und Ohr kommen nicht zu kurz: Videoinstallationen der Zürcher Künstlergruppe «Filter Alice», bestehend aus Nadia Vassalli, Basil Lehmann, Diana Domedi, Gabi Deutsch, beleben tagsüber die Räumlichkeiten. Abends sorgen die selben Künstler für den richtigen Sound und live eingespielte Visuals. Für die Trash-Appassionados organisiert Kyros Kikos aus Hamburg einen «Flotten Dreier».

Festivalbesucher und -besucherinnen, die sich an den regulären Programmblöcken noch nicht satt gesehen haben, können ausserdem alle Filme an vier Videostationen sichten.

Die Realität vermessen, Mass nehmen an der Wirklichkeit

Erich Langjahr - Dokumentarist als eigenverantwortlicher Kleinunternehmer



1

Durch das Objektiv der Kamera macht Erich Langjahr sichtbar, was er mit den eigenen Augen sieht, beobachtet, empfindet. Film ist für ihn gleichbedeutend mit Augenschulung.

Nach zahlreichen anderen Ehrungen und Preisen wurde Erich Langjahr am 21. September in Luzern von der Innerschweizer Kulturstiftung der Kulturpreis der Innerschweiz für das Jahr 2002 verliehen «für sein herausragendes Werk auf dem Gebiet des Dokumentarfilms, welches einen massgebenden Beitrag zur schweizerischen Filmkultur sowie zur engagierten Auseinandersetzung mit drängenden Fragen unserer Zeit und unserem Lebensraum leistet».

«Die Realität vermessen, Mass nehmen an der Wirklichkeit» – das könnte als Maxime über dem Werk Erich Langjahrs stehen. Seine Filme wollen zeigen, was ist. Durch das Objektiv der Kamera macht er sichtbar, was er mit den eigenen Augen sieht, beobachtet, empfindet. «Ich bin ein optischer Mensch», sagt Erich Langjahr. Sehen, schauen, betrachten und dann mit dem Geschauten «etwas anfangen», das ist seine besondere, eigene Art, sich mit seiner Umwelt und mit sich selbst auseinander zu setzen. Film ist für ihn gleichbedeutend

mit *Augenschulung*. Nur wer sehen lernt, entwickelt jene Sensibilität, um das wahrnehmen zu können, was in seiner Umwelt wirklich vor sich geht, auch das unter der Oberfläche und das Verborgene. Das Harmonische und Schöne in seiner Umgebung zu erspüren, aber auch die Konflikte, Widersprüche und Fehlentwicklungen zu dokumentieren – das sind unabdingbare Voraussetzungen, um einen eigenen Standpunkt, die eigene Identität zu finden.

Mit seinen Filmen will Erich Langjahr weder etwas erklären noch etwas beweisen. Er gibt sich weder als Oberlehrer noch als Apologet, weder als Agitator noch Missionar. Didaktische oder thesenhafte Filme, bei denen man, wie er sagt, rauskomme und irgendjemandem Recht gebe, interessieren ihn nicht. Vielmehr ist er ein *Spurensucher* und *Spurenleser*. Dabei geht er vom unmittelbaren Erleben aus, von dem, was er sieht, was ihm in die Augen sticht. Das kann ein Flötenspieler in der Zürcher Bahnhofstrasse sein, in *JUSTICE* (14 Min.), seinem

Erich Langjahr sammelt Material, um Ereignissen und Zuständen, ihren Ursachen und Wirkungen auf die Spur zu kommen, montiert das Gefilmte in einem langen, sorgfältigen Arbeitsprozess zusammen, bringt die einzelnen Teile miteinander in Beziehung, um zu schauen, was das gibt, was das für Wirkungen auf Zuschauer hat.

ersten Dokumentarfilm, den er neben den beiden Kurzspielfilmen *BAHNHOF* (14 Min.) und *DER FLUSS* (9 Min.) 1973 gedreht hat. Indem die Kamera diesen Flötenspieler und die Passanten beobachtet, sie zu einander in Beziehung setzt, wird der Spieler vom Fremdkörper in der ebenso noblen wie hektischen Geschäftsstrasse allmählich zum vertrauten, normalen Menschen, während die zum Bahnhofstrasse-Alltag gehörenden Passanten mit ihren erstaunten, gestressten, skeptischen und unwilligen Gesichtern zu exotisch wirkenden Fremden werden. Dann tritt die Polizei in Aktion und führt den Flötenspieler wegen fehlender Bewilligung ab. Gegen eine Busse wird er wieder freigelassen. Die Lust am Spielen hat er jedoch verloren. Der Zuschauer kann sich zu dieser "marginalen" Episode seine eigenen Gedanken machen – etwa: Ruhe und Ordnung sind gewahrt, Verordnungen und Geboten wurde Nachachtung verschafft, aber zugleich ist die Bahnhofstrasse um einige verträumte, helle und farbige Töne, um etwas Freundlichkeit, Charme und Menschlichkeit ärmer geworden.

Ähnlich geht Langjahr in allen seinen folgenden Werken vor. Er sammelt Material, um Ereignissen und Zuständen, ihren Ursachen und Wirkungen auf die Spur zu kommen, montiert das Gefilmte in einem langen, sorgfältigen Arbeitsprozess zusammen, bringt die einzelnen Teile miteinander in Beziehung, um zu schauen, was das gibt, was das für Wirkungen auf Zuschauer hat. Wie gering dabei die Bedeutung vorgefasster Konzepte ist, mag Langjahrs ironische Bemerkung zu seinem *CANARIA-REPORT* (1974, 16 Min.) zeigen: «Auf Gran Canaria hätte meine Kamera doch so leicht die Not der Dritten Welt einfangen können; die Not derjenigen, denen es schlecht geht. Verflucht, aber überall wo ich reise, begegne ich, ohne es zu wollen, der Not der Leute, denen

es doch eigentlich gut geht.» In *USA-TIME* (1974, 8 Min.) beobachtet er während einer Amerika-Werbewoche das Schaufenster eines Warenhauses in Zug: das, was im Fenster ausgestellt ist, und das, was sich in den Scheiben von der «zugerischen Welt» spiegelt. Durch die Montage wird der Film zu einer Reflexion über Selbstentfremdung und wirtschaftlichen und kulturellen Kolonialismus – und heute könnte man wohl auch sagen: über Globalisierung. *SIEG DER ORDNUNG* (1976, 24 Min.) dokumentiert einen Mieterkampf am Hegibachplatz in Zürich, wo Jugendliche 1973/74 leerstehende Häuser besetzt hatten. Die Häuser wurden von der Polizei besetzt und dann abgebrochen. Drei Jahre später war der Bauplatz noch immer unbebaut. *ACHTUNG KINDER PUMM* (1980, 3 Min.) zeigt Kinder, die anlässlich der Wehrdemonstration im Frühling 1979 in Zürich mit Maschinengewehren und schweren Geschützen hantieren. Diesen Szenen ist eine Tonspur unterlegt, auf der Geschützdonner zu hören ist, so dass sich Zuschauerinnen und Zuschauer der Diskrepanz zwischen den netten, harmlosen Bildern der Krieg spielenden Kinder und der mörderischen Realität des Krieges bewusst werden (sollten). *MADE IN SWITZERLAND* (1981, 12 Min.) ist eine listige, impertinente Reportage über den Staatsbesuch der englischen Königin Elizabeth 1980 in der Schweiz und unterscheidet sich erheblich von den meist einfallslosen, rituellen TV-Berichten über solche Anlässe. *DO IT YOURSELF* (1982, 9 Min.) macht am Beispiel von TV-Apparaten den Widersinn bewusst, dass aus angeblich wirtschaftlicher Notwendigkeit ein ständiger Strom noch brauchbarer Güter der Industriegesellschaft auf dem Müll endet.

Alle diese kurzen Filme, zu denen 1983 noch *O.K.* (3 Min.) kam, hat Erich Langjahr praktisch im Alleingang realisiert. Sie setzen sich knapp, schlaglichtartig

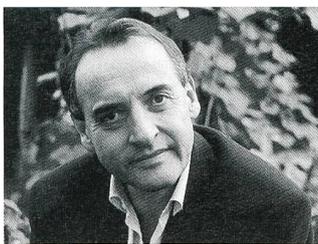
1



2



3



4



5

Erich Langjahr vertraut darauf, dass das, was ihm spontan auffällt und ihn interessiert, auch andere interessiert und beschäftigt. Er rechnet mit Zuschauern, die nicht verlernt haben, selbstständig zu sehen, zu hören, zu empfinden und zu denken.

und doch intensiv mit virulenten Themen und Problemen jenes Jahrzehnts zwischen 1973 und 1983 auseinander. Erich Langjahr vertraut darauf, dass das, was ihm spontan auffällt und ihn interessiert, auch andere interessiert und beschäftigt. Seine Filme sind Aufforderungen, sich zum Gezeigten eine eigene Meinung zu bilden, einen eigenen Standpunkt zu beziehen. Langjahr rechnet mit Zuschauern, die nicht verlernt haben, selbstständig zu sehen, zu hören, zu empfinden und zu denken. Mit der genormten und den "Publikumsbedürfnissen" angepassten Bilderflut vieler Filme und TV-Sendungen mit ihrem atemlosen Schnitt und den alles zुकleisternen Kommentaren, bei denen das eigene Denken meist ausgeschaltet werden darf oder muss, hat er nichts am Hut.

Erich Langjahr ist Innerschweizer. 1944 in Baar/ZG geboren, besuchte er in Zug die Primar- und Sekundarschule. Nach einem Jahr Berufswahlschule absolvierte er eine Lehre als Chemielaborant. Nach dem Besuch der Basler Kunstgewerbeschule und Versuchen als bildender Künstler begann er 1971 als Autodidakt zu filmen. Schon früher hatte er fotografiert und Super 8-Filme gemacht. Seinen Lebensunterhalt verdiente er zunächst vorwiegend mit Auftragsfilmen für Firmen und Unternehmen. Wichtig für Langjahrs Entwicklung und «filmische Ethik» war anfangs der Siebzigerjahre die Begegnung und die seither bestehende Freundschaft mit den beiden Dokumentarfilmpionieren Walter Marti und Reni Mertens, für die er 1974 bei DOM HELDER CAMARA – GEBET FÜR DIE LINKE an der Kamera tätig war und für deren Filme er nach ihrem Tod den Verleih weiterführt. Sein Atelier hatte er jahrelang am Hirzel, heute lebt er mit seiner Lebenspartnerin und seit 1990 engsten Mitarbeiterin Silvia Haselbeck (verantwortlich für Ton, Kamera- und

Schnittassistenten) und zwei Kindern mitten im luzernischen Root in einem von den beiden behutsam restaurierten Holzhaus aus dem siebzehnten Jahrhundert.

Im Verlauf der Jahre hat Erich Langjahr seine Umwelt, vorab die Innerschweiz, seine engere Heimat, zu seinem grossen Thema gemacht, als genauer und geduldiger Beobachter unter die Lupe genommen und deren Veränderungen zwischen Bewahrung und Bedrohung, Identität und Verlust dokumentiert. «Ich beschäftige mich mit dem, was mich geprägt hat, und versuche es natürlich zu verstehen. Das ist vielleicht der Kern meiner Filmarbeit.» Der oberflächlichen Hektik und Schnellebigkeit der Zeit setzt er Beharrlichkeit, Nachhaltigkeit und Tiefenschärfe entgegen. Dafür zeugt seine Trilogie über Vater- und Mutterland: Deren erster Teil, MORGARTEN FINDET STATT (zusammen mit Beni Müller, 1978, 94 Min.), war ein produktionstechnisches und gestalterisches Experiment, stand doch für die Aufnahmen der Morgarten-Schlachtfeier 1977 nur ein einziger Tag zur Verfügung. Entstanden ist ein volkskundlicher Film, der am Beispiel der Schlachtfeier, des Schützenwettkampfes und der offiziellen Essen ein Stück Innerschweizer Festwelt dokumentiert. Zugleich ist der Film aber auch eine kritische Befragung des durch Morgarten symbolisierten Freiheitsbegriffs, der ideologisiert und auf die Bejahung des Vaterländisch-Patriotischen und der Wehrtradition eingengt worden ist. Er weist Belege vor, dass die Morgartenfeier nicht mehr der Bildung einer echten, lebendigen Volksgemeinschaft dient, sondern zum Abhalten eines traditionellen Rituals erstarrt ist, mit festgelegten Rollen für die verschiedenen, aber letztlich getrennt unter sich bleibenden Bevölkerungsgruppen.

1 MADE IN SWITZERLAND

2 JUSTICE

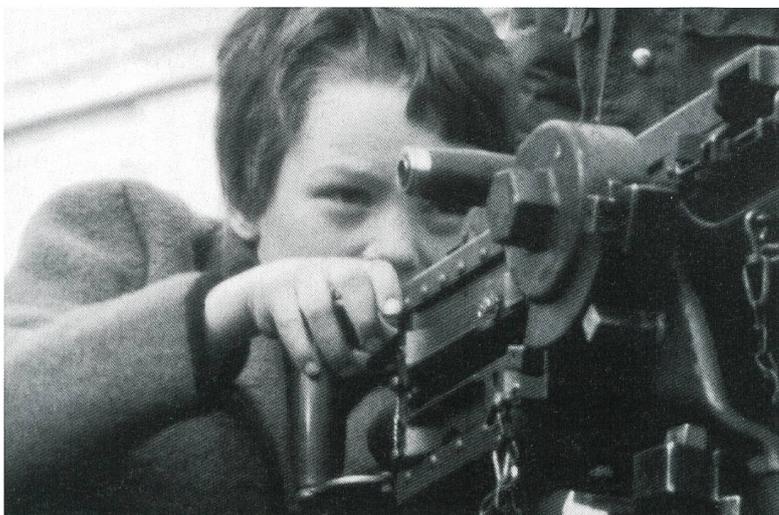
3 Erich Langjahr, 1998

4 Erich Langjahr und Benni Müller bei den Dreharbeiten zu MORGARTEN FINDET STATT

5 MORGARTEN FINDET STATT

6 ACHTUNG KINDER PUMM

6



5





1



2



3



2

Langjahr wollte wissen, wer er ist, woher er kommt, in welchem geistigen und kulturellen Humus er seine Wurzeln, seine Heimat hat.

1979 erschien eine Publikation, die den Film und sein Thema unter verschiedenen Aspekten beleuchtete: «Texte zum Schweizerfilm: Morgarten findet statt», Hirzel, Erich Langjahr, 127 S., mit Beiträgen unter anderem von Marcel Beck, Elisabeth Blunschy-Steiner, Walter Matthias Diggelmann, Hans Rudolf Hilty, Arnold Niederer, Brigitte Weisshaupt und Illustrationen von Mario Comensoli

Ganze sieben Jahre dauerten die Arbeiten an EX VOTO (1986, 110 Min.). So etwas kann nur ein Einzelkämpfer wie Erich Langjahr durchstehen, der Buch, Regie, Kamera, Schnitt und Ton bis 1990 (meist) selbst besorgte und nur für die Musik die Mitarbeit anderer anforderte, wie etwa jene des 1997 verstorbenen Mani Planzers für die ganz hervorragende Musik in EX VOTO und MÄNNER IM RING (1991). Mehr noch als der Morgartenfilm hat EX VOTO mit der Suche nach der eigenen Herkunft und Identität, dem eigenen Selbstverständnis, zu tun. Langjahr wollte wissen, wer er ist, woher er kommt, in welchem geistigen und kulturellen Humus er seine Wurzeln, seine Heimat hat. Er hat sich aufgemacht, die unweit von Baar gelegene Zuger Landschaft um den Gubel mit seinem Kloster und den Menschen mit der Kamera über längere Zeit zu beobachten und zu erforschen. Er ist auf die historische, teils kriegerische Vergangenheit dieser Landschaft gestossen, die noch in die Gegenwart wirkt; er wurde nicht müde, die idyllische Anmut der Gegend zu schildern, und mit Trauer und Zorn registrierte er die unaufhaltsamen Veränderungen, die Bedrohungen und Zerstörungen, die Konflikte und Widersprüche, mit denen die Landschaft seiner Kindheit und Jugend konfrontiert ist.

EX VOTO ist ein Bildgedicht, das gleichsam in Strophen und Verse gegliedert ist. Eine ausgeklügelte Montage, die sich immer wieder zu spannenden Passagen aufschwingt, verknüpft die Bilder und Sequenzen zu einem vielschichtigen optischen Geflecht, in dem die Themenfäden durcheinander laufen, verschwinden, wieder auftauchen und ein ganz und gar poetisches und zugleich anregend-anstössiges Werk entstehen lassen. Wie noch in keinem seiner vorherigen Filme hat Langjahr hier seine eigene Sprache gefunden, mit der er seine

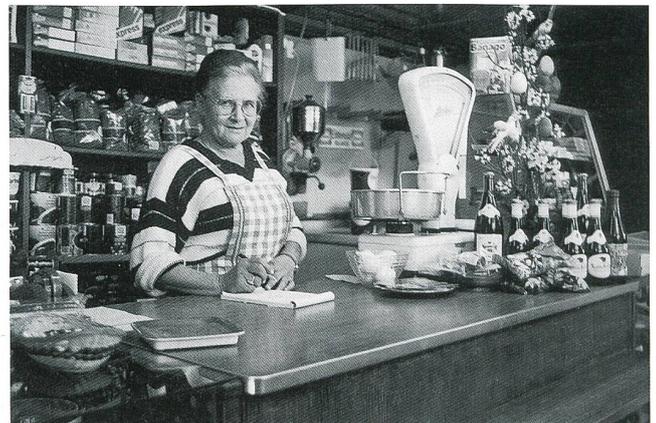
Erfahrungs-, Denk- und Gefühlsprozesse in bezug auf Umwelt und Heimat optisch und akustisch umzusetzen vermochte und die er in seinen folgenden Filmen auf ebenso eindruckliche und überzeugende Weise weiter entwickelte.

Wenn ein Merkmal des guten Dokumentarfilms darin besteht, das Unbekannte begreifbar zu machen, das Vertraute fremd und neu erscheinen zu lassen, dann trifft dies in besonderem Masse auf den letzten Teil der Trilogie zu: MÄNNER IM RING (1990, 73 Min.), mit dem Langjahr seinen "Horizont" nach Osten, in die Ostschweiz, erweiterte. Mit MÄNNER IM RING sind jene der Landsgemeinde in Hundwil im Kanton Appenzell-Ausserrhoden gemeint, die 1989, nach mehreren Anläufen, den Frauen (endlich) das Stimm- und Wahlrecht auf kantonaler Ebene "gewährten". Der Bericht über dieses "Jahrhundertereignis" bildet nur einen Teil des Films, der tiefer zielt als bloss eine Reportage über ein Ereignis, das inzwischen längst zur Vergangenheit geworden ist. Mit einem ethnografischen Blick, der die besten Schweizer Dokumentarfilme seit jeher auszeichnet, und mit Spürsinn für aussagekräftige Details situiert und kreist er die denkwürdige Landsgemeinde ein, zeigt ihre Vorbereitung und Durchführung und lässt Frauen und Männer von ihren Gefühlen und Meinungen zu diesem "Vatertag" sprechen. Auch MÄNNER IM RING ist eine Reflektion über den Verlust von Heimat, über Eigenverantwortung und Selbstbestimmung, über das Verschwinden einer Tradition und von Freiräumen, in denen ein Handwerksbetrieb, eine Bäckerei oder ein kleiner Laden selbständig geführt werden kann und nicht von einem Konzern ferngesteuert wird. Blosser Wunschenken und Nostalgie? Warum befasst sich Erich Lang-

4



3



Wer sich darauf einlässt, bekommt denn auch mehr als üblich zu sehen und zu hören. Jede Tätigkeit, sei es die Alpauffahrt oder das Schnitzen einer Holzkuh, bekommt die Zeit, die sie braucht, um ihren Sinn, ihre Nützlichkeit und Schönheit wahrzunehmen.

jahr so ausdauernd und hartnäckig mit solchen Themen? Weil auch er ein auf sich selbst gestellter Schweizer Filmmacher, ein eigenverantwortlicher Kleinunternehmer ist: «Ich mach' auch "Biberli" ...». Wie hier Bürgerinnen und Bürger selbstbewusst, ohne Angst und Scheu, ihre Meinung kundtun, gerät zur Parabel über echte, gelebte Demokratie.

Nach *UNTER DEM BODEN* (1992, 35 Min.), in dem junge Menschen in einer Notgrabung auf dem Areal einer geplanten Überbauung am Zugersee den Boden nach archäologischen Funden durchsuchen, um mehrtausendjähriges Kulturgut vor der Baukultur unseres Jahrhunderts zu retten, entsteht in über zehnjähriger Arbeit Langjahrs und Silvia Haselbecks zweite grosse Trilogie, in deren Zentrum Fragen nach Identität, Überleben und Zukunft der agrarischen, bäuerlichen Welt stehen. *SENNEN-BALLADE* (1996, 100 Min.) porträtiert einen Toggenburger Bauern und seine Familie im Alltag auf der Alp und auf dem Hof, beim Brauchtum und beim Schnitzen von Holzfiguren. Wie der britische Seeoffizier und Entdecker John Franklin (1786–1847), der Held von Sten Nadolnys Buch «Die Entdeckung der Langsamkeit» (1983), mit seiner Philosophie der Gründlichkeit und Bedächtigkeit der «fatalen Beschleunigung des Zeitalters» mit den immer schnelleren Fortbewegungsmöglichkeiten und der industriellen Revolution programmatisch gegenüber steht, so steht die Welt des Bauern Meile in diametralem Gegensatz zu Globalisierung, Shareholder-Values, Konsumismus, Raubbau an den Ressourcen, EG-Normen und zum rasenden Werte- und Paradigmenwechsel unserer Zeit. Seine Welt wird von ganz anderen Gesetzen als von Profitmaximierung und einer entsolidarisierten Marktwirtschaft bestimmt: vom Wechsel der

Jahreszeiten, von den Bedürfnissen des Viehs, vom Rhythmus der täglichen Arbeit. Langjahr nähert sich dem Leben und der Arbeit Meiles behutsam, bedächtig und gründlich. Er schaut mit der Kamera, hört mit dem Tonbandgerät genau hin. Wer sich darauf einlässt, bekommt denn auch mehr als üblich zu sehen und zu hören – *SENNEN-BALLADE* ist unter anderem auch eine formidable Seh- und Hörschule, ein ethnografisches Dokument, das akribisch und poetisch zugleich ein (vom Verschwinden bedrohtes) bäuerliches "Biotop" schildert. Jede Tätigkeit, sei es die Alpauffahrt oder das Schnitzen einer Holzkuh, bekommt die Zeit, die sie braucht, um ihren Sinn, ihre Nützlichkeit und Schönheit wahrzunehmen. Ein Höhepunkt ist die rund zominütige Sequenz, in der das Käsen in jedem Arbeitsvorgang anschaulich miterlebbar wird.

SENNEN-BALLADE schildert ein zwar traditionelles, identitätsstiftendes, aber keineswegs ausserhalb der Zeit stehendes Bauerntum: Meile benutzt eine Melk- und andere Maschinen, lässt seine Kuh künstlich besamen. Langjahr weiss sehr wohl um die Krise der Bauern, die heute nicht nur ein wieder sehr virulentes schweizerisches, sondern ein globales Thema ist. Dank der sorgfältig durchdachten Montage seines Films gelingt es ihm aufzuzeigen, was auf dem Spiel steht, wenn Bauern wie Meile, bei dem auf der Alp so gut wie nichts "EG-konform" ist, gezwungen werden, sich dem alleinigen Gesetz von Produktion und Rendite zu beugen. Damit verschwände eine – gewiss kleine – Welt, in der die Umwelt schonend genutzt wird, in der Kinder auf die natürlichste Weise die Kenntnisse und Anforderungen des Bauerns erlernen, in der Tiere nicht nur als hochgezüchtete Produktionsmaschinen instrumentalisiert werden. Es verschwände eine der immer selteneren Daseinsfor-

1 HIRTENREISE
INS DRITTE
JAHRTAUSEND

2 EX VOTO

3 MÄNNER IM RING

4 SENNEN-BALLADE

2



2



Am Schluss wird die industrielle Tierkadaververwertung vorgeführt. Nicht nur hier hält Langjahr seine Kamera direkt auf eine schockierende Wirklichkeit, die weitgehend verdrängt wird.

men, in denen Mensch, Tier und Arbeit in einem Sinnzusammenhang stehen und noch ihre Identität und Würde besitzen.

BAUERNKRIEG (1998, 84 Min.) befasst sich mit dem Überlebenskampf der Bauern «am Übergang einer staatlich gelenkten Planwirtschaft zur Marktwirtschaft» und ist heute wohl noch aktueller als vor vier Jahren. Die weltweite Liberalisierung des Handels, zu hohe Bodenpreise, Milchpreiserfall und Profitmaximierung konfrontieren die Bauern mit einem unerbittlichen Produktions- und Leistungsdruck und zwingen viele zum Aufgeben. Ihre Höfe werden vergantet (versteigert). Andere setzen auf den technischen Fortschritt samt ethisch fragwürdiger Biotechnik, um unter dem Produktivitäts- und Wirtschaftlichkeitsdiktat überleben zu können. Welche Folgen die Leistungssteigerung beim Vieh hat, wird an Beispielen aufgezeigt. Der Film ist eingerahmt von Szenen heftiger Bauerndemonstrationen, zu Beginn jene von 1992 in Luzern, am Schluss jene von 1996 in Bern. Das für die schweizerische Identität so viel beschworene Bild des freien, selbständigen Bürgers, bis in die jüngste Zeit vor allem verkörpert durch den unabhängigen, auf seiner eigenen Scholle werkenden Bauern, wird immer mehr zum folkloristisch-nostalgischen Phantom. Am Schluss wird die industrielle Tierkadaververwertung vorgeführt. Nicht nur hier hält Langjahr seine Kamera direkt auf eine schockierende Wirklichkeit, die weitgehend verdrängt wird. Die nachhaltige Wirkung entsteht aber nicht nur aus der manchmal äusserst lakonischen und schonungslosen Abbildung einer Realität, sondern auch daraus, dass er hartnäckig auf die Ursache hinweist: den Profit als höchsten Wert in einer Zeit, in der die Ware wichtiger ist als Mensch und Tier.

BAUERNKRIEG ist ein Film von grosser sinnlicher und moralischer Kraft.

Den Abschluss dieser Trilogie bildet HIRTENREISE INS DRITTE JAHRTAUSEND (2002, 124 Min.) Im nomadischen Hirtentum, einer der ältesten Kulturformen menschlicher Existenz, ist eine eigene Lebenshaltung und Weltanschauung verkörpert. Er begleitet Hirten in verschiedenen Gegenden der Schweiz, zeigt ihre harte Realität in einer zuweilen fast archaischen Bildwelt. Wiederum lässt sich Langjahr Zeit, gibt Mensch, Tier und Natur Raum in Bildern von einer zwingenden, manchmal geradezu ergreifenden Schönheit und meditativen Stille.

Erich Langjahr ist etwa in dem Sinne Heimatfilmer wie Meinrad Inglin Heimatdichter war. Beide sind zu ihrer Heimat auf kritische Distanz gegangen, könnten sie aber in Leben und Werk nicht missen. Beide stehen zu ihr, zu ihren guten wie ihren weniger guten Seiten. «Ich staune, also frage ich», und seine Filme sind das Resultat seiner Fragen an die Realitäten heutigen Daseins. Vielleicht ist erst im Rückblick aus der Zukunft wirklich zu erkennen und zu würdigen, was Langjahr mit seinen Filmen am Übergang vom zweiten ins dritte Jahrtausend geleistet hat: die Erarbeitung eines detailgenauen, eigenständigen, unabhängigen, reichen und poetischen Bildes von Lebensweisen und -bedingungen in der Schweiz. Langjahrs Langzeit-Bestandesaufnahmen sind aber nicht nur reichhaltige Dokumente des Lebens der letzten drei Jahrzehnte in der Schweiz, sie werden einmal auch sichtbar machen, ob seine Analysen zur Vermeidung von Fehlentwicklungen genutzt wurden oder nicht.

Franz Ulrich

1 HIRTENREISE
INS DRITTE
JAHRTAUSEND

1



1



Die verdoppelte Wahrheit

THE PIANIST von Roman Polanski



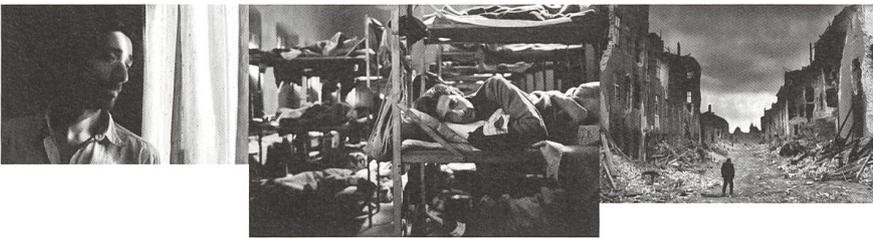
Das ist die wahre Geschichte des Pianisten Wladyslaw Szpilman, von ihm selbst aufgeschrieben und kurz nach dem Krieg, 1946, gedruckt.

Natürlich gibt es selbst in diesem Film Augenblicke der Wahrheit, auch wenn ein solcher Augenblick weniger mit den Augen und dem Blick als mit den Ohren und dem Tick zu tun hat. Beim Panzerbeschuss schlägt eine Granate ein in das Haus, in dem sich der Held versteckt hält. Der Lärm ist so ohrenbetäubend – das Wort sagt es schon – und der Schock sitzt so tief, dass für ein paar Sekunden der Geräuschpegel in den Keller, das heisst unter die noch wahrnehmbaren Dezibel fällt. Was dem Ohrenbetäubten geschieht, wird zur Wahrnehmung des Zuschauers/-hörers, das heisst unmittelbar (nach-)erlebbar. Das ist gut gemacht bei der Mischung. Und wäre ohne sie rein gar nichts. Das eine, der Lärm und der Hörsturz, ist die Wahrheit des Helden. Das andere, die Wahrnehmung des Publikums, ist die Wahrheit von Dritten. Das eine ist die einfache Wahrheit, hergestellt, insinuiert mit den Mitteln des Films; das andere, hergestellt und insinuiert mit den gleichen Mitteln, ist die Wahrheit ein zweites Mal. Die Wahrheit in ihrer

Verdoppelung. Und mit einem Mal weiss man, was mit diesem Film los ist.

Wladyslaw Szpilman, er ist eine Berühmtheit in Polen, spielt am Live-Mikro des Warschauer Rundfunks Chopins «Nocturne», cis-Moll, als die deutschen Bomben dem Spiel ein Ende machen. Szpilman kehrt in seine Familie zurück, die bald das Schicksal aller polnischen Juden teilen wird. Vater und Mutter, Bruder und Schwestern werden ins Gas deportiert, der Pianist kann entkommen. Freunde verstecken und versorgen ihn, eine Reihe von Glücksmomenten und am Ende ein deutscher Offizier, zufällig Chopin-Fan, kommen hinzu. Wladyslaw Szpilman, Augenzeuge bei beiden Warschauer Aufständen, dem des jüdischen Ghettos und dem der polnischen Untergrundarmee, überlebt. Im Verborgenen.

