Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 47 (2005)
Heft: 260

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: 16.08.2025

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

Fr. 12.– € 7.45

1.05

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

> Dante Ferretti
> Tat Ort Bild

Production Design: Gespräch mit Dante Ferretti

Unheimlichkeit des Raums: Dario Argento

PAUL S'EN VA von Alain Tanner

2046 von Wong Kar-wai

RICORDARE ANNA von Walo Deuber

TOUT UN HIVER SANS FEU von Greg Zglinski

MACHUCO von Andrés Wood

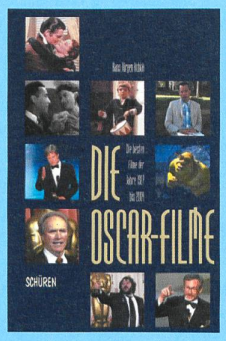
VANITY FAIR von Mira Nair

BRIDE & PREJUDICE von Gurinder Chadha

ALLES AUF ZUCKER von Dani Levy

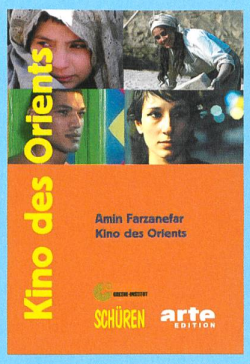
www.filmbulletin.ch

Kino zum Lesen



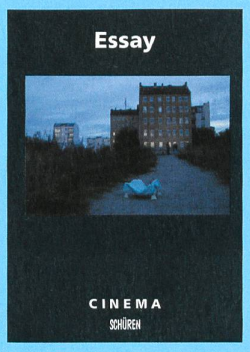
Hans-Jürgen Kubiak
Die „Oscar"-Filme
Die besten Filme der Jahre 1927-2004
374 S., Klappbr., 200 Abb.,
€ 16,90/SFr 30,80
ISBN 3-89472-386-6

„Die Oscar-Filme" beschreibt ausführlich die von 1927 bis heute mit einem „Oscar" ausgezeichneten besten Filme.



Amin Farzanefar
Kino des Orients
272 S., Pb., 240 Abb.
€ 19,90/SFr 36,-
ISBN 3-89472-392-0

„Das Buch gibt einen guten Überblick über wichtige Filme aus Ägypten, Palästina, dem Maghreb, Afghanistan, dem Iran und der Türkei (...)."
Deutsch-Maghrebinische Gesellschaft



CINEMA
Schweizer Filmjahrbuch
Nr. 50: ESSAY
208 S., Klappbr., € 24,-/SFr 34,-
ISBN 3-89472-601-6

Das Schweizer Filmjahrbuch Cinema feiert seinen 50. Geburtstag. Nicht nur der Essayfilm steht im Zentrum der vielfältigen Betrachtungen, sondern auch der Essay als Textgattung.

Marille Hahne (Hrsg.)
Das Digitale Kino
176 S.,100 Abb. in Farbe, mit DVD
€ 24,90/SFr 44,50
ISBN 3-89472-397-1

Das Buch stellt gestalterische und technische Probleme und Möglichkeiten der digitalen Filmproduktion im HD25p-Format dar.

Jetzt neu: www.filmbuch.de

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

SCHÜREN

Hier finden Sie den *richtigen Film*

CINEMATHEQUE SUISSE
SCHWEIZER FILMARCHIV - CINETECA SVIZZERA

Neu ganz zentral:
Nur wenige Minuten vom Hauptbahnhof Zürich entfernt bietet die Zweigstelle der Cinémathèque suisse in Zürich zu 60'000 Filmtiteln und Sachthemen:

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

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

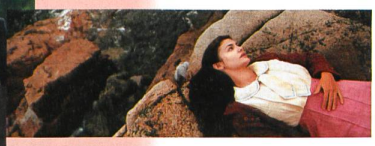
Kosten
Bearbeitungsgebühr für Recherchen: pro Dossier Fr. 10.–
Kopien Fr. –.50 / Studenten Fr. –.30
Bearbeitungsgebühr für Fotoausleihen:
für den ersten Film Fr. 50.–
jeder weitere Fr. 20.–
Filmkulturelle Organisationen zahlen die Hälfte

Cinémathèque suisse
Schweizer Filmarchiv
Dokumentationsstelle Zürich
Neugasse 10
8005 Zürich
oder
Postfach
8031 Zürich
Tel. +41 (0)43 818 24 65
Fax +41 (0)43 818 24 66
E-Mail: cszh@cinematheque.ch

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

1.2005
47. Jahrgang
Heft Nummer 260
Februar 2005

Titelblatt:
Reese Witherspoon
in VANITY FAIR
Regie: Mira Nair



KURZ BELICHTET
2 *Diverses*
6 *Bücher*
7 *DVD*

IDEENKINO
8 **Alain Tanner kehrt zurück**
PAUL S'EN VA ..... *von Alain Tanner*

KINO IN AUGENHÖHE
12 **Reigen aus Bildern und Klängen**
2046 ..... *von Wong Kar-wai*
15 **‹2046 handelt vom sense of loss›**
Gespräch mit Wong Kar-wai

WERKSTATT-GESPRÄCH
18 **‹Ein Production Design erzählt eine eigene Geschichte›**
Gespräch mit Dante Ferretti
30 *Kleine Filmographie*

FILMFORUM
33 RICORDARE ANNA ..... *von Walo Deuber*
35 TOUT UN HIVER SANS FEU ..... *von Greg Zglinski*
37 MACHUCO ..... *von Andrés Wood*
39 *Gespräch mit Andrés Wood*

NEU IM KINO
42 VANITY FAIR ..... *von Mira Nair*
43 BRIDE & PREJUDICE ..... *von Gurinder Chadha*
44 UN LONG DIMANCHE DE FIANÇAILLES ..... *von Jean-Pierre Jeunet*
45 ALLES AUF ZUCKER ..... *von Dani Levy*
46 NOCTURNE ..... *von Riccardo Signorell*

KINO OHNE FLUCHTPUNKT
47 **Tat Ort Bild**
Dario Argento und die Unheimlichkeit des Raums

KOLUMNE
56 **A Beautiful Love-Story**
Von Irene Bignardi

Impressum

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

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer

Inserateverwaltung
Filmbulletin

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

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

Versand:
Brülisauer Buchbinderei AG,
Wiler Strasse 73
CH-9202 Gossau

Mitarbeiter dieser Nummer
Frank Arnold, Thomas Binotto, Johannes Binotto, Ralph Eue, Gerhart Waeger, Pierre Lachat, Stefan Volk, Kathrin Halter, Doris Senn, Rolf Breiner

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow, Basel; CAB Productions, Lausanne; Johannes Binotto, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Frenetic Films, Monopole Pathé Films, Warner Bros.; Xenix Filmdistribution, Zürich; Filmmuseum Berlin Fotoarchiv, Berlin

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

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2005 fünfmal ergänzt durch vier Zwischenausgaben.
Jahresabonnement:
CHF 69.– / Euro 45.–
übrige Länder zuzüglich Porto

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

FACHSTELLE *kultur* **KANTON ZÜRICH**

Stadt Winterthur

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 20 000.– oder mehr unterstützt.

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe soll noch mehr gelesen, gekauft, abonniert und verbreitet werden. Jede neue Leserin, jeder neue Abonnent stärkt unsere Unabhängigkeit und verhilft Ihnen zu einem möglichst noch attraktiveren Heft.

Deshalb brauchen wir Sie und Ihre Ideen, Ihre konkreten und verrückten Vorschläge, Ihre freie Kapazität, Energie, Lust und Ihr Engagement für Bereiche wie: Marketing, Sponsorsuche, Werbeaktionen, Verkauf und Vertrieb, Administration, Festivalpräsenz, Vertretung vor Ort ...

Jeden Beitrag prüfen wir gerne und versuchen, ihn mit Ihrer Hilfe nutzbringend umzusetzen.

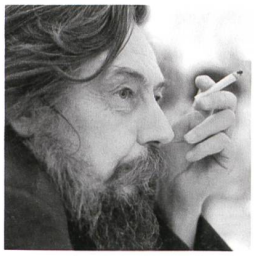
Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement.

«Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten.

© 2005 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Filmbulletin *47. Jahrgang*
Der Filmberater *65. Jahrgang*
ZOOM *57. Jahrgang*

In eigener Sache



Nun liegt es vor, das Maurits-Cornelis-Escher-Heft.

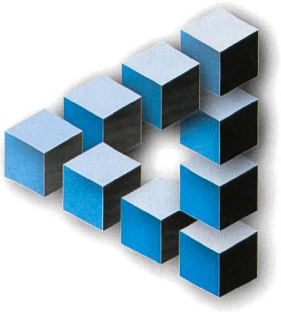
Wer immer sich intensiver mit der zweidimensionalen Abbildung von Räumen beschäftigt, wird wohl zwangsläufig früher oder später auf ihn stossen.

Und wie das Wasser belegt, das bei Escher aufwärts fliessen kann, sind seine Werke keineswegs langweilig. Auch Kino kann durchaus mehr sein als langweilige zweidimensionale Abbildung einer (wie heute in absurdem Neu-Deutsch wohl zu formulieren wäre) «Lebenswelt».

Wie Kino auch gelesen werden kann – wenn Kino gelesen wird –, lesen Sie auf den folgenden Seiten.

Ich wünsche viel Vergnügen beim lesen – *und schauen.*

Walt R. Vian



Kurz belichtet

Maggie Cheung
in IN THE MOOD FOR LOVE
Regie: Wong Kar-wai

Hommages

Wong Kar-wai

Im Februar kommt 2046, das neuste Werk von Wong Kar-wai, in die Kinos. *Stadt- und Landkino Basel* nutzen diese Gelegenheit zu einer Retrospektive der Langfilme des Filmemachers aus Hongkong. «Mit seinen früheren Arbeiten hat sich Wong Kar-wai als einer der wenigen Regisseure vorgestellt, dessen Filme nicht nur atemlos der Chimäre eines modernen Lebensgefühls nacheilen, sondern dies auch stilistisch ausformulieren und prägen können.» (Gerhard Midding in Filmbulletin 1.2001 in seiner Rezension von IN THE MOOD FOR LOVE) Ausser ASHES OF TIME von 1994 werden alle seine Spielfilme zu sehen sein: AS TEARS GO BY (1988), DAYS OF BEING WILD (1991) – beides Basler Premieren –, CHUNGKING EXPRESS (1994), FALLEN ANGELS (1995), HAPPY TOGETHER (1997) und die «opulente Inszenierung des Abwesenden» IN THE MOOD FOR LOVE (2000).
Stadtkino Basel, Klostergasse 5, 4051 Basel, www.stadtkino.ch
Landkino Basel, im Kino Sputnik, Bahnhofplatz, 4410 Liestal, www.landkino.ch

Richard Oswald

Das *Filmarchiv Austria Wien* würdigt im Februar das Schaffen von Richard Oswald (1880–1963) mit einer Retrospektive (3.–20. 2. im Metro Kino). Der gebürtige Wiener drehte in seiner langen Karriere als Regisseur und Produzent an die 120 Spielfilme mit einer ausserordentlich breiten Genrevielfalt. In den zehner Jahren waren es Kriminal- (DER HUND VON BASKERVILLE) und Abenteuerfilme, im Ersten Weltkrieg und den unmittelbaren Nachkriegsjahren Sitten- und Aufklärungsfilme (DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN). Es folgen aufwendige Ausstattungspro-

ANDERS ALS DIE ANDERN
Regie: Richard Oswald

Bulle Ogier
in LA SALAMANDRE
Regie: Alain Tanner

Anna Schmidt
in FROST
Regie: Fred Kelemen

E LA NAVE VA
Regie: Federico Fellini

duktionen (LADY HAMILTON, LUCREZIA BORGIA), Milieu-Satiren (LUMPEN UND SEIDE) oder Literaturverfilmungen. Immer wieder produzierte Oswald aber auch gesellschaftskritische Filme, wenn er etwa gegen Antisemitismus (DREYFUS) oder gegen die Tabuisierung von Homosexualität (ANDERS ALS DIE ANDERN) auftrat. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 emigrierte er für kurze Zeit nach Österreich und produzierte einige Filme. In Amerika scheitert nach wenigen Filmen (PASSPORT IN HEAVEN) sein Versuch, in Hollywood Fuss zu fassen. Richard Oswald «kann als Pionier eines deutschen Mainstream-Kinos gelten, das in seinen besten Zeiten aufregend und konventionell, aufklärerisch und banal, aufbegehrend und konservativ zugleich ist.» (Jürgen Kasten) Zur Retrospektive erscheint ein von Jürgen Kasten und Armin Loacker herausgegebener Band des Filmarchiv Austria.
Metro Kino, Johannesgasse 4, A-1010 Wien, www.filmarchiv.at
Jürgen Kasten, Armin Loacker (Hg.): Richard Oswald – Unternehmen Film. Wien, Verlag Filmarchiv Austria, 2005