Das ist die wahre Geschichte des Pianisten Wladyslaw Szpilman, von ihm selbst aufgeschrieben kurz nach dem Krieg, 1946 gedruckt und bald darauf, als die Kommunisten die Macht in Polen übernahmen, verboten. Vor



Der Film hat seine Höhepunkte, wenn Polanski zu sich selbst und zu seiner Obsession findet: in die Einsamkeit, den geschlossenen Raum.

vier Jahren erst fand Szpilman's Sohn das Manuskript und besorgte seine Veröffentlichung unter dem Titel «Das wunderbare Überleben – Warschauer Erinnerungen 1939–1945» (Econ, Ullstein, List 1998)*; vor zwei Jahren ist Wladyslaw Szpilman gestorben, achtundachtzig-jährig am 6. Juli 2000. Diese wahre Geschichte hat Roman Polanski verfilmt, indem er sie, das Produkt einer Einsamkeit (des Nacherlebens und Schreibens), mit den öffentlichsten Mitteln, die es gibt, mit den Mitteln des industriellen Films illustrierte.

Man sagt jetzt, Polanski, der als Kind aus dem Ghetto von Krakau entkam und dessen Mutter und Schwester im Gas starben, Polanski, dessen letzter polnischer Film *NÓZ W WODZIE* (*DAS MESSER IM WASSER*) vor vierzig Jahren entstanden war, sei mit *THE PIANIST* nicht nur nach Polen, sondern auch zu sich selbst heimgekehrt. Dieser Film sei zum erstenmal ein Stück Autobiographisches vom ubiquitären Filmemacher, des Globalisierten vor der Globalisierung. Als habe Polanski nicht längst seinen «Roman by Polanski» (1984) veröffentlicht. Und als sei nicht fast jeder seiner Filme von der psychischen Topographie des Ghettos vorgezeichnet. Denn der Mann, der sich dem frühen Angebot Steven Spielbergs, die Geschichte Schindlers zu filmen, verweigert haben soll und der bisher in allen Interviews leugnete, jemals wie die von ihm verachtete *Nouvelle vague* "private" Filme zu machen oder machen zu wollen – er hat im Grunde nie etwas anderes getan. Von Andrzej, Krystyna und dem "Jungen" auf Segeltörn in den Masuren über Carol allein in der Londoner Wohnung (*REPULSION*), George auf seiner Insel (*CUL-DE-SAC*), Rosemary Woodhouse im gothischen Horrorhaus in Manhattan, Nancy in der mediterranen Villa (*WHAT?*), Trelovsky im Gespensterhaus in Paris (*LE LOCATAIRE*) bis zu Wladek Szpilman: sie alle sind Eingeschlossene und Opfer der Klaustrophobie. Jedesmal kehren die Filme an ihren Anfang zurück, umkreisen einen *huit clos*, gehen an

einer undurchdringlichen Mauer entlang, die sich am Ende als endlos erweist, wenn der Wanderer sich am Ausgangspunkt seiner Wanderung wiederfindet. Das Ghetto gebiert Autisten und ist für sie zugleich beschützender Ort wie Gefängnis und Friedhof.

Der Film *THE PIANIST* hat seine Höhepunkte, wenn Polanski zu sich selbst und zu seiner Obsession findet: in die Einsamkeit, den geschlossenen Raum. Wenn Szpilman endlich allein ist in der verlassenen Wohnung, von der man sonst nichts erfährt, als dass der Blick aus dem Fenster auf die Polizeistation der Deutschen schräg rechts gegenüber, ein Lazarett en face und die Mauer und ein hohes Gebäude im Ghetto schräg links gegenüber fällt, immer aus der Perspektive des Versteckten, der zu verhungern droht, wenn die Helfer tagelang nicht kommen können und alle anderen Informationen von der Aussenwelt nur undefinierbare angsterregende Geräusche sind. Der Schauspieler Adrien Brody – welcher merkwürdiger Zufall, dass sein Familienname der Name eines untergegangenen, vernichteten galizischen Shtetl ist – wird von seinem Regisseur geführt, als sei er ein Adept Stanislawskis oder der *method acting* der Cassavetes-Truppe oder von Lee Strasbergs Actor's Studio, oder all dieser Darstellungskünste zusammen, die vom Schauspieler verlangen, eine Rolle nicht zu spielen, sondern zu sein. Brody ist Szpilman so ausschliesslich und intensiv, dass man um seine geistige Gesundheit zu fürchten beginnt.

So vermittelt der Film den Untergang des Ghettos und den heroischen Kampf der polnischen Untergrundarmee aus einer Art filmischer Teichoskopie mit dem Blick in eine einzige Strasse und hat seine eindrucksvollsten Momente, weil er weniger zeigt (und illustriert), sondern zur Identifikation einlädt und die Imagination herausfordert. Als nahezu grobe "Fehler" erweisen sich in diesem Kontext andere Bilder, wie etwa eine nur noch demonstrative Einstellung auf den von den Deportierten



Manchmal verdoppelt Polanski die Wahrheit in einem Masse, verpackt, verschnürt, deponiert sie, dass kein Bild mehr passt zwischen Plot und Dekor, kein Raum mehr bleibt für die Vorstellungskraft.

verlassenen Sammelplatz mit den wie Trümmer eines früheren Lebens zurückgelassenen Gepäckstücken. Oder wenn der deutsche Wehrmachtsoffizier, der Szpilman in dessen neuem Notversteck in einer Villa neben der zerstörten Klinik aufgespürt hat, ihn Chopin spielen lässt und ihm gegen die grausame Kälte seinen Militärmantel gibt, noch einmal in seinen Gefechtsstand zurückkehrt und der Film ihn unnötigerweise begleitet. Da zerstört Polanski geradezu mutwillig die Perspektive, die zum Lebensnerv der Korrespondenz zwischen Film und Zuschauer geworden ist. Wie man sich hier des Eindrucks nicht erwehren kann, dass die überflüssige Szene der Performance des Darstellers Thomas Kretschmann, des «guten Deutschen», geschuldet ist, so lassen sich zwei, drei Spielberg-Zitate verifizieren.

Ein SS-Offizier fährt aus dem Nirgendwo in seinem Kübelwagen vor, befiehlt willkürlich selektierten Gefangenen, sich hinzulegen und tötet sie, indem er ihnen in den Kopf schießt. Doch dann, beim Letzten, ist das Magazin seiner Pistole leer, und der Killer füllt, statt aufzugeben, wie man hoffen soll, umständlich nach zum letzten Schuss. An Amon Göth in der entsprechenden Szene von *SCHINDLER'S LIST* gemahnen soll offensichtlich auch die dramatisch überhöhte Erscheinung des hochgewachsenen blonden Ariers, der die Ärmel seiner Feldbluse bis über die Ellenbogen sportlich hochgerollt hat. Da könnte makabre Ironie walten, aber Polanski meint es immer ganz ernst. Auch mit der in Babelsberg, Jüterbog und Warschau arrangierten Trümmerarchitektur, die so «realistisch» sein soll, dass ihre Künstlichkeit schmerzt.

Da verdoppelt Polanski die Wahrheit in einem Masse, verpackt, verschnürt, deponiert sie, dass kein Bild mehr passt zwischen Plot und Dekor, kein Raum mehr bleibt für die Vorstellungskraft. Als Spielberg, dessen Film nicht viel weniger zum Akademismus neigte, das kleine Mädchen mit dem roten Mantel durch die

schwarzweiss gefilmte Szenerie des Abtransports der jüdischen Bevölkerung eines ganzen Strassenzugs irren liess, konnte sich an dieses Signal, das nur für den Zuschauer bestimmt war, dessen Hoffnung und Phantasie heften, weil er auch sicher sein konnte, dass keinem anderen, niemandem im Film irgend etwas an dem Mädchen auffällig erschien. Polanskis Mantel ist, und das keineswegs in einer Schwarz-Weiss-Umgebung, nicht rot, sondern der feldgraue des deutschen Offiziers. In ihm tritt Wladek – und er ist sich seiner auffällig ungewöhnlichen Einkleidung so wenig bewusst, wie Spielbergs Mädchen es nur sein könnte – einem polnischen Paar und Soldaten der Roten Armee entgegen. Natürlich wissen wir, und Wladek mag mager und mit dicht gewuchertem schwarzen Bart ein anderer Ahasver sein, dass die Personen auf der Szene ihn für einen Deutschen halten und auf ihn schiessen werden. Bei Spielbergs Mädchen aber wissen wir nichts im voraus, weil das Mädchen im roten Mantel eine Phrase im Irrealis ist. Szpilman im deutschen Offiziersmantel ist nur ein falscher Satz.

Bei Polanski ist es lange her, dass er Filme im Irrealis machte. Trelkovsky weiss am Ende nicht mehr, ob er es selber ist, der da, total eingegipst und nicht zu identifizieren, im Klinikbett liegt, oder doch die Selbstmörderin Mademoiselle Choule, die Vermieterin seiner Wohnung. Szpilman – wie könnte es zum Schluss eines Films im Realis auch anders sein – spielt am Ende wieder am Flügel im Radiostudio. Er spielt Chopins «Nocturne» zu Ende, beginnend mit dem Takt, in dem er beim Bombenangriff vom September 1939 hatte aufhören müssen. Der Kino-Szpilman hat nicht die geringste Chance, wie Trelkovsky an seiner eigenen Identität zu zweifeln.

Peter W. Jansen

* Neuaufgabe (quasi als «Buch zum Film») jetzt unter dem Titel «Der Pianist. Mein wunderbares Überleben» als Ullstein Taschenbuch.



THE PIANIST

Stab

Regie: Roman Polanski; Buch: Ronald Harwood nach den Memoiren von Wladyslaw Szpilman; Kamera: Pawel Edelman; Schnitt: Hervé De Luze; Production Design: Allan Starski; Kostüme: Anna Sheppard, Musik: Wojciech Kilar; Ton: Jean-Marie Blondel

Darsteller (Rolle)

Adrien Brody (Wladyslaw Szpilman), Emilia Fox (Dorota), Michal Zebrowski (Jurek), Ed Stoppard (Henryk), Maureen Lipman (Mutter), Frank Finlay (Vater), Jessica Kate Meyer (Halina), Julia Rayner (Regina), Thomas Kretschmann (Wilm Hosenfeld), Wanja Mues, Detlev von Wangenheim (SS-Offiziere), Richard Ridings (Mr. Lipa), Roy Smiles (Itzak Heller), Paul Bradley (Yehuda), Daniel Caltagirone (Majorek), Andrzej Blumenfeld (Benek), John Bennett (Dr. Ehrlich), Cyril Shaps (Mr. Grün), Ruth Platt (Janina)

Produktion, Verleih

Produzenten: Roman Polanski, Robert Benmussa, Alain Sarde; Ko-Produzent: Gene Gutowski; ausführende Produzenten: Lew Rywin, Henning Molfenter, Timothy Burrill. Frankreich, Polen, Deutschland, Grossbritannien 2002. Farbe, Dauer: 148 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



Überlebensstrategien in einer feindlichen Umwelt

Roman Polanskis Leben und Überleben beim Film

Bereits als Acht-jähriger schlich er sich aus dem Krakauer Ghetto, um mit seinem kärglichen Taschengeld ins Kino zu gehen: «Filme wurden für mich zur beherrschenden Leidenschaft.»

Roman Polanskis Leben ist von Schicksalsschlägen geprägt, und diese haben *indirekt* auch die meisten seiner Filme beeinflusst, obwohl er in diesen autobiographische Bezüge tunlichst vermieden hat, sogar in seiner letzten Arbeit, *THE PIANIST*, wo man dies am ehesten erwartet hätte. Am härtesten getroffen haben ihn zweifellos der Tod seiner Mutter in einer Gaskammer von Auschwitz und 1969 die Ermordung seiner Frau Sharon Tate durch die Manson-Bande. Über diese Ereignisse und andere Erlebnisse, etwa wie er in seiner Jugend als Opfer eines Überfalls halb totgeschlagen wurde, berichtet er in seiner 1984 erschienenen Autobiographie «Roman Polanski von Roman Polanski»*. Dort erzählt er auch von seinen ersten Liebschaften und Freundschaften, vor allem aber auch über seine früh einsetzende Begeiste-



1 Roman Polanski bei Dreharbeiten zu LE LOCATAIRE

2 Catherine Deneuve in REPULSION

rung für den Film. Bereits als Achtjähriger schlich er sich aus dem Krakauer Ghetto, um mit seinem kärglichen Taschengeld ins Kino zu gehen: «Filme wurden für mich zur beherrschenden Leidenschaft – sie waren meine einzige Fluchtmöglichkeit vor Depression und Verzweiflung.»

1933 in Paris geboren, kehrte Polanski als Dreijähriger mit seinen Eltern in seine Heimatstadt Krakau zurück. Dort erlebte er nach dem Einmarsch der Deutschen als jüdisches Kind die Errichtung des Ghettos, die Deportation seiner Mutter und später diejenige seines Vaters. Erst nach dem Krieg erfuhr er, dass seine Mutter kurz nach ihrem Abtransport in einer Gaskammer in Auschwitz ums Leben gekommen war. Sein Vater wurde nach Mauthausen gebracht, kehrte aber nach dem Krieg

zurück und heiratete eine andere Frau, was dem Knaben verständlicherweise schwer zu schaffen machte. Unter dem kommunistischen Regime musste Polanski seine während der deutschen Besatzung verpasste Schulzeit nachholen. Beim Vortrag in einer Pfadfindergruppe entdeckte er seine schauspielerische Begabung. «Es war buchstäblich ein einmaliges Erlebnis: die Entdeckung, dass ich ein natürliches Talent besass, anderen Vergnügen zu bereiten ... Ich hatte meine Berufung entdeckt.»

Der selbstbewusst gewordene Junge wurde bald Mitglied einer Jugendtheatergruppe. Nach einer ersten kleinen Bühnenrolle wurde ihm die Hauptrolle eines russischen Bauernjungen in Valentin Katajews Stück «Der Sohn des Regiments» anvertraut. Der Erfolg, den er damit hatte, verschaffte ihm seine erste kleine Filmrolle im



1

«Von Beginn an ging es um das Wechselspiel antagonistischer Charaktere auf allerengstem Raum. Da ein Segelboot den Schauplatz bildete, verlor die Grundidee – die völlige Isolierung dreier Menschen von der übrigen Welt – alles Theatralische.»

1 Marcello Mastroianni und Sidne Rome in WHAT?

2 LE LOCATAIRE

Diplomfilm einer Gruppe von Filmstudenten aus Lodz. Der Film mit dem Titel TRZY OPowieSCI (DREI ERZÄHLUNGEN, 1953) war nach Polanskis Erinnerung zwar «eine fade Propagandaübung», verschaffte ihm aber die Möglichkeit, «die Entstehung eines richtigen Films zu verfolgen» und Leute wie *Andrzej Wajda* kennenzulernen, der ihn bald darauf als Schauspieler für seinen ersten Langfilm *POKOLENIE* (EINE GENERATION, 1955) und später *KANAL* (1957) engagierte. Seine Filmerfahrungen ermutigten ihn – wie hundert andere –, sich um eine Aufnahme an die Filmschule in Lodz zu bewerben. Als einer von acht wurde er nach zahlreichen Prüfungen schliesslich fürs Regiefach zugelassen. Obwohl noch ein Neuling, arbeitete Polanski bereits im ersten Schuljahr als Regisseur, Hauptdarsteller, Produzent und Maskenbildner in einer Person an einem Kurzspielfilm mit dem Titel *ROWER* (DAS FAHRRAD, 1955), der auf einem eigenen Erlebnis beruhte.

Als Student der Filmschule Lodz konnte Polanski es sich leisten, einen Pass für eine Reise nach Paris zu beantragen. Dort lebte seine Schwester Annette mit ihrem Mann und konnte für ihn bürgen. Seit Gomulka in Polen das Regime übernommen hatte, schienen ohnehin liberalere Zeiten anzubrechen. Paris, das er bisher nur durch die Filme von Carné, Cayatte, Becker und Delannoy kannte, war für Polanski eine Offenbarung. «Jeden Tag durchstreifte ich einen anderen Teil der Stadt und arbeitete mich methodisch durch Museen und Kunstgalerien ... Ich wurde beinahe zum Dauergast in der Pariser Cinémathèque, um mir dort Filme anzusehen, die Polen nie erreicht hatten ... Ganz besonders faszinierten mich

zwei in Polen noch unbekannte Schauspieler: James Dean und Marlon Brando. Ihre Darstellungskunst war genau das, was ich instinktiv anstrebte.»

An der Filmschule drehte Polanski zunächst zwei Kürzestspielfilme, *MORDERSTWO* (DAS VERBRECHEN, 1957) und *USMIECH ZEBICZNY* (DAS LÄCHELN, 1957) sowie einen Übungsfilm dokumentarischer Natur über eine im Chaos endende Tanzveranstaltung, *ROZBIJEMY ZABAWE* (ABBRUCH DES TANZES, 1957). Auf Grund einer exakten Projektskizze mit einer genauen Zeichnung für jede Einstellung erhielt Polanski schliesslich die Mittel für einen eigentlichen Kurzspielfilm, der an einem Wettbewerb für Experimental-Kurzfilme an der Weltausstellung in Bruxelles von 1958 gezeigt werden sollte. *DWAJ LUDZIE Z SZAFĄ* (ZWEI MÄNNER UND EIN SCHRANK, 1958) wurde in Bruxelles mit einer Bronzemedaille ausgezeichnet. Er trägt im Ansatz bereits die Züge eines echten Polanski-Films und kam als erster Schulkurzfilm überhaupt sogar in den kommerziellen Verleih. Polanskis ursprüngliche Idee war es gewesen, zwei Männer mit einem Konzertflügel aus dem Meer auftauchen zu lassen und dann die Zurückweisung zu zeigen, die sie mit ihrer Fracht im Restaurant, in der Strassenbahn und im Hotel erlebten. Um intellektuellen Fehldeutungen (etwa eine Ablehnung der Kunst durch die Philister) zuvorzukommen, wurde der Konzertflügel dann jedoch durch einen altmodischen Spiegelschrank ersetzt, wie man ihn seinerzeit in drittklassigen Hotels zu finden pflegte. Von allem Anfang an legte Polanski Wert darauf,



keine "Botschaften" zu vermitteln, sondern die Absurdität der Welt für sich selber sprechen zu lassen.

Im kommenden Jahr entstanden zwei weitere Kurzfilme: *LAMPA (DIE LAMPE, 1959)* zeigte nichts anderes als einen alten Handwerker, der sich im Lichte einer Petrollampe bemüht, verstümmelten Puppen neues Leben einzuhauchen. Eine Kurzgeschichte aus einer Zeitung gab ihm die Idee für seinen zwanzigminütigen Diplomfilm *GDY SPADAJA ANIOLY (WENN ENGEL FALLEN, 1959)*. «Sie handelte von einer ältlichen Toilettenfrau in einer öffentlichen Bedürfnisanstalt, die eine mystische Vision hat. Für mich verkörperte die Existenz eines solchen Menschen ein Gemisch aus Leere, Monotonie und Plackerei. Wer verschwendet schon einen Blick auf so ein altes Weib mit ihrer Nichtwesenhaftigkeit?» Die Rolle des Mädchens, das die Alte einmal gewesen war, spielte die Schauspielerin *Barbara Kwiatkowska*, Polanskis neue Freundin, die er am 9. September 1959 heiratete.

Das junge Paar wurde ans Filmfestival von San Sebastián eingeladen, wo nicht nur *EWA CHCE SPAC (EVA WILL SCHLAFEN, Regie: Tadeusz Chmielewski)*, in dem *Barbara Kwiatkowska* die Hauptrolle spielte, sondern auch *ZWEI MÄNNER UND EIN SCHRANK* gezeigt wurden. Zurück in Lodz, arbeitete Polanski gemeinsam mit dem an der Filmschule aufgetauchten *Jerzy Skolimowski* an seinem ersten abendfüllenden Spielfilm. «Er sollte gedankliche Schärfe und einen präzisen, fast formalistischen Aufbau besitzen. Der Plot war der eines reinen Thrillers. Ein Ehepaar nimmt in seiner kleinen Jacht einen Passagier mit, der dann unter mysteriösen Um-

ständen verschwindet. Von Beginn an ging es um das Wechselspiel antagonistischer Charaktere auf allerengstem Raum. Da ein Segelboot den Schauplatz bildete, verlor die Grundidee – die völlige Isolierung dreier Menschen von der übrigen Welt – alles Theatralische.» Das Drehbuch zu *NÓZ W WODZIE (DAS MESSER IM WASSER)* wurde zu Polanskis bitterer Enttäuschung vom zuständigen Komitee des Kultusministeriums jedoch «wegen gesellschaftlicher Irrelevanz» abgelehnt.

In der Hoffnung, sein Projekt in Frankreich realisieren zu können, fuhr Polanski mit seiner Frau nach Paris, wo sie ein Engagement in Aussicht hatte, aus dem allerdings nichts wurde. Für *DAS MESSER IM WASSER* fand Polanski zwar keinen Produzenten, bekam jedoch die Mittel für einen Kurzfilm von sechzehn Minuten. So entstand die Satire *LE GROS ET LE MAIGRE (DER DICKE UND DER DÜNNE, 1961)*, in der ein dicker Mann einen von Polanski selbst gespielten kleinen und kränklichen Diener nach Strich und Faden ausnützt. Zurück in Polen entstand Polanskis letzter, zum Teil von einem Freund finanzierter Kurzfilm, *SSAKI (SÄUGETIERE, 1962)*. «Zu Beginn erscheint fern in der weissen Einöde ein Punkt. Er wird langsam grösser, und man erkennt einen Schlitten und zwei Männer, von denen der eine zieht und der andere gezogen wird. Sie führen einen erbarmungslosen Machtkampf, in dem jeder versucht, den andern zum Schlittenziehen zu bewegen. Die Mittel, die sie bei diesem Duell einsetzen, reichen von erschlichenem Mitleid und emotioneller Erpressung bis zu physischer Gewalt.»

Jerzy Bossak, künstlerischer Leiter einer nach 1956 gegründeten «autonomen Produktionseinheit» mit dem

Polanski und Françoise Dorléac bei Dreharbeiten zu *CUL-DE-SAC*

WHAT?

Dreharbeiten zu *FRANTIC*

Dreharbeiten zu *REPULSION*

Dreharbeiten zu *LE LOCATAIRE*

LE LOCATAIRE



CUL-DE-SAC

BITTER MOON

Dreharbeiten
zu LE LOCATAIRE

REPULSION

1 Dreharbeiten zu
FRANTIC

2 Catherine Deneuve
in REPULSION



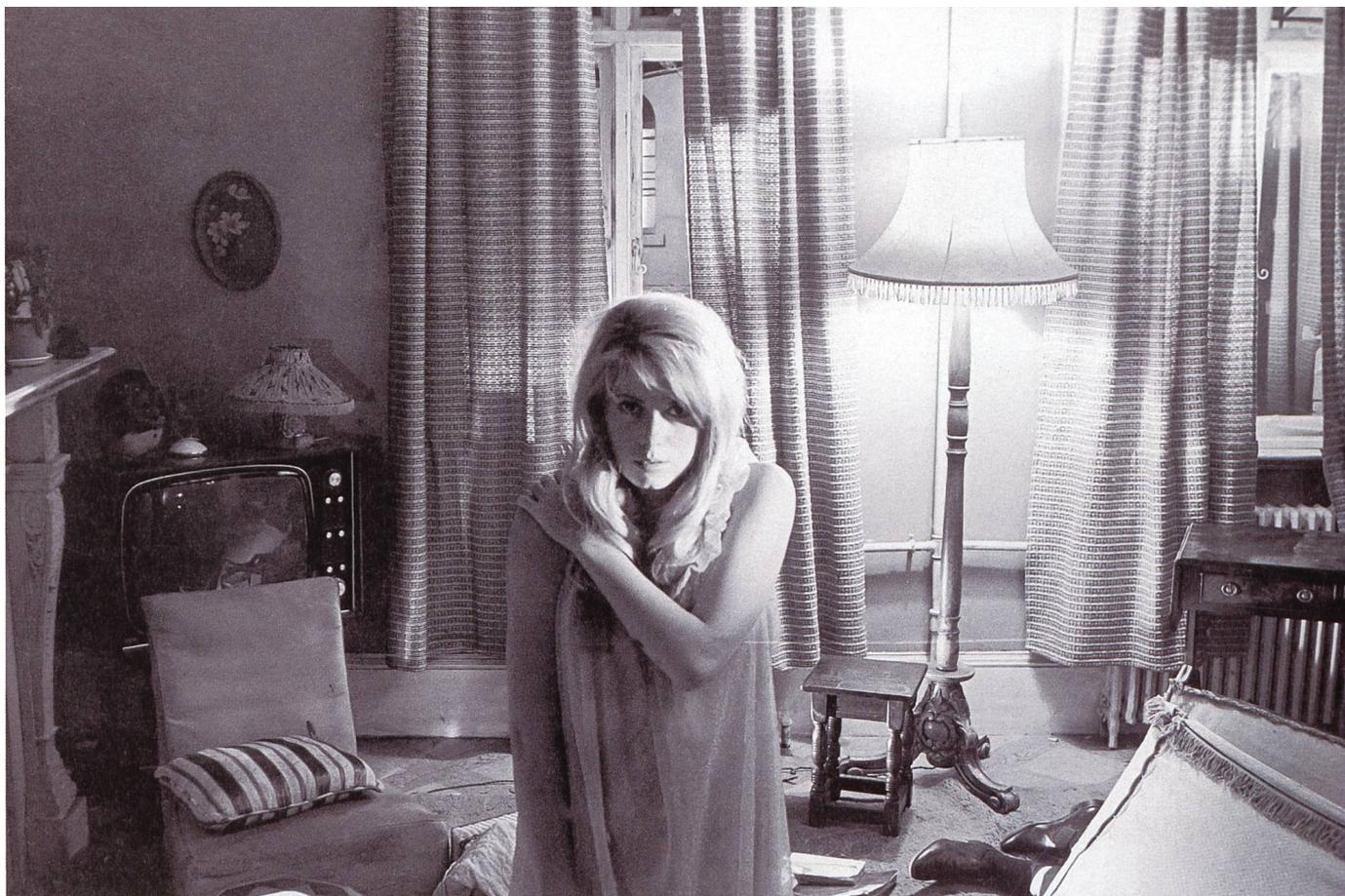
1

Namen «Kamera» und Vorsteher der Abteilung Regie an der Lodzer Filmschule, forderte Polanski auf, einen neuen Versuch zu starten, DAS MESSER IM WASSER zu produzieren. «Ich bastelte an einigen Szenen herum, fügte ein paar Dialogfetzen ein, damit die Sache einen stärkeren Anstrich von „gesellschaftlichem Engagement“ bekam, und Bossak legte das neugetippte Drehbuch dem Kultusministerium vor.» Diesmal wurde die Produktionslaubnis erteilt. Gerne hätte Polanski die Rolle des jungen Autostoppers selber übernommen, doch Bossak meinte, wenn ein Regisseur und Drehbuchautor in seinem ersten Langfilm auch noch eine der Hauptrollen spielen, mache dies einen schlechten Eindruck. So gab Polanski die Rolle *Zygmunt Malanowicz*, einem jungen Schauspielabsolventen. Die Rolle des Journalisten mittleren Alters übernahm der erfahrene Bühnenschauspieler *Leon Niemczyk*.

Nachdem Eva Krzyzewska, die in Wajdas *ASCHE UND DIAMANT* die Rolle der *Krystyna* gespielt hatte, Polanski eine Absage erteilt hatte, suchte er nach einer Laiendarstellerin und fand eine solche in *Jolanta Umecka*, die er in einem städtischen Schwimmbad in Warschau entdeckte. Wie sich herausstellen sollte, eine Fehlbesetzung, die schwer zu führen war und nicht einmal schwimmen konnte. Auch sonst gestalteten sich die Dreharbeiten auf dem Wasser als unerwartet schwierig. «Die stets wechselnden Seebrisen machten das Drehen zu einem qualvoll langsamen Geschäft. Da stand die Sonne zum Beispiel gerade günstig, aber im nächsten Moment mussten wir wenden, um den Wind auszunützen, und Licht und Schatten präsentierten sich wieder

völlig neu.» Auch im persönlichen Bereich erlebte Polanski während der Dreharbeiten eine Pechsträhne: Er vernahm, dass einer seiner besten Freunde, der Filmregisseur *Andrzej Munk*, bei einem Autounfall ums Leben gekommen war. Und durch eine anonyme Zuschrift erfuhr er, dass seine Frau in Rom offenbar eine Affäre mit dem Filmregisseur *Gillo Pontecorvo* hatte. Zu allem Elend geriet Polanski bei der Rückfahrt von den Dreharbeiten auch noch in einen Autounfall, bei dem er einen Schädelbasisbruch erlitt. Der Originalton des Films erwies sich als unbrauchbar, so dass der Soundtrack neu produziert werden musste.

So mühsam wie die Produktion erwies sich später auch die Auswertung. DAS MESSER IM WASSER wurde bei der in Polen damals üblichen offiziellen Vorführung von den Vertretern der Regierung und der Partei eher kühl aufgenommen. Bemängelt wurde vor allem das offene Ende, das es dem Publikum überliess, seine Schlüsse zu ziehen. Die Reaktion der Presse war, wie Polanski sich erinnert, katastrophal. Immerhin erwarb der französische Produzent *Pierre Braunberger* den Film von Film Polski für 10'000 Dollar und meldete ihn 1962 für die Filmfestspiele in Venedig an, wo er den Kritikerpreis gewann. Dennoch wurde DAS MESSER IM WASSER auch im Westen kein Publikumsrenner, obwohl er von der Kritik sehr positiv aufgenommen wurde, auch in der Schweiz. *Martin Schlappner* stellte Polanskis Spielfilm-erstling in der *NZZ* «in die Reihe jener Filme junger Franzosen, Italiener und Engländer, welche die Selbstentfremdung des Menschen in der Massengesellschaft nicht mehr als ein klassenpolitisch-ideologisch zu inter-



2

Obwohl dauernd in Geldnöten, wurde 1963 für Polanski zu einem Jahr der Reisen und des steigenden Bekanntheitsgrads.

pretierendes Phänomen auffassen, sondern als ein allgemein menschliches». Und Hans Rudolf Haller schloss seine Würdigung in der damaligen «Radiozeitung» mit den Worten: «Das Faszinierende am erstaunlichen Erstling des jungen Polen ist die Direktheit, mit der er anspricht. Da gewinnt Abstraktes Körpernähe.»

Durch den Filmproduzenten *Pierre Roustang*, bei dem er sich, wiederum in Paris, um einen Filmjob bemühte, lernte Polanski den Franzosen *Gérard Brach* kennen, der bald einer seiner engsten Freunde und sein bester Drehbuchmitarbeiter werden sollte. «Wir hatten viel miteinander gemein, Gérard und ich: den gleichen Sinn für Humor, auch fürs Absurde.» Im gemeinsamen Gespräch entwickelten die beiden das Drehbuch zu *CUL-DE-SAC (WENN KATELBACH KOMMT, 1966)*, das sie Roustang zeigten, dem es jedoch nicht gefiel. Dafür beteiligte er die beiden am vierteiligen Episodenfilm *LES PLUS BELLES ESCROQUERIES DU MONDE*, dessen Teile in Japan, Italien, Paris und Amsterdam spielten. Während Claude Chabrol die Pariser Episode in Szene setzte, befassten sich Polanski und Gérard Brach mit derjenigen in Amsterdam. *LA RIVIÈRE DES DIAMANTS (DAS DIAMANTENHALSBAND)* schildert die Geschichte einer jungen Französin, die einem holländischen Geschäftsmann Verliebtheit vorspielt und mit Hilfe eines simplen Tricks ein Diamantkollier stiehlt. Die Diebin wurde von *Nicole Hilartain* gespielt, die damals mit Polanski und einem polnischen Architekten in einem Dreiecksverhältnis lebte.

Polanskis frühe Filme fallen in die Blütezeit der «Nouvelle vague», mit der der Pole interessanterweise jedoch nicht viel anfangen konnte: «Für mich war die neue Welle nichts. Dafür war ich viel zu sehr Profi – und Perfektionist. François Truffauts *LES QUATRE CENTS COUPS* (1959) und Jean-Luc Godards *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) gefielen mir zwar nicht übel, doch die anderen Filme, ausgenommen die frühen von Claude Chabrol, stiessen mich wegen ihrer Amateurhaftigkeit und miserablen Technik ab. Es war für mich eine kaum erträgliche Qual, sie überhaupt zu sehen.» Polanskis Ideal in filmischer Hinsicht war Orson Welles' *CITIZEN KANE*. Hinzu kam Fellinis *OTTO E MEZZO*, den er 1963 am Filmfestival von Cannes zu sehen bekam. «Der Film handelte von den Problemen und Zwängen eines Regisseurs und war für mich eine Art Offenbarung – er hatte alles, was ich je auf einer Leinwand zu sehen gehofft hatte, emotionell wie visuell.»

Obwohl dauernd in Geldnöten, wurde 1963 für Polanski zu einem Jahr der Reisen und des steigenden Bekanntheitsgrads. Im Sommer erhielt er eine Einladung zu den Filmfestspielen von Montreal. «Ich wohnte im Hotel Windsor, brauchte nichts zu bezahlen und fand mich in trauter Nachbarschaft mit Zelebritäten wie Jean-Luc Godard, Francesco Rosi und Lindsay Anderson.» Kaum wieder in Paris, packte er erneut die Koffer, um nach New York zu fliegen, wo *DAS MESSER IM WASSER* an den dortigen Filmfestspielen gezeigt werden sollte. In New York wurde Polanski von einer überschwänglichen Gastfreundschaft überrascht. Wildfremde Menschen sprachen ihn mit dem Vornamen an und benahmen sich



1



2

wie alte Freunde. Im Jahr darauf lernte Polanski auch Los Angeles kennen, wiederum als geladener Gast: DAS MESSER IM WASSER war von der Academy of Motion Picture Arts and Sciences für einen Oscar in der Kategorie «Beste ausländischer Film 1963» nominiert worden. «The Winner» wurde am 13. April 1964 allerdings Fellinis OTTO E MEZZO. Bescheiden notierte Polanski: «Einem solchen Sieger zu unterliegen, war keine Schande.»

Trotz all dieser Ehrungen beschäftigte Polanski je länger je mehr die Sorge um einen weiteren Film. «Gérard Brach und ich waren in unser Drehbuch für CUL-DE-SAC verliebt, doch die Umsetzung in einen Film erwies sich als Schwerstgeburtt.» Polanski wandte sich an den Produzenten Sy Stewart und später an die William Morris Agency. Telefonisch meldete sich schliesslich der in Berlin lebende Produzent Sam Waynberg, wie Polanski ein gebürtiger Pole, der für ein Entgelt von 2000 Dollar eine dreimonatige Option auf das Drehbuch erwarb. Bereits vorher war Polanski mit der «Compton Group», einer kleinen von Tony Tenser und Michael Klinger geleiteten Produktionsfirma, in Kontakt gekommen. Diese war allerdings nicht an CUL-DE-SAC interessiert, sondern wünschte einen Horrorfilm. Polanski und Gérard Brach nahmen den Ball auf und schrieben in siebzehn Tagen das Drehbuch zu REPULSION (EKEL, 1965). Bereits im Januar 1964 hatte Polanski anlässlich einer Woche des polnischen Films in München den Produzenten Gene Gutowski kennengelernt, einen gebürtigen Polen, der mit einem amerikanischen Pass in London lebte. Er sollte für ihn bald eine wichtige Rolle spielen, produzierte er aus persönlicher Überzeugung doch REPULSION, CUL-DE-

SAC, THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS und half dem jungen Polen aus manchem finanziellen Engpass heraus. In Polanskis bisher letztem Film, THE PIANIST, zeichnete er als Koproduzent.

Für die zentrale Gestalt, Carole, liessen sich Brach und Polanski von den Phantasien eines Mädchens inspirieren, das sie einst in St-Germain-des-Prés kennengelernt hatten und das sich von Sex gleichzeitig angezogen und abgestossen fühlte. Daraus wurde im Plot eine eigentliche Horrorstory: «Ein junges Mädchen, mordergerig, schizophren, läuft in der verlassenen Londoner Wohnung ihrer Schwester Amok. Zu den «Zutaten» gehörten blutrünstige Szenen, welche hart an Horrorfilmklischees grenzten. Originalität würde sich nur durch die Erzählweise der Geschichte erzielen lassen, bei der wir grösstmögliche Realitätstreue und psychologische Glaubwürdigkeit anstreben.» Das französische Skript wurde von David Stone, einem jungen Briten, in eine englische Fassung transponiert. Als Kameramann wurde auf Polanskis Drängen Gil Taylor (DR. STRANGE-LOVE, A HARD DAY'S NIGHT) engagiert.

Die Überlegungen, die sich Polanski zur Realisierung machte und die er in seinen Memoiren rekapituliert, illustrieren recht schön die spontane Art, mit der er schon damals seine kreativen Phantasien in die Praxis umzusetzen verstand: «Meine Absicht war es, Caroles Halluzinationen durch das Auge der Kamera zu zeigen und ihre bedrohliche Wirkung durch den Einsatz immer extremerer Weitwinkelobjektive mehr und mehr zu verstärken. Allerdings reichte dies für meine Zwecke noch nicht aus. Ich wollte ausserdem die tatsächlichen Di-

«Unglückseligerweise begannen unsere drei Hauptdarsteller bald, ihre Rollen in die Wirklichkeit zu übertragen.» Vielleicht haben die Spannungen unter den Darstellern zur Atmosphäre beigetragen.

mensionen der Wohnung nach Wunsch verändern können – um die Räumlichkeiten zu erweitern und die Wände gleichsam zurückzudrängen, damit die Zuschauer Caroles verzerrten Blick in voller Wirkung miterleben konnten. Entsprechend entwarfen wir Wände, die sich nach aussen bewegen und durch Zusatzflächen verlängern liessen. Auf diese Weise konnte man beispielsweise den engen Gang zum Badezimmer so sehr «strecken», dass er albraumhafte Proportionen annahm.»

Als Hauptdarstellerin wurde auf Polanskis Insistieren hin Catherine Deneuve engagiert: «Die Arbeit mit Catherine Deneuve – das war wie das Tanzen eines Tangos mit einer überragend geschulten Partnerin. Auf dem Set wusste sie genau, was ich von ihr wollte, und sie schlüpfte so sehr in die Haut der Hauptfigur, dass sie bei Ende der Dreharbeiten selbst introvertiert und ein wenig überkandidelt war.» Da Polanski in Zeitnot und dadurch in Clinch mit den Produzenten kam, musste er allerdings Kompromisse machen und gestand: «Von all meinen Filmen ist REPULSION der minderwertigste – technisch weit unter dem von mir gewollten Niveau.» Dennoch wurde der Film 1965 an den Berliner Filmfestspielen mit einem Silbernen Bären ausgezeichnet. Dies bewog die Produzenten Tony Tenser und Michael Klinger, Polanski auch für die Produktion von CUL-DE-SAC grünes Licht zu geben.

Als Hauptdarsteller wurden Donald Pleasance, der Amerikaner Lionel Stander, Jack McGowan sowie Catherine Deneuves Schwester Françoise Dorléac gewonnen. Drehort war die Insel Lindisfarne (Holy Island), auf der kaum 300 Menschen lebten, Schafzüchter, Fischer, Wild-

diebe und Strandräuber. «Und sie hatten etwas gegen Fremde, die länger als ein oder zwei Tage blieben.» Die trostlose Atmosphäre übertrug sich in Form von Spannungen bald auf die Mitwirkenden. «CUL-DE-SAC war eine schwarze Komödie über Menschen, die, in völliger Isolation, zu engem Zusammenleben verdammt sind – eine Studie in Neurose mit auf den Kopf gestellten Thriller-Konventionen. Unglückseligerweise begannen unsere drei Hauptdarsteller bald, ihre Rollen in die Wirklichkeit zu übertragen.» Vielleicht haben die Spannungen unter den Darstellern zur Atmosphäre beigetragen. Jedenfalls wurde CUL-DE-SAC zu einem eindrücklichen Spiel mit dem Absurden, das in der Ausgangssituation zwar an Becketts «Warten auf Godot», im weiteren Verlauf indes an die wichtigsten von Polanskis Kurzfilmen erinnert. Das Leben und Überleben in einer absurden Welt zeichnete sich bereits jetzt als hintergründiges und oft mit schwarzem Humor gezeichnetes Hauptthema in Polanskis Filmen ab. Dies sollte sich auch in den weiteren Arbeiten des nun etablierten Regisseurs nicht ändern.

Mit dem Plan eines neuen Films beschäftigte sich Polanski während einer Drehpause von CUL-DE-SAC, die er in Sankt Anton verbrachte: «Die Grundidee war allerdings älter. Oft hatte ich davon gesprochen, mit Gérard Brach eine Vampir-Komödie zu schreiben. Wenn wir uns in Paris einen Horrorfilm ansahen, konnten wir beobachten, dass sich das Publikum vor Gelächter bog. Warum also nicht einen Film machen, der die Zuschauer bewusst zum Lachen reizte?» Durch seinen Produzenten

TESS

ROSEMARY'S BABY

DEATH AND THE MAIDEN

FRANTIC

MACBETH

NÓZ W WODZIE (DAS MESSER IM WASSER)

1 Mia Farrow in ROSEMARY'S BABY

2 Francesca Annis und Jon Finch in MACBETH



1

«Die Ereignisse des Films werden zum guten Teil durch Rosemaries Augen gesehen. Um diese subjektive Unmittelbarkeit auf den Zuschauer zu übertragen, inszenierte ich oft lange, komplizierte Szenen, bei denen ich Objektive mit kurzer Brennweite einsetzte.»

Gene Gutowski war Polanski in London auf die Produktionsfirma Filmways gestossen, die einen Verleihvertrag mit MGM hatte. Deren Leiter *Marty Ransohoff* erwarb die Verleihrechte von *CUL-DE-SAC* für die USA und zeigte Interesse für die Idee eines Vampirfilms, und so begannen Gérard Brach und Polanski mit der Ausarbeitung des Drehbuchs. «Unser Hauptziel war es, das Genre gründlich zu parodieren; gleichzeitig wollten wir aber auch einen witzigen, eleganten und optisch attraktiven Film machen. Die Arbeit am Drehbuch war eine wahre Freude, Gérard und ich bogen uns oft vor Lachen. Die Rolle des Professors Abronsius war von Anfang an auf Jack McGowran zugeschnitten, den wir uns als schneebestäubten Albert Einstein dachten (seit *Holy Island* hatten wir McGowran für einen weiteren Film vorgemerkt). Für den Part des homosexuellen Sohns und Erben des Vampir-Grafen schien *Iain Quarrier* wie geschaffen. Ich selbst gedachte Alfred, Abronsius' Assistenten, zu spielen.» Für die Rolle der üppigen Wirtstochter hatte Polanski seine damalige Freundin Jill St. John vorgesehen, doch die Produzenten drängten auf eine Schauspielerin, die bereits unter Vertrag stand. So lernte Polanski die Amerikanerin *Sharon Tate* kennen, die nicht nur die Rolle bekam, sondern auch seine neue Freundin wurde. «Nicht nur ihre Schönheit hatte mich beeindruckt – mehr eigentlich noch die besondere Ausstrahlung, wie sie guter und sanfter Wesensart entspringt. Noch nie war ich einem Menschen wie ihr begegnet.»

Die Aussenaufnahmen zu *THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS* (*TANZ DER VAMPIRE*, 1967) fanden in Valgardena bei Ortisei in den Dolomiten statt. Da es dort

kein Schloss gab, musste vor Studiokulissen gedreht werden, die auf dem MGM-Gelände in London hergestellt wurden. Es gab verschiedene unvorhergesehene Zwischenfälle zu bewältigen – von einer vorzeitigen Schneeschmelze bis zu einer vom früheren Mittelgewichtsboxer *Terry Downes*, der den buckligen Diener des Grafen von Krollock spielte, angezettelten Schlägerei – doch Polanskis Regieassistent *Roy Stevens* bewältigte diese mit seiner jahrelangen Erfahrung in solchen Dingen. Weit mehr ins Gewicht fielen die Schwierigkeiten, die Polanski mit dem Produzenten Marty Ransohoff bekam, dem er den endgültigen Schnitt für die USA und Kanada überlassen hatte: «Aus dem englischen Filmtitel *THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS* machte er *PARDON ME, BUT YOUR TEETH ARE IN MY NECK*. Sämtliche Stimmen waren neu synchronisiert, damit sie amerikanischer klangen. Auch hatte Ransohoff an Komedias Musik herumgepfuscht und aus dem Film nicht weniger als zwanzig Minuten herausgeschnitten, wodurch er die Handlung verstümmelte. Ransohoff hatte meinen Film völlig entstellt. Ich schämte mich, mit meinem Namen für einen solchen Streifen geradezustehen, doch mein Vertrag mit MGM gab mir keine Handhabe, ihn löschen zu lassen.»

Noch bevor die verstümmelte Fassung von *THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS* in die Kinos kam (und erwartungsgemäss ein Misserfolg wurde), verstand es *Bob Evans*, Vizepräsident von Paramount, Polanski für einen andern Stoff zu interessieren: die Verfilmung von Ira Levins Roman «*Rosemary's Baby*». Polanski konnte nicht widerstehen und sagte zu. Er flog nach London zurück



2

CHINATOWN

Dreharbeiten zu
FRANTIC

FRANTIC

MACBETH

Roman Polanski

1 ROSEMARY'S BABY

2 Walter Matthau
in PIRATES

und machte sich ans Drehbuch, diesmal ohne die Hilfe von Gérard Brach. Gegenüber der Vorlage – der Geschichte der Rosemarie Woodhouse, die eine Vereinigung mit dem Satan erlebt und ein Kind zur Welt bringt, das in der Nachbarwohnung von Teufelsanbetern verehrt wird – hatte er allerdings einen grundsätzlichen Einwand: «Als Agnostiker glaube ich ebensowenig an Satan als die Verkörperung des Bösen wie an einen persönlichen Gott; die ganze Idee stand im Widerspruch zu meiner rationalen Weltsicht. Der Glaubwürdigkeit halber beschloss ich, eine Art "Schlupfloch" einzubauen: die Möglichkeit, dass Rosemaries übernatürliche Erlebnisse nichts weiter waren als Ausgeburten ihrer Phantasie ... Deshalb spinnt sich, in voller Absicht, die Zweideutigkeit wie ein Faden durch den ganzen Film.» In diesem Sinne machte sich Polanski an die Inszenierung seines ersten «Hollywood-films». Als Hauptdarstellerin war ihm Mia Farrow zugewiesen worden, die damals mit Frank Sinatra verheiratet war. «Von Film zu Film nahm meine Detailbesessenheit zu. Im übrigen lag mir daran, ROSEMARY'S BABY die gleiche subjektive Färbung zu geben, wie ich das schon bei REPULSION versucht hatte. Diesmal verfügte ich materiell über weitaus grössere Möglichkeiten, und ich gedachte, sie voll zu nutzen. Die Ereignisse des Films werden zum guten Teil durch Rosemaries Augen gesehen. Um diese subjektive Unmittelbarkeit auf den Zuschauer zu übertragen, inszenierte ich oft lange, komplizierte Szenen, bei denen ich Objektive mit kurzer Brennweite einsetzte, was eine enorme Präzision bei der Position von Kamera und Schauspielern erforderte.» Kein Wunder, dass Polanski auch diesmal wieder in Zeit-

not und damit in Schwierigkeiten mit den Produzenten kam. Doch Bob Evans setzte sich für ihn ein, und er konnte die Arbeit auf seine Weise fortsetzen.

ROSEMARY'S BABY wurde auf Anhieb ein Erfolg. «Zum erstenmal in meinem Leben brauchte ich mich um meine Existenz nicht zu sorgen.» Doch der Erfolg stieg Polanski nicht zu Kopf. «Einerseits lag mir zwar sehr an einer glamourösen Hollywood-Karriere – man konnte enorm reich werden –, andererseits jedoch wusste ich, dass es mich hart ankommen würde, bei einem Film Regie zu führen, bei dem ich nicht auch Autor, zumindest Koautor, war. Erfolg? Ja. Doch nicht zu aufgezwungenen Bedingungen. Ich passte einfach nicht ins konventionelle Hollywood-Schema.»

Wenigstens im privaten Bereich erlebte Polanski in Amerika eine glückliche Zeit. «Bei all meinen Problemen genossen Sharon und ich das Leben und wurden gleichsam Teil der Hollywood-Szene.» Am 20. Januar 1968, wenige Tage vor Sharon Tates 25. Geburtstag, heirateten die beiden in London. «Dort war ich eigentlich zu Hause, und dort wohnten auch die meisten meiner Freunde.» 1968 wurde Polanski als Jurymitglied an die Filmfestspiele in Cannes eingeladen, wohin er auch Sharon mitnahm und dort zahlreiche alte Freunde traf, unter ihnen Gérard Brach. Doch einmal mehr hatte Polanski Pech im Glück: Es war die Zeit der Mai-Unruhen, die auch auf Cannes übergriffen. Offiziell wurde gegen die Entlassung von Henri Langlois durch de Gaulles Kultusminister André Malraux protestiert, doch Filmemacher wie Truffaut, Godard und Malle drängten auf einen Abbruch dieses «Festivals der Stars». Polanski wirkte, vergeblich, den



1

Rebellen entgegen. «Ein Abbruch der Filmfestspiele mit der Begründung, diese seien ein elitäres kapitalistisches Symbol, erschien mir völlig absurd.» Das Festival endete in völliger Auflösung.

Sharon war inzwischen schwanger geworden und wollte ihr Kind in Amerika zur Welt bringen. Polanski, der in London an einem Skript arbeitete, erinnert sich an den letzten Abend mit ihr, den die beiden in einem Restaurant mit Blick auf die Themse verbrachten. «Nie hatte Sharon schöner ausgesehen. Das letzte Foto, das ich von ihr besitze, war einige Tage zuvor gemacht worden: mit einer Polaroid-Kamera, als Probe für ein Titelbild des Queen-Magazins. Ein weiteres Andenken ist das Buch, das sie in unserem Schlafzimmer zurückliess: Thomas Hardys "Tess of the d'Urbervilles". Sie hatte das Buch gerade zu Ende gelesen und meinte, daraus müsse sich ein grossartiger Film machen lassen.» Polanski machte ihn zehn Jahre später. Am 9. August 1969 erreichte ihn die Schreckensnachricht von Sharons Ermordung und derjenigen ihrer Freunde. Völlig gebrochen kehrte er nach Amerika zurück. «Die Morde hatten in ganz Hollywood ein irrationales Entsetzen ausgelöst. Doch ihren Ängsten zum Trotz kamen alle Stars zum Begräbnis. Es war wie eine geisterhafte Filmpremierre. Nur einer blieb fern, Steve McQueen, einer von Sharons ältesten Freunden. Ich verzieh es ihm nie.» Über die Bedeutung dieses Erlebnisses für sein weiteres Leben schrieb Polanski in seinen Erinnerungen: «Sharons Tod ist die einzige Grenzlinie in meinem Leben, die wirklich zählt. Bevor sie starb, segelte ich gleichsam auf einem ruhigen, grenzenlosen Meer aus Erwartungen und Opti-

mismus. Seither fühle ich mich schuldig, wann immer mir bewusst wird, dass ich das Leben genieße.»

Die erste Arbeit, in die sich Polanski nach Sharons Tod stürzte, war 1971 eine Filmversion von Shakespeares «Macbeth». Bereits Orson Welles und Kurosawa hatten sich an einer solchen versucht. Als Mitarbeiter am Drehbuch konnte Polanski *Kenneth Tynan* gewinnen, einen führenden Theaterkritiker und Dramaturgen am britischen Nationaltheater. Das fertige Manuskript war schwer unterzubringen. Schliesslich übernahm die Filmabteilung des Playboy-Imperiums, Playboy Productions, den einen Hauptteil der Produktion, Columbia steuerte für die Verleihrechte den Rest bei. Die Titelrolle übernahm *Jon Finch*, die Rolle der Lady Macbeth *Francesca Annis* – beide viel jünger als die Rollen im Theater jeweils besetzt werden. Drehplatz war die Gegend um Portmeirion in Wales. Das konstant schlechte Wetter erschwerte die Arbeit. «Mitunter hatte ich das Gefühl, einen Cousteau-Film zu drehen.» Finanziell wurde der Film ein Desaster. Die Premiere fand gegen Polanskis Willen nicht in London, sondern in New York statt. «Die meisten amerikanischen Kritiker nahmen an, ich hätte den Film als eine Art Katharsis in eigener Sache gemacht. Ich meinerseits hatte "Macbeth" gewählt, weil ich meinte, der Name Shakespeare werde verhindern, dass man mir falsche Motive unterstellte.»

Für seinen nächsten Film tat sich Polanski wieder mit Gérard Brach zusammen. In einem gemieteten Chalet in Gstaad dachten sie sich eine Geschichte aus, in der ein Mädchen Opfer eines bösartigen Filmproduzenten

- TESS
- THE FEARLESS
VAMPIRE KILLERS
- TESS
- Roman Polanski in
CHINATOWN
- CHINATOWN
- FRANTIC
- 1 Nastassia Kinski
in TESS
- 2 Faye Dunaway
in CHINATOWN



Halb widerwillig liess sich Roman Polanski von Bob Evans nach Los Angeles zurückrufen, wo er mit einem umfangreichen Skript des Drehbuchautors Bob Towne konfrontiert wurde:

CHINATOWN.

und seiner sexverrückten Freunde wird. Es sollte eine Koproduktion des Franzosen Jean-Pierre Rassam und des Italieners Carlo Ponti werden, der die Produktion am Ende allein übernahm. Inzwischen war aus einem Winterfilm eine Komödie an der italienischen Riviera geworden. *WHAT?* (1973) wurde eine aberwitzig-surreale Nonsenskomödie zu Musik von Mozart mit *Sydne Rome* und *Marcello Mastroianni* in den Hauptrollen. Und der Meister spielte wieder einmal selber mit. «Wie von selbst verwandelte sich das Ganze in eine tolldreiste Geschichte à la Rabelais. Sie handelte von den Abenteuern eines unschuldigen, weltentrückten Mädchens, das, in einer "irren" Riviera-Villa, nichts vom wahren Charakter seiner männlichen Umgebung ahnt: Die Herren nämlich sind durch die Bank Phallokraten.»

Halb widerwillig liess sich Polanski von Bob Evans nach Los Angeles zurückrufen, wo er mit einem umfangreichen Skript des Drehbuchautors *Bob Towne* konfrontiert wurde. *CHINATOWN* (1974) erwies sich als ein Thriller in bester Chandler-Tradition. Polanski reizte es, sich einmal an etwas völlig Neuem zu versuchen. Als Darsteller des coolen Privatdetektivs Gittes war von Anfang an *Jack Nicholson* vorgesehen, der mit *Towne* bestens bekannt war. Mit diesem arbeitete Polanski das Drehbuch aus. «Anders als Bob Evans sah ich *CHINATOWN* nicht als "Retro"-Stück oder als bewusste Imitation klassischer Schwarzweissfilme, sondern als einen Streifen über die dreissiger Jahre, gesehen durch das Kameraauge der siebziger. Ich wollte die Welt und die Zeit von *Dashiell Hammett* und *Raymond Chandler* evokieren, gedachte dies jedoch durch eine fast schon

pedantisch präzise Rekonstruktion des damaligen Stils in Dekor, Kostüm und Idiom zu vermitteln – nicht aber durch eine absichtliche Imitation der dreissiger Filmtechniken.» Die Rollen des böartigen Kapitalisten *Noah Cross*, der die Wasserreserven der Stadt anzapft und eine Dürre inszeniert, und seiner Tochter *Evelyn Mulwray*, die durch den Vater ihren Mann verliert, wurden auf Polanskis Wunsch mit *John Huston* und *Faye Dunaway* besetzt. *CHINATOWN* ist zweifellos einer der besten Filme Polanskis. *Hans Rudolf Haller* charakterisierte ihn bei seiner Schweizer Premiere mit den Worten: «Der süsse Geruch des Moders liegt über Polanskis Film, im fragwürdigen Glanz einer Vergangenheitswelt so gut wie im vorherrschenden Braun-Gelb der Farben.»

LE LOCATAIRE (DER MIETER, 1976) nach *Roland Topors* Roman nennt Polanski den schnellsten Langfilm, den er je gemacht habe: acht Monate vom unadaptierten Roman bis zur ersten öffentlichen Vorführung. Für die Abfassung des Drehbuchs hatte er sich wieder mit *Gérard Brach* zusammengetan. «Allein die Tatsache, wieder in Paris zu sein, beflügelte mich. Abermals verliebte ich mich bis über beide Ohren in diese Stadt und erkannte ein für allemal, dass dies meine wahre Heimat war, der Ort, wo ich von nun an leben wollte. Ich mietete mir ein Apartment in der Avenue Montaigne, zwei Gehminuten von den Champs-Élysées, und beantragte die französische Staatsangehörigkeit ... Besetzungsprobleme gab es praktisch nicht. Die weibliche Hauptrolle bekam *Isabelle Adjani* und ich selbst spielte *Trelkowski*, den schüchternen, aus Polen stammenden Bankangestellten, dessen schleichende Schizophrenie zu Transve-



1

Bei seiner verwegenen Jagd über die Dächer und durch die verwinkelten Gassen der Seinestadt erhält er die Hilfe einer attraktiven Dame aus dem Milieu.

stitentum und Selbstmord führt. Als Paramount sich entschloss, das Budget zu erhöhen, um die Sache auch für amerikanische Schauspieler schmackhaft zu machen, engagierte ich *Shelley Winters*, *Melvyn Douglas* und *Jo Van Fleet*. Eins war klar: Ein grosser Teil der bewilligten Summe würde für den ausgetüftelten, komplexen Set draufgehen, der ein schmutziges altes Pariser Wohnhaus darstellte und den *Pierre Guffroy* entworfen hatte, ein Perfektionist und der Designer in sämtlichen von Buñuels französischen Filmen.» Der Film wurde im Mai 1976 in Cannes gezeigt, fand aber keine freundliche Aufnahme. Aus heutiger Sicht darf man ihn einen von Polanskis persönlichsten Filmen nennen.

Bereits 1974, nach dem Abschluss der Dreharbeiten zu *CHINATOWN*, hatte Polanski in Spoleto beim «Festival zweier Welten» Alban Bergs Oper «Lulu» inszeniert. Nun erhielt er den Auftrag, in München Verdis «Rigoletto» auf die Bühne zu bringen. Während der drei Monate seines Münchner Aufenthalts lernte er Klaus Kinskis Tochter Nastassia kennen, die damals erst fünfzehn Jahre alt war. Die französische Ausgabe der Zeitschrift «Vogue» hatte Polanski die Gestaltung der Weihnachtsausgabe 1976 angetragen. Dies gab ihm Gelegenheit, *Nastassia Kinski* im Rahmen einer Fotogeschichte vor der exotischen Szenerie der Seychellen-Inseln gross herauszustellen. Im kommenden Jahr sollte er für «Vogue Hommes» eine Reportage mit jungen Mädchen machen. In deren Verlauf kam er 1977 in Los Angeles mit jenem Mädchen in Kontakt, das er nach Angaben der Justiz unter Drogen gesetzt und vergewaltigt haben sollte. Kurz vor dem Urteilsspruch gelang Polanski die Flucht

nach Paris, doch drohte ihm bei einer neuerlichen Einreise in die USA eine Verhaftung. Erst im Oktober 1997 konnte Polanskis Anwalt gemäss einer Mitteilung der Tageszeitung «Daily News» mit dem zuständigen Richter eine Einigung erzielen, die dem Regisseur eine Rückkehr in die USA ermöglichen sollte, ohne mit einer Inhaftierung rechnen zu müssen.

Als französisch-britische Koproduktion entstand 1979 *TESS*, die Verfilmung von Thomas Hardys Roman «Tess of the d'Urbervilles» aus dem Jahr 1891, den Sharon Tate seinerzeit auf ihrem Nachttisch in London liegen gelassen hatte. Es ist kein «typischer» Polanski-Film geworden, sondern ein romantisches Sittengemälde aus der spätviktorianischen Zeit, fast ein wenig im Stile einer klassischen Hollywood-Romanze. Die Titelrolle des armen, von einem Adligen verführten und später zur Mörderin werdenden Mädchens spielt *Nastassia Kinski*, die damit wohl ihre erste seriöse Rolle bekommen hat.

Auch *PIRATES* (1986) ist kein «typischer» Polanski-Film, sondern gleichzeitig die Imitation und die Demontage eines Genres, ohne dessen ihm innewohnende Stimmung nachzuvollziehen. *Walter Matthau* (mit Bart und Holzbein) und *Chris Campion* spielen zwei Schiffbrüchige, die auf der spanischen Galeone, die ihnen das Leben rettete, eine Meuterei anzetteln. Der Film ist die Realisierung eines alten Planes, den Polanski immer wieder zurückstellen musste. Auch *FRANTIC* (1988) ist die Imitation eines Genres, nämlich dasjenige des Thrillers à la Hitchcock. Ein amerikanischer Herzspezialist, der in Paris an einem Kongress teilnehmen will, macht sich auf die Suche nach seiner spurlos aus dem Hotel verschwun-



2

denen Frau und gerät dabei in Teufels Küche. Bei seiner verwegenen Jagd über die Dächer und durch die verwinkelten Gassen der Seinstadt erhält er die Hilfe einer attraktiven Dame aus dem Milieu. *Harrison Ford* und *Emmanuelle Seigner*, Polanskis jetzige Frau, spielen das ungleiche Paar mit bemerkenswerter Brillanz. *Emmanuelle Seigner* spielt auch in *BITTER MOON* (1992) die weibliche Hauptrolle. Ihr Partner ist diesmal *Peter Coyote* als erfolgloser Schriftsteller in Paris, der zum Sklaven seiner erotischen Obsessionen wird. Er erzählt sein Schicksal auf einem Luxusdampfer einem von *Hugh Grant* gespielten jungen Briten, der mit seiner Frau (*Kristin Scott Thomas*) gerade in einer Ehekrise steckt.