Alain Tanner

Im *Filmpodium Zürich* kommt im Februar PAUL S'EN VA, Alain Tanners jüngster und gemäss seiner Selbstaussage letzter Film, endlich in ein Deutschschweizer Kino: ein Abschied und ein Anknüpfen an seinen Anfängen. Das Filmpodium kombiniert diese Premiere mit der Wiederaufführung von LA SALAMANDRE von 1971 in einer restaurierten Fassung. Am 1. Februar wird Alain Tanner in Zürich anwesend sein: eine schöne Gelegenheit, den kürzlich 75 gewordenen Filmemacher über Konstanten und Bögen in seinem Werk, über Themen und Obsessionen, über politisches Engagement und ästhetische Vorstellungen zu befragen. Die Reedition von LA SALAMANDRE ist ab 21. Februar auch im *Kino Kunstmuseum Bern* mehrfach zu sehen (am 22. 2., 18.30 Uhr, mit einer Einführung von Laurent Baumann).
Filmpodium, Nüschelerstrasse 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch
Kino Kunstmuseum, Hodlerstrasse 8, 3000 Bern 7, www.kinokunstmuseum.ch

Fred Kelemen

«Fred Kelemen, Autor, Regisseur, Kameramann, Monteur seiner drei Filme, scheint sie aus der Armut produziert zu haben, die das Insignium seiner Figuren ist. Und doch gibt es kaum reichere Filme in Deutschland als diese armen.» (Peter W. Jansen in Filmbulletin 3.04) Im Februar bietet sich in Bern im *Kino Kunstmuseum* auch in der Schweiz endlich eine Gelegenheit, den Reichtum von FROST (13. 2., 17 Uhr), ABENDLAND (19. 2., 18 Uhr) und VERHÄNGNIS (20. 2., 14 Uhr) kennenzulernen. Am Sonntag, dem 20. 2., wird Fred Kelemen in Bern anwesend sein und nach der Vorführung seines Debütfilms zu seinem Werk Auskunft geben.
Kino Kunstmuseum, Hodlerstrasse 8, 3000 Bern 7, www.kinokunstmuseum.ch

Festivals

Berlinale

Eröffnet werden die 55. *Internationalen Filmfestspiele Berlin* (10.–20. 2.) mit MAN TO MAN, einem historischen Abenteuerepos von *Régis Wargnier* über eine Gruppe Anthropologen auf einer Forschungsreise in Afrika im neunzehnten Jahrhundert. Weitere Filme aus dem Wettbewerb sind etwa LES TEMPS QUI CHANGENT von *André Téchiné* mit Catherine Deneuve und Gérard Depardieu als Liebespaar, das sich nach langjähriger Trennung wieder trifft, oder LE PROMENEUR DU CHAMP DE MARS von *Robert Guédiguian*, der von den letzten Tagen von François Mitterand erzählt. Deutschland ist mit Filmen wie GESPENSTER von *Christian Petzold* oder SOPHIE SCHOLL – DIE LETZTEN TAGE von *Marc Rothemund* vertreten. Um die «Bären» konkurrieren auch die exzentrische Unterwasserkomödie THE LIFE AQUATIC von *Wes Anderson*, CARMEN IN KHAYELITSHA von *Mark Dornford-May*, eine in den südafrikanischen Townships angesiedelte «Carmen»-Adaption, oder ASYLUM von *David Mackenzie*, eine Geschichte einer obsessiven «amour-fou» im prüden England der fünfziger Jahre.

Das *Internationale Forum des Jungen Films* verschlankt sein Programm gegenüber dem Vorjahr um rund einen Viertel und stellt unter dem Motto «Pop Art und Politik» ein «experimentierfreudiges, innovatives globales Filmschaffen» in den Mittelpunkt. Als Special Screening wird die restaurierte ursprüngliche, 225-minütige Fassung von HEAVEN'S GATE von *Michael Cimino* zu sehen sein, ergänzt mit der Dokumentation FINAL CUT: THE MAKING AND UNMAKING OF HEAVEN'S GATE von Michael Epstein.
Internationale Filmfestspiele Berlin, Potsdamer Strasse 5, D-10785 Berlin, www.berlinale.de

Spielräume

Die Berlinale-*Retrospektive* widmet sich unter dem Titel *«Schauplätze – Drehorte – Spielräume. Production Design & Film»* mit 45 Filmen aus den vergangenen 65 Jahren der Wirkung des Szenenbildes, dem Metier des Filmarchitekten, dem Production Design als visuellem Schlüssel für Stimmungen und Geschichte eines Films. Die Reihe gliedert sich in fünf thematische Bereiche.

Das Kapitel «Interiors» widmet sich Innenwelten und Privaträumen (etwa mit DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS, Regie: Rainer Werner Fassbinders, Szenenbild: *Rolf Zehetbauer*; WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?, Regie: Mike Nichols, Szenenbild: *Richard Sylbert*).

Unter der Rubrik «Transit» fallen Filme, die filmischen Raum als Metapher verwenden (etwa DAS SCHWEIGEN, Regie: Ingmar Bergman, Szenenbild: *P. A. Lundgren*, oder 2001: A SPACE ODYSSEY, Regie: Stanley Kubrik, Szenenbild: *Ernest Archer, Harry Lange, Anthony Masters*).

Das Kapitel «Macht» zeigt an Beispielen wie GATTACA (Regie: Andrew Nicol, Szenenbild: *Jan Roelfs*) oder THE APARTMENT (Regie: Billy Wilder, Szenenbild: *Alexander Trauner*), wie totalitäre Strukturen und Abhängigkeitsverhältnisse in Räume umgesetzt werden.

Der Bereich «Bühne» zeigt Beispiele für Übergänge von Realität und Illusion, etwa E LA NAVE VA (Regie: Federico Fellini, Szenenbild: *Dante Ferretti*) oder DER FRÜHLING (Regie: Grigorji Alexandrow, Szenenbild: *K. Efimow*).

Unter dem Titel «Labyrinth» schliesslich sind Filme mit verwirrenden Raumfolgen und verstörenden architektonischen Konstellationen versammelt wie etwa LA STRATEGIA DEL RAGNO (Regie: Bernardo Bertolucci, Szenenbild: *Maria Paola Maino*) oder THE SHINING (Regie: Stanley Kubrick, Szenenbild: *Roy Walker*).

Der von *Ralph Eue* und *Gabriele Jatho* herausgegebene Katalog zur Retrospektive enthält Werkstattgespräche mit Dante Ferretti, Jan Roelfs und Rolf Zehetbauer; Essays von Peter Körte («Mehrfachbelichtungen des Realen»), Martina Düttmann («Production Design als Erzählung») oder Jutta Brückner («Imaginäre und reale Räume – Licht, Wasser und Spiegelungen»)

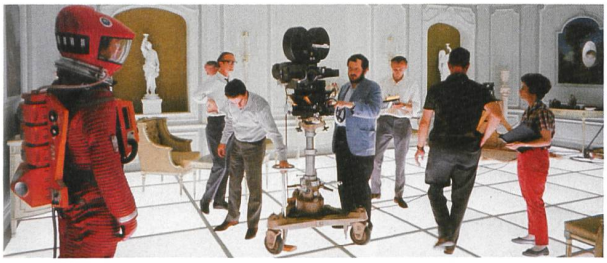
Mit attraktiven Porträtreihen über Literatur, Musik, Architektur und Fotografie würdigt die SRG SSR idée suisse die Kreativität und die kulturelle Vielfalt in unserem Land.

SRG SSR idée suisse

swissinfo

www.ideesuisse.ch

Kurz belichtet



Stanley Kubrick bei den Dreharbeiten zu 2001: A SPACE ODYSSEY

Dreharbeiten zu HEIMAT 3
Regie: Edgar Reitz
Foto: Bernd Weisbrod

Virginia Mayo mit James Cagney in WHITE HEAT
Regie: Raoul Walsh

und einen Text von Gerhard Midding, der anhand der Vielfalt der Berufsbezeichnung (Filmarchitekt, Szenenbildner, Ausstatter, Production Designer, Art Director, chef-décorateur ...) eine kleine Geschichte des Production Design erzählt. «Case studies» betreiben Andreas Ungerböck zu CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON, Elke Schieber zu SOLO SUNNY und Jörg Becker zu ALPHAVILLE. Und mit dem Aufsatz «Architektur und das bewegte Bild» von Giuliana Bruno – Abdruck des (überarbeiteten) Kapitels «Site-Seeing: The Cine City» aus ihrem Buch «Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film» – wird auf eine äusserst anregende Filmwissenschafterin aufmerksam gemacht.

Vorträge und Diskussionen im Filmmuseum Berlin ergänzen das Programm. Das Filmmuseum zeigt mit «Bewegte Räume» bis zum 19. Juni eine Ausstellung zum Thema. Synergien ergeben sich natürlich auch mit der Stanley-Kubrick-Ausstellung im Martin-Gropius-Bau.
Ralph Eue, Gabriele Jatho (Hg.): Schauplätze, Drehorte, Spielräume. Production Design + Film. Berlin, , Bertz + Fischer, 2005, 148 S., Fr. 39.60, € 22.–

Winterthur

Als Plattform für Low-Budget- und Independentfilme aus Winterthur und der Schweiz verstehen sich die *Lichtspieltage Winterthur*. Vom 24. bis 27. Februar zeigt das «Podium für unabhängige Filmproduktionen mit Sinn für Schrägheit und Eigenwilligkeit» im Kulturzentrum Gaswerk rund achtzig Filme (von 300 eingereichten Produktionen). Ein Schwerpunkt gilt dem aktuellen einheimischen Music-Clip-Schaffen, die «Offene Leinwand» mit der unprogrammierten Vorführung mitgebrachter Filme in der Nacht von Samstag auf Sonntag verspricht einen attraktiven Querschnitt durch ambitioniertes Hobbyfilmschaffen.
Lichtspieltage Winterthur, Kulturzentrum Gaswerk, Untere Schöntalstrasse 19, Postfach, 8401 Winterthur, www.lichtspieltage.ch

Das andere Kino

Erlebte Schweiz

Die Veranstaltungsreihe «Erlebte Schweiz» präsentiert im Februar im *Kinok St. Gallen* an zwei Abenden Bestände aus der audiovisuellen politischen Berichterstattung zum Thema Mobilität. «Über den Wolken» heisst das Programm zum Thema Fliegen (2. 2., 18.15 Uhr), Gäste sind John R. Huessy, Pilot, und Hanna Hugentobler, Flight attendant. Der Historiker Kilian Elsasser und der ehemalige SBB-Chefarchitekt Uli Huber begleiten dann das Programm «Mythos Bahn» (16. 2., 18.15 Uhr).
Kinok, Grossackerstr. 3, 9006 St. Gallen

Kino der achtziger Jahre

Das *Xenix* in Zürich zeigt im Februar unter dem Motto «Die Melancholie der Oberfläche» eine Reihe mit signifikanten Filmen der achtziger Jahre, die alle, mehr oder weniger ausgeprägt, perfekte Oberflächlichkeit abbilden und doch Desillusionierung, Risse in der durchgestylten Oberfläche erahnen lassen. Mit Filmen wie LE DERNIER COMBAT von Luc Besson, DIVA von Jean-Jacques Beinex, E.T. von Steven Spielberg, BLADE RUNNER von Ridley Scott, RUMBLE FISH von Francis Ford Coppola, BRAZIL von Terry Gilliam, DROWNING BY NUMBERS von Peter Greenaway, SEX, LIES AND VIDEO-TAPE von Steven Soderbergh oder DRUGSTORE COWBOY von Gus van Sant – um nur einige zu nennen – ist eine anregende, verblüffende und vielfältige Rückschau auf die Achtzigerjahre zustande gekommen.
Kino Xenix am Helvetiaplatz, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich, www.xenix.ch

Ausstellungen

Am Set von HEIMAT 3

Der Fotograf *Bernd Weisbrod* hat von März 2002 bis Oktober 2003 als Standfotograf die Dreharbeiten zu HEIMAT 3 von Edgar Reitz begleitet. Das *Deutsche Filmmuseum Frankfurt* zeigt in einer Galerieausstellung bis zum 1. Mai einen Ausschnitt aus den mehreren tausend Fotos, die so entstanden sind. Wie in HEIMAT 3 stehen Schwarzweiss- und Farbaufnahmen kontrastreich nebeneinander und ermöglichen einen exklusiven Blick hinter die Kulissen.
Deutsches Filmmuseum Frankfurt, Schaumainkai 41, D-60596 Frankfurt am Main, www.deutsches-filmmuseum.de

Stanley Kubrick

Die gemeinsam vom Deutschen Filmmuseum und Deutschem Architekturmuseum Frankfurt organisierte und höchst erfolgreiche Ausstellung zu Stanley Kubrick ist nun bis zum 11. April im *Martin-Gropius-Bau* in Berlin aufgebaut. Sie versammelt Briefe, Fotos, Originalrequisiten, Kostüme, Drehbücher und Produktionsunterlagen, zeigt den immensen Recherchenaufwand von Kubrick am Beispiel seines «Napoleon»-Projektes oder evoziert mit begehbaren Installationen die Atmosphäre seiner Filme. Das *Zeughauskino* im Deutschen Historischen Museum zeigt vom 23. 2. bis 6. 3. Filme von Stanley Kubrick sowie Jan Harlans STANLEY KUBRICK – A LIFE IN PICTURES.
Martin-Gropius-Bau, Niederkirchnerstr, 7, D-10963 Berlin, www.stanleykubrick.de

Das andere Fernsehen

Dokumentarisch arbeiten

Christoph Hübner hat für die ausgezeichnete Reihe «Dokumentarisch arbeiten» des Fernsehsenders *3sat* wiederum neue Werkstattgespräche mit Dokumentarfilmschaffenden geführt. Im Februar (20. 2., 22.15 Uhr) wird «Modell/Realität», das Gespräch mit *Harun Farocki*, "Klassiker" des politischen Dokumentarfilms und wohl einer der reflektiertesten, ausgestrahlt. Es wird umrahmt mit DIE BEWERBUNG (21.15 Uhr) und AUGE/MASCHINE (23.15 Uhr); am Sonntag, dem 27. 2. folgen DER AUFTRITT und LEBEN – BRD von Farocki.