Mit dem Psychothriller *DEATH AND THE MAIDEN* (*DER TOD UND DAS MÄDCHEN*, 1994) hat Polanski endlich sein altes Niveau wieder gefunden. Die Vorlage bildet ein 1991 in London uraufgeführtes Theaterstück des in Chile aufgewachsenen Schriftstellers *Ariel Dorfman*. Ein Rechtsanwalt, der die Verbrechen einer ehemaligen Militärjunta aufdecken soll, erhält den Besuch eines Arztes, der ihm bei einer Reifenpanne geholfen hat. Seine Frau glaubt, in dem Fremden jenen Unhold zu erkennen, der sie in der Zeit der Diktatur einst zur Musik von Schuberts Streichquartett «Der Tod und das Mädchen» mehrfach vergewaltigte. Nun will sie sich an ihrem Peiniger rächen, doch dieser beteuert seine Unschuld. Das von *Sigourney Weaver*, *Ben Kingsley* und *Stuart Wilson* hervorragend gespielte Dreipersonenstück besticht durch die Spannung, mit der in ihm nach einer Schuld gesucht wird, die vielleicht gar keine ist.

In *THE NINTH GATE* (1999) ist Polanski in die Welt der schwarzen Magie zurückgekehrt, die schon in *ROSEMARY'S BABY* dominierte. *Johnny Depp* spielt den Antiquar *Dean Corso*, der im Auftrag eines Exzentrikers die Echtheit eines Buches aus dem Jahre 1666 überprüfen soll und dabei in schwarzmagische Wirrnisse gerät. Als Vorlage diente Polanski der Roman «Der Club Dumas» von *Arturo Pérez-Reverte*. Nach seinem wirr scheinenden Herumkreisen durch alte und neue Themenkreise und die bunte Palette der verschiedenen Genres hat Polanski in diesem Jahr mit *THE PIANIST*, der Verfilmung der Autobiographie des Musikers *Wladyslaw Szpilman*, endlich den Mut und die Kraft gefunden, jenes Thema aufzugreifen, das ihn wohl ein Leben lang verfolgt hat: den Holocaust.

Gerhart Waeger

* *Roman Polanski* von *Roman Polanski*. Autobiographie. Deutsch von *Günter Panske*. Bern, München, Wien, Scherz, 1984; amerikanischer Originaltitel: *Roman by Roman Polanski*

DEATH AND
THE MAIDEN

BITTER MOON

THE NINTH GATE

THE FEARLESS
VAMPIRE KILLERS

DEATH AND
THE MAIDEN

THE PIANIST

1 *Roman Polanski* und
Sharon Tate in *THE
FEARLESS VAMPIRE
KILLERS*

2 *Harrison Ford* und
Emmanuelle Seigner in
FRANTIC

Zwischen Treue und Verrat

ROAD TO PERDITION VON SAM MENDES



Der Film entschlüsselt sich schliesslich als Reflexion über ein mehrfaches und mehrfach gebrochenes Vater-Sohn-Verhältnis.

Ein Junge steht am Ufer des Michigansees, blickt sinnend aufs Wasser hinaus und beginnt mit den Worten: «Michael Sullivan war ein guter Mann», zu erzählen. Wer aber war Michael Sullivan?

Die Rückblende setzt ein: Amerika im Winter 1931; zwei Jahre nach der Weltwirtschaftskrise hat die Depression die Wirtschaft immer noch im Würgegriff. Nur das Geschäft mit dem verbotenen Alkohol, mit dem Glücksspiel, den Drogen blüht. Michael Sullivan hat es geschafft, in diesen schwierigen Zeiten für seine Familie eine scheinbar gesicherte Existenz aufzubauen: seine Frau achtet auf eine gute Erziehung der beiden Söhne, er selbst – der schweigsame Vater, über dessen Beruf der zwölfjährige Michael junior und dessen jüngerer Bruder Peter nur rätseln können – verlangt Disziplin und lässt sich von seinen Söhnen mit Sir anreden. Doch der Preis für das Leben in bescheidenem Wohlstand ist hoch: in einer sturm-

geschüttelten Nacht wird Michael junior un-freiwillig Zeuge einer Abrechnung unter Gangstern und erkennt, dass sein Vater als Killer für einen Mafiaboss arbeitet, den der Junge bisher nur als reichen und grosszügigen Onkel kennengelernt hat, ein lebenswürdiger, älterer Herr, der seinen Vater einst als Waisenkind zu sich nahm und seitdem behandelt, als wäre es ein eigener Sohn. Zeugen jedoch kann die Verbrecherorganisation nicht brauchen, und da der Boss einen leiblichen, ebenfalls in das Verbrechen verwickelten Sohn aus der Feuerlinie zu retten hat, zieht er die schützende Hand über seinem Ziehsohn ab. Sullivans Frau und sein jüngerer Sohn werden ermordet, er selbst und Michael junior kommen nur durch Zufall davon. Gejagt von einem Auftragskiller fliehen sie wochenlang quer durch das Land. Zum erstenmal kommen sich Vater und Sohn langsam näher: in der knallharten «éducation sentimentale» eines Jungen, der nicht so

werden soll und werden will wie sein Vater, obwohl er diesen achten und lieben gelernt hat. ROAD TO PERDITION entschlüsselt sich schliesslich als Reflexion über ein mehrfaches und mehrfach gebrochenes Vater-Sohn-Verhältnis. «Söhne werden auf die Erde gesetzt, um ihre Väter zu bekümmern», resigniert der Pate, der gleich seinem Ebenbild in THE GODFATHER seinen Söhnen, dem leiblichen und dem angenommenen, die blutige Abrechnung nicht ersparen kann.

So wie der Film mit grosser Geste und doch detailreich in vergangene Zeiten zurückblendet, um das zeitlose Thema menschlicher Beziehungen zu behandeln, lohnt sich auch eine Rückschau auf die filmische Tradition des Gangsterfilms und seine Grundmuster, nach denen der britische Theaterregisseur Sam Mendes auch ROAD TO PERDITION inszeniert hat. Finstere Gestalten aus der Unterwelt haben bereits zur Stummfilmzeit auf der Leinwand gelauert. MUSKETEERS



OF PIG ALLEY hiess 1912 einer der frühen, vom Filmpionier *David Wark Griffith* inszenierten Gangsterfilme. Zum repräsentativen Filmtyp wurde das Genre jedoch erst zu Beginn der dreissiger Jahre, als Hollywood dem Umschlag im sozialpsychologischen Klima der Vereinigten Staaten gebührend Rechnung trug: Die im Verlauf der Wirtschaftskrise und der Depressionszeit zu beobachtende Hinwendung zur kritischen Beschäftigung mit sozialen, politischen und gesellschaftlichen Realitäten war nicht nur in den Filmen ambitionierter Regisseure zu erkennen, sondern auch in den populären Filmgattungen zu finden, namentlich im Gangsterfilm.

Begünstigt wurde diese Entwicklung in formaler Hinsicht durch die Möglichkeiten des neu entwickelten Tonfilmverfahrens, das eine weitergehende Wiedergabe der Wirklichkeit ermöglichte, als dies noch zur Stummfilmzeit denkbar gewesen wäre. In inhaltlicher Beziehung wurde sie offensichtlich gefördert durch ein gewisses Misstrauen gegenüber der herrschenden Ordnung, die immer weniger als Garant von Sicherheit und Wohlstand erschien. Ein Misstrauen, das den Gangster in einer Zeit der Massenarbeitslosigkeit zu einem Symbol des kollektiven Unbehagens stilisierte. Ein Jahr nach dem New Yorker Börsenkrach von 1929 war das Gangstertum eines der wichtigen innenpoli-

tischen Themen in den Vereinigten Staaten. Der Handel mit dem verbotenen Alkohol hatte etwas in der Geschichte des Verbrechens wohl einmaliges bewirkt: die Gangster konnten nicht nur von ihren kriminellen Aktivitäten im Wohlstand leben, sondern häuften auch ein riesiges Kapital, das, wie alles Kapital, den Verwertungsinteressen unterlag. Die Verwertungsinteressen des Gangsterkapitals schufen schliesslich die Verbindung von Gangstertum und Politik, auf die 1982 auch *Sergio Leone* in *ONCE UPON A TIME IN AMERICA* zurückblickte.

Gemeinsames Merkmal der Gangsterfilme zu Beginn der dreissiger Jahre ist der Umstand, dass sie sich weniger für das Verbrechen selbst interessieren, als sich in erster Linie mit dem Werdegang und der Psyche der Berufsverbrecher, mit ihrem sozialen und politischen Umfeld auseinandersetzen und die Zusammenhänge zwischen sozialem Elend, Geschäft, Verbrechen und politischer Korruption aufzeigen.

Zu den ersten Gangsterfilmen, in denen die Handlungsrastrer und Verhaltensmuster, wie sie sich in der Folge auf der Kinoleinwand wiederholen sollten, bereits gültig vorgezeichnet sind, zählt vorab *LITTLE CAESAR* von *Mervyn LeRoy* aus dem Jahre 1931: ein filmgeschichtliches Dokument, gleichsam ein Unterweltzitat, ein Film, der die Muster entwarf, nach denen fortan gedreht und ge-

schossen wurde, der die Massstäbe setzte, nach denen künftig auf der Kinoleinwand die Verbrechen gemessen wurden. In jenem fließenden Rhythmus, in dem die Amerikaner seit jeher zu inszenieren wussten, berichtet *Mervyn LeRoy* von der Verbrecherlaufbahn des italienischen Einwanderers *Cesare Enrico Bandello*: von seinem Aufstieg vom Strassenräuber zum Bandenführer im organisierten grossstädtischen Gangstertum, das zur Zeit des Alkoholverbots, der Prohibition, in den Vereinigten Staaten auf einem System von Korruption, Erpressung und Gewalt errichtet war, von einer gesellschaftlichen Realität, die sich in einem Milieu abspielte, in dem der materielle Erfolg auch um den Preis des Verbrechens mit der Waffe in der Faust erzwungen wurde.

So erscheint *Cesare Enrico Bandello* in der Darstellung von *Edward G. Robinson*, wegen seiner kleinen, gedrungenen Gestalt «*Little Caesar*» genannt, im Grunde als kleiner, kleinlicher, egozentrischer, auf vulgäre Art verschwenderischer und eitler, geschwätziger, machthungriger Cäsar eben, der die Negativseite des Erfolgsmenschen repräsentiert: ein Mensch, der nur sich selber und seine Waffe liebt. Der wache Blick für soziale Hintergründe und der temporeiche, sachlich-knappe Inszenierungsstil machten den Film zum Prototyp eines Genres, in dem die gesellschaftlichen Umbrüche zur Depres-



Das Ziel der Flucht von Vater und Sohn heisst Perdition, der Name eines Fleckens am Michigansee, der in wörtlicher Übersetzung «ewige Verdammnis» bedeutet.

sionszeit krass zum Ausdruck kommen: Wo Politik und Verwaltung versagen, wird der Gesetzlose zum Antihelden, dessen Selbsthilfemassnahmen wie eine doppelbödige Umkehrung unternehmerischer Ideale erscheinen.

Das filmische Ereignis indessen ist der damals 37jährige *Edward G. Robinson*, der als «Little Caesar» den Typ des eitlen, aggressiven, angeberischen und neurotischen Filmgangsters kreierte, den später auch *James Cagney*, *George Raft*, *Mickey Rooney*, etwas zerquälter *Humphrey Bogart*, grausamer noch *Richard Widmark*, *Lee J. Cobb* und schliesslich *Lee Marvin* verkörperten. Der Ausstrahlung dieses breitgetretenen Gesichts, in dem *Robinson* in direkt animalischer Bestätigung die ganze Skala grausamer Eitelkeit und lauerndem Misstrauen auszudrücken vermochte, die Scheu und damit Angst vor menschlichen Beziehungen jenseits von Gewalttätigkeit und Machthunger, ist auch in der zeitlichen Distanz zu diesem Film kaum zu erkennen.

Einen «public enemy» brachte zwei Jahre später auch *Howard Hawks* zur Darstellung: 1932 drehte er mit *SCARFACE* die verschlüsselte Geschichte *Al Capones* mit *Paul Muni* in der Titelrolle: ein Film, der die ganze Ikonographie des Verbrechers als eines Machtbesessenen entwarf, den Gangster mythisierte, und zwar zum unbedingten

Gewalthaber, zum wiederum cäsarischen Verächter der Menschen. Erzählt wird diese Geschichte der Vermessenheit in Bildern, die – im Stakkato der Pistolen – eine ebenso beängstigende wie ästhetisch faszinierende Animalität vermitteln, die später auch in der *GODFATHER*-Trilogie zu finden war. Allerdings haben die emporgekommenen Mafiosi bei *Francis Ford Coppola* bereits den Status von öligen Patriziern des Verbrechens angenommen, die ihre Untaten, nicht weniger von der alten Gier nach Macht getrieben, hinter einer Fassade von Ehrbarkeit verstecken. In *Sam Mendes* *ROAD TO PERDITION* erweckt der silberhaarige *Don* in der Darstellung von *Paul Newman* gar den Eindruck von Erziehung und Kultur, der – moralisch aufgespannt zwischen Treue und Verrat – in Freundespose zu Trauerfeierlichkeiten ladet, für deren Anlass seine Killer verantwortlich sind. Unter ihnen *Michael Sullivan*, den *Tom Hanks*, für einmal im dunklen Rollenfach, in knapper Mimik, heiser knarrender Stimme und einem zutiefst düsteren Blick zu spielen weiss, hinter dem bei aller Gewaltbereitschaft auch Melancholie und Trauer durchschimmern, als sähe er sein Schicksal voraus.

So ist auch der Titel des Films zu verstehen: Das Ziel der Flucht von Vater und Sohn heisst *Perdition*, der Name eines Fleckens am *Michigansee*, der in wörtlicher Übersetzung «ewige Verdammnis» bedeutet. Und wenn

der junge *Michael* zum Schluss ein neues Heim gefunden hat, steht das Haus nicht in den Strassenschluchten einer vom nächtlichen Flackern der Maschinenpistolen beleuchteten Grossstadt, sondern im ländlichen Amerika, das hier als Symbol für eine Zuflucht erscheint, in der nicht mehr das Maschinengewehr im Arm, sondern die Hacke zum Bestellen der Erde in der Hand vonnöten ist.

Rolf Niederer

Stab

Regie: *Sam Mendes*; Buch: *David Self* nach der Graphic Novel von *Max Allan Collins* und *Richard Piers Rayner*; Kamera: *Conrad L. Hall*; Schnitt: *Jill Bilcock*; Ausstattung: *Dennis Gassner*, *Richard L. Johnson*; Kostüme: *Albert Wolsky*; Musik: *Thomas Newman*; Ton: *John Patrick Pritchett*

Darsteller (Rolle)

Tom Hanks (*Michael Sullivan*), *Paul Newman* (*John Rooney*), *Jude Law* (*Maguire*), *Jennifer Jason Leigh* (*Annie Sullivan*), *Stanley Tucci* (*Frank Nitti*), *Daniel Craig* (*Connor Rooney*), *Tyler Hoechlin* (*Michael Sullivan jr.*), *Liam Alken* (*Peter Sullivan*)

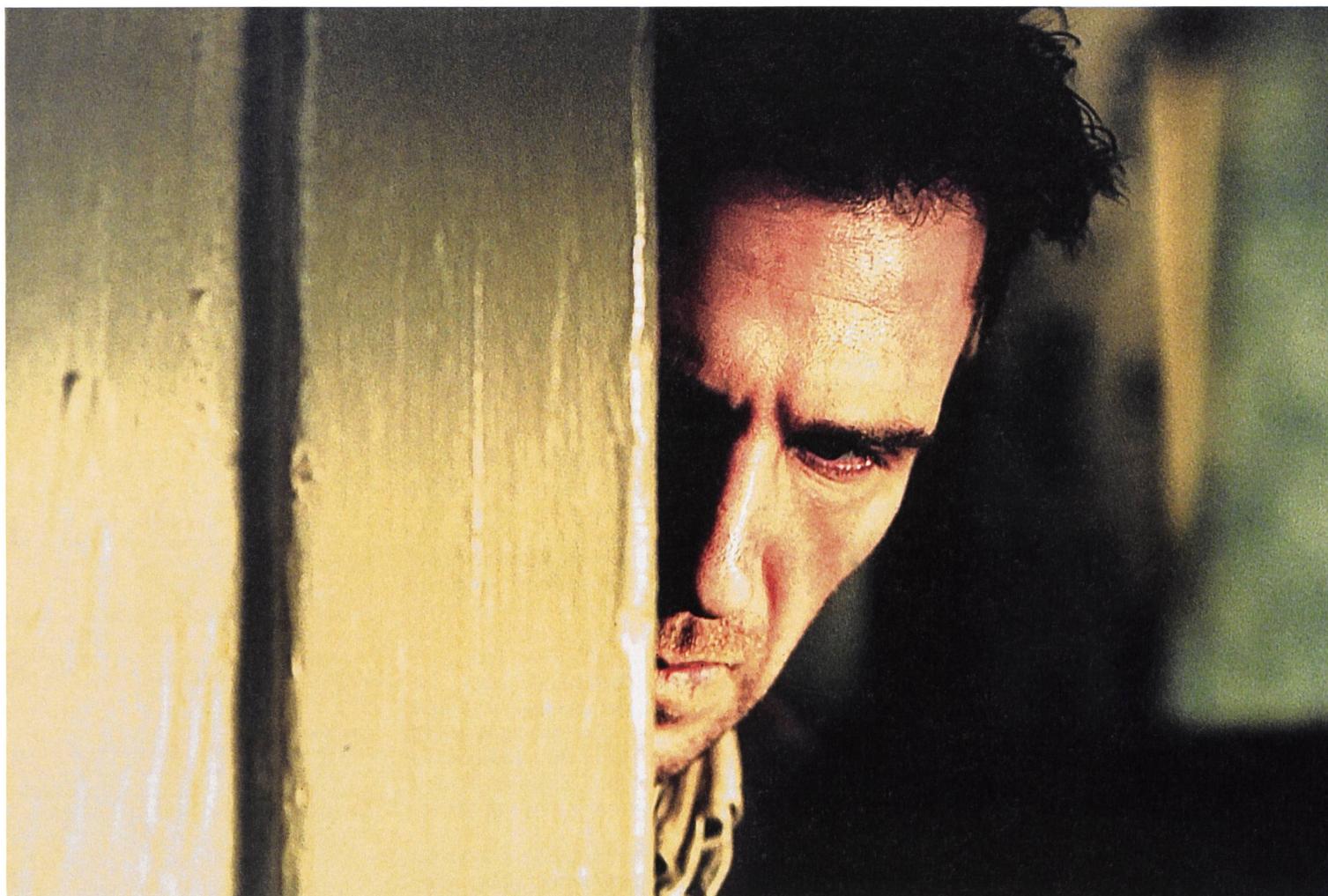
Produktion, Verleih

Dreamworks, *Fox*, *Zanuck Corporation*; Produzenten: *Richard D. Zanuck*, *Dean Zanuck*, *Sam Mendes*. USA 2002. Farbe, Dauer: 119 Min. CH-Verleih: 20th Century Fox, Zürich



Psychoanalytisches Kammerspiel

SPIDER VON DAVID CRONENBERG



Ein Mann, mit dem sprechenden Spitznamen Spider, kehrt nach vielen Jahren, die er in einer psychiatrischen Klinik verbracht hat, zurück nach East London.

«Are we still in the game?» Mit dieser bangen Frage endete David Cronenbergs letzter Film *EXISTENZ*, jene eigentümliche Irrfahrt durch die unendlich sich fortpflanzenden Räume eines Computergames. Die Frage fasste die Verstörung zusammen, in welche sich die Zuschauer ebenso wie die Protagonisten versetzt sahen: Wo eine virtuelle Abenteuerwelt die Realität auszuradieren beginnt, reduziert sich die menschliche Existenz auf einen blossen Spielmodus. Niemand weiss, ob alles nun Täuschung oder blutiger Ernst ist. Virtueller oder echter Leib, Spiel oder Leben – die Frage bleibt unentscheidbar. Der Spieler wird zum Psychotiker.

Die Psychose ist denn auch der Ort, wo Cronenberg mit seinem neuesten Werk wieder ansetzt: Ein Mann, mit dem sprechenden Spitznamen Spider, kehrt nach vielen Jahren, die er in einer psychiatrischen Klinik verbracht hat, zurück nach East London. Hier, wo Spider aufgewachsen ist, soll er in einer

Pension den Wiedereinstieg in die Gesellschaft proben. Doch so altertümlich das neue Domizil ist, so wenig vermag Spider in der Gegenwart anzukommen. Die Strassen, der Geruch, die Gebäude, das alles führt ihn nur unweigerlich zurück ins Jenseits seiner Kindheit. Zurück zum bedrückenden Familienleben unter einem ghassten Vater, zurück auch zum traumatischen Tod der vergötterten Mutter.

Den formalen Kniff von Ingmar Bergmans *SMULTRONSTÄLLET* (*WILDE ERDBEEREN*) adaptierend, wandert der Protagonist durch die Rückblenden seiner eigenen Vergangenheit. Er steht hinter der Küchentür und beobachtet seine Eltern und sich selbst als kleinen Jungen am Küchentisch sitzen oder er schaut sich selbst beim Spielen zu. Derart verdoppelt wird er noch einmal Zeuge des väterlichen Alkoholismus und der mütterlichen Frustration. Stück für Stück sammelt Spider die Erlebnisse seiner Vergangen-

heit, um sein Leben wieder zusammenzufügen wie ein Puzzle. Aber die einzelnen Teile, sie passen nicht zusammen. Die grässliche Entdeckung, dass seine Mutter am untreuen Vater zugrunde gegangen sei, ist eine erste Lösung aller Rätsel. Aber auch das entpuppt sich nur als weitere perfide Entstellung einer noch viel grausameren Wahrheit. Mit einem Netz aus Erinnerungsfäden versucht der Spinnenmann sich selbst wieder aufzufangen, versucht, eine Erklärung zu finden für den eigenen Wahn. Am Ende aber verheddert er sich bloss ein weiteres Mal in den Reminiszenzen.

Wo Cronenberg die Metapher des Puzzles und das des Spinnennetzes beim Wort nimmt, gelangen ihm die beeindruckendsten Szenen: Der Vorspann etwa, wo sich Kleckse und Flecken auf einer Tapete zu Spinnenkörpern formieren. Wenn der immer wieder gezeigte Stahlbau vor Spiders Fenster einem Spinnennetz ähnelt oder wenn dieser als Fla-



Das zerborstene, aber fein säuberlich zusammengesetzte Glas fungiert so als Abbild eines durch seine Exaktheit nur noch gefährlicheren Wahnsinns. Fasziniert betrachtet Spider diese Auslegeordnung: Die Risse in der Scheibe gleichen unverkennbar einem Spinnennetz.

neur auf der Suche nach sich selbst Müll und zerbrochene Geräte von den Strassen aufammelt, als würde der Unrat eine geheime Bedeutung besitzen, als wäre er Teil eines neuartigen, noch unverständenen Puzzles. In einem Erinnerungsfetzen aus Spiders Aufenthalt im Irrenhaus werden die zwei Sinnbilder gar kurzgeschlossen: Ein Insasse bedroht die Wärter mit der Scherbe eines zerbrochenen Fensters. Spider nimmt selbst ein Stück der Scheibe vom Boden auf, um sie einige Tage später dem Anstaltsleiter zu übergeben. Dieser führt ihn ins Nebenzimmer, wo auf einem Tisch die zerbrochene Glasscheibe fein säuberlich zusammengesetzt liegt. Eine Lücke ist noch zu sehen. Vorsichtig, ja beinahe zärtlich nimmt der Direktor das letzte Scherbenstück entgegen und setzt es in die Lücke ein. Allein in dieser Handlung, dem akribischen Zusammensetzen der geborstenen Glasscheibe wird die Pathologie, die bereits der psychiatrischen Institution immanent ist, offensichtlich. Das minutiöse Sammeln der Glasscherben wirkt nicht weniger zwanghaft als die Handlungen der Insassen. Das zerborstene, aber fein säuberlich zusammengesetzte Glas fungiert so als Abbild eines durch seine Exaktheit nur noch gefährlicheren Wahnsinns. Fasziniert betrachtet Spider diese Auslegeordnung: Die Risse in der Scheibe gleichen unverkennbar einem Spinnennetz.

Es ist dies die hervorstechendste Fähigkeit Cronenbergs, scheinbar innere Vorgänge kommentarlos in äussere Erscheinungen zu verdrehen, um sie so in ihrer Vielschichtigkeit und letztlich Undeutbarkeit bestehen zu lassen. Bereits im Erstling *SHIVERS* wird die menschliche Libido zum externen Organ, das

sich der Beherrschbarkeit entzieht. *THE FLY* behandelt Krankheit und Tod allein über deren physische Erscheinungsformen ohne beschwichtigenden Rückgriff auf die Vorstellung einer unsterblichen Seele. In *EXISTENZ* implodieren die Figuren nicht in ihre eigene Phantasiewelt – wie sonst für Cyberspace-Filme üblich – stattdessen scheinen sie sich in einer vollkommen eigenmächtigen Exteriorität zu bewegen, wo jede Innerlichkeit als Rückzugspunkt schon längst verschwunden ist. Cronenbergs Arbeit erscheint demnach nicht zuletzt im Versuch zu bestehen, das traditionelle Abhängigkeitsverhältnis von Geist und Körper, von Innerlichem und Äusserlichem umzudrehen. Was seine abwegigen Visionen bebildern ist immer wieder das unberechenbare Physische. Damit liefert Cronenberg die unbequeme Gegenrede in einem nahezu einhelligen Diskurs, der glaubt, mit dem Körperlichen längst zu Rande gekommen zu sein.

In *SPIDER* tut der Filmemacher jedoch genau das, was er sonst so tunlichst vermeidet: das Psychologisieren. Die Story um den entlassenen Geistesgestörten entpuppt sich als nichts mehr denn eine zwar tüchtig verdrehte, letztlich aber banale Ödipusgeschichte. Ein bisschen Mutterkomplex da, ein wenig Urszene dort, alles wie's im Handbuch zum psychoanalytischen Kammerspiel steht. So ist man höchstens überrascht darüber, dass die Überraschungen nahezu allesamt ausbleiben.

Auch *Ralph Fiennes* erweist sich trotz, oder gerade aufgrund seiner vielschichtigen Schauspielerei nicht als idealer Hauptdarsteller. Wo sich Cronenbergs Figuren sonst als undurchdringlich und maskenhaft erwei-

sen, verrät Spider zu viel. In Fiennes Mimik sind die Wahnvorstellungen, die hinter der autistischen Fassade umgehen, schier mit Händen zu greifen. Doch so abgründig die Figur gespielt wird, so enttäuschend muss sich die Auflösung erweisen. Was als Tauchfahrt ins pathologische Unbewusste beginnt, ist am Ende nur ein gelbstichiger Whodunit-Krimi mit Psychoinventar. Zuschauer und Hauptfigur sehen sich zu guter Letzt am selben Ort ankommen, wo man gestartet ist. So ist es durchaus sinnig, dass Spider in der finalen Einstellung dorthin zurückkehren muss, wo er hergekommen ist. Man möchte ihm und dem Regisseur ganz im Stile von *EXISTENZ* zurufen: «Game over. Try again!»

Johannes Binotto

Stab

Regie: David Cronenberg; Buch: Patrick McGrath nach seinem gleichnamigen Roman; Kamera: Peter Suschitzky; Schnitt: Ron Sander; Production Design: Andrew Sanders; Kostüme: Denise Cronenberg; Musik: Howard Shore

Darsteller (Rolle)

Ralph Fiennes (Spider), Bradley Hall (Spider als Knabe), Miranda Richardson (Mrs Cleg, Yvonne, Mrs Wilkinson), Gabriel Byrne (Bill Clegg), Lynn Redgrave (Mrs Wilkinson), John Neville (Terrence), Gary Reineke (Freddy), Philip Craig (John)

Produktion, Verleih

Catherine Bailey, Davis Films, Artists Independent Network, Grosvenor Park; Produzenten: David Cronenberg, Samuel Haddida, Catherine Bailey. Kanada, Grossbritannien 2002. Farbe, Dolby Digital; Dauer: 98 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich



HIRTENREISE INS DRITTE JAHRTAUSEND Erich Langjahr

Zu glauben, sie seien keiner Integration mehr bedürftig, weil ohnedies ausgestorben, ist wohl ein kommuner Irrtum. Immerhin um die dreissig soll es in der Schweiz noch geben: lauter Sonderlinge, wäre anzunehmen, die sich dem einen gewissen Problem auf ihre Weise zu entziehen verstehen. Die Wanderhirten scheinen uneinholbar entückt, solange sie durchhalten und alle Welt sie unbehelligt ihres Weges ziehen lässt: mittellos, bedürfnislos, illusionslos.

Worin die fundamentale Schwierigkeit besteht, von der sie sich fernzuhalten versuchen, hatte Erich Langjahr vor vier Jahren eingekreist. Er tat es, in *BAUERNKRIEG*, auf eine Weise, die das Kino-Publikum nur widerstrebend wahrnehmen mochte, ja die es fast von sich zu weisen geneigt war. So sehr schien es erschüttert, physisch angewidert, von dem, was ihm da ohne jede Schonung unter die Augen gerieben wurde.

Die Zerstörung der Bauernschaft durch die Agrar-Industrie, legten die Bilder nahe, ist ein Vorgang, der in unberechenbarem Mass das Wohlergehen der Allgemeinheit gefährdet. Inzwischen handelt es sich um einen Sachverhalt, den fast tägliche Berichte in den Medien bestätigen. Mit was für rabiaten Methoden die Tiermehlfabriken, aber auch die Betriebe der Rinderaufzucht arbeiten, bot einen mehr als grauenvollen, einen schon eher endzeitlichen Anblick.

Nomaden sind nicht rastlos

SENNEBALLADE hatte zwei Jahre zuvor, 1996, mehr Anklang gefunden, sicher auch darum, weil es einen (ersten) Kontrapunkt zu der düsteren Rinderwahnsinnsvision setzte: mit dem Porträt einer Ostschweizer Sennenfamilie, die ein Reservat von noch fast mittelalterlicher Unberührt bewirtschaftet und bewohnt. Die *HIRTENREISE INS DRITTE JAHRTAUSEND* führt jetzt über das Naheliegende und Offensichtliche hinaus, das Langjahr zu Beginn angesteuert hatte, und geht einen Schritt weiter:

zu jenen ganz Wenigen noch, die den Schrecknissen der Jetzt-Zeit durch eine Art Nomadentum zu entkommen trachten.

Von drei Millennien spricht der Titel nicht etwa nur aus mehr oder weniger zufälligem kalendarischem Anlass. Sondern er tut es, um daran zu erinnern, dass die halbnomadische Lebensweise der Wanderhirten die vermutlich älteste ist, die sich in den Alpen, wie immer mager gestreut, noch antreffen lässt. Das Wort «Reise» wiederum bezeichnet die andauernde Wanderschaft der Protagonisten, mit denen der Film sich gleichmässig, ohne Hast vom Fleck bewegt.

Nomadentum sind nicht rastlos, sondern von Rhythmen geleitet, die ihnen viel Gelenkigkeit abverlangen. «Ich habe einfach kein Sitzleder», sagt einer, dessen Bruder nach Chile ausgewandert ist und ihn, Thomas Landis, nachziehen möchte. In jenem weiten Land liesse sich die Art von Dasein, die ihm vorschwebt, vielleicht ganz frei in die Tat umsetzen.

Die Kreaturen

Die Fahrten durchqueren das Aargauer und Luzerner Mittelland, die Voralpen des Tessins und die Hochalpen Graubündens und Uris. Die Chronik folgt den Jahreszeiten, von einem Winter zum kommenden und von einer Paarungszeit zur nächsten. An den dicken Wollpelzen des Viehs friert das Eis in Klumpen fest. Der Hirt übernachtet in den verschneiten Wäldern der tieferen Regionen unterm Zelt. Monate später baden die Kinder nackt im Wasser aus den Gebirgsbächen.

Die Familien sind klein, die Herden unterschiedlich gross, sie zählen bis zu mehreren hundert Tieren. Die Besitzverhältnisse sind gemischt und kompliziert. Schafe und Ziegen herrschen vor, wechselnd gesellen sich Hunde, Pferde, Esel, Maultiere, Schweine, Hühner dazu. Die Beziehung zu ihnen scheint um einiges nüchterner als zum Beispiel bei den sesshaften Meiles in *SENNEBALLADE*, wo ein vergleichsweise enger Lebensraum mit ihnen geteilt wird. Unter-

wegs hingegen gibt es häufig mehr Platz für sämtliche Kreaturen, die da mitkommen.

Überhaupt fehlt es an jeder korrekten Idylle im Sinne der gestrengen Öko-Romantiker. Selbstverständlich helfen schwere Lastwagen, Helikopter, Chemikalien nach. Der Käse scheint von höchstens mittlerer Güte zu sein. Die Schafwolle spriesst reichlich, ist aber unverkäuflich. Und von der Höhe von Cademario aus, wo Thomas Landis und die Seinen so etwas wie einen zeitweiligen Wohnsitz haben, fällt der Blick auf den höchst unsentimentalen Flughafen von Agno hinunter.

Gravitation um die Themen

Mit seinen drei letzten Filmen hat Erich Langjahr binnen acht Jahren mehr als nur ein Panorama entwickelt, das Mensch und Natur in der industrialisierten Schweiz gegeneinander hält, frei von jedem schwarmgeistigen Eiferertum. Schritt für Schritt hat sich eine Diktion von unauffälliger Agilität dabei herausgebildet, die sich ihrem Gegenstand zwischen sehr eng anschmiegt und die so zum regelrechten Stil gediehen ist. Die kristallene Klarheit der Bilder und der schlichte Fall der Montage fügen sich zu einer eigenen Sprache.

Was in *BAUERNKRIEG* mit seiner (notabene durchaus angebrachten) politischen Härte noch handfeste Methode war, gerät schon in *SENNEBALLADE* und jetzt deutlicher noch in *HIRTENREISE INS DRITTE JAHRTAUSEND* zu einem empirischen Erzählen. Es folgt mehr und mehr der Intuition und dem vorgefundenen Detail und überrundet jede präparierte These. Nomaden haben keine Ziele auf der andern Seite der nächstfolgenden Etappe. Landis' Traum von Chile ist bestenfalls ein vager Gedanke. Die Wanderhirten sind in eine Art Kreislauf eingeschleust, von einem Stützpunkt zum andern, aber mit dem Ausgangspunkt als letzter (und wieder erster) Station. Ob sie so tatsächlich



der bürokratisierten Zivilisation entrinnen, scheint völlig offen.

Ganz ähnlich will die Erich-Langjahr-Trilogie nichts Zwingendes beweisen, sondern sie gravitiert um ihre Themen, häufiger still als laut. Sie hat die Punkte aufgegriffen und einander schlüssig zugeordnet – erstens Sennen, zweitens Rinder, drittens Hirten –, so dass jedes zu einer Verstärkung von jedem andern wird. Das ist das vornehmste Verdienst dieses Unternehmens, das mit unbeirrbarer Konsequenz durchgeführt worden ist.

Wie sagt doch einer der Wanderhirten, Michel Cadenazzi: was wir vollbringen, ist ein Lebenswerk, wenigstens heute und morgen!

Pierre Lachat

Stab
Regie, Buch, Kamera und Schnitt: Erich Langjahr; Musik: Hans Kennel; Ton: Silvia Haselbeck; Mischung: Dieter Lengacher

Mitwirkende
Thomas und Susanna Landis-Giacometti und Kinder, Michel Cadeazzi, Bea Ammann

PRODUKTION
Langjahr Film. Schweiz 2002. 35mm, Dolby SR, Farbe; Dauer: 124 Min. CH-Verleih: Langjahr Film, Root

HALBE TREPPE Andreas Dresen

Aufnahmen von Sonnenuntergängen, Palmen und Kamelen nehmen noch vor dem Vorspann die Leinwand ein. «Schön – wie Postkarten!», kommentiert eine Stimme. Es folgen Fotos von Menschen, Gesichtern, die jetzt von Lachen und Grölen begleitet werden. Man ist im Wohnzimmer einer Plattenbausiedlung im deutschen Osten zu einem Diabend versammelt. Uwe und Ellen zeigen ihren Freunden Chris und Katrin Urlaubsbilder – nötigen sie, wie meist in diesen Fällen, zum Beschauen der persönlichen Erinnerungen. Die Stimmung ist ausgelassen, fast ein bisschen überdreht, es fliesst reichlich Alkohol. Besonders Spass hat die Runde am Bild, das Ellen mit schiefem Grinsen zeigt. «Die war echt besoffen!», macht sich Uwe, der den Projektor bedient, lustig. Gar nicht lustig findet das Ellen. Warum er das peinliche Foto gezeigt habe, fragt sie ihren Mann gereizt, als die Gäste gegangen sind.

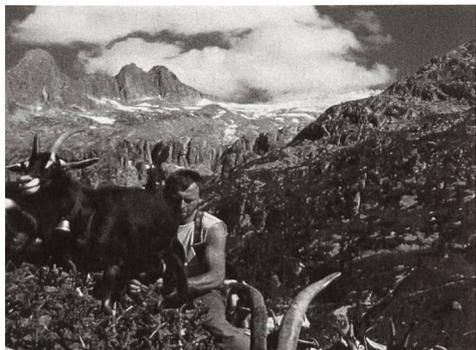
«Sie kann wirklich auf die Nerven gehen», lästert derweil Katrin auf der Heimfahrt, der ein kleiner Disput vorausging, wer den Wagen lenke. Chris, der schliesslich trotz grösserem Alkoholkonsum am Steuer sitzt, antwortet: «Ellen ist manchmal unerträglich.»

Das Intro von HALBE TREPPE erfasst die Figuren und ihre Lebenssituation, in der sie sich befinden, bereits präzise: Durchschnittstypen um die vierzig, der Schwerekraft des Beziehungsalltags erlegen, zu dem der kleine Verrat und die Entblössung des Partners gehören, ein bisschen Heuchelei, ein wenig Lüge. Viel Normalität also: Wenn Chris kurz darauf eine Affäre mit Ellen beginnt, so ist diese Widersprüchlichkeit Teil des Überlebens. Erst als die Verliebten, überumpelt vom kleinen Höhenflug, sich von Katrin in der Badewanne erwischen lassen, sind alle vier erst einmal zum Nachdenken gezwungen.

NACHTGESTALTEN hiess ein früherer Film von Andreas Dresen, Kinder des anbrechenden Tages sind die Figuren in seinem neuen Werk. Ein ums andere Mal werden sie von der Nacht ausgespuckt. Die wiederkeh-

rende Szene leitet nicht nur den Trott der gleichförmigen Tage ein, sondern gibt HALBE TREPPE die Struktur: Chris fährt in der Früh zu seiner Morgenshow bei einer Radio-Station, um angestrengt munter die «Dauerpower vom Powertower» zu verbreiten. Katrin braust auf ihrem Roller zur Arbeit auf einem Lastwagenparkplatz, wo sie, wie sie es einmal ausdrückt, «hängen blieb»; eigentlich wollte sie Pilotin werden. Uwe pilgert in der Dämmerung zu seiner Imbissstube namens «Halbe Treppe», während Ellen die zwei Kinder in die Schule schickt und später in einer Parfümerie hinter dem Tresen steht. Die Routine dämpft Glück und Unglück auf eine Mitte ein; man lebt dosiert. Dasselbe gilt für die Liebe, in der die Leidenschaft nur noch eine Erinnerung ist. So liegen Chris und Katrin im Dunkeln in ihren Betten und horchen schweigend und wie eingeschüchtert dem Liebesgestöhn von Chris' halbwüchsiger Tochter und ihrem Freund nebenan. Am nächsten Tag erzählt Katrin ihrer Freundin Ellen, dass, na ja ... Chris nicht mehr so aufmerksam sei, worauf Ellen betont gleichmütig antwortet: Das passiere halt, wenn man sich so lange kenne.

Nach dem Eklat ist die emotionale Katerstimmung bei beiden Paaren gross, das Erforschen der Gründe vorerst unergiebig. Und doch veranlasst der Ehebruch, inne zu halten, in der Mitte des Lebens einen Blick zurück und, auf halber Treppe, einen voraus zu werfen. Wo stehe ich, was will ich noch? Uwe äussert sich in einem Interview – die Interviews sind eine ironische Spielerei, die sich der Regisseur mit den Figuren erlaubt –, dass er das letzte Mal glücklich war, als Ellen ihm eröffnete, sie sei schwanger; also vor langem. Die Menschen in HALBE TREPPE geben ihre Unzulänglichkeiten preis. Sie machen sich lächerlich, erhalten aber trotzdem all unsere Sympathie. Als Uwe mit der Sanierung seiner Zähne und einer neuen Küche Ellen zurückgewinnen will («Neue Küche, neues Glück»), berührt seine Naivität peinlich, aber sie berührt. Der Humor der Tragikomödie denunziert die Figuren nicht. Wenn



INSOMNIA Christopher Nolan

Uwe am Schluss die Strassenmusikanten vor seiner Imbissbude, die im Verlaufe der Filmhandlung von einem Dudelsackspieler zu einem ganzen Orchester anwachsen – die Band 17 Hippies, ein weiterer Running Gag von Dresen –, in die Wärme einlädt, so tut er das sich selbst zuliebe; er spendet, was seine Familie von ihm nicht mehr will: Geborgenheit. Ebenso hilft Chris sich selbst, seinen Mitmenschen und nicht zuletzt der Magie des Alltags nach, wenn er die Horoskope, die er über den Äther sendet, täglich seiner Gefühlslage anpasst.

HALBE TREPPE erzählt eine unspektakuläre Geschichte in einem alles dominierenden Gestus des Ungeschminkten. Die digitale Handkamera von Michael Hammon, der fast nur mit Naturlicht arbeitete, ist hier mehr als ein Dogma-Flip; sie steht für Unmittelbarkeit pur. Es gab kein Drehbuch, vieles beruht auf Improvisation. Die Schauspieler Axel Prahl, Steffi Kühnert, Gabriela Maria Schmeide und Thorsten Merten agieren wie mitten aus dem Leben heraus, entwickelten, mit viel Gespür für Timing, Rhythmus, Inhalt und Emotionen aus dem Stand. Die Arbeit des Regisseurs bestand dann darin, das Material auszuwählen und dramatisch zu verdichten. Eine wichtige Rolle spielt auch die Stadt, Frankfurt an der Oder, weiss Gott kein Ort, an dem man glücklich geboren wird. Die sozialrealistische Manie des 39-jährigen Ost-Regisseurs Andreas Dresen, einer der letzten, der durch die DEFA-Schule ging, kommt erneut der nahezu gepixelten Milieuwiedergabe zugute.

Birgit Schmid

Regie: Andreas Dresen; Dramaturgie: Cooky Ziesche; Kamera: Michael Hammon; Schnitt: Jörg Hausschild; Ausstattung: Susanne Hopf; Kostüme: Sabine Greunig; Musik: 17 Hippies; Ton: Peter Schmidt

Darsteller (Rolle)
Steffi Kühnert (Ellen), Gabriela Maria Schmeide (Katrin), Thorsten Merten (Christian), Axel Prahl (Uwe)

Produktion, Verleih
Produzent: Peter Rommel; Produktionsleitung: Peter Hartwig; Deutschland 2002. Farbe, Format: 1:1.85, Dolby SR; Dauer: 105 Min., CH-Filmcoopi, Zürich



«Ein guter Cop kann nicht schlafen, weil ein Puzzle-Teil fehlt – ein schlechter kann nicht schlafen, weil er Schuldgefühle hat.» Knapp und präzise beleuchtet Will Dormer damit sein eigenes Dilemma, denn er ist aus beiden Gründen vom Schlaf des Gerechten ausgeschlossen.

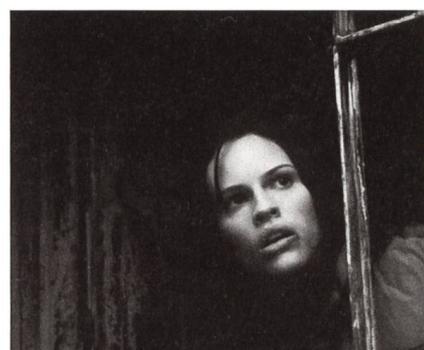
Normalerweise lösen Dormer und sein Partner Hap Eckhart ihre Fälle für das Polizeidepartement von Los Angeles. Aber weil dort eine polizeiinterne Untersuchung gegen sie läuft, kommt der Ruf eines alten Freundes gerade recht, und so fliegen sie nach Nightmute in Alaska, um in diesem Flecken nördlich des Polarkreises, wo im Sommer die Sonne niemals untergeht, den Mord an einer jungen Frau aufzuklären.

Der Täter ist für Dormer schnell gefunden: Alles deutet auf den Schriftsteller Walter Finch hin. Einer schnellen Rückkehr nach Los Angeles scheint nichts im Wege zu stehen, wäre da nicht die Untersuchung und die für Dormer bedrohliche Anklageung Eckharts, mit den Behörden einen Deal einzugehen und auszupacken. Als Finch im dichten Nebel aus der Falle entkommt, die Dormer und seine Kollegen ihm gestellt haben, und Eckhart von einer Kugel tödlich getroffen wird, beginnt für Dormer der Alptraum erst, denn er selbst hat den fatalen Schuss abgefeuert. Davon weiss allerdings nur Finch, der sogleich den Spiess umkehrt und Dormer ein Katz-und-Maus-Spiel aufzwingt, bei dem dieser immer stärker in die Defensive gedrängt und die Rollen vertauscht werden: Finch scheint jeden Schritt und die Gedanken Dormers voraussehen, während sich dieser wie ein Verbrecher benimmt, der in Panik seine Spuren vertuscht. Die Umkehrung der Vorzeichen ist eines – wenn auch das konventionellere – der Hauptmotive von *INSOMNIA*. Immerhin ist Nolan mit dem harten Bur-schen Al Pacino und dem Gutmenschen vom Dienst Robin Williams ein überraschender und im Resultat überzeugender Besetzungscoup gelungen. Die eigentliche Pointe liefert aber der Vorspann, der als raffiniertes Vexier-

spiel bereits enthüllt, was wir erst im Verlaufe des Films zu ahnen beginnen.

«Schlaflosigkeit macht einsam», sagt Finch und trifft damit ins Schwarze: Die Schlaflosigkeit raubt Dormer buchstäblich die Sinne, er wird zum Gefangenen in einem Käfig aus gleissendem Licht. Selbst seine junge Assistentin Ellie Burr, die ihn über alles bewundert und in ihrer Abschlussarbeit seine legendären Fälle analysiert hat, findet kaum mehr einen Zugang zu Dormer, obwohl sie es dem heroischen Vorbild so recht wie möglich machen will. Gerade das ist es aber, was Dormer von einer guten Polizistin nicht will. In einer kurzen Szene präsentiert er den Schlüssel zu seiner Persönlichkeit: Als ihm Ellie den Bericht zum Tod Eckharts zur Unterschrift und damit zur Absegnung vorlegt, unterzeichnet Dormer nicht, obwohl er damit all seine Probleme los wäre. Stattdessen rät er Ellie: «Wenn du ein guter Cop sein willst, unterzeichne nie etwas, das du nicht bis ins Letzte überprüft hast.» Obwohl Dormer weiss, dass sich dieser Rat gegen ihn selbst richten und als Folge seine eigene Schuldhaftigkeit ans Licht gezerrt wird, kann er gar nicht anders, weil er um jeden Preis ein guter Cop sein will.

INSOMNIA ist das Remake eines Films von Erik Skjoldbjærg (*INSOMNIA*, Norwegen 1997). Von dessen Vorlage ist allerdings bei Christopher Nolan im Grunde nur noch das Gerippe stehen geblieben. Vor allem die Interpretationen der Hauptfigur durch Stellan Skarsgård einerseits und durch Al Pacino andererseits laufen geradezu diametral auseinander. Während Skarsgård ein eiskalter Machtmensch ist, der für seine Karriere alles tut und damit durchkommt, erscheint Pacino als leidenschaftlicher Wahrheitssucher, ein eigentlicher Gerechtigkeitsfanatiker, der dafür bereit ist, jede Grenze zu überschreiten. Während sich die norwegische Fassung in eisiger Gefühlskälte jeglicher Psychologisierung konsequent entzieht und radikal zynisch bis zum Schluss bleibt, wird Pacino ein



Gewissen zugestanden und er damit auf die Fallhöhe eines tragischen Helden gehoben.

Dies und die betörende Landschaftsfotografie kann man als kommerzielle Notbremse, als Zugeständnis an den Publikums-geschmack interpretieren. Mit einem solchen Ausspielen der beiden Fassungen gegeneinander wird man aber weder der einen noch der anderen wirklich gerecht. Vor allem verpasst man die Chance, faszinierter Zeuge eines Spiels zu werden, in dem mit demselben Material zwei völlig verschiedene Spielverläufe zustande kommen.

Christopher Nolans Variante ist davon geprägt, dass sie ein zusätzliches Motiv ins Spiel zu bringen und dieses überzeugend mit dem Grundgerüst zu verzahnen versucht: Dormer kommt nicht aus dem kalifornischen Nichts, sondern beladen mit einer Geschichte, die er auch durch seine Flucht ins archaische Alaska nicht abschütteln kann.

Auf faszinierende Weise umgeht Nolan eine Grundregel des Thrillers und löst sie gleichzeitig ein: Das ungeschriebene Gesetz lautet, dass die unheimlichsten Szenen nachts spielen, weil sich das Schreckliche im Dunkeln verbirgt. Was also tun, wenn wie in *INSOMNIA* immer die Sonne scheint? – Die Szenerie wird in dichten Nebel getaucht, in blendendes Licht, in undurchdringliches Weiss!

Die Redensart von Enthüllungen, die ein neues Licht auf einen Fall werfen, wird damit ins Paradoxe übersteigert. Das Licht wird im eigentlichen Wortsinn penetrant, lässt keine Verdrängung mehr zu, so dass der Gerechtigkeitsfanatiker Dormer lichtblind wird, erst recht nichts mehr durchschaut und sich in der physischen und psychischen Orientierungslosigkeit verliert.

In der konsequenten Ausarbeitung dieses Motivs kommt Nolan seinem Erstling *MEMENTO* (USA 2000) so nahe, dass spürbar wird, wie sehr er sich auch diesen fremden Stoff zu eigen gemacht hat. In *MEMENTO* besteht die Paradoxie darin, dass ein Mann sich selbst immer fremder wird, je mehr er von seiner Vergangenheit enthüllt. Er kann sich

an nichts erinnern – aber sich an alles zu erinnern, bringt genau so wenig Erlösung. In *INSOMNIA* stürzt Dormer in einen ebenso qualvollen Prozess der Selbstentfremdung. Weil er nicht mehr schlafen kann, kann er nicht mehr träumen, und weil er nicht mehr träumen kann, fehlt ihm ein wesentlicher Schlüssel zu seinem Unterbewusstsein und damit zu seinem Selbstverständnis. Nichts mehr verdrängen zu können, führt nicht zur vollkommenen Selbsteinsicht, sondern zur totalen Desorientierung. In beiden Fällen gilt: Je mehr wir enthüllen, desto unverständlicher werden wir uns selbst.

In einer Welt ohne schwarze Flecken gibt es keinen Halt, denn das totale Licht verbirgt die Wahrheit genauso wie das totale Dunkel.

Thomas Binotto

Stab

Regie: Christopher Nolan; Buch: Hillary Seitz nach dem Film *INSOMNIA* von Erik Skjoldbjærg; Kamera: Wally Pfister; Schnitt: Dody Dorn; Produktionsdesign: Nathan Crowley; Kostüme: Tish Monaghan; Musik: David Julyan

Darsteller (Rolle)

Al Pacino (Will Dormer), Robin Williams (Walter Finch), Martin Donovan (Hap Eckhart), Hilary Swank (Ellie Burr), Maura Tierney (Rachel Clement), Nicky Katt (Fred Duggar), Paul Dooley (Chief Charles Nyback), Jonathan Jackson (Randy Stetz), Larry Holden (Farrell), Jay Brazeau (Francis), Paula Shaw (Coroner), Crystal Lowe (Kay Connell), Tasha Simms (Mrs. Connell), Kerry Sandomirsky (Trish Eckhart), Ian Tracey (Warfield)

Produktion, Verleih

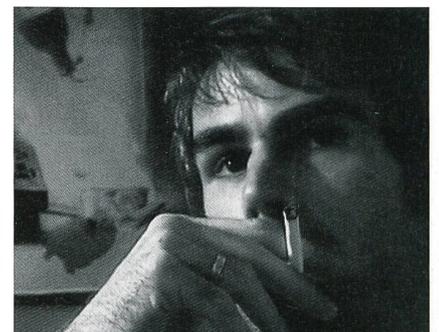
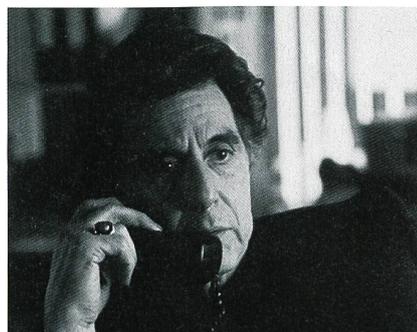
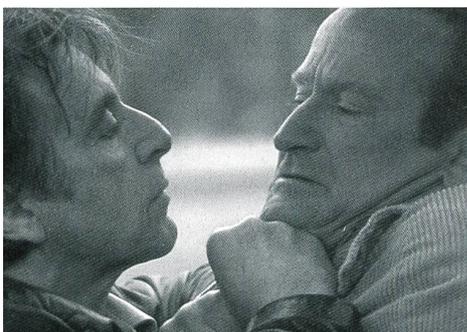
Witt/Thomas Production, Section Eight; Produzenten: Paul Junger Witt, Edward L. McDonnell, Broderick Johnson, Andrew A. Kosove; ausführende Produzenten: George Clooney, Steven Soderbergh, Tony Tomas, Kim Roth, Charles J.D. Schlissel. USA 2002. 35mm, Farbe, Dolby Digital, SDDS, DIS; Dauer: 118 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment Group, Zürich

VÄTER Dani Levy

Sind Mütter die besseren Väter? Oder verhält es sich gar umgekehrt? Den Nachweis muss heute niemand mehr erbringen. Auch Dani Levys Spielfilm *VÄTER* klärt die Frage nicht, greift aber exemplarisch ein geschlechterpolitisches nach wie vor brisantes Thema auf. *VÄTER* hat in Robert Bentons Ehedrama *KRAMER VS. KRAMER* einen Vorgänger. Muss man den Film aus dem Jahre 1979 jedoch im Kontext der Frauenbewegung und der damals heftig diskutierten Frage nach dem Sorgerecht der Kinder sehen, so ist heute als Folge davon einiges anders. Die gesetzliche Gleichbehandlung beider Elternteile erleichtert es den Vätern, nach einer Trennung die Kinder zugesprochen zu bekommen. Dass soziale Zwänge und gesellschaftliche Vorurteile die Situation der so genannten «neuen Väter» trotzdem erschweren, zeigt sich in *KRAMER VS. KRAMER* wie in *VÄTER*; die neue Erziehungsverantwortung kostet den Mann die berufliche Karriere. In den letzten Jahren begannen sich nun Väter, die wollen, aber nicht können, zu wehren, was sich in einer ganzen Reihe von Publikationen niederschlug. So basiert *VÄTER* auf einer Idee von Matthias Matussek, der 1998 in seiner Reportage «Der entsorgte Vater» die vaterlose Gesellschaft anprangerte, die als Folge einer «radikalfeministischen Utopie» «leise und allmählich Wirklichkeit» werde. Die Parteilichkeit und eine Prise *political incorrectness* ist Dani Levys Film also eingeschrieben.

Blättern im Familienalbum

Verliess in *KRAMER VS. KRAMER* Meryl Streep als unter- beziehungsweise überforderte Vollzeit-Mutter Mann und Sohn, so arbeitet 2002 die emanzipierte Frau trotz Kinder, ohne eine Rabenmutter zu sein. Melanie Krieger ist Lehrerin, ihr Ehemann Marco nimmt gerade die nächste Stufe auf der Karriereleiter als Architekt, der sechsjährige Sohn Benny macht das kleine Familienglück perfekt. In der ersten Einstellung von *VÄTER* liegen die drei Menschen im Ehebett, das Bild



verströmt kuschelige Geborgenheit – bis das Erwachen den Kokon sprengt und das allmorgendliche Chaos losgeht. Ein wichtiger Termin peitscht, das T-Shirt gefällt dem quengelnden Sohnemann nicht, der Frühstückstoast verkohlt. Das moderne Leben, in dem die Selbstverwirklichung ein Menschenrecht ist, offenbart gleich sein Defizit: keine Zeit für den andern. Zwar liebt sich das junge Ehepaar, wie zärtliche Sekundeninseln, in denen die fahrig Kamera kurz inne hält, vor Augen führen. Aber schon der Auftakt macht klar, dass trotz emotionaler Polsterung und materieller Sicherheit die Ansprüche auf berufliche Erfüllung den privaten Bedürfnissen in die Quere kommen.

Dani Levy blättert in diesen ersten Sequenzen im Familienalbum, um zu zeigen, wie der Idealfall ist; die muntere Musik seines langjährigen Komponisten Niki Reiser untermauert die Werbeästhetik des *family lifestyle* – die Botschaft könnte dezenter sein. Hingegen wird die Wahl, mit digitalen Kameras zu drehen, der Erzählung des drögen Alltags sehr schön gerecht, ermöglicht das Aufnahme-material doch expressives Nahegehen.

Der Rosenkrieg eskaliert

Es sind im Verlauf der Geschichte kleine Zeichen, die vom gegenseitigen Abhandenkommen erzählen: Er übergeht in der morgendlichen Hetzerei ihren Hinweis auf den Hochzeitstag. Sie verpasst es, abends als erstes nach dem Erfolg seiner Projektpräsentation zu fragen. Und obwohl die Toleranz sagt: Das kann ja mal passieren, zuckt die Liebe unmerklich zusammen und flüstert Verrat. Die Irritationen kumulieren, ballen sich zu Frust. Bei Melanie verstärkt sich das Gefühl, zu kurz zu kommen. Marco ist selbst noch ein Kind. Ob der Begeisterung für einen Sportwagen, mit dem er im Wettrennen einen Geschäftspartner gewinnen lässt, um ihn für sein Projekt einzunehmen, verpasst er es, seinen Sohn im Kindergarten abzuholen. Zu Hause attackiert ihn die aufgebrauchte Melanie mit Worten, die sie nie für möglich

hielt. In einer verbalen Retourkutsche wirft er ihr die leidvolle «Hausfrauenfresse» vor. Es kommt zur ersten Ohrfeige, worauf Melanie Koffer und Kind packt, unter Polizeischutz die gemeinsame Wohnung verlässt und wenig später die Scheidung einreicht. Der Rosenkrieg eskaliert, als Marco das Besuchsrecht entzogen wird. In einer Kurzschlussreaktion entführt er seinen Sohn.

Ständig rennt einer davon

Manch psychologischer Kurzschluss, manch plakative Andeutung gibt es nun leider auch in *VÄTER*. So wiederholt sich für Marco, der als Jugendlicher von seiner Mutter verlassen wurde, eigentlich nur ein Kapitel im Familienroman. Konflikte zwischen Marco und Melanie bleiben oberflächlich und werden kaum ergründet; eine Schwäche des Drehbuchs, an dem Rona Munro, Autorin von Ken Loachs *LADYBIRD*, *LADYBIRD*, dem eindringlichen Sozialdrama um eine alleinerziehende Mutter, mitgearbeitet hat. Dem Skript, das das gesprochene Wort sparsam einzusetzen weiss, gebührt Lob – aber dass die ausgeprägte Dialogunfähigkeit zwischen dem Ehepaar ohne erklärende Alternative bleibt, empfindet man als Mangel. Ständig rennt einer davon. Zwar sorgen der wechselseitige Rückzug, die Annäherung und erneute Verhärtung der Fronten für eine zügige Dramaturgie, aber sie sind zu wenig motiviert. Im Gegensatz zu *KRAMER VS. KRAMER*, der auch das Trauma des Knirpses, des eigentlichen Opfers, feinfühlig thematisiert, berühren die Figuren in *VÄTER* kaum. An den Hauptdarstellern Sebastian Blomberg und Maria Schrader, Levys Lieblingsschauspielerin, liegt es nicht. Das Format von *VÄTER* ist einfach zu fernsehtauglich. Da ist selbst die Versöhnungsgeste am Schluss, wo Vater und Mutter auf einer Kinderschaukel wippen, von leicht abgestandener Poesie.

Dani Levy gilt seit seinen Berliner Geschichten *DU MICH AUCH*, *ROBBYKALLEPAUL* oder *STILLE NACHT* als Spezialist für, das Wort ist hier nicht unpassend, Bezie-

hungskisten heutiger Grosstadtbewohner. Es sind dann auch die präzisen und ehrlichen Beobachtungen zwischenmenschlicher Kollisionen, die in seinem neuen, gleichwohl reifsten Film, die leichten Momente ausmachen. Zugute halten muss man *VÄTER* auch, dass er nicht moralisch urteilt und in Opfer und Täter polarisiert. In dieser fairen Perspektive auf eine nach wie vor aktuelle Problematik steht Levys Film *KRAMER VS. KRAMER* dann auch in nichts nach.