The Big Sleep

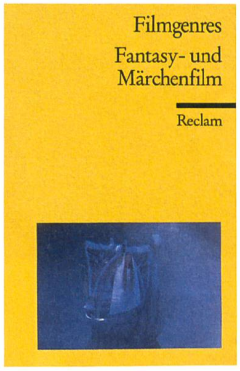
Virginia Mayo

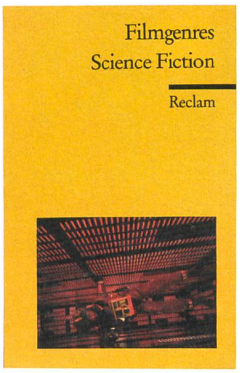
30. 11. 1920–17. 1. 2005

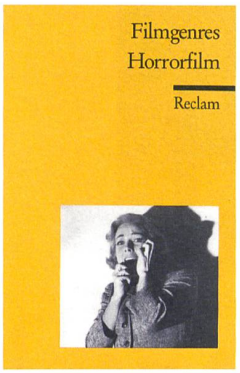
«Hawks war ein Genie, aber der Liebling unter den Regisseuren war für Mayo Raoul Walsh – und sie, vice versa, seine Lieblingsfrau. Viermal hat er sie besetzt, darunter die Westernliebesballade COLORADO TERRITORY, ihr Lieblingsfilm, und WHITE HEAT, wo sie als Gangsterschlampe James Cagney hintergeht: «Der dynamischste Mann, den ich je traf, bei ihm musste ich nicht spielen, nur reagieren auf das, was er tat.» In den Fünfzigern hat sie wunderbare Action gemacht, mit den besten B-Regisseuren, von Jacques Tourneur bis Allan Dwan. Einer ihrer irrsten Rollen, da wurde sie ausgeliehen ans RKO-Studio, war in DEVIL'S CANYON, eine singuläre Frau unter 500 Häftlingen in einem Gefängnis in Arizona. Eine Rolle, die sich wohl der Studioboss selbst ausgedacht hat, das war damals Howard Hughes.»
Fritz Göttler in Süddeutsche Zeitung vom 20. 1. 2005

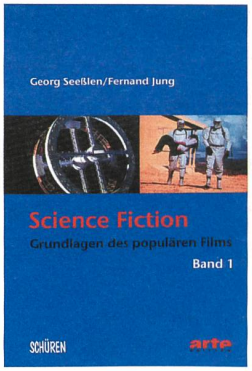
Fantastische Welten

Bücher zum Nachschlagen und Lesen









(Beinahe-)Halbzeit bei dem ambitionierten Unternehmen: das Genrekino in elf Bänden darzustellen. Herausgegeben von *Thomas Koebner* folgt das Konzept seinen, ebenfalls bei Reclam erschienenen, «Filmklassikern»: Texte zu den wichtigsten Filmen des Genres, eingerahmt von knappen Stabangaben und Literaturhinweisen. Die bisherigen Bände gelten eher den derzeit populären Gattungen (auf die noch ausstehenden Titel zu Musical, Melodram, Komödie, Kriminal-, Kriegs- und Animationsfilm darf man umso gespannter sein, sind bei den meisten dieser Genres doch auch englischsprachige Nachschlagewerke eher rar gesät). Neben den ebenfalls bereits erschienenen Bänden «Western» und «Abenteuerfilm» ist das Genre des Phantastischen Films mit «Horror», «Science Fiction» sowie «Fantasy- und Märchenfilm» in all seinen Ausformungen abgedeckt.

Was zunächst einmal ins Auge sticht, ist der stark differierende Umfang der drei Bände. Der «Fantasy»-Band versammelt auf 255 Seiten 56 Titel, «Horror» auf 371 Seiten 60 Titel, «Science Fiction» auf 544 Seiten knapp 100 Titel. Sollte das nur daran liegen, dass Thomas Koebner auch Herausgeber des Science-Fiction-Bandes ist? Man hätte jedenfalls gerne etwas dazu in den Einleitungen gelesen. Aber mit der Explizierung der Auswahl und anderer Entscheidungen tut man sich sowieso schwer, bei fehlenden Definitionen und Abgrenzungen verwundert es dann schon nicht mehr, dass zwei Titel gleich zweimal vorkommen, Roger Cormans LITTLE SHOP OF HORRORS wird im «Science Fiction»- und im «Horror»-Band behandelt, Peter Weirs THE LAST WAVE im «Science Fiction»- und im «Fantasy»-Band. Auch wenn dabei gelegentlich unterschiedliche Akzente gesetzt werden (interessant die These, im Horrorband, Cormans Film sei ein stärkerer Tabubruch als PSYCHO oder PEEPING TOM), sind die Texte doch nicht so weit voneinander entfernt.

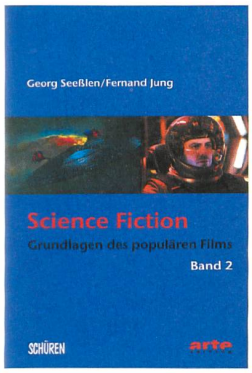
Die schöne Idee, die Abbildungen (die ikonografische Motive favorisieren) mit längeren Bildlegenden zu versehen, die den eigenständigen Wert der Bilder betonen, verkommt im Horror- und im Fantasy-Band leider zu Inhaltsangaben, die den Haupttext verdoppeln, und wird geradezu peinlich, wenn bei SINDBADS SIEBENTE REISE krampfhaft witzig formuliert wird, «Die Grillsaison ist eröffnet ... Seemanns-Schaschlik». Die Literaturhinweise am Ende jedes Eintrags zeichnen sich nicht nur durch Uneinheitlichkeit im Umfang, sondern auch in der Art der verzeichneten Literatur aus, bei der das Spektrum von tagesaktuellen Filmkritiken bis zu Gesamtdarstellungen des Genres beziehungsweise Monografien zum jeweiligen Regisseur reicht. Die vorbildhafte Reihe der «bfi Film Classics» wird weitgehend ignoriert, die exzellenten englischsprachigen Monografien zu Larry Cohen und zu Capras IT'S A WONDERFUL LIFE sucht man hier ebenso vergebens wie viele Texte aus Filmzeitschriften, die sich mit dem Genrekino beschäftigen («Splatting Image», «steadycam») – dafür werden überproportional oft deutsche Publikationen geadelt, die lediglich aus ausländischen zusammengeschrieben wurden. Auch eine nach Regisseuren geordnete Titelliste wäre hilfreich gewesen.

In der Einleitung zum Band «Fantasy- und Märchenfilm» skizziert der Herausgeber *Andreas Friedrich* so etwas wie eine Ehrenrettung des Genres, das in den achtziger Jahren in der Nachfolge von CONAN durch italienische Barbarenfilme auf den Hund kam, jüngst aber mit den Megaerfolgen von HARRY POTTER und THE LORD OF THE RINGS einen nie zuvor gesehenen Boom erlebte. Er charakterisiert die «Initiationsreise» als zentrales Motiv und bekundet sein «Bemühen, möglichst viele Länder und Kulturen mit ihren Mythen und Legenden vorzustellen». Das ist anerkennenswert, sind doch schon die im Titel aufgeführten Genres gegensätzlicher Natur, auf der einen Seite das Märchen mit seiner «Ort- und Zeitlosigkeit», auf der anderen Seite der Fantasyfilm mit seiner «bis ins Detail vorgeprägten und vor-imaginierten Welt». Man freut sich über osteuropäische Beispiele, gerade solche, die subversiv mit den Genrevorgaben arbeiten (SECHSE KOMMEN DURCH DIE WELT), an denen man auch merkt, wie gut die Verfasser mit dem Stoff vertraut sind, etwa wenn bei einem Film von Alexanders Rou dessen Genrekonzeption von der seines Landsmannes Alexander Ptuschko abgegrenzt wird. Auch Filme von Bergman, Bresson, Rivette, Wenders und Greenaway werden miteinbezogen, ebenso vier Animationsfilme – prototypisch für die verschiedensten Techniken (die jedoch in den Texten selber zu kurz kommen); dass Karel Zeman dabei ignoriert wird, schmerzt allerdings.

Der «Horrorfilm» scheint mir in seiner Auswahl am problematischsten. Zwar findet sich hier manches zu wenig Anerkannte wie Jörg Buttgereits DER TODESKING oder Larry Cohens ALIVE-Trilogie (dass aber John Landis zum Drehbuchautor des ersten Teils gemacht wird, muss man wohl als Indiz dafür sehen, dass auch renommierte Verlage mittlerweile beim Korrekturlesen weniger Sorgfalt walten lassen). Insgesamt ist der Band sehr US-lastig und gegenwartsbezogen, vermisst habe ich etwa Victor Erices DER GEIST DES BIENENSTOCKS oder die mexikanisch-spanischen Arbeiten von Guillermo Del Toro, die beiden Meisterwerke von Harry Kümel, Dreyers VAMPYR, Vadims ET MOURIR DE PLAISIR oder generell britische Filme. Zudem wird das Wort «Kultfilm» in diesem Band am meisten strapaziert.

In der Vorbemerkung zum «Science Fiction»-Band betont Thomas Koebner: «Bei der Auswahl und Würdigung der Filme haben besonders viele junge Autoren mitgewirkt. Das war Absicht, damit selbst die seit je und vielfach diskutierten Werke unter kundigem, aber auch frischem Aspekt besichtigt werden.» Damit legt er die Messlatte unnötig hoch – ganz neue Erkenntnisse wird das Werk wohl nur dem vermitteln, der das Genre erst damit erkundet. Eher wird man bei Texten zu weniger populären Filmen auf neue Einsichten stossen.

Zwar beziehen die meisten Texte in den vorliegenden Reclam-Bänden Fortsetzungen und Weiterentwicklungen des Stoffes mit ein (auch wenn das aus den Inhaltsverzeichnissen und den vorangestellten Stabangaben nicht immer ersichtlich ist), aber es geht immer auch um die Würdigung des einzelnen Films, um die Hervorhebung von Details wie etwa Darstellerleistungen. Das unterscheidet das Unternehmen von einer anderen Annäherung an das Genrekino, der von *Georg Seesslen*. Dessen Reihe «Grundlagen des populären Films» erscheint mittlerweile bereits zum dritten Mal. Zuerst in den siebziger Jahren im Verlag Roloff und Seesslen publiziert, dann Anfang der Achtziger fortgeführt als rororo-Taschenbücher, liegt sie jetzt in der dritten Inkarnation bei Schüren vor, im Umfang zunehmend erweitert und um neue Bände ergänzt, so den 1999 erschienenen «Copland» zum Polizeifilm). War jener Band schon fast doppelt so umfangreich wie die zuvor erschienenen fünf Bände, so ist der zuletzt herausgekom-



mene Band «Science Fiction» gleich zweibändig ausgefallen. Hier werden die Filme viel stärker miteinander vernetzt, parallel gelesen und immer wieder auf ihre Mythologie abgeklopft – im Konkreten wird das Allgemeine aufgezeigt. Das ist am Aufregendsten dann zu lesen, wenn die klassischen Filme des Genres in unterschiedlichen Bezügen verortet werden – eher ermüdend liest es sich, wenn die breite Masse von Filmen auf Inhaltsbeschreibungen reduziert wird, die sie noch gleichförmiger macht, als sie schon sind. Da geht dann fast die Qualität eines Films wie Michael Laughlins STRANGE INVADERS unter zwischen der davor und danach behandelten Durchschnittsware – trotz Hinweis auf die Andersartigkeit dieses Films. Deshalb ist auch dieses Buch eher zum Nachschlagen als zum Durchlesen geeignet.