Birgit Schmid

STAB

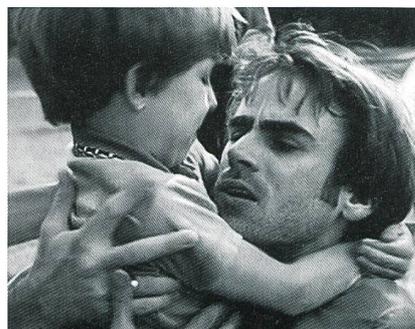
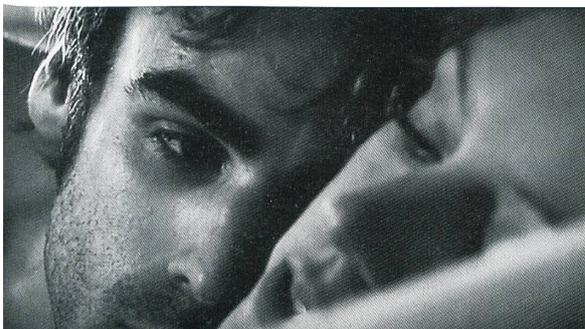
Regie: Dani Levy; Buch: Rona Munro, Dani Levy, nach einer Idee von Matthias Matussek, Günther Rohrbach; Kamera: Carsten Thiele; Schnitt: Elena Bromund; Szenenbild: Christian Eisele; Kostümbild: Ingrida Bendzuk; Maskenbild: Sabine Lidl, Sabine Hehnen-Wild; Musik: Niki Reiser; Originalton: Gebrüder Wilms

DARSTELLER (ROLLE)

Sebastian Blomberg (Marco Krieger), Maria Schrader (Melanie Krieger), Ezra Valentin Lenz (Benny Krieger), Christine Paul (Ilona), Ulrich Noethen (Nico Ellermann), Rolf Zacher (Peter Krieger), Bernd Stegemann (Anwalt)

Produktion, Verleih

X Filme Creative Pool; Produzentin: Manuela Stehr; Produktionsleitung: Tom Ehrhardt. Deutschland 2002. Farbe, Cinemascope, Dauer: 102 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: X-Film, Berlin



MINORITY REPORT Steven Spielberg

Macht Steven Spielberg, jener Schaum-schläger zuckriger Popcornträume auf Zelloid, endgültig keine solchen Filme mehr? Oder ist er selbst gar ein anderer Regisseur geworden? Diese Fragen wirft *MINORITY REPORT*, sein neuestes Opus, jedenfalls auf. Gleich zu Beginn Bilder, die gar nicht zu dem Saubermann mit dem kindlichen Blick passen: Aus der Unschärfe wird ein Paar in inniger Umarmung erkennbar. Die beiden vergnügen sich gerade ausserehelich, was der betrogene Partner Momente später herausfindet. Er hat seine Brille vergessen, kehrt unerwartet nach Hause zurück, wo der Ehebruch stattfindet – und gerät derart in Rage, als er plötzlich klar sieht, dass er nach der Schere auf der Kommode greift ...

Dies der Ausgangspunkt, woraus Spielberg nach A.I. (2001) einen weiteren düsteren Science-Fiction-Film gefertigt hat, diesmal im Washington Mitte des 21. Jahrhunderts angesiedelt. Sogleich zeigt sich, dass wir getäuscht, nicht Zeuge tatsächlicher ehelicher Eifersucht wurden. Vielmehr handelte es sich dabei um eine Projektion, wie sie drei in einer milchigen Flüssigkeit liegende, hypersensible und an einen Computer angeschlossene Menschen («Pre-Cogs») für eine polizeiähnliche Organisation voraussehend auf eine Leinwand werfen. Dieses «Pre-Crime»-System ermittelt Morde, bevor sie geschehen, und nimmt deren potentielle Täter vorbeugend fest. Deshalb wurden in den letzten sechs Jahren sämtliche Tötungen vereitelt, deren «Ausführende» festgenommen und von einer Art Kapsel umschlossen in einem lagerähnlichen Raum interniert. Solche zukünftige Verbrechensbekämpfung legt nahe, *MINORITY REPORT* nicht als «Whodunit», sondern eher als «Who-will-do-it» zu bezeichnen.

Spielberg holte sich für die Figur des John Anderton, den Mitbegründer und Chef dieser futuristischen Organisation für Recht und Ordnung, Hollywoods derzeit bekanntesten Actionstar: *Tom Cruise*. Dieser muss sich nicht nur mit einem aufsässigen Inspektor herumschlagen, der die Tauglichkeit des

«Pre-Crime»-Systems überprüft, bevor es landesweit eingesetzt werden soll. Anderton entdeckt zu seiner grossen Überraschung auch seinen eigenen Namen, eingepreßt in eine Holzkugel des «Pre-Crime»-Systems. Er wird in exakt 36 Stunden einen Mord an einem ihm völlig fremden Mann begehen! Was dann beginnt, ist jene auf den Filmplakaten mit den Worten «Everybody Runs» angekündigte atemlose Flucht Andertons vor dem Gesetz, also seinen eigenen Mitarbeitern. Damit verbunden ist sein fieberhafter Versuch, das Rätsel um seine Straffälligkeit zu lösen. Wird er tatsächlich zum Mörder? Ist das alles ein abgekartetes Spiel?

Soweit hielt sich das Drehbuch von *Scott Frank* mehr oder weniger an Philip K. Dicks gleichnamige Kurzgeschichte – der Science-Fiction-Autor hatte schon die Vorlagen zu *BLADE RUNNER* und *TOTAL RECALL* geliefert. In der Ausarbeitung der fiktiven technischen Errungenschaften, die einen Ausblick auf eine nahe Zukunft geben sollen, hatten Spielberg, Produktionsdesigner *Alex McDowell* und das Team von *George Lucas' Industrial Light & Magic* praktisch freie Hand, da Dick sich auf seinen vierzig Textseiten auf die Kriminalgeschichte beschränkte. Um diese Spekulationen in einem möglichst plausiblen Rahmen zu halten, wurde eine dreitägige «Ideenfabrik» einberufen, an der führende Vertreter verschiedener Disziplinen teilnahmen, etwa MIT-Wissenschaftler oder der Schriftsteller *Douglas Coupland* («Generation X»). Früchte jener Tagung sind unter anderem stromlinienförmige Autos, die nicht nur auf horizontalen Strassen pfeilschnell dahinflitzen, sondern dasselbe auch vertikal an Hausmauern vollführen, der riesige Bildschirm in Andertons Büro, auf dem sich die bruchstückhaften Visionen der «Pre-Cogs» mittels Handschuh im Raum herumschieben lassen, und kleine Roboterspinnen, welche Menschen aufspüren und deren Netzhaut abtasten.

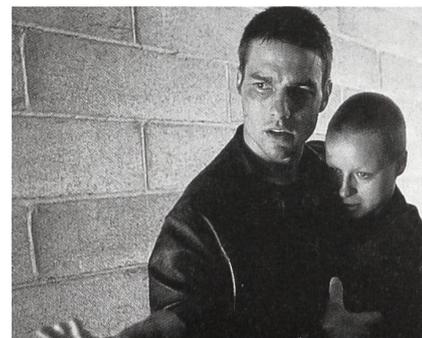
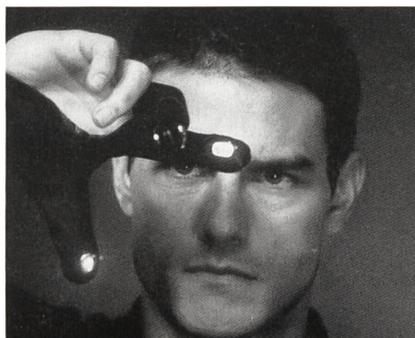
Doch leider sind es gerade diese technischen Gimmicks, die den Krimiplot bremsen und von ihm ablenken, so verblüffend sie zu-

gegebenermassen sind. Damit nicht genug. Neben den Actionsequenzen, obligatorisch mit *Cruise* (auch als Co-Produzent) an Bord, versah man den einen «Pre-Cog» mit einer düsteren Vergangenheit und machte aus der Hauptfigur einen gebrochenen Mann. In der Lesart des Regisseurs wird Andertons Obsession für die Wahrheit mit einem entführten Sohn und einer getrennt von ihm lebenden Ehefrau erklärt. Das gebrannte Scheidungskind Spielberg brachte also auch hier sein eigenes Trauma von der dysfunktionalen Familie wieder unter. Schliesslich beauftragte er den Kameramann *Janusz Kaminski* (*SCHINDLER'S LIST*, *SAVING PRIVATE RYAN*), für ihn den «hässlichsten, dreckigsten Film zu fotografieren, den ich je gemacht habe». Was der Pole mit ausgewaschenen Blau- und Silbertönen in die Tat umsetzte. Und sein Chef gab mit ein paar ungewohnten Ekelszenen dieser düsteren Grundstimmung gleich noch einen drauf.

Leider will das alles nicht so recht zusammenpassen: Weder die Liebhaber von Philip K. Dicks düsteren Zukunftsvisionen noch Cruises Actionfans noch Verehrer von Spielbergs packenden Blockbustern dürften voll auf ihre Kosten kommen. Vielleicht sollte der Hollywoodregisseur einfach aufhören, seinem grossen Vorbild nachzueifern. Kubricks Format wird er nie erreichen – das erwartet auch niemand von ihm.

Daniel Däuber

Regie: Steven Spielberg; Buch: Scott Frank, Jon Cohen nach der gleichnamigen Kurzgeschichte von Philip K. Dick; Kamera: Janusz Kaminski; Produktionsdesign: Alex McDowell; Schnitt: Michael Kahn; Kostüme: Deborah L. Scott; Visual Effects Supervisor: Scott Farrar; Musik: John Williams; Peter Tschaiikowsky, Franz Schubert, Joseph Haydn u.a. Darsteller (Rolle): Tom Cruise (John Anderton), Colin Farrell (Danny Witwer), Samantha Morton (Agatha), Max von Sydow (Lamar Burgess), Lois Smith (Iris Hineman), Peter Stormare (Dr. Solomon), Tim Blake Nelson (Gideon) u.a. Produktion: 20th Century Fox, Dreamworks Pictures mit Amblin Entertainment, Blue Tulip, Cruise-Wagner. Produzent: Gerald R. Molen, Bonnie Curtis, Walter F. Parkes, Jan de Bont. USA 2002. 35mm, Farbe, Format 1:2.35, Tonsystem: DTS. Dauer: 145 Min. CH-Verleih: Fox-Warner, Zürich.



SECRET BALLOT Babak Payami

Schon lange hat sich das dritte Weltreich (nach dem römischen und dem britischen) mit der Pranke des Raubtiers den Begriff der «freien Wahlen» unter die Klauen gerissen, um daraus eine Keule in seinem Arsenal rhetorischer Offensivwaffen zu schmieden, die sich den Verweigerern jederzeit überziehen lässt. Sprachlich schmerzt der Verlust wenig, ist doch der Ausdruck sowieso unbrauchbar pleonastisch. Denn sollen Wahlen ihren Namen verdienen, können sie schlecht etwas anderes sein als eben: frei. Die Steigerungsform der «freien und geheimen Wahlen» ist der Hyperlativ von dem Nämlichen und reicht den schon ausgesprochenen Gedanken noch ein weiteres Mal nach, zur Sicherheit.

Wie immer überdeterminiert sie sein mag, die Fügung ominöser Vokabeln meint das, was die Haupt- und Hilfsmächte des Imperiums im eigenen Hinterland abhalten, und daran hätte der Rest der Welt augenblicklich zu genesen, wäre er bloss besser beraten. Im besondern wird damit das befriedigende Resultat einer jeweiligen Entnahme von Wahlstimmen bezeichnet, immer dann nämlich, wenn das Ergebnis die Festlegungen der Global-Strategen bestätigt (und ihrer diskreten Nachhilfe entspricht). Alle paar Jahre müssen korrekte Wahlausgänge umständlich herbeibombardiert werden, wenn's hart auf hart geht unter Zerstörung ganzer Länder wie Vietnam, Palästina oder Afghanistan.

Eine falsche Stimme genügt

SECRET BALLOT beleuchtet weder die allgemeine Situation im Iran noch im Einzelnen den Gegensatz zwischen sogenannten liberalen und sogenannten konservativen Strömungen daselbst. Babak Payami erzählt den Verlauf eines Wahltages auf einer entlegenen Insel dieses Landes, das von den aggressiven Zehrstaaten der Welt seit Jahr und Tag mit militärischer Befreiung und Befriedung bedroht wird, anschliessende Wahlen selbstverständlich inklusive. Doch bleiben Parteien,

Politiker, Programme, Propaganda praktisch unerwähnt, auf jeden Fall sind sie für die gradlinig-schlichte Fabel des Films ohne jede Bedeutung, zu schweigen von Auszählungen oder gar von den denkbaren Koalitionen und Konsequenzen.

So erweist sich die Wahl, fürwahr, als geheim in der vollen Bedeutung dieses Wortes: dem Souverän nicht bekannt, heisst das, von seinem Alltag um Lichtjahre abgesetzt. Wohl erhalten die (spärlichen) Inselbewohner fürsorglich, auf geradezu exemplarische Weise nachgeworfen, was ihnen laut Verfassung an Rechten zusteht. Trotzdem kann ihre erste Reaktion sehr wohl die Form spontanen Davonlaufens annehmen. Von einer Behörde, so glauben manche, lässt sich nur selten etwas Segensreiches gewärtigen. An allen andern Tagen des Jahres wird kommandiert. Und heute dürfen wir ganz plötzlich unsere Präferenz bekunden, und dann erst noch frei jetzt jeder Beeinflussung? Soll doch niemand glauben, dass dir damit keine Falle gestellt wird. Regelrechte Fangwahlen sind das doch. Eine einzige falsche Stimme genügt, schon bist du geliefert.

Kommt hinzu, dass die Beamtin, die die abzugebenden Stimmen einzusammeln hat, nur unter Führung durch einen ortskundigen Soldaten bis zu den Berechtigten vorstossen kann. Staat und Armee, heisst das, lassen sich in ihrem Auftreten höchstens theoretisch auseinander halten. Im besten Fall bilden sie zwei Seiten ein und derselben Autorität: männlich-vorlaut die eine, weiblich-beflissen die andere.

Unverrichtete Dinge

Zum eigentlichen Thema rückt unter derlei Umständen das Fehlen fast aller Voraussetzungen inhaltlicher Art auf, die es bräuchte, sei's dort, sei's anderswo, um Freiheit und Demokratie einzurichten. (Und käme eine Implementierung überhaupt je zustande, dann nur auf die einzig realistische Weise, nämlich losgelöst von jeder truppentransportierten und luftüberlegenen

Zwangsbeglückung.) Auf alles ist die unermüdliche Wahlbeamtin gefasst, es sei denn auf die Gegebenheiten: auf die militante Wurstigkeit etwa, die so oft anzutreffen ist wie das ausfällige Misstrauen. Beides rührt so sehr von der allgemeinen Unwissenheit her wie von der Abstraktheit der Ideologien, ganz gleich, ob sie sie nun Demokratie, Sozialismus, Marktwirtschaft oder anders heissen. War es doch schon immer schwer zu erklären, zu welchem Zweck und mit was für Methoden Macht, Mittel und das allgemeine Glück auf Erden breiter und gerechter zu streuen wären.

Gespensischen Schemen gleich irrlichtern die realitätsfernen Programme der Politik-Produzenten aus den fernen Metropolen über die (wenig wirtliche) Insel. Jeder Bewohner hat eine Stimme, egal, ob er oder sie begriffen hat, was ein solches Votum beinhaltet, wie es bewirtschaftet wird und wie und wofür es, wenn überhaupt, zählt oder wogegen. Konkret bewirken die Anstrengungen an Ort und Stelle höchstens eines: die bürokratische Kontrolle ufert weiter aus, die Armee erhält neue Kompetenzen, die Macht-haber massen sich zusätzliche Legitimation an. Hingegen werden die Bedürfnisse der Bevölkerung von den Vorgängen in keiner Weise tangiert, weder verbal noch real, weder unmittelbar noch auf weitere Sicht.

Hitler wurde auch gewählt

Am Abend des Wahltags verlässt die Deputierte der Volksherrschaft den Schauplatz ihres Wirkens nahezu gleich, wie sie ihn am Morgen betreten hat: weitgehend unverrichteter Dinge, wiewohl mit pflichtschuldigst ausgefüllten Listen. Keine Spur wird von ihrem Vorüberziehen geblieben sein, nicht die leiseste Veränderung eingetreten. Geheim bleibt, ob jemand und wer das Prozedere hier oder anderswo als «unfrei» kritisiert oder es im Gegenteil ausdrücklich als «frei» gutgeheissen hat.

Wer glaubt, von solcher Art seien nun einmal, bekanntermassen, die Schwierigkei-



ten der sogenannten jungen Demokratien in den armen Ländern, der sollte sich SECRET BALLOT erst recht genau ansehen. Allzu manches wird ihm so vorkommen, als hätte er's auch in den Kernländern des imperialen Verbundes kaum wirklich anders gesehen. Wieviel besser wissen eigentlich wir, was geschieht, wenn sogenannte staatsbürgerliche Pflichten erfüllt, verfassungsmässig garantierte Rechte ausgeübt werden?

Und Hitler wurde schliesslich auch gewählt. Niemand brauchte gezwungen zu werden.

Pierre Lachat

SECRET BALLOT (RAYE MAKHFI / IL VOTO E SEGRETO)

Stab

Regie: Babak Payami; Buch: Babak Payami nach einer Idee von Mohsen Makhmalbaf; Kamera: Farzad Jodat; Schnitt: Babak Karimi; Dekor: Mandana Masoudi; Kostüme: Farideh Payami; Musik: Michael Galasso; Ton: Yadollah Najafi; Sound Design und Tonschnitt: Michael Billingsley

Darsteller (Rolle)

Nassim Abdi (Wahlbeamtin), Cyrus Abidi (Soldat), Youssef Habashi, Farrokh Shojaii, Gholbahar Janghali, Shohreh Hashemi, Mohamadreza Hamedani, Amir Harati, Mohammad Nasini, RezaNaderi, Robert Varani, Mehdi Mahmoudi, Soraya Ghoshchi, Bahiyeh Davoudi, Karim Movahed, Ali Mobareghi, Marjan Mansouri

Produktion, Verleih

Payam Films, Fabrica Cinema, Sharmshir in Zusammenarbeit mit RAI Cinema, TSI- Televisione Svizzera Italiana; Produzenten: Marco Müller, Babak Payami; ausführender Produzent: Hooshangh Payami. Iran, Italien, Kanada, Schweiz, Niederlande 2001. Farbe, Dolby Digital, Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich

K-PAX Iain Softley

Es ist zwar keine «Blaue Blume», die sich im Garten einer Psychiatrischen Klinik in New York finden lässt, aber ein blauer Paradiesvogel – der sehnlichste Wunsch eines Patienten. Er verdankt diesen Moment der Glückseligkeit einem neuen Mit-Patienten, der sich Prot nennt und behauptet, als Botschafter des fernen Planeten «K-Pax» auf die Erde gekommen zu sein. Die Polizei hat den Mann in der New Yorker Grand Central Station mit einem Taschendieb verwechselt und wegen der merkwürdigen Auskünfte über seine Herkunft kurzerhand in das Institut des Psychiaters Mark Powell eingeliefert. Der Spezialist für schwere Fälle nimmt sich Prot vor allem deshalb mit besonderem Nachdruck an, weil er dessen ungewöhnliche Ausstrahlung und Normalität im Auftreten mit den offensichtlich paranoiden Phantasien nicht in Einklang bringen kann. Dass sich Prot als Vegetarier ausschliesslich von Obst ernährt, ist nicht weiter auffällig. Tagsüber trägt er ständig eine Sonnenbrille. Tests beim Augenarzt eruieren eine grosse Sensibilität seiner Netzhäute, damit verbunden die Fähigkeit, wie Insekten im ultravioletten Farbspektrum zu sehen. Ausserdem kann Prot die astronomische Lage von «K-Pax» wissenschaftlich exakt bestimmen.

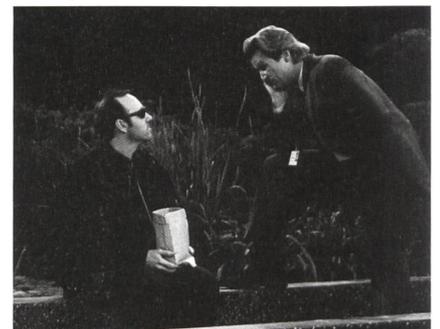
Darüber hinaus findet bei den Menschen in der Klinik in Zusammenhang mit Prot eine ungewöhnliche Veränderung statt. Er verfügt offensichtlich über die Fähigkeit, eine positive, beruhigende Atmosphäre zu schaffen, die selbst denjenigen hilft, die unter schlimmen Traumata leiden. Stets lebenswürdig und freundlich lächelnd scheint Prot über den existentiellen Tiefen des irdischen Daseins zu stehen. Mit einer Selbstverständlichkeit, die keinen Widerspruch zulässt, spricht Prot vom Leben auf «K-Pax» wie Saint-Exupéry's «Kleiner Prinz» vom Planeten B 612. Auf «K-Pax» ist das Leben der Bewohner durch ein absolut vernünftiges «System» geregelt. Auch im Verhältnis des Schulmediziners Mark Powell zu seinem Patienten sind Parallelen zum «Kleinen Prinzen» nicht zu übersehen. Als intelligent mo-

derne Variation davon liest sich das Buch «K-Pax» von Gene Brewer (deutsch im Goldmann-Verlag unter dem Titel «Wie von einem fremden Stern»), zu dem es bereits zwei Fortsetzungen gibt.

Ausserordentlich inspiriert ist der Stoff von Iain Softley umgesetzt worden. Lange gelingt es ihm, die Spannung um die Figur des seltsamen Weltenreisenden Prot aufrecht zu erhalten. Auch zum Schluss weiss er, dramaturgisch geschickt, eindeutige Erklärungen zu vermeiden. Powell kommt per Hypnose Prot's "Geheimnis" auf die Spur, ohne dass der Film dadurch in die üblichen Psychiatrie-Strickmuster geraten würde. Dabei helfen dem Regisseur die beiden grossartigen Darsteller: Kevin Spacey ist Prot. In seinem verhaltenen Spiel bleibt immer die Ambivalenz erhalten, die das Wesen dieser Figur ausmacht: der geläuterte Schmerzensmann aus einer anderen Dimension oder ein Mensch, der nach einem furchtbaren Schicksalsschlag sein Leid nicht mehr ertragen konnte und sich deshalb eine eigene, gute Welt erschaffen hat. Ähnlich komplex ist der von Jeff Bridges – so gut wie schon lange nicht mehr – verkörperte Arzt Mark Powell: ein Fragender, der um die Fragilität seiner Existenz weiss und deshalb zu Prot ein intensives Verhältnis hat. In der Konsequenz zwar nicht schlüssig, aber dramaturgisch durchaus reizvoll, legt Regisseur Softley den Gedanken nahe, der eine sei das Alter ego des anderen. Sieht man von einigen modischen Attitüden ab, ist K-PAX ein durchaus origineller Film.

Herbert Spaich

Regie: Iain Softley; Buch: Charles Leavitt nach dem gleichnamigen Roman von Gene Brewer; Kamera: John Mathieson; Schnitt: Craig McKay; Ausstattung: John Beard; Kostüme: Louise Mingenbach; Musik: Edward Shearmur; Darsteller (Rolle): Kevin Spacey (Prot), Jeff Bridges (Dr. Mark Powell), Mary McCormack (Rachel Powell), Alfre Woodard (Dr. Claudia Villars), David Patrick Kelly (Howie), Saul Williams (Ernie), Peter Gerety (Sal), Celia Weston (Mrs Archer), Ajay Naidu (Dr. Chakraborty), Tracy Vilar (Maria). Produzenten: Lawrence Gordon, Lloyd Levin, Robert F. Colesberry; Co-Produzent: Michael Levy; ausführende Produzentin: Susan G. Pollock. USA 2002. Farbe, Dauer: 121 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich





BLACK HAWK
DOWN
Regie: Ridley Scott

PEARL HARBOR
Regie: Michael Bay

Hans in Hollywood

Der transnationale Filmkomponist Hans Zimmer

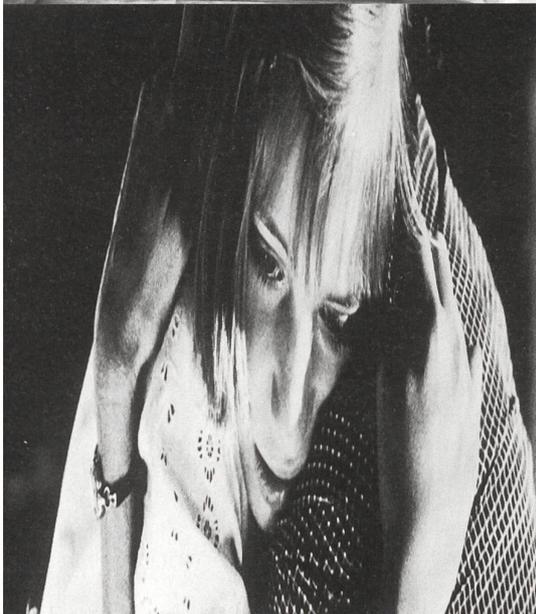
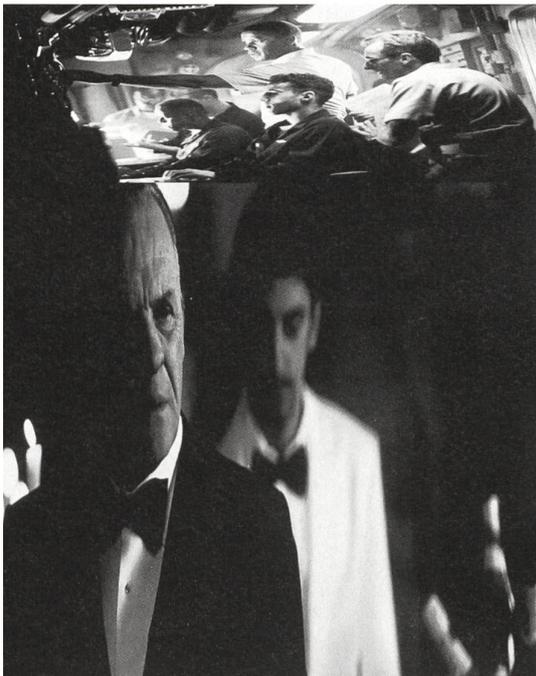


Das Gespür von Hans Zimmer für die filmische Tonsprache verleiht den Bildern emotionale Tiefe.

«Ich habe als Kind nicht verstanden, warum ich lernen sollte, anderer Leute Musik zu spielen. Ich wollte meine eigene spielen.»

Filmmusik «muss so klar und direkt wie nur möglich sein. Sie muss wissen, dass sie zu Millionen spricht.»¹ Der Erkenntnis, dass die Filmmusik über den Bildern, Dialogen und der Geräuschkulisse als wichtiger gefühlsmässiger Faktor eine besondere Aufgabe zu erfüllen hat, verdankt der während des Nationalsozialismus nach Amerika emigrierte Filmkomponist *Franz Waxman* unter anderem seinen Erfolg. Eine solche Einsicht offenbaren auch die Klänge, die einen ande-

ren deutschen Filmkomponisten mehr als sechs Dekaden später in Hollywood zu einem der einflussreichsten Komponisten avancieren liessen. Hans Zimmer, Oscar-Preisträger für *THE LION KING*, zweifacher Gewinner des Golden Globe: Sein Gespür für die filmische Tonsprache verleiht den Bildern emotionale Tiefe, ohne in die Niederungen von Platitüden abzudriften oder sich in avantgardistischen Höhen zu verlieren. Er genießt hohes Ansehen bei Regisseuren und Produzenten. Gleichzeitig vermag er ein Millionenpublikum für seine Musik zu gewinnen – wovon nicht zuletzt der Erfolg seiner Soundtrack-Alben zeugt.



CRIMSON TIDE
Regie: Tony Scott

HANNIBAL
Regie: Ridley Scott

BROKEN ARROW
Regie: John Woo

A WORLD APART
Regie: Chris Menges

BLACK RAIN
Regie: Ridley Scott

THELMA & LOUISE
Regie: Ridley Scott

Zimmers Kreativität trug wesentlich dazu bei, dass die Filmmusik nicht länger die undankbare Rolle einer «vernachlässigten Kunst» (Roy M. Prendergast) spielen muss. Wie Ernst Krenek mit seiner Oper «Jonny spielt auf» anhand der konträren Persönlichkeiten von Max am Alpengletscher und dem Jazzgeiger Jonny aus Paris bereits in den späten zwanziger Jahren eine Veränderung einläutete, indem er klassische Musik, die dem hohen Ideal entsprach, mit amerikanischer Tanzmusik, wie sie in den pulsierenden Metropolen gespielt wurde, vermischte, führt Zimmer eine neue Form des Filmscoring vor.

Die Kompositionen verschmelzen unter anderem Versatzstücke eines Mahler-Adagios oder Elemente eines Strauss-Walters mit den Klangfarben der elektronischen Musik. In seinen jüngsten Produktionen fließen auch Elemente ethnologischer Musik programmatisch in die Idiome der Populärmusik ein, denn Hans Zimmer ist nicht nur Filmkomponist, sondern auch Grenzgänger der Musikgenres.

Hintergrund

Hans Florian Zimmer wurde am 12. September 1957 im hessischen Kronberg bei Frankfurt geboren. Wie allen vermeintlichen Wunderkindern, wird auch ihm nachgesagt, dass er schon mit drei Jahren Klavier spielen konnte und bereits mit sechs den Wunsch verspürte, ein aussergewöhnlicher Künstler zu werden. Zimmer berichtet, er habe lediglich zwei Wochen Klavierunterricht erhalten und dann aus Langeweile aufgegeben. Sein musikalisches Verständnis und seine Spielfertigkeiten erarbeitete er sich autodidaktisch. In der Schule sei er ein Träumer gewesen, der ununterbrochen an und in klanglichen Strukturen gedacht habe. Kein Wunder also, dass er regelmässig die jeweiligen Lehranstalten verlassen musste. Denn der staatliche Bildungsauftrag zielt nicht ausschliesslich auf das Spiel mit Klängen. Seine Kindheit verbrachte Hans Zimmer in München. Später wechselte er oft den Wohnort, verbrachte einige Jahre in der Schweiz, bevor er 1971 in London für längere Zeit eine vorläufige Heimat fand.

Wie viele andere Filmkomponisten begann Hans Zimmer seine Karriere in der Werbebranche, für die er Fernsehspot-Jingles komponierte. Retrospektiv gesehen sei dies eine schöne Spielwiese gewesen, auf der man experimentieren konnte und sogar Geld dafür bekam. Zusammen mit Trevor Horn und Geoff Downes gründete er die Band «The Buggles», die mit «Video Killed the Radio Star» einen weltweiten Pop-Hit landete, den

**Zimmers
Ausnahmestellung gründet sich auf der geschickten Verbindung der Komponenten: synthetische Klangerzeugung, Computereinsatz und klassische Instrumentierung.**

Musikkritiker inzwischen als Wendepunkt – vom reinen Musikstück zum hybriden klangunterstützten Videoclip – in der industriellen Vermarktungsstrategie bezeichnen. Das nachfolgende Album «The Age of Plastic» nimmt ein Kennzeichen von Zimmers Arbeit im Filmgeschäft der achtziger Jahre vorweg: die synthetische Klangerzeugung. Damit betrat Zimmer allerdings kein Neuland. Seine Ausnahmestellung gründet sich vielmehr auf der *geschickten Verbindung* der Komponenten: synthetische Klangerzeugung, Computereinsatz und klassische Instrumentierung.

Zimmers Liebe zur Filmmusik führte ihn etwas weg von der Rockmusik. Er arbeitete zunächst mit dem renommierten Filmkomponisten *Stanley Myers*, der mit seiner Arbeit zu *THE DEER HUNTER* 1978 einen beachtlichen Erfolg verbucht hatte, an Filmen wie *MOONLIGHTING*, *EUREKA* oder *INSIGNIFICANCE* zusammen. Aufmerksamkeit erregte insbesondere ihre Musik für den kommerziell vielversprechenden Film *MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE* (1985).

Über die Ohren einer Frau führte sein Weg zur Traumfabrik, denn die Frau des amerikanischen Erfolgsregisseurs Barry Levinson war so begeistert von der Filmmusik, die Hans Zimmer zu *A WORLD APART* (1988) geschrieben hatte, dass sie ihrem Mann davon vorschwärmte. Levinson seinerseits fand ebenfalls Gefallen an dem Gehörten und machte ihm ein Angebot. Zimmer bekam die Chance seines Lebens – und er griff mit beiden Händen zu. So entstanden für *RAIN MAN* (Barry Levinson, 1988), *BLACK RAIN* (Ridley Scott, 1989) oder *TRUE ROMANCE* (Tony Scott, 1993) Klangwelten, die ihre Künstlichkeit nicht sofort preisgaben, sondern durch den geschickten Einsatz von gesampelten Percussion-Sounds, Marimbas oder japanischen Flöten über synthetischen Klangflächen und Schlagzeugsamples die Grenze zwischen Pop und Tradition weiter aufzuweichen begannen.

Den Beginn seiner Karriere in Hollywood sieht Zimmer allerdings ungeschminkt und realistisch. Dass er zunächst hauptsächlich das Actiongenre mit seinen Synthesizerklängen bediente, hing mit seiner Vergangenheit in Europa zusammen. Als er vorwiegend Musik für Studiofilme komponierte, träumte er davon, Musik wie John Williams zu schreiben, der aktionsgeladene Science-Fiction- und Abenteuer-Filme für Steven Spielberg akustisch untermalte. Allerdings verfügte Zimmer zum Zeitpunkt seiner ersten Schritte in Hollywood noch nicht über die Erfahrung im Umgang mit einem achtzigköpfigen Orchester, und er hatte auch

nicht die klassische Ausbildung eines Williams. Er begann stattdessen, die Möglichkeiten der synthetischen Klangerzeugung mit leistungsfähigen Sequenzerprogrammen auszuloten. Seinen Erfolg und die Innovationen, die ihn seit *BLACK RAIN* zum gefragten Filmkomponisten avancieren liessen, führt Zimmer auf seine kindliche Unbedarftheit zurück: «*BLACK RAIN*, mein erster Actionfilm, war nur dank meiner eigenen Dummheit originell. Mein mangelndes Wissen verhalf mir zu Originalität.»²

Tatsächlich läutete Zimmer aber in der Orchestrierung von Klängen zu Bildern eine neue Ära ein. Zwar spielten synthetische Klänge bereits seit den fünfziger Jahren in Science-Fiction-Filmen wie *WAR OF THE WORLDS*, *EARTH VS THE FLYING SAUCERS* oder *FORBIDDEN PLANET* eine wichtige Rolle bei der Erzeugung von ausserweltlichen Geräuschen. Doch Zimmers Neuansätze nutzen die Manipulationsmöglichkeiten bei der synthetischen Klangerzeugung und die Anpassungsfähigkeiten einer Komposition an Schnitte und Szenenwechsel durch computergestütztes *controlling* konsequent. Zimmer verfeinerte seine hybride Technik, so dass das Zusammenspiel von grossem klassischem Orchester, vielschichtigen Synthesizerklängen, druckvollen Schlagwerken und Drumsamples inzwischen zum Standard in Hollywood gehört. Die Arbeit mit elektronischen Mitteln löst sich von der technischen Effekthascherei. Die neuen Klänge bilden eine eigenständige Sprache, die ihre ästhetische Wirkung weniger aus der künstlichen Klangerzeugung selbst, als aus der emotionalen Durchdringung des Filmstoffs bezieht. Die Qualität von Zimmers Instrumentarium und die Möglichkeiten zur Manipulation der Töne, das es ihm bietet, erlauben ihm heute die perfekte Imitation eines bekannten traditionellen Instrumentes oder dessen vollkommene Verfremdung.

Als jemand, der sich tagtäglich mal als Deutscher, mal als Engländer, mal als Europäer mit einer anderen, in diesem Fall der durch die Filmindustrie geprägten amerikanischen Kultur konfrontiert sieht, zeigt Zimmer nicht nur eine ungemaine Anpassungsfähigkeit und Offenheit, sondern überträgt die transkulturelle Erfahrung auch in seine musikalische Sprache. Er fühle sich überall wohl, wo man ihn Musik komponieren lasse. Wenn es um nationale Belange geht, achtet Zimmer darauf, nicht in patriotisches Fahrwasser zu geraten. Für nationales Pathos hat er wenig übrig. In Bezug auf *AIR FORCE ONE* etwa äussert er sich amüsiert über die nationalistischen Elemente, die sich aus dem

Script leider auch in die Musik hineingeschlichen hätten. Ihn stört dabei, dass die Filmmusik den im Bild bereits überzeichneten Patriotismus aufnimmt, ihn potenziert. Zimmer verarbeitet die Erfahrungen, die ihn in der Begegnung mit Menschen aus verschiedenen Ländern prägten, auf andere Weise.

Teamwork

BLACK RAIN setzt nicht nur neue musikalische Akzente in der Orchestrierung eines amerikanischen Action-Streifens, sondern begründet auch eine enge Freundschaft mit Ridley Scott. Mit ihm wird Zimmer in den Folgejahren die audiovisuelle Ausgestaltung der Geschichten von *THELMA & LOUISE* (1991), *GLADIATOR* (2000), *HANNIBAL* (2001) und *BLACK HAWK DOWN* (2001) zum Erfolg führen. Dabei versuchen beide Künstler, sich immer wieder neues Terrain zu erschliessen. Entsprechend führte sie in den letzten Jahren der Weg vom römischen Historienfilm über den Psychothriller zum Antikriegsfilm. Während es in der ersten Zusammenarbeit bei *BLACK RAIN* noch Meinungsverschiedenheiten zwischen Produzent, Regisseur und Komponist bezüglich des Musikmaterials gab, gewinnt Zimmers Arbeit bereits in der zweiten Zusammenarbeit an stilbildendem Einfluss. Die gitarrenbetonte Abschlussmusik mit dem Titel «Thunderbird» gefiel Scott so gut, dass er für *THELMA & LOUISE* eine zusätzliche Eingangssequenz anfertigte, um die stimmungsvolle Musik bereits in der Exposition einsetzen zu können.

Für den Bruder von Ridley, Tony Scott, ebenfalls eine massgebliche Grösse in Hollywood, lieferte Zimmer den musikalischen Subtext zu *DAYS OF THUNDER* (1990), *TRUE ROMANCE* und *CRIMSON TIDE* (1995).

Die Zusammenarbeit mit Terence Malick für den Antikriegsfilm *THE THIN RED LINE* kann mit der Arbeitsweise des legendären Duos *Ennio Morricone / Sergio Leone* verglichen werden. Nicht ohne Grund gehört der italienische Avantgardist neben *John Williams*, *Chris Young*, *Gabriel Yared* und *Cling Mansell* zu den Komponisten, deren Arbeit Hans Zimmer besonders schätzt. *ONCE UPON A TIME IN THE WEST* (1969), den Zimmer, bereits als Kind, im Kino sah, war für ihn ein Schlüsselerlebnis. Hier wie dort entstand die Musik, bevor die ersten Meter Zelluloid belichtet wurden, so dass die Komposition den Rhythmus der Schnitte und die Stimmung der Bilder bestimmt und nicht umgekehrt.

Die Zusammenarbeit zwischen Zimmer und einem Regisseur verläuft unterschied-

Zimmer, der starke Wurzeln in der Rockmusik besitzt, verschmelzt nicht nur musikalische Idiome verschiedener Genres, sondern überträgt auch die Kompositions- und Musikpraxis der Rockmusik auf die des Filmkomponisten und organisiert seine Arbeit als Komponist wie ein Bandleader.

lich. Bei Animationsprojekten, deren Geschichten oft von Gesangsnummern unterbrochen, kommentiert oder vorangetrieben werden, beginnt die Arbeit des Komponisten manchmal ungewöhnlich früh. Bei *THE PRINCE OF EGYPT* begann Zimmer mit der Komposition bereits dreieinhalb Jahre, bevor die Animatoren die ersten bewegten Bilder entwarfen. Denn die Zeichner müssen später die Lippen synchron zum Musikmaterial gestalten. In diesem besonderen Fall trug die Arbeit des Komponisten auch zur konkreten Ausgestaltung einiger Szenen bei. Die atmosphärische Klanggewalt von Zimmers Musik, die für die Begegnung von Moses mit Gott im brennenden Busch entstand, gab den Ausschlag für die spätere Farbgestaltung dieser Szene.

Dass Zimmer ein Grenzgänger der Genres ist, zeigt sich auch an der Riege von Komponisten, bei denen er sich freimütig bedient, getreu nach dem Motto «stehle nur von den Besten». In *TRUE ROMANCE* übernahm er die Grundmelodie von Carl Orffs «Vier Stücke für Xylophon» aus der schulumusikalischen Sammlung «Musica Poetica» (1950–54) und arrangiert sie für neun Marimbas. Orff seinerseits bediente sich eines spätmittelalterlichen Gassenhauers von Hans Neusiedler aus dem Jahr 1536. Der einfache Ohrwurm und das warme Arrangement setzen einen Kontrapunkt zu der reisserischen Geschichte um Drogen und Liebe in Detroit. Dennoch passt die Stimmung perfekt zur Stimme Patricia Arquettes und der darin bereits zum Ausdruck kommenden Persönlichkeit der Filmrolle: das einfache Mädchen vom Land, das sich kopfüber in einen Jungen aus Motor-City verliebt. Das einfache melodiose Motiv avanciert im Film zum Inbegriff der zärtlichen und verspielten Liebe eines jungen Paares, das sich in einer brutalen Welt Freiraum für seine Gefühle schaffen muss.

Zimmers ungewöhnliche Orchestrierung orientierte sich allerdings auch an der Realität des Filmbusiness. Das Stück musste in grosser Eile entstehen, da das Studio einen engen Zeitrahmen gesteckt hatte und aus finanziellen Gründen darauf bestand, ein Ensemble von Marimbasiern anzumieten. Doch selbst mit solchen Gegebenheiten weiss sich Zimmer zu arrangieren. Er erinnerte sich an seine Schulzeit: «Ich musste «Vier Stücke» als Kind in der Schule spielen, und ich hasste es damals. Also dachte ich: transkribiere es für Orchester.»³ So kam Carl Orffs schulpädagogisches Werk noch zu spätem Pop-Ruhm.

«Media Ventures»

Über Zimmers Studiokomplex, der als Klangschmiede Hollywoods einen beachtlichen Ruf besitzt, prangt das Motto: «To create and produce superior quality musical production for films, records, commercials and television. To nurture musically talented individuals into successful composers and recording artists, and hopefully bring a new level of creativity to the entertainment business.» Neben den versierten kompositorischen Techniken tragen die Besonderheiten dieser Einrichtung zum ausserordentlichen Erfolg von Hans Zimmers Arbeiten bei.

Neben Zimmer sind unter dem Dach der «Media Ventures» erfolgreiche Komponisten wie *Harry Gregson-Williams*, *Mark Mancina* oder *Klaus Badelt* vereint. Neben den elf Komponisten mit eigenen Filmmusik-Projekten kümmern sich mehr als siebzig weitere Mitarbeiter um musikalische, technische und administrative Belange. Zimmer arbeitet gerne und vor allem effizient im Team. Von Isolation hält er nicht viel. Ein grosser Teil des kreativen Künstlerpools setzt sich aus Freunden Zimmers aus den achtziger Jahren zusammen, die aus Deutschland, aber auch aus England und Irland stammen. Selbst einige Techniker aus dem Studiobereich kommen aus Zimmers Geburtsland. Gegründet wurde «Media Ventures» 1989. Doch die Idee reicht bis in die siebziger Jahre zurück.

«Ich habe schon immer die Idee eines Gedankenpools gemocht. Jay Rifkin und ich richteten unser erstes Studio 1976 ein; wir waren beide auf der selben Schule in England, und uns hat schon immer die Idee der Zusammenarbeit mit anderen Leuten gefallen. Komponieren kann eine einsame Arbeit sein. Und es ist nicht nur die Einsamkeit... es kann sogar erschreckende Züge annehmen. Und es ist schön, andere kreative Menschen um sich herum zu haben.»⁵

Die Vorstellung, dass Komponisten abgeschottet von der Aussenwelt ihrem Schöpfergeist freien Lauf lassen, hat auch in der Vergangenheit in den wenigsten Fällen der Realität entsprochen. Doch Zimmers ehrgeiziges in Santa Monica situiertes Studio übertrifft in seiner Komplexität und seinen Möglichkeiten, flexibel zu reagieren, sämtliche Zusammenschlüsse von Komponisten, die sich in der Vergangenheit zu Teams formierten.

Die im Studiokomplex tätigen Künstler profitieren vom Know-how und der Intuition Zimmers. Es kommt nicht selten vor, dass Zimmer für einen anderen Komponisten arbeitet, ohne dabei in einem Credit erwähnt zu werden. Andererseits profitiert auch er, da das angewendete Prinzip des «Think Tanks»

seiner Kreativität entgegenkommt. Die Freude an der Zusammenarbeit mit anderen Künstlern ist ein entscheidender Charakterzug von Hans Zimmer. Aus diesem Grund trimmt er seine «Media Ventures»-Projekte auf Kommunikation und schafft mit entsprechenden Räumlichkeiten eine Atmosphäre, die dem persönlichen Austausch dienlich ist. Auch sein Musikverständnis basiert auf dem Austausch zwischen Menschen, die mit Klängen, Motiven und Rhythmen kommunizieren. Zimmer, der starke Wurzeln in der Rockmusik besitzt, verschmelzt nicht nur musikalische Idiome verschiedener Genres, sondern überträgt auch die Kompositions- und Musikpraxis der Rockmusik auf die des Filmkomponisten und organisiert seine Arbeit als Komponist wie ein Bandleader. Man trifft sich zum Jammen, um Ideen ungezwungen auszuprobieren, anzuspüren, Vorschläge anderer aufzugreifen, ein- und umzuarbeiten, etwas zu verwerfen oder weiter auszufeuern. Es ist daher nur folgerichtig, dass beispielsweise in der Einspielung für *MISSION IMPOSSIBLE 2* von den Mitgliedern der «MI-2-Band» gesprochen wird.

Die Mitarbeiter sind von der Art des Zusammenspiels begeistert, wie aus Interviews mit Klaus Badelt, Henning Lohner und *Jeff Rona* hervorgeht: «Der Grundgedanke besteht darin, dass wir uns hier gegenseitig unterstützen, bestimmte Ressourcen teilen, so dass wir am besten unsere kreativen Potentiale entfalten können. Wenn ich mal irgendwo hängen bleibe, kann ich an einer Tür klopfen und sagen: «Würde es dir was ausmachen, dir mal was anzuhören?» Und oft kommen sie rüber und schlagen etwas vor, das mir nicht aufgefallen ist. Manchmal hilft es mir einfach, eine andere Perspektive angesichts eines musikalischen Problems zu hören, um mit einer besseren Idee aufwarten zu können. Der Austausch von Ideen macht diesen Ort so wertvoll für mich.»⁴

Ein Vergleich mit dem Arbeitsmodus aus der europäischen Kunstgeschichte liegt nahe, doch Zimmer winkt schnell ab: «Ich bin kein Michelangelo, obwohl es da eine Verbindung zu unserer Arbeit gibt. Aber ich denke, das kommt ganz einfach daher, dass ich Europäer bin und auf europäische Ideen und Kollegen zurückgreife.»⁵ Im Gegensatz zu den anonymen Zuarbeitern Michelangelos sind die Mitarbeiter Zimmers bei «Media Ventures» aber namhafte Repräsentanten ihrer Zunft, und Solokünstler finden entsprechende Erwähnung. Es bleibt also nicht nur bei Assistenz-, Zuliefer- oder Arrangierarbeiten. Die Musiker sind rechtlich am Auftrag beteiligt, erhalten ihre Credits im Abspann

und haben somit ihrerseits die Chance, eine Karriere zu lancieren.

Hintergrund der «Media Ventures» bildet eben auch die Idee, jungen Künstlern eine Möglichkeit zu verschaffen, in den engen Zirkel der Hollywood-Auftragsvergabe einzubrechen. Dies war bis dato nur mit Glück oder Beziehungen zu bewerkstelligen. Zimmer erinnert sich respektvoll und dankbar: «Barry Levinson gab mir in *RAIN MAN* eine Chance, das war sehr grosszügig und mutig. Aber ich kannte mehrere befreundete Komponisten, die niemals eine Chance für irgendetwas erhielten. Nur weil ich ein paar erfolgreiche Filme gemacht hatte, fühlten sich die Regisseure und Produzenten sicher, als ob ich Kaninchen aus einem Hut zaubern könnte. Also habe ich eben einige meiner Freunde mit hereingezogen, um auch ihre Karrieren voran zu bringen. Und warum? Aus dem einfachsten Grund, den es gibt: ich mag ihre Musik.»²

Zimmer kommentiert seine Tätigkeit gerne in Analogie zum olympischen Gedanken: es gälte, die Flamme metaphorisch, aber auch ganz praktisch von einem Träger zum anderen weiterzureichen. Dass «Media Ventures» zum Sprungbrett für junge talentierte Komponisten werden kann, zeigt zum Beispiel die Karriere von Klaus Badelt, der mit Zimmer zusammen an den Scores für *GLADIATOR*, *MISSION IMPOSSIBLE 2*, *HANNIBAL*, *PEARL HARBOR* und *INVINCIBLE* arbeitete. Seit kurzem erhält er selbst Aufträge für Grossproduktionen wie *THE TIME MACHINE* und *THE RECRUIT*. Ein weiterer aufstrebender Musiker ist *Henning Lohner*, der seit 1996 unter der künstlerischen Ägide Zimmers Musik, die seiner klassischen Ausbildung bei Karl-Heinz Stockhausen und Iannis Xenakis entspricht, mit dem Rock 'n Roll im Sinne Frank Zappas in der Filmmusik zu verbinden sucht.

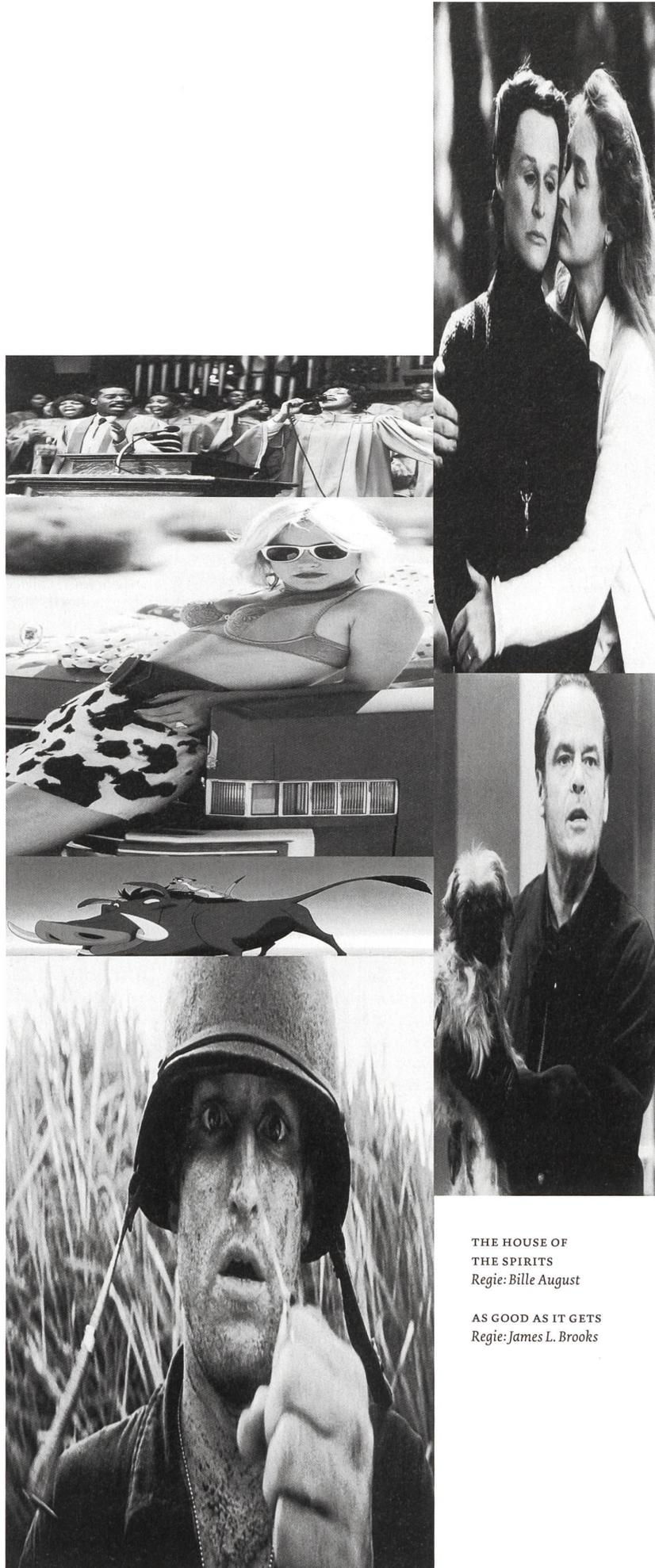
Die «Media Ventures Group» hat sich inzwischen von einer Firma für die Vertonung von Spiel- und Fernsehfilmen zu einem verzweigten Medienkonglomerat entwickelt, das seine Fühler weit ausstreckt. So bietet die Untergruppe «Media Revolution» ihre Dienste zur klanglichen Gestaltung von Internetpräsentationen und Marketingstrategien an. «Cyberia Inc.» liefert Jingles und Sounddesign für die Werbeindustrie. Unter dem Etikett «Media Cutters» widmet sich eine Gruppe von Mitarbeitern editorischen Serviceleistungen, die sich mit Fragen der Filmmusik beschäftigen. Das Plattenlabel für Independent Music «Mojo Records» arbeitet unter

THE PREACHER'S WIFE
Regie: Penny Marshall

TRUE ROMANCE
Regie: Tony Scott

THE LION KING
Regie: Roger Allers, Bob Minkoff

THE THIN RED LINE
Regie: Terence Malick



THE HOUSE OF THE SPIRITS
Regie: Bille August

AS GOOD AS IT GETS
Regie: James L. Brooks

Die ungewöhnlich kontrastreiche Instrumentierung entspringt der Notwendigkeit, die sich aus der thematischen Vorgabe des Films ableitet.

der Leitung von Zimmers langjährigem Freund aus Londoner Tagen, *Jay Rifkin*, eng mit dem weltweiten Vertriebssystem der Universal Records zusammen. Zu den bisher erfolgreichsten Veröffentlichungen des Tochterunternehmens «Mojo Music» gehören die Alben von Reel Big Fish, Goldfinger und Cherry Poppin' Daddies.

«Black Hawk Down»

«Nur die Toten sehen das Ende des Krieges.» Mit diesem Zitat von Plato beginnt Ridley Scotts *BLACK HAWK DOWN*, der die tragischen Ereignisse nachstellt, die sich am 3. Oktober 1993 in Mogadischu abspielten. Ken Nolans Drehbuch basiert auf dem gleichnamigen Buch, in dem der Journalist Mark Bowden anhand von eigenen Interviews und detaillierten Berichten des Verteidigungsministeriums den Alptraum nachzeichnet, in dem sich 99 amerikanische Soldaten während ihrer Mission in Somalia befanden. Die Delta Force Einheit hatte den Befehl, eine Gruppe von hochrangigen Komplizen des Kriegsführers Mohamed Farrah Aidid gefangen zu nehmen. Doch die Operation scheiterte kläglich, als die hochtechnologisierten MH-60 Black Hawk Helikopter abgeschossen wurden. Die auf eine Stunde ausgelegte Intervention verlängerte sich um eine ganze Nacht, in der sich die unvorbereiteten GI's, umzingelt von den Gegnern, in einer ausweglosen Situation wiederfanden. Bis zu ihrer Rettung aus der Krisensituation hatten die Amerikaner 18 Tote und Dutzende Verwundeter zu beklagen. Das Leid auf somalischer Seite war mit 500 toten Soldaten und über 1000 Verwundeten noch grösser. Diese Ereignisse galt es, audiovisuell auf zwei Stunden zu verdichten. Ridley Scott und Hans Zimmer arbeiteten zum fünften Mal zusammen.

Den Dualismus von zivilisatorisch hochentwickeltem römischem Imperium und brutalem kriegerischem Treiben korrupter Staatsmänner abstrahierte Zimmer in *GLADIATOR* mit überformten, aggressiven chromatischen Blechbläsermotiven im Walzerrhythmus, und während Scott ästhetisch die stilisierte Aura Berlins der dreissiger Jahre mit dem antiken Rom koppelt, nimmt Zimmer mit seiner subversiven musikalischen Dramaturgie die von Hass erfüllte Begegnung zwischen dem versklavten Maximus und Commodus, dem verantwortungslosen Führer Roms, vorweg. So subtil ist die musikalische Dramaturgie mit Scotts Regie verbunden. Da schwebt etwa die Kamera von einer brutalen Kampfszene in einer marokkanischen Gladiatorschule aus der Vogelpers-

spektive auf die Stadt Rom ein. Aus sich kontrastreich formierenden Wolken blendet Scott auf das Kolosseum, gleitet majestätisch an dem von einem riesigen Adler gekrönten römischen Bauwerk hinab zu einer aus dem Krieg zurückkehrenden Legion, die einmarschiert. Die filmische Hommage an Leni Riefenstahls Anfangssequenzen von *OLYMPIA* und *TRIUMPH DES WILLENS* nimmt Zimmer auf, indem er von ungezügelter rhythmischer Motiven auf eine Klangsprache überblendet, die dem Kompositionsstil Richard Wagners Tribut zollt.

Bereits in *BLACK RAIN* spiegelte Zimmer die Konfrontation des amerikanischen Draufgängers mit der ihm unbekannt und geringgeschätzten asiatischen Kultur in der Gegenüberstellung gleichgewichtiger westlicher und östlicher Klänge. In *BLACK HAWK DOWN* setzt der Komponist die Kriegserfahrung der amerikanischen und somalischen Soldaten, den «Kampf der Kulturen» (Samuel P. Huntington) auf ähnliche Weise um, vertraut nun allerdings weniger künstlich generierten Klängen, sondern verwendet Elemente der Ethno- und Weltmusik.

«Ich wollte, dass die Musik zwei Stämme porträtiert. Der eine stellt sich als Techno-Stamm dar; das ist der amerikanische. Dieser besitzt sämtliche technologischen Mittel. Den anderen Stamm kennzeichnen ethnische Instrumente, die der Somali-Welt zugeordnet sind. Diese beiden Stämme kollidieren, und die Musik zeigt den Graben zwischen den beiden Kulturen. Auf diese Weise lässt sich auch der Mythos des *universal soldier* in Fleisch und Blut umsetzen, denn diese Geschichte könnte sich in jedem Krieg zu jeder Zeit abspielen.»⁶

Zimmer erprobte also eine neue Herangehensweise in der Kontrastierung zweier Kulturen. Seine «Einsatztruppe» bestand aus Musikern, die den amerikanischen und afrikanischen Völkern musikalisch eine Stimme zu geben vermochten. In der sogenannten «BLACK HAWK DOWN-Band» formierten sich unter Zimmers Regime die Gitarristen *Michael Brook* und *Heitor Pereira*, der Violinist *Craig Eastman*, der Cellist *Martin Tillman* und der Soundscape-Designer *Mel Wesson*. Die Annäherung an die musikalische Umsetzung der militärischen und kulturellen Konfrontation ähnelt einem musikalischen Streitgespräch, in dem Diskussionsleiter Zimmer die Argumente sammelt, gegenüberstellt, abwägt und schliesslich koordiniert. Jeder Musiker besitzt einen improvisatorischen Freiraum, in dem er mit Instrumenten und Motiven experimentiert. In den Tonstudios von «Media Ventures» kamen – neben verzerrten Gitarren und synthetischen Klangflächen –

die in der nordafrikanischen Folklore beheimatete Gimbri, eine marokkanische Cumbus-Gitarre, japanische Taiku Trommeln, aber auch eine mittelalterliche Hurdy Gurdy, eine entfernte Verwandte der heutigen Violine, zum Einsatz. Die Slide-Guitar, ein typisches Instrument der Country Musik, eignet sich besonders gut als kontrastierendes Idiom.

Ein wesentliches Kennzeichen der Kompositionen Zimmers und vor allem der Musik für *BLACK HAWK DOWN* ist der Einsatz von Trommeln und andern perkussiven Instrumenten. Der akzentuierte Rhythmus des Rock 'n Roll steht der komplexen Sprache der Schlagwerke in der Ethno-Musik Nordafrikas gegenüber – bei *BLACK HAWK DOWN* sind sieben Musiker allein mit den Schlaginstrumenten beschäftigt. In dieser Filmmusik stehen sich somit synthetische Klangerzeuger, klassische Orchesterinstrumente und exotische akustische Instrumente der afrikanischen Folklore entgegen.

Die ungewöhnlich kontrastreiche Instrumentierung entspringt zum einen der Notwendigkeit, die sich aus der thematischen Vorgabe des Films ableitet. Zum anderen verfolgt Hans Zimmer aber das hochgesteckte Ziel, für den musikalischen Subtext eine bis dato unbekannte Sprache zu kreieren. Seine künstlerischen Ansprüche gleichen denen des 1937 emigrierten deutsch-amerikanischen Filmkomponisten *Hans Salter*, der seine Aufgabe darin sah, «alle dramatischen und psychologischen Facetten des Films in sich aufzunehmen und sie in eine Musik umzusetzen, die dem Geschehen auf der Leinwand neue Bedeutung und Emotion verleiht.»¹

Im Gegensatz zu einer Komposition, in der sich Themen, Seitenthemen, Variationen, Modulationen und harmonische Rückführungen aus der klassischen Tonsprache ableiten, setzte Zimmer in Anlehnung an avantgardistische Ansätze auf die musikalische Unvorhersehbarkeit und auf unvermittelte idiomatische Wechsel. Obwohl die improvisatorischen Elemente an das Zusammenspiel einer Jazzband erinnern, gibt es für das polyphone Zusammenspiel kein rhythmisches und harmonisches Diktum. Zimmer nimmt die Kriegsmetaphorik auf, um die Interaktion der Musiker zu veranschaulichen: «Ich wollte, dass wir Musiker uns wie die Soldaten in der Kampfzone fühlten, die nie wussten, woher die nächste Kugel kommen würde. Also würden wir uns den Film anschauen und gegen ihn anspielen.»⁶ Es ging nicht darum, das spezifische musikalische Fingerspitzengefühl für Breaks und harmonische Wendungen der einzelnen Künstler zu

instrumentalisieren, sondern gerade diesem «fleischlichen Musizieren» entgegenzuwirken. Mit der angewendeten Technik liess sich der Ahnungslosigkeit, Unbestimmtheit, dem Chaos und der Kampferfahrung eines Soldaten im Gefecht nachspüren. Die Hörerfahrung koppelt die individuellen Reaktionen der Musiker mit den Kriegsbildern und ermöglicht es, die Perspektive eines Soldaten musikalisch auf eine höhere Abstraktions-ebene zu transformieren.