Frank Arnold

Thomas Koebner (Hg): Filmgenres: Science Fiction. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2003 (RUB 18401), 544 S., Fr. 19.50, € 10.80

Ursula Vossen (Hg): Filmgenres: Horrorfilm. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2004 (RUB 18406), 371 S., Fr. 16.30, € 8.80

Andreas Friedrich (Hg): Filmgenres: Fantasy- und Märchenfilm. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2004 (RUB 18403), 255 S., Fr. 13.10, € 7.–

Georg Seesslen, Fernand Jung: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science Fiction Films. Marburg, Schüren Verlag, 2003. 2 Bände, 1008 S., Fr. 74.–, € 45.–

DVD

Rabaglia im Doppelpack

Denis Rabaglia hat bis anhin nur zwei Spielfilme gedreht: GROSSESSE NERVEUSE und AZZURRO. Ein schmales Œuvre, das allerdings zum Unterhaltsamsten gehört, was der Schweizer Film in den letzten Jahren hervorgebracht hat. Vor allem GROSSESSE NERVEUSE, dieser absurde Reigen rund um das ungeborene Leben, ist nach wie vor ein politisch köstlich unkorrekter Genuss – vielleicht die beste filmische Satire zum Thema "Schwangerschaft" überhaupt. Und auch AZZURRO, die Reise des Emigranten auf den Spuren verpasster Leben, überzeugt als melancholisches Märchen nach wie vor. Für die DVD-Edition hat Rabaglia zu beiden Filmen einen Audiokommentar beigefügt, manchmal etwas selbstverliebt, aber auch sympathisch enthusiastisch. Jede DVD wartet zudem mit einem echten Schmankerl auf: Bei GROSSESSE NERVEUSE ist das MICHU, eine lakonische Kurzgroteske, in der ein Rassist einen Niemand nach allen Regeln der Ausgrenzung klassifiziert. Und bei AZZURRO gibt die Kinderdarstellerin Francesca Pipoli ein entwaffnend altkluges Interview.

GROSSESSE NERVEUSE *Schweiz 1993. Regie: Denis Rabaglia. Technische Daten: Region 2; Bildformat 16:9; Sound: DD 5.1; Sprachen: D, I, F; Untertitel: D; Extras: Kommentar, Kurzfilm* MICHU, *Fotogalerie. Vertrieb: La Petite Entreprise*

AZZURRO *Schweiz 2000. Regie: Denis Rabaglia. Technische Daten: Region 2; Bildformat 4:3; Sound: DS 2.0; Sprachen: D, I, F; Untertitel: D; Extras: Kommentar, entfallene Szenen, Interview mit Francesca Pipoli, Fotogalerie. Vertrieb: La Petite Entreprise*

Das Rennen von Belleville

Animationsfilme sind das erfolgreichste und interessanteste Genre in der aktuellen Kinolandschaft. Aber nicht nur der amerikanische und japanische Zeichentrickfilm spielen gross auf – auch im frankophonen Raum gilt es Entdeckungen zu machen. DAS GROSSE RENNEN VON BELLEVILLE gehört unbedingt dazu: Champion ist für Radrennen geschaffen, nur fährt er nie ein solches. Dennoch wird der Trainingsweltmeister von der französischen Mafia gekidnappt und in ein tödliches Wettspektakel eingespannt. Als ihn seine Grossmutter und die legendären Drillingsschwestern «Les triplettes de Belleville» befreien, bekommt Champion dann allerdings doch noch Gelegenheit, seine Meisterschaft im Ernstkampf zu beweisen. Die Skurrilität und Detailverliebtheit, mit der Sylvain Chomet seine Geschichte erzählt, ist filmisch eine Hommage an Jacques Tati und zeichnerisch eine an Ronald Searle – verschroben, absurd, bizarr, verschmitzt, praktisch ohne Dialog und absolut ohne jede Sentimentalität. Das alles wurde, nicht ganz unerwartet, von einem Zeichenkünstler ausgedacht, der sich im Interview ganz bieder und brav gibt.

LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE *Belgien, Frankreich, Kanada 2003. Regie: Sylvain Chomet. Technische Daten: Region 2; Bildformat 1:1.78; Sound: DD 5.1; Sprachen: D, F; Untertitel: D; Extras: Making of, Interview mit Sylvain Chomet, drei kommentierte Szenen, Fotogalerie. Vertrieb: Concorde/Warner Home Video*

European Short Films

Kurzfilme werden gerne als Fingerübungen im Hinblick auf abendfüllende Taten angesehen, als Etüden zukünftiger Meister. In dieser Kompilation von 16 Kurzfilmen tauchen tatsächlich mehrere bekannte Namen auf: Jean-Luc Godard, Tom Tykwer, Lars von Trier, Krzysztof Kieslowski, Nanni Moretti oder Patrice Leconte. Ihre Filme sind spannend, weil man hier Regisseuren bei ihren frühen Gehversuchen zuschauen kann. Als Filme gelungener sind aber meist jene Werke, die ihren "Kinderschuhen" gar nicht entwachsen wollen, COPY SHOP von Virgil Widrich beispielsweise. Sie machen bewusst, dass Kurzfilme nicht zurückgebliebene Spielfilme sind, und dass es deshalb höchste Zeit wäre, dem Kurzfilm im Kino jenen Stellenwert zu geben, den die Kurzgeschichte in der Literatur längst hat. Wer Kurzfilmen eine Chance gibt, geniesst Experimente, die nicht nervtötend ausgedehnt werden; lacht über Pointen, ehe sie durch Geschwätzigkeit fade geworden sind; erschauert über Ungeheuerlichkeiten, bevor er sich gemütlich einrichten konnte.

Cinema 16 – European Short Films. BARA PRATA LITE *von Lukas Moodysson,* LE BATTEUR DU BOLÉRO *von Patrice Leconte,* CHARLOTTE ET VÉRONIQUE, OU TOUS LES GARÇONS S'APPELLENT PATRICK *von Jean-Luc Godard,* COPY SHOP *von Virgil Widrich,* EPILOG *von Tom Tykwer,* FRIDGE *von Peter Mullan,* THE OPENING DAY OF CLOSE-UP *von Nanni Moretti,* GISÈLE KÉROZÈNE *von Jan Kounen,* WORLD OF GLORY *von Roy Andersson,* L'HOMME SANS TÊTE *von Juan Solanas,* CONCERT *von Krzysztof Kieslowski,* JABBERWOCKY *von Jan Svankmajer,* MY WRONGS #8245-8249 & 117 *von Chris Morris,* NOCTURNE *von Lars von Trier,* EL SECDLETO DE LA TLOMPETA *von Javier Fesser,* VALGAFTEN *von Anders Thomas Jensen. Technische Daten: Region 2; Bildformat 4:3, 16:9; Sprachen: Originalsprachen; Untertitel: D; Extras: Jeder Film mit Audiokommentar des Regisseurs. Vertrieb: Warner Home Video*

Thomas Binotto

Zatoichi

«Takeshi Kitano belebt die Figur des japanischen Volkshelden aus der Tokugawa-Epoche – die Zatoichi-Figur ist in Japan der ungekrönte König im Genre des Schwertkämpferfilms – mit Schwung und Humor und einer Prise Musical.» (Josef Schnelle in Filmbulletin 1.04)

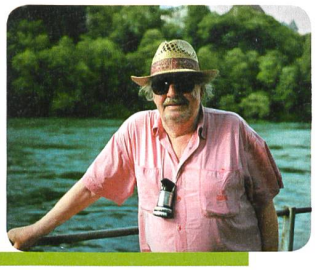
ZATOICHI *Japan 2003, Regie: Takeshi Kitano. Extras: 40minütiges Making of, Trailer, Fotogalerie, Kitano über Zatoichi, Vertrieb: Warner Home Video*

Alain Tanner kehrt zurück

PAUL S'EN VA von Alain Tanner

Die Massenkultur zum Beispiel darf keine klerikale, moralistische oder patriotische Kultur sein; denn sie ist unmittelbar mit dem Konsum verknüpft, und der kennt nur seine eigenen Gesetze und seine eigene Ideologie.

Sagen wir so: Ich bin dem Film von Alain Tanner dankbar, dass er mich daran erinnert hat, dass ich mal Aimé Césaire gelesen habe.



Kapitel 1 Spuren

Alain Tanner hat glücklicherweise zu seinen Anfängen zurückgefunden, knüpft an Filme an wie CHARLES MORT OU VIF (1968), LA SALAMANDRE (1971), LE RETOUR D'AFRIQUE (1973), LE MILIEU DU MONDE (1974), JONAS QUI AURA VINGT-CINQ ANS EN L'AN 2000 (1976) sowie an sein Remake von LA SALAMANDRE, FOURBI (1995).

Die vorübergehend als Schuhverkäuferin tätige Rosemonde in LA SALAMANDRE essaie les cuissardes et en profite pour caresser la cuisse. Cut. Rosemonde sert une autre cliente, elle lui caresse la jambe.
Telefonmarketing als Nebenverdienst. Momo, Mirella, Marion, Mélanie, Margot – die Vornamen aller 17 Rollen beginnen mit «M» – wer soll da auf Anhieb die Übersicht behalten? Also: M, die Schönheitspflegemittel unter die Leute bringen soll, vermarktet einer Kundin aber den Weltuntergang in fünfzig Jahren – Tanner ist vorsichtiger geworden, denn Jonas ist bereits dreissig, und die Erwartungen ans neue Jahrhundert haben sich noch nicht erfüllt, im Gegenteil.

Martin Walder

Ein weiterer ist Geschichtslehrer und gibt den Schülern die Noten danach, wie gut sie Fragen zu stellen wissen, und seine Freundin, Grenzgängerin zwischen der Schweiz und Frankreich, ist Kassiererin im Supermarkt; sie verrechnet solchen, die es nötig haben, den Wein nicht.

Gerhart Waeger

Afrika ist für die beiden nie Realität geworden, es existiert für sie nur in Büchern – und in Zitaten aus Gedichten des farbigen Dichters Aimé Césaire. Das gesprochene Zitat ist endgültig zur Formel für eine geistige Gegenwelt geworden, die zwar den Namen «Afrika» trägt, in Wirklichkeit aber jene im Bild nicht sichtbare Dimension meint, in der das Paar zu einer neuen Lebenseinstellung finden kann.

Tanner war vierzig, als er 1969 seinen CHARLES MORT OU VIF herausbrachte, in dem Marianne, die Tochter des etwa fünfzigjährigen Charles Dé mit Paul un petit exercice quotidien macht. Je te mettrai sur des petits bouts de papier une phrase, un proverbe, une maxime. Tu devra l'apprendre par cœur. Zu Charles gewendet: Toi, tu es chargé du contrôle.
Die Aufgaben, die Paul hinterlassen hat, sind zu lösen – Selbstkontrolle.
Der verschwundene Paul ist quasi der McGuffin, ein Vorwand, die Geschichte, die Abfolge der Ereignisse, eigentlich eher die Abfolge der Zitate in Gang zu setzen.
«Wenn Alain Tanners *Ideenkino* beunruhigt, dann darum, weil es nicht Spekulationskino ist.» Martin Schaub

Jean-Luc Godard

Für mich gehören alle Zitate – seien sie bildlich oder musikalisch – der Menschheit.
Ich bin nur derjenige, der Raymond Chandler und Fiodor Dostojewski in einem Restaurant zueinander in Verbindung setzt. Das ist alles.

Der Name einer amerikanischen Schnell-Frass-Kette fällt zwar im Dialog, aber die Örtlichkeit, wo sie fooden, sieht überhaupt nicht so aus – von *product placement* kann keine Rede sein. Pasolini beim Essen. Das passt. Will selbstverständlich heissen: beim Essen einige Gedanken von Pier Paolo Pasolini zum Konsum konsumieren.
Wo ein Zitat endet, ist nicht immer so glasklar, und wo es allenfalls wieder aufgenommen wird, auch nicht.

Von der Struktur her: Eine schwarze Leinwand mit weissen Inschriften – ein Datum, allenfalls der Name eines Autors – fragmentieren beziehungsweise strukturieren den Ablauf des Films, der in vier Teile und einen Prolog gegliedert ist.

Alain Tanner

Le cinéma ne prouve rien, ou prouve tout. En définitive la seule preuve que l'on peut apporter c'est qu'il y a adéquation entre le film et son propos. Le contenu est tout entier dans la forme. On ne peut aller le chercher ailleurs, sur d'autres terrains, et venir l'ajouter en surplus, en guise de caution, morale ou le plus souvent politique.
Man ist derart an das gewöhnt, was sich als Film-«Realität» ausgibt, an diese Technik der puren Illusion, dass der Zuschauer von dem Augenblick an, wo man anders mit der Kamera arbeitet, plötzlich sehr viel Irreelleres empfindet. Wenn man in den richtigen Zeitabläufen bleibt und eine Sequenz nicht in einzelne Teile schneidet und montiert, wird klar, dass diese Transformation auch eine Sache der Technik ist: Die Kamera-Bewegungen sind bei mir nicht an das Geschehen, ans Spiel, an die Bewegung der Figuren gebunden. Normalerweise kadriert die Kamera aber die Hauptfigur als Individuum, sie folgt ihr mit Pseudo-Kamerabewegungen, was natürlich durchaus der bourgeoisen Ideologie des Kinos entspricht.

Die schwenkende Kamera, die nicht auf dem Sprechenden verweilt – wie sie nie in einer TV-Serie und kaum einmal in einem Spielfilm bewegt wird, gehört zu den Markenzeichen von Tanners Filmen.

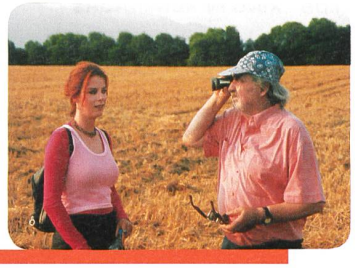
Alain Tanner schneidet manchmal auch von der Landstrasse in einen Innenraum und zurück in die Landschaft, mitten in einem Zitat – und mit derselben Schauspielerin im Bild.
Man weiss fast nie, wo man ist und warum. Pauls Wohnung, Carrouge wird erwähnt – aber sonst? Abstrakte Räume: in einer Wohnung, in einer Kneipe, auf einer Wiese, einer Landstrasse, am Ufer der Rhone. Der Kontrast wird verstärkt durch die Einblendung präziser Daten als Zwischentitel: 21. Mai, 2. Juni, am selben Tag.

Derselbe Autor

Le comédien n'est pas «devant» l'image, mais «dedans». Il est un élément de la structure générale, primordial certes, mais auquel tout n'est pas sacrifié. La nuance qu'apporte un mouvement d'appareil peut même être plus importante parfois que la nuance de jeu lorsque les deux choses entrent en concurrence.

Alain Tanner

Ich versuche, eine andere Beziehung zum Zuschauer herzustellen, von ihm eine kleine Anstrengung zu fordern. Schliesslich haben wir einen Kopf, der denkt. Ich bestehe darauf, dass man an den Zuschauer Fragen stellt – nicht nur über den Inhalt, sondern auch über die Form des Films.
Ich lasse dem Zuschauer die Wahl, ob er mich hören will oder nicht. Ich möchte eine echte Beziehung herstellen, nicht eine Beziehung, die auf Suggestion und Unterdrückung ausgeht. Ich möchte dem Zuschauer bewusst machen, dass er sich im Kino befindet. Das ist für mich ein wirksames Mittel, um Distanz zu gewinnen.



Martin Schaub

Alain Tanners Filme sind Phantasiemaschinen. «Wahres Kino» ist für ihn jenes Kino, in dem die Form konsequent als Teil des Inhalts verstanden wird, und zwar auf beiden Seiten der Leinwand, vom Autor (den Autoren) und dem Zuschauer, der mit Hilfe seiner Phantasie zum Mitautor wird.

Er wolle mit seinem Zuschauer in einen Dialog treten, sagt Tanner, und deshalb konstruiert er nicht eine Dampfwalze, die den Zuschauer überfährt, sondern eine neue Phantasiemaschine. Er lässt kaum eine Möglichkeit aus, den Zuschauer fühlen zu lassen, dass er zu dem, was da auf der Leinwand geschieht, auch etwas zu sagen und beizutragen hat. Immer wieder unterbricht Tanner den Fluss der farbigen Geschichte und veranschaulicht die «unterirdischen» Gedanken und Gefühle seiner Personen durch kurze Schwarzweiss-Tableaux.

Die Szenen sind nicht inszeniert. Nicht im klassischen Sinn.

Kein Spielfilm – ein Filmspiel, ein Filmessay? Tanners Kino will durchaus auch sinnlich sein, schön, poetisch. Martin Schaub nannte es einmal *Ideenkino*. Figuren sind in den Raum gestellt. Rezitieren.
Da gibt es keine backstory, keine klassische Entwicklung der Figuren, keine klassische Handlung – und schon gar keine Psychologie.
Alain Tanner: «Ich wähle stets poetische, nie psychologische Darsteller.»

Tanner verzichtet darauf, selbst zu formulieren, was andere, wie Bert Brecht, Arthur Rimbaud, Aimé Césaire, Pier Paolo Pasolini, Peter Handke, Fiodor Dostojewski, Antoine Artaud, bereits sehr schön gesagt haben.

Bertolt Brecht

«Heute», beklagte sich Herr K., «gibt es unzählige, die sich öffentlich rühmen, ganz allein grosse Bücher verfassen zu können, und dies wird allgemein gebilligt. Der chinesische Philosoph Dschuang Dsi verfasste noch im Mannesalter ein Buch von hunderttausend Wörtern, das zu neun Zehnteln aus Zitaten bestand. Solche Bücher können bei uns nicht mehr geschrieben werden, da der Geist fehlt. Infolgedessen werden Gedanken nur in eigener Werkstatt hergestellt, indem sich der faul vorkommt, der nicht genug davon fertigbringt. Freilich gibt es dann auch keinen Gedanken, der übernommen werden, und auch keine Formulierung eines Gedankens, die zitiert werden könnte. Wie wenig brauchen diese alle zu ihrer Tätigkeit! Ein Federhalter und etwas Papier ist das einzige, was sie vorzeigen können! Und ohne jede Hilfe, nur mit dem kümmerlichen Material, das ein einzelner auf seinen Armen herbeischaffen kann, errichten sie ihre Hütten! Grössere Gebäude kennen sie nicht als solche, die ein einziger zu bauen imstande ist!»

Die kleine Hütte wurde zur Anregung gebastelt
von Walt R. Vian

Regie: Alain Tanner; Buch: Alain Tanner, Bernard Comment; Kamera: Denis Jutzeler; Schnitt: Max Karli; Musik: Michel Wintsch; Ton: Christophe Giovannoni; Darsteller: Aquilino Ascension (Momo), Tatiana Auderset (Mirella), Julia Batinova (Marina), Romain Bevierre (Maxime), Nathalie Dubey (Marion), Rachel Gordy (Monica), Stefanie Gunther (Mirabelle), Dimitri Janin (Mattéo), Pauline Le Comte (Marie), Anouk Mettaz (Mouche), Anne Pieri (Mathilde), Madeleine Piguet (Madeleine), Guillaume Prin (Mathias), Carine Sechehaye (Mélanie), Fahid Taghavi (Michel), Julien Tsongas (Marco), Lucie Zelger (Margot). Produktion: Filmograph; Co-Produktion: TSR, CAB Productions, Gemini Films. Schweiz 2003. Format: 1:1.66, Dolby SRD, Dauer: 85 Min. CH-Verleih: CAB Productions, Lausanne

Reigen aus Bildern und Klängen

2046 von Wong Kar-wai

ANSTELLE EINER IDEOLOGIE DER LESBARKEIT STEHT EINE METAPHYSIK DES ERLEBENS.

Wong Kar-wais 2046 beginnt mit einem Bild, das sich nicht deuten und kaum beschreiben lässt. Eine Art Trichter zeigt das Bild, ob aus lackiertem Holz oder geschliffenem Metall, ist nicht zu sagen. «Früher, wenn man ein Geheimnis hatte, das so schwer auf einem lastete, dass man es nicht alleine tragen konnte, stieg man auf einen Berg und sprach das Geheimnis ins Loch eines Baumes und verschloss anschliessend die Öffnung mit Lehm» heisst es einmal im Film. Vielleicht ist die dunkle Öffnung des Trichters dazu da, dass man in ihm ein Geheimnis deponiert – doch das Bild entpuppt sich selbst als Rätsel. Und wie ein optisches Leitmotiv, immer wieder auf das Geheimnis des Kinos anspielend, wird dieses Bild in der Mitte und schliesslich zum Schluss des Films wieder auftauchen.

Freilich belässt es Wong Kar-wai nicht bei dieser Aporie des undeutbaren Bildes, sondern reflektiert sie zugleich in den Fragmenten der Handlung wie in der Person der Hauptfigur: Der Journalist und Schriftsteller Chow Mo-wan, der an einem Science-Fiction-Roman arbeitet, versucht bereits selbst, seine geheimnisvollen Erinnerungsbilder in einem Text festzuhalten und die Spuren von Gefühlen und Eindrücken in Schrift zu verwandeln. Doch dieser Versuch zu schreiben, zu erzählen scheint immer wieder auf ein Versagen der Worte hinauszulaufen. Die Eindrücke, Träume und Stimmungen, welche in der Erinnerung des Autors und auf der Leinwand des Kinos auftauchen, bilden kein Ganzes, keine Geschichte – und berühren gerade dadurch, dass sie zuweilen wie erratische Blöcke im Verlauf dieses Film stehen, umso mehr. Anstelle einer Ideologie der Lesbarkeit steht eine Metaphysik des Erlebens.

Diese Metaphysik des Erlebens haftet den Gegenständen, den Räumen, den Klängen an: Im Hongkong von 1967 möchte Chow im Hotel Oriental jenes Zimmer beziehen, in dem er eine unglückliche Liebesgeschichte erlebt hat. Doch das Zimmer 2046 ist nicht frei, Chow zieht ins Zimmer 2047 gegenüber. Diese Konstellation

ANDIE STELLE EINER HANDLUNGSSTRUKTUR TRITT EIN ORCHESTRALES ARRANGEMENT DER BILDER, DER RÄUME, DER FARBEN, DER MUSIK.

macht erneut die Aporie der nicht-erzählbaren Erlebnisse und ihrer bildhaften Erinnerungsbilder klar. Chows Versuch, über die Erinnerung zu reflektieren, kann nur im Abstand zu diesen Erinnerungen stattfinden, selbst wenn dieser Abstand minimal und man selbst gerade mal eine Zimmernummer entfernt ist. Analog dazu heisst denn auch der dabei entstehende Zukunftsroman entgegen dem Filmtitel «2047». Der zentrale Raum gegenüber aber, der Raum 2046, wird zur Leerstelle, zum geheimnisvollen Zentrum, das man immer nur umkreisen, nur umschreiben kann. Und auch in der Zeit sind wir niemals ganz bei uns. Eine Stunde, ein Tag, ein Monat, ein Jahr später – so steht es in Schriftzeichen auf der Leinwand, und so entflieht andauernd die Zeit, auf dass plötzlich wieder Vergangenes in der Gegenwart auftaucht. Die geliebten Frauen aus vergangenen Jahren tauchen im Bilderreigen des Films, in Erinnerung des Protagonisten auf. Das Geschehene geschieht nochmals oder erst jetzt.

So bleibt alles Andeutung in diesem Film, der die hypnotische Kraft seiner Bilder gerade nicht durch das Raster einer Story zwängt, um sie so zu entschärfen. An die Stelle einer lesbaren Handlungsstruktur tritt ein orchestrales Arrangement der Bilder, der Räume, der Farben, der Musik. Das Licht, welches bisweilen durch die Fenster des Hotel Oriental leuchtet oder durch die Zugfenster der Science-Fiction-Geschichte, erinnert an den grünen Neonschein in Alfred Hitchcocks VERTIGO und damit an dessen Taumel zwischen den Zeiten, zwischen Tod und Leben. Die Cinemascope-Räume der alten Welt und die Brillantine im Haar des Hauptdarstellers *Tony Leung* führen in die melancholischen Szenerien eines Douglas Sirk, während die schläfrige, unendlich gedehnte Zeit in den Szenen aus Chows Zukunftsroman Erinnerungen an Stanley Kubricks 2001 beschwören. Doch solche intertextuellen Verknüpfungen erweisen sich weder als Selbstzweck noch als klare Anleitung zur Interpretation, sondern bilden vielmehr ein Netz aus Bildern, Allusionen, Erinnerungsfetzen, die auftauchen und den Zuschauer berühren, ohne ihm Antworten zu geben.

Wohl am virtuosesten vollbringt Wong Kar-wai dieses Spiel mit Artefakten der Erinnerung auf der Tonspur. Nat King Coles wehmütiger «Christmas Song» skandiert den Fluss der Zeit von Weihnacht zu Weihnacht, und zugleich deutet die Wiederkehr des immer gleichen Liedes auch auf eine Enthebung aus der Zeit hin. Was noch als zielgerichteter Handlungsverlauf hätte gelesen werden können, verwischt sich im samtenen Klang der Musik. Der Filmmusiker *Peer Raben* variiert für 2046 Themen aus seinen Scores für Rainer Werner Fassbinder, und *Shigeru Umebayashi* deutet in seinen Kompositionen die ebenfalls von ihm verfasste Filmmusik von IN THE MOOD FOR LOVE an. Gemeinsam mit dem sich erinnernden Schriftsteller sind wir niemals ganz dort, wo wir meinen.

Das schönste Musikstück aber hat sich Wong Kar-wai bei Georges Delerue ausgeliehen, dem Lieblingskomponisten von François Truffaut, und aus dessen VIVEMENT DIMANCHE stammt denn auch das Stück «Julien & Barbara», das im Laufe des Films immer wieder anklingt. Eine aussergewöhnliche Wahl, ist doch dieses eine Stück in dem sonst eher heiteren Score bestimmt das melancholischste – ein Eindruck, der sich noch verstärkt, wenn man den Umstand bedenkt, dass es sich bei VIVEMENT DIMANCHE um den letzten Film Truffauts handelt.