Wesentlich zur teilweise verzweifelten Stimmung in der Filmmusik *BLACK HAWK DOWN* trägt der Gesang des Senegalesen *Baaba Maal* bei. Er setzt dem funktionalen Denken innerhalb einer technisierten Welt eine afrikanische Perspektive entgegen, die weder die Soldaten noch der durchschnittliche Zuschauer inhaltlich dekodieren, auf die sie jedoch sehr wohl emotional reagieren. Zimmer setzt im Wechsel der Perspektive dazu an, dem Hunger, der Armut und der Todeserfahrung der somalischen Bevölkerung eine ausdrucksstarke Stimme zu verleihen. In dem Eröffnungsstück des von fünfzig auf fünf Minuten zusammengeschrumpften Musikmaterials beschwört der Sänger den künftigen Frieden:

Wir warten schon lange auf Frieden
Frieden ist mein Gebet für diese Erde
Das Blutvergiessen nimmt zu auf dieser Erde.
Hunger gibt es überall und
das Leben wird schlimmer.
Wacht auf, jeder, und handelt,
bevor es zu spät ist.
Das Blutvergiessen wächst,
der Hunger wird schlimmer.
Die Söhne der Erde
müssen sich zusammen erheben,
Um dies zu verhindern, bevor es zu spät ist.
Das Leben wird schlimmer auf der Erde.
Das Blutvergiessen wächst und
der Hunger überkommt uns.
Es ist spät, in der Nacht funkeln die Sterne.
Ich wache plötzlich auf,
weil ich nicht schlafen kann.
So sehr leide ich für die Menschheit.⁶

Die Stimme erinnert an einen spirituellen Sänger, der in die mystische Atmosphäre eines tiefen Raunens und eines «laut atmen» Saiteninstruments hinein sein Klage- lied anstimmt. Für Zimmer repräsentiert die Stimme von Baaba Maal den Geist Afrikas. Der persönliche Hintergrund Maals, sein eigenes Leiden und die Tradition seiner Familie vermitteln jene Authentizität, die in der Musik den Gegenpol zur Begegnung der amerikanischen Soldaten mit der fremden Kultur bildet. In der Gesamtkomposition von *BLACK HAWK DOWN* spielt die Verbindung von Musik, Tradition und Krieg eine wichtige Rolle.

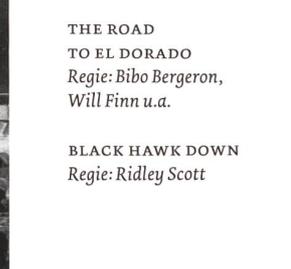
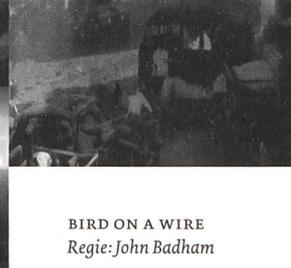
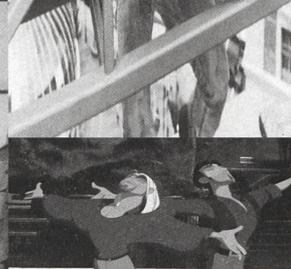
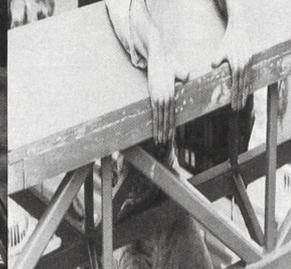
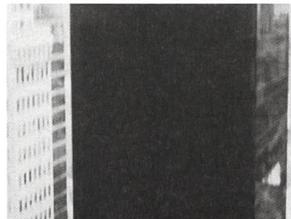
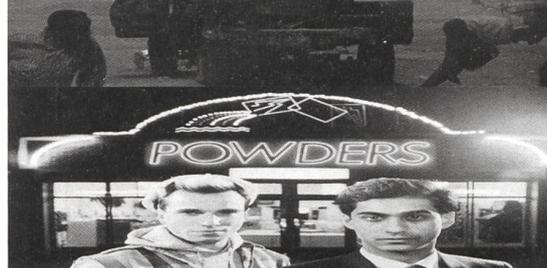
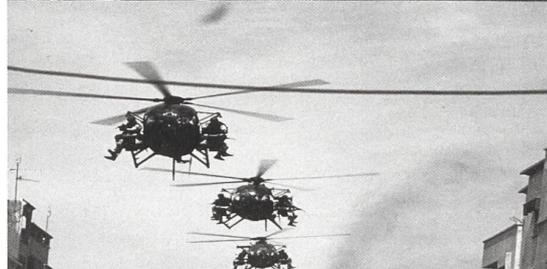
RAIN MAN
Regie: Barry Levinson

THELMA & LOUISE
Regie: Ridley Scott

BLACK HAWK DOWN
Regie: Ridley Scott

*MY BEAUTIFUL
LAUNDRETTE*
Regie: Stephen Frears

BLACK HAWK DOWN
Regie: Ridley Scott



BIRD ON A WIRE
Regie: John Badham

*THE ROAD
TO EL DORADO*
Regie: Bibi Bergeron,
Will Finn u.a.

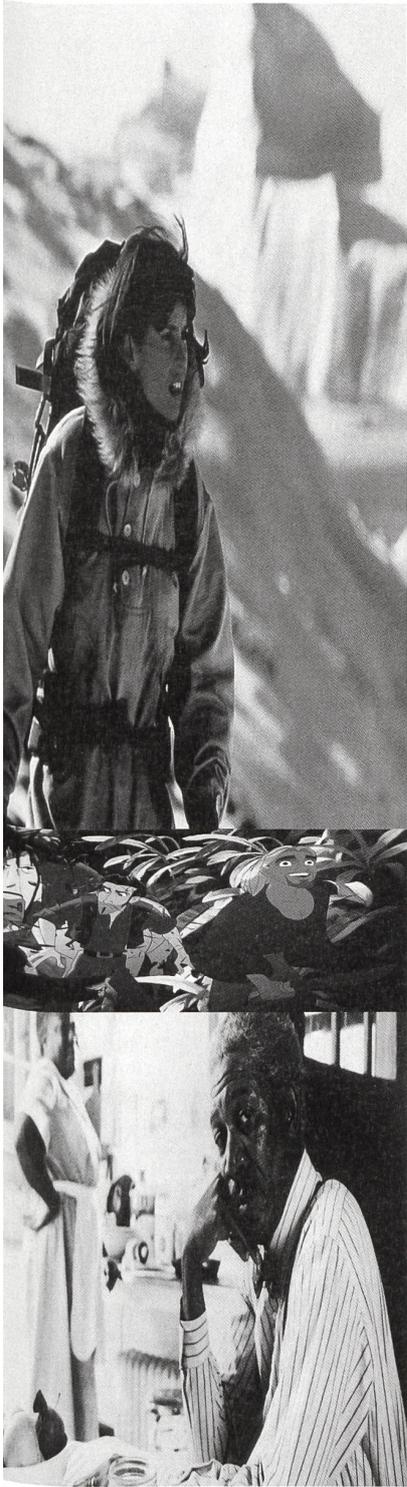
BLACK HAWK DOWN
Regie: Ridley Scott

Hans Zimmer

geboren am 12. September 1957

- 1982 MOONLIGHTING
Regie: Jerzy Skolimowski
mit Stanley Myers
- 1983 EUREKA
Regie: Nicolas Roeg
mit Stanley Myers
- 1984 SUCCESS IS THE BEST REVENGE
Regie: Jerzy Skolimowski
mit Stanley Myers
L'HISTOIRE D'O, CHAPITRE II
Regie: Eric Rochat
mit Stanley Myers
- 1985 WILD HORSES
Regie: Dick Lowry (TV)
INSIGNIFICANCE
Regie: Nicolas Roeg
mit Stanley Myers
MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE
Regie: Stephen Frears
mit Stanley Myers
- 1986 SEPARATE VACATIONS
Regie: Michael Anderson
mit Stanley Myers
- 1987 THE WIND
Regie: Nico Mastorakis (Video)
mit Stanley Myers
TERMINAL EXPOSURE
Regie: Nico Mastorakis
COMEBACK
Regie: Pete Walker
CASTAWAY
Regie: Nicholas Roeg
mit Stanley Myers
- 1988 A WORLD APART
Regie: Chris Menges
TAFFIN
Regie: Francis Megahy
mit Stanley Myers
TWISTER
Regie: Michael Almereyda
SPIES INC.
Regie: Anthony Thomas
THE NATURE OF THE BEAST
Regie: Franco Rosso
RAIN MAN
Regie: Barry Levinson
THE FRUIT MACHINE
Regie: Philip Saville
BURNING SECRET
Regie: Andrew Birkin
- 1989 WIEZIN RIO
Regie: Lech Majewski
PAPERHOUSE
Regie: Bernard Rose
mit Stanley Myers
DRIVING MISS DAISY
Regie: Bruce Beresford
DIAMOND SKULLS
Regie: Nick Broomfield
BLACK RAIN
Regie: Ridley Scott
- 1990 TO THE MOON ALICE
Regie: Jessie Nelson (TV)
PACIFIC HEIGHTS
Regie: John Schlesinger
NIGHTMARE AT NOON
Regie: Niko Mastorakis
GREEN CARD
Regie: Peter Weir
FOOLS OF FORTUNE
Regie: Pat O'Connor
- DAYS OF THUNDER
Regie: Tony Scott
CHICAGO JOE
AND THE SHOWGIRL
Regie: Bernard Rose
BIRD ON A WIRE
Regie: John Badham
- 1991 WHITE FANG
Regie: Randall Kleiser
mit Basil Polidouris
THELMA & LOUISE
Regie: Ridley Scott
REGARDING HENRY
Regie: Mike Nichols
K2
Regie: Franc Roddam
BACKDRAFT
Regie: Ron Howard
- 1992 WHERE SLEEPING DOGS LIE
Regie: Charles Finch
TOYS
Regie: Barry Levinson
RADIO FLYER
Regie: Richard Donner
THE POWER OF ONE
Regie: John Avildsen
A LEAGUE OF THEIR OWN
Regie: Penny Marshall
- 1993 YOUNGER AND YOUNGER
Regie: Percy Adlon
TRUE ROMANCE
Regie: Tony Scott
SNIPER
Regie: Luis Llosa
mit Mark Mancina und Gary Chang
POINT OF NO RETURN
Regie: John Badham
THE HOUSE OF THE SPIRITS
Regie: Bille August
COOL RUNNINGS
Regie: John Turteltaub
CALENDAR GIRL
Regie: John Whitesell
- 1994 RENAISSANCE MAN
Regie: Penny Marshall
MONKEY TROUBLE
Regie: Franco Amurri
mit Mark Mancina
THE LION KING
Regie: Roger Allers, Bob Minkoff
I'LL DO ANYTHING
Regie: James L. Brooks
DROP ZONE
Regie: John Badham
- 1995 SOMETHING TO TALK ABOUT
Regie: Lasse Hallström
NINE MONTHS
Regie: Chris Columbus
CRIMSON TIDE
Regie: Tony Scott
BEYOND RANGOON
Regie: John Boorman
- 1996 THE WHOLE WIDE WORLD
Regie: Dan Ireland
TWO DEATHS
Regie: Nicolas Roeg
THE ROCK
Regie: Michael Bay
THE PREACHER'S WIFE
Regie: Penny Marshall
MUPPET TREASURE ISLAND
Regie: Brian Henson
THE FAN
Regie: Tony Scott
- BROKEN ARROW
Regie: John Woo
- 1997 SMILLA'S SENSE OF SNOW
Regie: Bille August
THE PEACEMAKER
Regie: Mimi Leder
AS GOOD AS IT GETS
Regie: James L. Brooks
- 1998 THE THIN RED LINE
Regie: Terence Malick
THE PRINCE OF EGYPT
Regie: Brenda Chapman,
Steve Hickner u. a.
THE LAST DAYS
Regie: James Moll
DAS DRITTE REICH - IN FARBE
Regie: Michael Kloft (TV)
- 1999 CHILL FACTOR
Regie: Hugh Johnson
- 2000 THE ROAD TO EL DORADO
Regie: Bibi Bergeron, Will Finn u.a.
MISSION: IMPOSSIBLE 2
Regie: John Woo
GLADIATOR
Regie: Ridley Scott
AN EVERLASTING PIECE
Regie: Barry Levinson
- 2001 RIDING IN CARS WITH BOYS
Regie: Penny Marshall
THE PLEDGE
Regie: Sean Penn
PEARL HARBOR
Regie: Michael Bay
HANNIBAL
Regie: Ridley Scott
BLACK HAWK DOWN
Regie: Ridley Scott
- 2002 SPIRIT: STALLION OF
THE CIMARRON
Regie: Cook Asbury
UNBESIEGBAR
Regie: Werner Herzog
mit Klaus Badelt
THE RING
Regie: Gore Verbinski





Sein Einfühlungsvermögen in den emotionalen Gehalt des Visuellen, seine spielerische Aufgeschlossenheit für die Tonsprachen verschiedener Kulturen und seine kluge Interaktion mit Musikern lassen Zimmer zu einem transnationalen Künstler par excellence avancieren.

Zimmers musikalisches Pendant zu Scotts visueller Darstellung der Kriegssituation lässt keinen Spielraum für oberflächliche patriotische Gefühlsduselei. Die Musik setzt auf die Würde des Menschen, um das Leid, das der Krieg den Völkern in Form von Hass, Aggression und Tod zufügt, in seinen drastischen Konsequenzen zu versinnbildlichen. Insofern bildet der Titel eines elegischen Stückes auf dem Soundtrack mit dem Titel «Leave No Man behind!» keine militärische Order für die GI's, sich unbeschadet aus der Gefahrenzone zurückzuziehen. Es kehren zwar alle Soldaten zurück, doch kamen nicht alle mit dem Leben davon. Diejenigen, die körperlich unversehrt blieben, bringen Wunden anderer Art zurück. Zimmer spricht sich eindeutig gegen jegliche Art von Krieg aus und macht seinen Standpunkt musikalisch auf markante Weise deutlich.

Keine Frage, *BLACK HAWK DOWN* steht im Gefolge der auf Authentizität gerichteten Darstellung des Krieges, die seit *SAVING PRIVATE RYAN* Schule gemacht hat. Im Gegensatz zu den Arbeiten von Komponisten wie John Williams oder Jerry Goldsmith in *PATTON* setzt Zimmer aber nicht auf klassische Elemente der Militärmusik. Ebenso wenig folgen Filmemacher und Komponist der Idee, anstelle von Instrumenten ein ausgeklügeltes Sounddesign aus Geräuschen orchestral einzusetzen, wie es in der bahnbrechenden Anfangssequenz von *SAVING PRIVATE RYAN* bei der Landung der Alliierten an der Omaha Beach geschah. Zimmer verlässt auch das Terrain der breiten Klangflächen und melodischen Orchestrierung, die als Kontrapunkt den desaströsen Überfall der japanischen Armee in *PEARL HARBOR* bestimmten. *BLACK HAWK DOWN* belegt auf vielfache Weise, dass die klanglichen Aspekte der bewegten Bilder zwar oft nur unbewusst wahrgenommen werden, sie dennoch eine wesentliche Kraft in der emotionalen Wirkung darstellen. Die Musik ist wie der Krieg kompromisslos und schmerzhaft.

Der Film endet mit einer Ballade des irischen Volksdichters Thomas Moore (1779–1852), in der ein fahrender Sänger in den Krieg zieht und niemals wiederkehrt. Das Gedicht beschreibt die irische Erhebung gegen die englische Tyrannei. Moore setzt dem Krieg im Zeichen des Schwertes die Harfe als Symbol für die Menschlichkeit entgegen. Der fahrende Sänger avanciert zum Krieger, seine Heimat zum Land der Lieder. Obwohl der Feind siegt, bleibt in der Musik die Ehre, der Stolz und die Reinheit bewahrt und fällt somit nicht der Unterdrückung anheim: «Thy songs were made for the pure and free, Thy shall never sound in slavery!» In diesem Sinn

kreiert auch Zimmer musikalisch ein imaginäres Heimatland, in dem die Menschlichkeit über den Terror des Krieges gesiegt hat.

Bilanz

Rückblickend zeigt sich, dass der Autodidakt Hans Zimmer genau jenes Kriterium, das Franz Waxman 1943 als Kennzeichen eines erfolgreichen Filmkomponisten nannte, perfekt verkörpert: «Die Stärke der jetzt führenden Filmkomponisten beruht zu einem nicht geringen Teil in ihrer Vielschichtigkeit.» Waxman schwebten Sensibilität für komplexe psychologische Zusammenhänge, Schlagkraft und Simplität vor. Er begriff, «dass die Anpassungsfähigkeit des modernen Filmkomponisten der wichtigste Faktor in der Komposition von Begleitmusik ist».¹ Diese Anpassungsfähigkeit brachten unter anderen die im Exil lebenden Filmschaffenden mit. Zimmers Biographie, die ebenfalls ihre Besonderheiten aus der Verwurzelung in der europäischen Kultur und Ausprägung in der amerikanischen Unterhaltungsindustrie bezieht, prädestiniert ihn im Sinne Waxmans zum Filmschaffenden in Hollywood. Sein Einfühlungsvermögen in den emotionalen Gehalt des Visuellen, seine spielerische Aufgeschlossenheit für die Tonsprachen verschiedener Kulturen und seine kluge Interaktion mit Musikern lassen Zimmer zu einem transnationalen Künstler par excellence avancieren. Für seine Person und sein Schaffen gilt, was Jean Renoir in einem Brief über Ernst Lubitsch zielgenau auf den Punkt brachte: «Dieser Mann war so stark, dass – als man ihn nach Hollywood holte – er nicht nur dort seinen Stil beibehielt, sondern die Hollywood-Industrie zu seiner eigenen Ausdrucksweise bekehrte.»

Frank Mehring

¹ Zitiert nach Helmut G. Asper: «Etwas Besseres als den Tod ...». *Filmexil in Hollywood. Portraits, Filme, Dokumente*. Marburg, Schüren, 2002

² Interview mit Edwin Black, 1998, www.filmscore-monthly.com

³ Jeff Bond: «Hans across America». *Film Score Monthly*. Vol. 6, 6 (2001)

⁴ Greg Rule and Mitch Gallagher: «Movie Music Magic! Inside Media Ventures with Hans Zimmer & Company». *Keyboard Magazine*. April 1999

⁵ Robert Koehler: «Zimmer's Ventures in music is a factory in the (tune) making». *Keyboard Magazine*. April 1999

⁶ Booklet-Text zu *BLACK HAWK DOWN* von Daniel Schweiger und mit dem Song von Baaba Maal. Übersetzung Frank Mehring

SMILLA'S SENSE
OF SNOW
Regie: Bille August

THE ROAD TO
EL DORADO
Regie: Bibi Bergeron,
Will Finn u. a.

DRIVING MISS DAISY
Regie: Bruce Beresford

Ein Zirkusdirektor

Exemplare (3) – die wir nicht missen mögen

Sie tanzten doch alle nach seiner Pfeife. Er ertappte sich dabei, sich wie ein Magier zu fühlen, freute sich, wenn die Journalisten ihm bei manch einer leicht hingeworfenen These auf den Leim gingen. Alles in allem eine grosse Zeit. Aber das Ende nahte schon.

Er liebte es, das Ganze wie einen Zirkus zu sehen – mit Clowns, wilden Bestien, Drahtseilakten und Salto Mortale. Zu Beginn würde er in einer Phantasieuniform die Manege betreten und dem Publikum «Menschen, Tiere, Sensationen» versprechen, am Ende die Raubtiernummer mit der Peitsche vorführen. Dann viel Applaus und Vorhang zu. Doch dann wachte der Festivaldirektor schweissgebadet auf. Noch sechs Wochen bis zum Festival und noch immer so viele Dinge ungeklärt. Nicht einmal die Stadt, in der er gelandet war, wollte ihm auf Anhieb einfallen und auch die Sprache nicht, in der er die Eröffnungsrede halten würde. Aber so erging es internationalen Fussballtrainern und Tennis-Profis sicher auch manchmal. Diese grosse Seifenblase «Festival» war gerade dabei, immer grösser zu werden. Der haselnussgrosse Kern stand jedenfalls fest. Das Filmprogramm. Und das würde so sein wie jedes Jahr, nicht besser nicht schlechter, jeder würde schon irgendetwas darin für sich finden. Aber erst einmal mussten die Ablehnungsbriefe geschrieben werden, in alle Welt und immer so freundlich, dass die Produzenten sich nicht beleidigt fühlen konnten. «Und unbedingt die Kassetten zurückspulen, bevor sie zurückgeschickt werden», beendete er sein morgendliches Briefing für die Mitarbeiter. Neulich war so ein böser Brief angekommen aus Indien oder irgendwoher. «Wir wissen jetzt, dass die Filme aus unserem Land nur fünf Minuten angeschaut werden, da nützt uns auch Ihre freundliche Ablehnung nichts.» Eine unverzeihliche Panne. Manchmal hatte er diesen ganzen Rechtfertigungsdruck satt. Warum wieder kein Film aus diesem und jenem Land im offiziellen Wettbewerb sei, fragten die jeweiligen Exportvereine nach. Warum dieser langweilige Querschnitt aus soundsoviel Ländern, als sei das Ganze eine Olympiade, murrte die Presse. Warum amerikanische Blockbuster? Warum gar keine, warum soviel Gewalt, warum «Friede-Freude-Eierkuchen»-Filme? Immer wieder musste er solche Fragen beantworten, aber die ehrliche Antwort darauf durfte er niemals geben: Er wusste es einfach nicht, und es war ihm auch egal. Längst hatte er sowieso keine Zeit

mehr, überhaupt ins Kino zu gehen. Ein paar Video-Kassetten im Schnellgang hatte er gesehen. Manchmal, wenn er nichts Wichtigeres zu tun hatte, hat er in den gemeinsamen Vorführungen (ja die gab es noch) gegessen, bis der Film aus ihm unerklärlichen Gründen abgebrochen wurde. Viele Filme mussten sowieso aus «übergeordneten Gründen» ins Programm. Sie waren längst blind gebucht: grosse Namen, noch grössere Rücksichten

auf Länderproporz und Starpräsenz. Manchmal kam ihm das Auswahlkomitee wie eine Bande eitler selbstgefälliger Fachidioten vor, denen es schliesslich nur noch darum ging, «ihre» Filme durchzusetzen. Längst sahen sie sich

absurderweise als die eigentlichen Filme-«macher» und waren beleidigt, wenn sie nicht genügend beachtet wurden. Andererseits waren sie seine einzigen Vertrauten in dieser kalten Festivalwelt, weswegen er sie bei jedem Wechsel mitgenommen hatte, auch wenn er manchem misstraute, nebenbei noch für andere Festivals zu arbeiten und die besten Filme in aller Heimlichkeit an Konkurrenten zu verscherbeln. Die gab's nämlich auch noch, die vielen anderen Festivals, wichtigere und unwichtigere, die wie eine Wolke von Schmeissfliegen die Filme umlagerte. Da musste man manchmal drohen und Tricks anwenden, um ein paar Erstaufführungen zu ergattern – weswegen bald alle anderen Festivaldirektoren echte Feinde wurden. Wer will so eine Arbeit schon machen, dachte er bei sich, als er das noch vollkommen leblose Festivalareal in diesem Jahr zum ersten Mal betrat und versuchte, für die Presse, die Branche, die Partys und das Publikum die Areale abzustecken. Jeden Tag wuchs übrigens die Zahl der Mitarbeiter. Das war ein sicheres Zeichen. Die ganze Sache begann sich zu verselbständigen. Manchmal hatte er nun die Vision, er könne alles noch abblasen und alles noch einmal überdenken. Zu spät: «Opening Day» – er musste sich in einen Smoking zwängen, begrüßen und charmieren, was das Zeug hielt, vielleicht sogar mit den Politikern sprechen, die den Zuschuss zum Festival erhöhen sollten. Er wunderte sich immer ein wenig über die kuriose Welt, die jetzt zu leben begann. Alles drehte sich um Filme, die auf einmal zur wichtigsten Nebensache der Welt wurden. Der Festivaldirektor war nun überall, musste jede Panne verantworten, aber innerlich konnte er sich zurücklehnen. Sie tanzten doch alle nach seiner Pfeife. Er ertappte sich dabei, sich wie ein Magier zu fühlen, freute sich, wenn die Journalisten ihm bei manch einer leicht hingeworfenen These auf den Leim gingen. Alles in allem eine grosse Zeit. Aber das Ende nahte schon. Die Jury musste unter allen Umständen «richtig» entscheiden, durfte keine fürchterlichen Fehler machen, die ihm beim nächsten Festival das Leben schwer machen würden. Er hörte das Gras wachsen und die Flöhe husten, wurde von Tag zu Tag nervöser, aber irgendwie ging wieder einmal alles gut. «Closing Night», Preisträger, Party, alles vorbei. Mit einem kaum hörbaren Knall platzte die Seifenblase, und es war, als habe es das Festival nie gegeben. Anfangs hatte er das abrupte Ende wie eine unsichtbare Wand empfunden. Und die Tränen der Mitarbeiter auf Zeit waren im nahe gegangen. Aber mit der Zeit begann er das Ende des Festivals eher philosophisch zu sehen. In den Zeitungen wurde das Für und Wider seiner Direktorenschaft erörtert. Manch einer forderte seinen Kopf. So war das immer, aber es störte ihn kaum. Schliesslich wartete sein Weingut auf ihn. Endlich hatte er einmal Zeit, über die Filme nachzudenken. Gewiss, manchem hätte man ein besseres Ende verpassen können oder die halbstündige Exposition empfindlich kürzen, den Hauptdarsteller feuern und den Schnittmeister etwas mehr beaufsichtigen sollen. «Ein Festivaldirektor macht keine Filme, basta», sagte er sich und liess eine satte Traube in den Korb plumpsen. Warum eigentlich nicht? Aber sein Handy liess er trotzdem klingeln. Das Display zeigt einen wichtigen Produzenten aus Ostasien an. Er schaute einmal kurz hin und blinzelte in die Sonne. Noch nicht, dachte er bei sich, nicht jetzt.

Josef Schnelle



PRIZE OF THE JURY CRITICS WEEK LOCARNO INTERNATIONAL FILMFESTIVAL 2002



a film by samir



FORGET BAGHDAD

انسى بغداد

jews and arabs - the iraqi connection

שכח מנגדד

«Eine wahrhaftige und berührende Beschreibung des komplexen Lebens arabischer Juden in Israel und ihrer gespaltenen Identität zwischen ihrer ursprünglichen orientalischen Kultur und der herrschenden westlichen Kultur. Der Film zeichnet sich aus durch seinen Stil, der vollendet die ästhetischen Mittel des modernen Dokumentarfilms beherrscht.»

Aus der Begründung der Jury für den Preis der Kritikerwoche, Filmfestival Locarno 2002

«Samir erweist sich auch in diesem Film als dezidiert politischer Filmemacher, der zur Freude seines Publikums nicht auf ironisierende und unterhaltsame Elemente verzichtet.»

Basler Zeitung

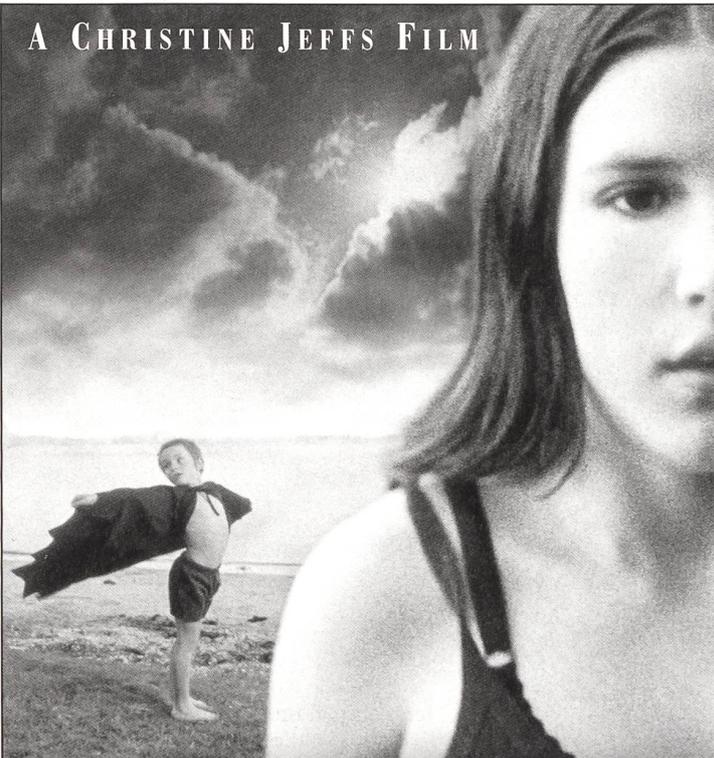
AB NOVEMBER IM KINO

www.dschointventschr.ch

LOOK NOW!



A CHRISTINE JEFFS FILM



«Christine Jeffs superb film is like a Kiwi ICE STORM.» THE LISTENER

rain

Be careful what your heart desires

RAIN wurde auf der Mahurangi Halbinsel in Neuseeland gedreht. Angesiedelt in dieser atemberaubenden Landschaft und belebt von subtiler Spannung, erinnert der Film – auch durch den Einsatz von Licht und Musik – an die frühen Werke Jane Campions. Der Soundtrack von Kiwi-Starmusiker Neil Finn (ex-Crowded- House) sekundiert mit spöttischer Melancholie.

«Stimmungsstark, hinreissend fotografiert und voller Spannung – mit fabelhaftem Gespür für Zeit, Ort und Atmosphäre.» VARIETY

«Jeffs hat ein atemberaubend stilsicheres Werk von wenig Worten und grösster Ausdruckskraft geschaffen. Ein wichtiges Film-Debut von überwältigender Wucht! Kein Wunder, gilt Jeffs laut Variety als eine von ‚Ten Directors to Watch‘.» LOS ANGELES TIMES



JETZT IM KINO

NEW ZEALAND FILM COMMISSION

www.rainthemovie.com

DOLBY DIGITAL

LOOK NOW!

anthony lapaglia

geoffrey rush

barbara hershey

kerry armstrong

rachael blake



lantana

love is the greatest mystery

«Berauscheid, elegant, sophisticated.» NEWSDAY

from the producer of THE PIANO

MBP, AUSTRALIAN FILM FINANCE CORPORATION, JAN CHAPMAN FILMS present **lantana**
music PAUL KELLY casting director SUSIE MAIZELS sound Designer ANDREW PLAIN editor KARL SODERSTEN
costume designer MARGOT WILSON production designer KIM BUDDÉE director of photography MANDY WALKER ACS
line producer CATHERINE JARMAN executive producers RAINER MOCKERT, MIKA BORGLUND
screenplay by ANDREW BOVELL producer JAN CHAPMAN director RAY LAWRENCE

www.xenixfilm.ch AB 24. OKTOBER IM KINO



MBP

fto

BEYOND
FILMS

GAWD
AGGIE

EMI

DCI DOLBY
DIGITAL
IN SELECTED THEATRES

XENIX
FILM