Mit diesem dichten Reigen aus Bildern und Klängen hat Wong Kar-wai gewiss sein opus magnum geschaffen. Wollte man eine Vergleichsgrösse heranziehen, wäre es ohne Zweifel LE MÉPRIS von Jean-Luc Godard. Wie Godard hat Wong Kar-wai versucht, einen zugleich gewaltigen und bescheidenen Film über die Mächtigkeit und Melancholie von Kunst und Erinnerung zu machen. Und so ähnelt denn das rätselhafte Objekt zu Beginn und Ende von 2046, jenes Loch, in dem die Geheimnisse verborgen werden, jener schwarzen Mitte der Linse in der auf uns zurollenden Kamera am Anfang von Godards LE MÉPRIS.

Im Kino ruht das Geheimnis, wird erlebbar und bleibt doch verborgen. Wie singt doch die Callas vergeblich in Vincenzo Bellinis Arie «Casta Diva», die im Laufe von 2046 immer wieder zu hören ist: «A noi volgi, il bel sembiante, senza nube e senza vel» – zeige uns dein schönes Antlitz, unbewölkt und ohne Schleier.

Johannes Binotto

Regie, Buch: Wong Kar-wai; Kamera: Christopher Doyle, Kwan Pun Leung, Lai Yui Fai; Schnitt: William Chang; Szenenbild: William Chang; Musik: Peer Raben, Shigeru Umebayashi; Ton: Claude Letessier. Darsteller (Rolle): Tony Leung (Chow Mo-wan), Gong Li (Su Li Zhen), Takuya Kimura (Tak), Faye Wong (Wang Jing Wen/wjw1967), Zhang Ziyi (Bai Ling), Carina Lau (Lulu/Mimi), Chang Chen (cc1966), Siu Ping-lam (Ah Ping), Wang Sum (Mr. Wang / Zugführer), Maggie Cheung (slz1960), Thongchai McIntyre (Bird), Dong Jie (Wang Jie Wen). Produktion: Paradis Films, Orly Films, Block 2 Pictures; Produzenten: Wong kar-wai, Chan Ye-Cheng, Ren Zhonglun. Hongkong 2004. Farbe; 35mm, Cinemascope; Dolby SRD; Dauer: 127 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Prokino, München

‹2046 handelt vom sense of loss›
Gespräch mit Wong Kar-wai

«DIE ZUSCHAUER SIND DABEI PASSAGIERE IN EINEM ZUG, DER DURCH VERSCHIEDENE BAHNHÖFE FÄHRT.»

FILMBULLETIN IN THE MOOD FOR LOVE sei das Hors d'œuvre zum Hauptgericht 2046, schrieb ein Kritiker – das scheint mir zwar unfair, aber es gibt eine Beziehung zwischen beiden Filmen.

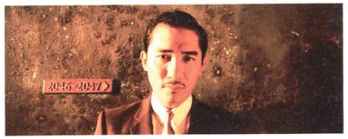
WONG KAR-WAI Es sind zwei Filme, die zwei verschiedene Themen behandeln. IN THE MOOD FOR LOVE ist eine Liebesgeschichte, sie handelt von zwei Personen; in 2046 geht es um eine einzige Person, einen Schriftsteller, der herausfinden will, was Liebe bedeutet, der wiederfinden will, was er verloren hat – das Publikum sollte diesen Film auf keinen Fall als Fortsetzung ansehen. Wer IN THE MOOD FOR LOVE noch nicht gesehen hat, dem möchte ich empfehlen, zuerst 2046 anzusehen und erst dann IN THE MOOD FOR LOVE – so erfahren sie einiges über den Hintergrund dieses Mannes. 2046 ist weniger eine Geschichte als ein Tagebuch, eine Reise, die Odyssee dieses Mannes, der versucht, etwas Verlorenes wieder zu finden. Die Zuschauer sind dabei Passagiere in einem Zug, der durch verschiedene Bahnhöfe fährt.

FILMBULLETIN Sie arbeiten nicht mit einem herkömmlichen Drehbuch?

WONG KAR-WAI Wir haben eine Art Entwurf. Normalerweise braucht man die letzte Fassung eines Drehbuchs, um die Geldgeber zu überzeugen, oder weil die Beteiligten genau wissen wollen, worum es geht. Und beim Drehen halten sie sich dann sehr genau daran. In unserem Fall war es organischer: wir haben den Entwurf und die Besetzung, dann drehen wir. Während Dreharbeiten gibt es manchmal Schwierigkeiten mit Drehorten und Zeitplänen. Da muss man flexibel sein. Wir haben den Entwurf, aber in welcher Reihenfolge wir drehen, wird erst in der Produktion entschieden.

FILMBULLETIN Wäre es für Sie vorstellbar – mit einem Drehbuch und limitierter Zeit?

WONG KAR-WAI Es ist nicht so, dass ich mich weigern würde, mit einem Drehbuch zu arbeiten und dann den Film in drei Monaten abzudrehen. Aber seit meinem zweiten Film arbeiten wir immer mit einer kleinen Crew, gerade mal zehn Personen für die Schlüsselpositionen, und wir kümmern uns um alles, um Produktion ebenso wie um Verleih. Deswegen muss man auch in der Lage sein, einen Film, für den vierzig Drehtage vorgesehen waren, in zwanzig zu drehen, wenn es finanzielle Probleme gibt. Deshalb muss man fortwährend am Drehbuch arbeiten. Bei 2046 war für die Szenen in der Zukunft ursprünglich die Hälfte des Budgets vorgesehen, aber nachdem wir mehr Drehtage benötigten als geplant, mussten wir uns überlegen, wie wir trotzdem im Budget bleiben konnten. Da die CGI-Aufnahmen sehr viel Geld und Zeit benötigen, änderten wir die Story – wir kürzten die Zukunftsszenen und erweiterten die anderen. Wenn man in so einer Situation nicht flexibel sein kann, dann sitzt man in der Falle. Und kann nur sagen: «Das ist unmöglich!» Die Autoren



«WAS WIR IM FILM ZEIGEN, IST KEIN EXAKTES ABBILD DER SECHZIGER JAHRE, ES IST MEINE ERINNERUNG DARAN.»

müssen also offen sein für jegliche Änderungen, um die Probleme des Regisseurs und des Produzenten lösen zu können. Für einen Filmemacher ist das die einzige Möglichkeit, Kontrolle und Freiheit zu behalten.

FILMBULLETIN Im Vorspann werden gleich drei Kameraleute genannt – hängt das auch mit der langen Drehzeit zusammen?

WONG KAR-WAI Es war nicht so, dass sie einander nachfolgten. Der zweite Kameramann war verantwortlich für das Second Unit, er arbeitet schon sehr lange mit *Christopher Doyle* zusammen, anfangs als sein Assistent, und der dritte Kameramann ist auch verantwortlich für die «Making of» – das ist eine wirkliche Zusammenarbeit und nicht so, dass man sagen kann, diese Aufnahme stammt von Chris und diese nicht.

FILMBULLETIN Hing es auch mit der langen Drehzeit zusammen, dass *Maggie Cheung* nicht die Hauptrolle spielte, wie angekündigt?

WONG KAR-WAI Nein. Als wir ihre Mitwirkung ankündigten, war schon klar, dass es nur ein Gastauftritt sein sollte. Ich wollte sie als ein bestimmtes Image zeigen. In IN THE MOOD FOR LOVE ist sie eine reale Person, aber hier ist sie mehr ein Image, eine Frau in seiner Erinnerung, etwas Fiktives – in der Erinnerung ist sie perfekt, deswegen ist sie für ihn die ideale Frau, über die er nur schwer hinwegkommen kann.

FILMBULLETIN Wie wichtig ist die Erinnerung? Ist sie nicht nur deshalb so angenehm, weil sie die Vergangenheit verklärt?

WONG KAR-WAI 2046 handelt vom *sense of loss*. In den meisten meiner vorherigen Filme ging es um das Verlangen nach Liebe, 2046 ist ein Film über das Danach – man fühlt, man hat etwas verloren. Wir wollen es auf irgendeine Weise bewahren – in meinem Fall versuche ich, es im Film zu bewahren. Ich versuche, an Orten zu drehen, die ich schätze, und Sachen zu rekreieren, die ich mag, über die Kostüme und die Art und Weise, wie die Menschen leben – so dass es acht bis zehn Jahre später noch da ist.

FILMBULLETIN Das subjektive Element gilt auch generell für Ihr Interesse an den sechziger Jahren?

WONG KAR-WAI Was wir im Film zeigen, ist kein exaktes Abbild der sechziger Jahre, es ist *meine* Erinnerung daran. Ich mag diese Zeit sehr. Ich kam 1963 aus Shanghai nach Hongkong, war ungefähr sechs Jahre alt. Shanghai und Hongkong sind vollkommen unterschiedliche Städte, ich war fasziniert vom Klang der Stadt, von den Menschen. Vieles im gegenwärtigen Hongkong ist nicht mehr so eindrucksvoll wie früher, etwa die Architektur. Auch deshalb versuchen wir, unsere Erinnerungen an die Stadt im Film zu bewahren.

FILMBULLETIN Stimmt es, dass das Fertigstellen von Filmen für Sie eher problembeladen ist?

WONG KAR-WAI In gewisser Weise ja. Einen Film fertigzustellen, bedeutet ja nicht nur, zu sagen dies ist das Ende. In einem solchen Moment denkt man, wenn die Story weitergeht oder zu einem passenderen Ende kommen könnte, dann müssen wir sicherstellen, dass wir die beste Lösung finden. Und da man immer glaubt, morgen würde man eine bessere Lösung finden, benötigt man in gewisser Weise eine *deadline*. Erst danach kann man sich dann einem neuen Projekt zuwenden.

In der Tat möchte ich mich nicht zu lange mit einem Projekt aufhalten. Als Person will man irgendwann davon frei sein. Man muss nur sicher sein, dass es die bestmöglichste Fassung ist in dem Moment, wo man sich von ihr abwendet.

FILMBULLETIN In 2046 ist die Musikauswahl sehr eklektizistisch. Gab es ein bestimmtes Stück, das für Sie den Ausgangspunkt bildete, oder hatten Sie von vornherein verschiedene Stücke für verschiedene Figuren im Kopf?

WONG KAR-WAI Das ist ein ganz zentraler Punkt. Normalerweise haben wir für jeden Film ein Hauptthema, und jeder Film hat eine gewisse Stimmung. Für 2046 aber wollten wir für jede Figur ihre eigene Musik, es ist viel impressionistischer – wir haben Songs aus dieser Epoche (etwa von Connie Francis oder Dean Martin), wir haben Musik aus meinen früheren Filmen oder aus Filmen von Fassbinder oder Truffaut, ausserdem auch Opernmusik. In diesem Film ist die Musik viel subjektiver, es gibt keine Wahrheit.

FILMBULLETIN Wie war es zum Beispiel bei der Musik von *Peer Raben* aus dem Fassbinder-Film? Wollte er wissen, in welchem Szenenzusammenhang Sie die Musik benutzen?

WONG KAR-WAI Nein. Ich hatte ein Treffen mit ihm im Jahre 2000, als ich auf Promotions-Tournee für IN THE MOOD FOR LOVE in Hamburg war. Ich finde seine Karriere sehr faszinierend, er begann als Buchhalter für Fassbinder. Die Musik, die er für dessen Filme schrieb, ist wie eine Signatur. Ich sagte ihm, dass ich die Musik in LILI MARLEEN sehr mochte. Einerseits ist sie sehr deutsch, andererseits erinnerte sie mich an Shanghai. Eines Tages wolle ich einen Film über Shanghai in den dreissiger Jahren machen, und ich wollte, dass er dafür die Musik schriebe. Er schlug mir stattdessen vor, es neu zu arrangieren. Ich benutzte es dann in einem Kurzfilm, und seitdem haben wir eine freundschaftliche Beziehung. Als ich 2046 in Angriff nahm, rief ich ihn an und erzählte ihm von der Geschichte: es gäbe darin eine Frau, die mich sehr stark an Frauengestalten aus den Fassbinder-Filmen erinnern würde, ausserdem hätte ich die Musik zu QUERELLE im Kopf – ob er wohl eine Art futuristische Version oder eine "Zugversion" davon schaffen könne? Er fragte mich, ob er Szenen aus dem Film sehen könne, aber da musste ich ihm mitteilen, dass wir noch gar nichts gedreht hatten. Er hat es dann ohne die Szenenausschnitte gemacht, das geht, weil er einfach ein Stück schreibt und ich gewissermassen der Disk Jokey bin, der die Musik an die richtigen Stellen packt.

«ICH WOLLTE IN SCOPE DREHEN, DAMIT DAS PUBLIKUM BEGREIFT, WIE ENG DIE RÄUME WIRKLICH SIND.»

FILMBULLETIN 2046 ist Ihr erster Film in Scope ...

WONG KAR-WAI Dieses Format haben wir zuvor nie ausprobiert, aber hier hatte ich den Eindruck, das sollten wir unbedingt machen. Normalerweise ist der Raum sehr dominierend in meinen Filmen, überraschenderweise fanden manche Leute, dass die Räume gar nicht so klein aussehen. Ich wollte in Scope drehen, damit das Publikum begreift, wie eng die Räumlichkeiten wirklich sind. Ausserdem wollte ich dem Publikum das Gefühl vermitteln, dass sie an diesem Ort gefangen sind – denn wenn man begreift, wie eng dieser Raum ist, dann ist es geradezu klaustrophobisch. Und schliesslich ändert dieses Format auch unsere Perspektive: wie wir die Dinge sehen, aber auch die Choreografie der Schauspieler und auch die Art und Weise, wie Christopher Doyle etwas ausleuchtet.

FILMBULLETIN Viele Ihrer Darsteller haben in Asien den Status von Superstars, zögern aber offenbar nicht, sich auf die langwierigen Dreharbeiten mit Ihnen einzulassen ...

WONG KAR-WAI Ein Schauspieler hat seine Leidenschaft für das Metier, er will Herausforderungen. Ausserdem haben sich auch Freundschaften entwickelt, mit manchen dieser Darsteller habe ich schon gearbeitet, als sie noch nicht so prominent waren.

FILMBULLETIN Unter den Darstellern nimmt *Tony Leung* eine besondere Rolle ein – er hat in fast allen Ihrer Filme gespielt.

WONG KAR-WAI Das ist wirklich eine Freundschaft, man könnte sagen, wir haben dieselben Interessen, wir haben im Lauf der Jahre eine enge Beziehung zueinander entwickelt, in 2046 ist er der einzige, der in allen sechs Kapiteln auftritt. In den fünf Jahren zwischen meinen beiden letzten Filmen hat er ungefähr zehn andere Filme gedreht, darunter Filme wie HERO und INTERNAL AFFAIRS.

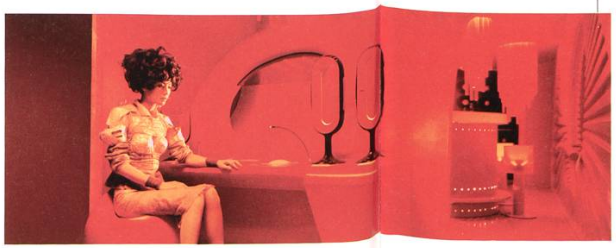
FILMBULLETIN Ungewöhnlich kam mir der Schnurrbart vor, den er im Film die meiste Zeit trägt – war das damals verbreitet in Hongkong?

WONG KAR-WAI Das hat mehr mit Tony Leung selber zu tun: er ist kein Method Actor, der seine Figur von innen heraus entwickelt, sondern er geht von aussen heran, etwa wie sich seine Figur bewegt. Er muss dieser Figur glauben, um sie darstellen zu können. Wenn er also einen Spieler verkörpert, fragt er sich, welche Kleidung würde ein Spieler tragen? Für ihn war der Schnurrbart sehr wichtig, denn zu Beginn ist er das vollkommene Gegenteil seiner Figur in IN THE MOOD FOR LOVE.

FILMBULLETIN Während des Nachspanns hört man auch Radiostimmen über die Übernahme von Hongkong durch China sprechen – ist das das einzige, was fünfzig Jahre danach davon bleiben wird?

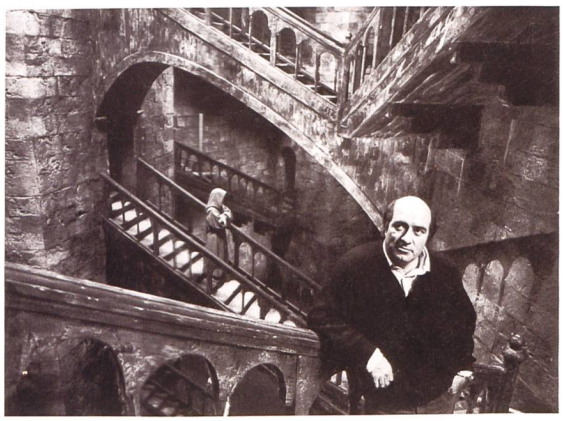
WONG KAR-WAI Mehr als das – so wie wir die Zukunft sehen, wollten wir in ihr die verschiedenen Perioden von Hongkong zusammenfügen. Die Radioberichte, die Sie da hören, sind Originaltöne der BBC von 1966 und solche aus dem Jahr 1997 – ich wollte all diese historischen Ereignisse in einer Sequenz zusammenführen.

Das Gespräch mit Wong Kar-wai
führte Frank Arnold



«Ein Production Design erzählt eine eigene Geschichte»

Gespräch mit Dante Ferretti, Production Designer

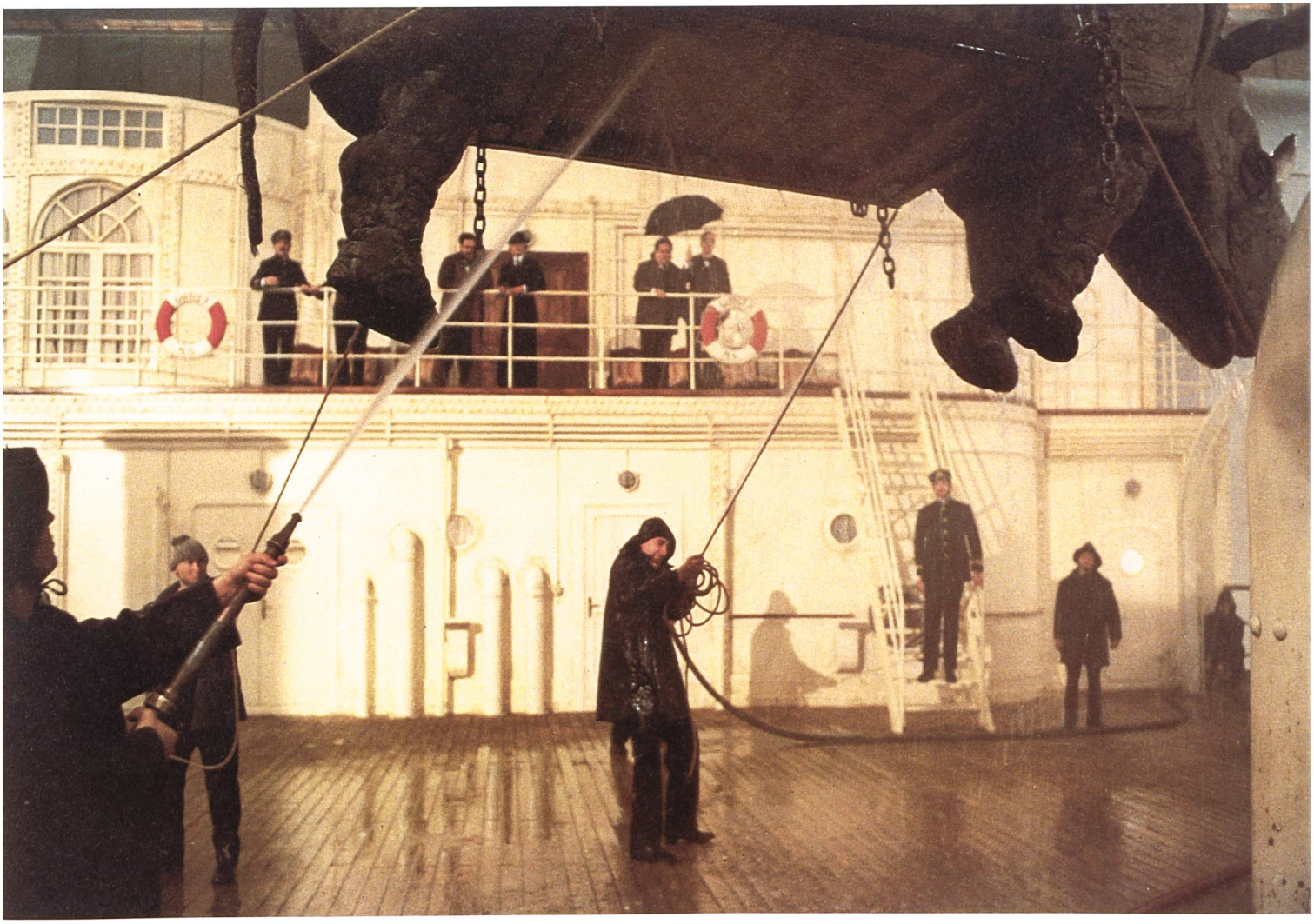


FILMBULLETIN Sie haben sich schon früh für das Kino interessiert?

DANTE FERRETTI Ich komme aus einer kleinen italienischen Stadt, aus Macerata an der Adriaküste. Das ist übrigens ganz in der Nähe von Federico Fellinis Geburtsort Rimini. Als Kind malte und zeichnete ich, wann immer ich konnte. Oder ich ging ins Kino. Mit zwölf oder dreizehn Jahren hatte ich bereits den Wunsch, eines Tages zur Welt des Films zu gehören. Aber nicht vor der Kamera. Ich träumte davon, Arenen zu bauen, wie ich sie in Mervyn LeRoys QUO VADIS? (USA 1951) oder William Wylers BEN HUR (USA 1959) gesehen hatte.

FILMBULLETIN Sie ahnten also schon als Kind, dass die Welt der Historien- und Kostümfilme eine gebaute, eine künstlich geschaffene sein muss.

DANTE FERRETTI Ja. Womöglich liegt das aber daran, dass ich schon früh das Wort *scenografia* entdeckt habe. Vielleicht bin ich deswegen nie der Illusion erlegen, die auf der Kinoleinwand gezeigte Welt sei die wirkliche Welt.



«Womöglich liegt das daran, dass ich schon früh das Wort *scenografia* entdeckt habe. Vielleicht bin ich deswegen nie der Illusion erlegen, die auf der Kinoleinwand gezeigte Welt sei die wirkliche Welt.»

Ich war sehr neugierig und wollte wissen, was ein für die *scenografia* Verantwortlicher eigentlich tut. Meine Eltern versuchten, so gut sie das eben konnten, meine Fragen zu beantworten. Und das bestärkte nur meinen Wunsch zu erlernen, wie man Filmsets baut, und dann später als Erwachsener beim Film als *scenografo* – als Production Designer – zu arbeiten. Nach der Schule schrieb ich mich auf der «Accademia di Belle Arti» in Rom ein. Dort gab es zwar keinen Fachbereich für Film, aber ich belegte Seminare zum Thema Bühnenbild im Theater, natürlich auch Kurse über Architekturgeschichte und hatte sehr viel Zeichenunterricht. An der Accademia fühlte ich mich durchaus zu Hause, aber ich hatte doch ein wenig die Sorge, meine berufliche Zukunft könnte brotlos sein. Ich versuchte also, Arbeit zu finden, und geriet an den Filmarchitekten *Luigi Scaccianoce*, der mich als Assistent in seinem Atelier aufnahm. Dort blieb ich neun Jahre. Im Lauf dieser Zeit wurden mir immer grössere Aufgaben übertragen, und für den letzten Film, den ich als Assistent machte, war ich praktisch alleine verantwortlich: SATYRICON (1969/70) von *Federico Fellini*. Da ich aber offiziell noch Assistent war, erhielt ich keinen Credit für diese Arbeit, und so dachte ich, die Zeit sei gekommen, es auf eigene Faust zu versuchen.

FILMBULLETIN Ihr erster Film, den Sie dann auch offiziell alleinverantwortlich ausgestattet haben und dessen Vorspann Sie als *scenografo* – als Production Designer – ausweist, ist MEDEA (1969) von *Pier Paolo Pasolini*.

DANTE FERRETTI Ja. Pasolini kannte mich als Assistent. Er hatte mir bereits angeboten, bei EDIPO RE (1967) als Production Designer für ihn zu arbeiten, aber da fühlte ich mich noch an meine Stellung als Assistent von Luigi Scaccianoce gebunden, der dann gemeinsam mit *Andrea Fantacci* für die Ausstattung des Films verantwortlich zeichnete.

DER NAME DER ROSE
Regie: Jean-Jacques Annaud

E LA NAVE VA
Regie: Federico Fellini

I RACCONTI
DI CANTERBURY
Regie:
Pier Paolo Pasolini

FILMBULLETIN Wenn man sich Ihre Filmografie anschaut, stellt man fest, dass Sie überwiegend für historische Filme gearbeitet haben. War das immer eine bewusste Entscheidung?

DANTE FERRETTI Das hat sich eher zufällig so ergeben, aber es kommt tatsächlich auch meinen eigenen Vorlieben entgegen. Ich mag es, bestimmte Epochen nachzuerfinden. Ich versuche, mich mit meinen Gedanken und Überlegungen in den betreffenden Zeitraum hineinzubegeben, ihn zu absorbieren und die Vergangenheit zu leben, um die es geht. Vielleicht ähnlich wie Schauspieler es tun, die sich ja auch anders bewegen, denken und empfinden, je nachdem ob die Figuren, die sie spielen, beim Untergang des Römischen Reichs dabei waren oder während der Französischen Revolution oder in der Zeit des Sezessionskriegs der Vereinigten Staaten von Amerika. Man darf nicht einfach die Gegenwart der Vergangenheit überstülpen. So ist zwar die genaue historische Recherche unerlässlich für meine Arbeit, zugleich sind aber deren Ergebnisse auch nur Basis und Voraussetzung meiner gestalterischen Überlegungen. Wenn ich versuche, eine Epoche zu leben, dann ist es für mich sehr wichtig, auch viele kleine "Fehler" mitzudenken und einzubauen. Das Perfekte ist eben perfekt – und manchmal auch ein wenig langweilig. Denken Sie nur an den Set einer grossen Hausfassade: Sie bauen eine Tür, einige Fenster, Verzierungen. Stellen Sie sich vor: Das Haus hat mehrere Stockwerke und ist von diversen Familien bewohnt. Die Menschen haben unterschiedliche Bedürfnisse. Irgendwann machen sie vielleicht einen Anbau. Sie verändern das Dach. Möglicherweise hat es irgendwo im Haus einmal einen Brand gegeben. Woanders hat sich ein Ehepaar gestritten und das Mobiliar durchs Fenster geworfen. Die Scheiben sind nicht ersetzt worden. Oder es gab vielleicht früher einen Kaufmann im Erdgeschoss, aber nur für kurze Zeit, bloss ein verwitterter Namenszug ist noch an der Wand zu sehen. Ich versuche, Sets zu gestalten, die Lebensräume sind und nicht einfach aus einem Guss. Ich

«Pasolini hat mir immer wieder Reproduktionen etwa von Giotto gezeigt, dabei ging es nicht darum, bestimmte Szenen zu kopieren, sondern eine besondere Sensibilität zu verinnerlichen.»

glaube, das Stilechte gibt es nur in Büchern zur Kunst- und Architekturgeschichte. Wenn Sie durch Rom spazieren, werden Sie es schwer haben, reinstes Cinquecento in der Architektur zu finden. Wahrscheinlich ist jedes römische Haus in einem bestimmten Stil angefangen und in einem anderen beendet worden.

FILMBULLETIN Sie haben mit zwei grossen Regisseuren des italienischen Kinos – Pasolini und Fellini – zusammengearbeitet. War das prägend für Ihren Stil?

DANTE FERRETTI Pasolini lehrte mich, meine Tätigkeit durch den Filter der Malerei zu verstehen. Er selbst war ja auch Maler. Und wenn Sie seine Arbeiten ansehen, stellen Sie fest, dass seine Kamera meist fest installiert ist. Die Bewegung findet vor der Kamera statt, nicht mit der Kamera. Er variiert in erster Linie die Distanz und die Objektive. Er beginnt eine Einstellung nah, sagen wir mit einer 25er Brennweite, und gewinnt dann immer mehr Abstand, um mit einem 100er-Objektiv zu enden. Das war bei den Filmen, die ich mit ihm machte, das wesentliche Element seiner Szenenkompositionen. Bei IL DECAMERON (1970/71) zum Beispiel war Giotto (um 1266 bis 1337) die Inspirationsquelle. Pasolini hat mir immer wieder Reproduktionen gezeigt, dabei ging es nicht darum, bestimmte Szenen zu kopieren, sondern eine besondere Sensibilität zu verinnerlichen. Bei IL VANGELO SECONDO MATTEO (1964) – zu dieser Zeit war ich noch Assistent – galt das gleiche, aber da bezog er sich auf Piero della Francesca (um 1416 bis 1492). Und I RACCONTI DI CANTERBURY (1971/72) wollte er durch englische Maler aus der Entstehungszeit der «Canterbury Tales» (1387–1400, Geoffrey Chaucer) und Gemälde Albrecht Dürers (1471–1528) erschlossen sehen. Pasolini sagte: «Du brauchst keine weiteren Bücher. Bei den Malern siehst du alles, was du benötigst. Du kannst sogar lernen, was du vergessen darfst. Je weniger im Bild zu sehen ist, desto mehr kann der Betrachter entdecken. Aber du musst auch erkennen, was unverzichtbar ist, um die Blicke der Zuschauer einzufangen.» Bei IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE (1973/74)

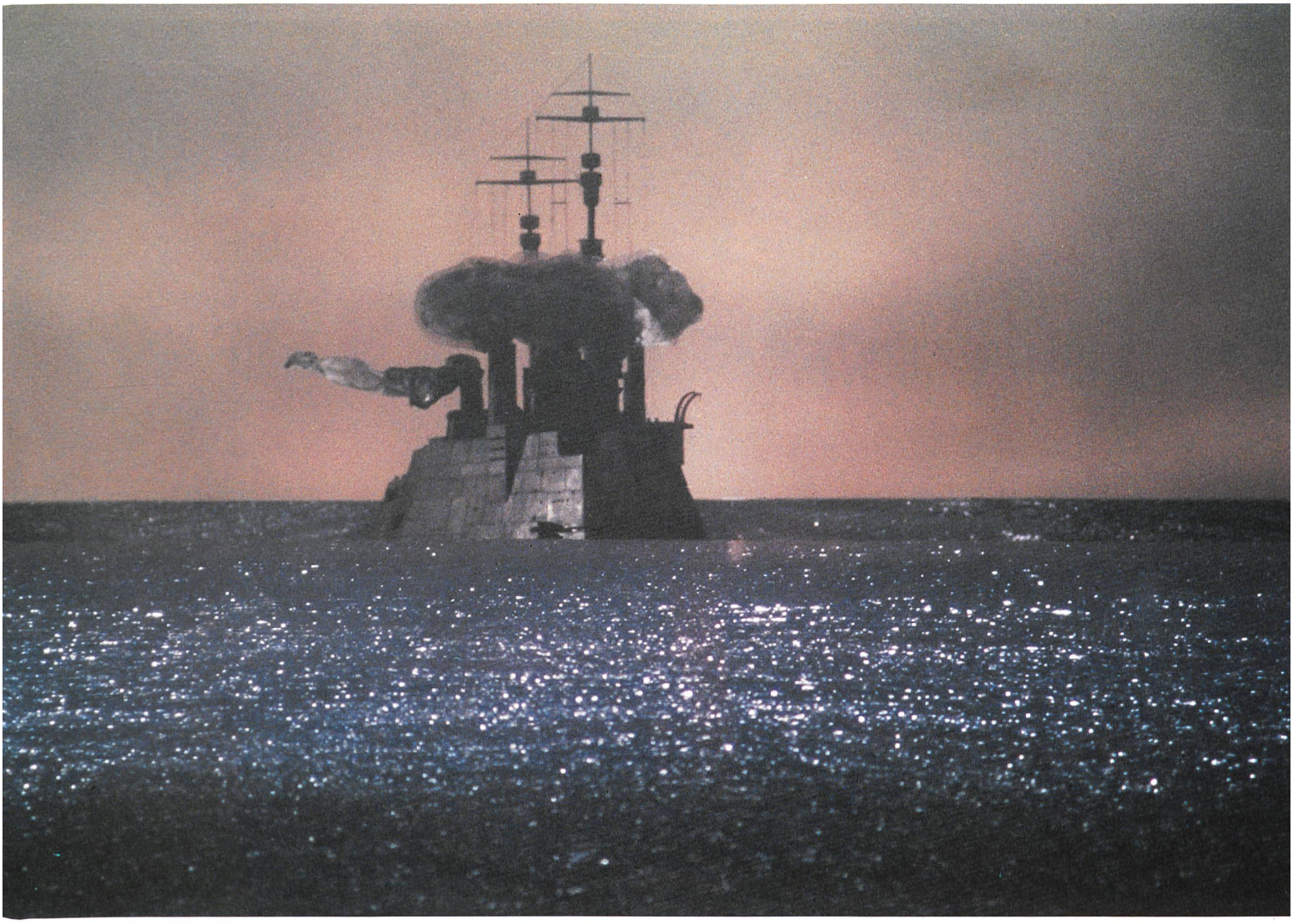
LA CITTÀ DELLE DONNE
Regie:
Federico Fellini

E LA NAVE VA
Regie:
Federico Fellini

waren es Miniaturen, anonyme Fresken oder Tapisserie-Arbeiten aus den nomadischen Kulturkreisen Arabiens, Afrikas und Indiens, die uns inspirierten.

FILMBULLETIN Gibt es eine zentrale Lektion Fellinis?

DANTE FERRETTI Mit Fellini zu arbeiten bedeutete, von ihm verschlungen zu werden. Man lebte in der Fellini-Welt. Tag und Nacht. Sieben Tage die Woche. Man redete und redete und redete. Nicht nur übers Kino. Es war ein sehr persönliches Arbeiten. Vor allem lehrte er mich, vor nichts mehr Angst zu haben. Bei den Dreharbeiten zu LA CITTÀ DELLE DONNE (1979/80) kam er eines Tages zu mir und sagte: «Da hinten, siehst du, da brauche ich ein Haus. Kein Grund zur Sorge, ich habe die Szene verschoben. Ich brauche das Haus erst übermorgen.» «Wie soll das so schnell gehen?» «Das Haus ist doch nur im Hintergrund zu sehen. Baue es aus Papier. Überleg doch mal: übermorgen. Du hast so viel Zeit.» Da habe ich verstanden, dass man vor nichts Angst haben muss. Bei den Vorbereitungen zu E LA NAVE VA (1982/83) sind wir oft gemeinsam nach Fregene gefahren und haben aufs Meer geschaut. Fellini wurde von Mal zu Mal deprimierter, und irgendwann bat er mich: «Mach mir bitte ein anderes Meer. Das hier ist zu echt.» Auf der Rückfahrt nach Rom kamen wir an Tomatenfeldern vorbei, die mit riesigen Plastikplanen abgedeckt waren. Der Wind und die Sonne verfingen sich darin. Die Planen glitzerten und schaukelten, und Fellini liess anhalten: «Solch eine See möchte ich in meinem Film sehen.» Für die Dreharbeiten brauchten wir weder ein Wasserbassin noch das echte Meer, nur grosse leere Hallen – insgesamt sieben für die verschiedenen Schauplätze auf dem Schiff – und viele Menschen, die unser Meer bewegten. Für das Schiff selbst besorgten wir grosse Hydraulikplattformen, die man im Film auch sieht. Diese Film-im-Film-Einstellungen, in denen die Hydraulikplattformen selbst ins Bild kommen, sind fast die einzigen, in denen wir diese Technik überhaupt eingesetzt haben. Wir hatten den grossen Salon fertiggebaut und eingerichtet. Die Proben begannen, es waren mit den



«Für die Dreharbeiten brauchten wir weder ein Wasserbassin noch das echte Meer, nur grosse leere Hallen – und viele Menschen, die unser Meer bewegten.»

Schauspielern und Komparsen fast dreihundert Leute dabei. Die Plattform ging mit der Nase runter, rollte zur Seite, machte einen herrlichen Seegang, und auch die Planen sahen sehr schön aus, wie sie Wellen mimten. Doch plötzlich hörte man die Stimme Fellinis: «Es ist phantastisch, ich bin begeistert, aber bitte hört auf. Ich werde seekrank.» So sind unsere wunderbaren Plattformen von einem Moment auf den anderen überflüssig geworden. Der Set wurde noch mehr abgespeckt und auch artifizieller: Der gesamte Seegang, den man im Film sieht, ist nur durch die Bewegung der Kamera erzeugt worden.

FILMBULLETIN Sie haben viele Projekte mit Ihrer Frau *Francesca Lo Schiavo* gemacht. Seit wann arbeiten Sie zusammen?

DANTE FERRETTI Seit zwanzig Jahren. Wir haben uns im Zusammenhang von Liliana Cavanis LA PELLE (1981) kennengelernt. Damals arbeitete Francesca als Innenarchitektin. Erstmals zusammen gearbeitet haben wir für Federico Fellini bei E LA NAVE VA. Beim Filmemachen ist man immer für mindestens zwei Monate abgeschnitten von der restlichen Welt. Da wir uns nicht jedes Mal so lange voneinander trennen wollten, haben wir eben versucht, gemeinsam an Projekten zu arbeiten. Das entwickelte sich zu einer Lösung, die uns beiden sehr entgegenkommt.

FILMBULLETIN Wie arbeiten Sie zusammen?

DANTE FERRETTI Wenn ich einen neuen Film anfange, mache ich zuerst eine Reihe von Skizzen. Francesca ist die erste Person, der ich diese Skizzen zeige und mit der ich darüber spreche. Sie versucht, aus ihnen meine Idee für den Film herauszulesen. Während der Dreharbeiten ist sie dann auch häufig meine "Botschafterin": Anders als der Production Designer, der selten bei den Dreharbeiten präsent ist, da er in seiner Arbeitsorganisation dem Drehplan immer mindestens zwei Tage voraus sein muss, ist Francesca als *set decorator* beständig bei den Aufnahmen dabei und hat zwangsläufig einen engen Kontakt zum Regisseur. In dieser Position vertritt sie meine Ideen

GINGER E FRED
Regie:
Federico Fellini

DER NAME DER ROSE
Regie:
Jean-Jacques Annaud

am Ort des Geschehens und kann auch flexibel reagieren, wenn sich Variationen ergeben oder bestimmte Ideen angepasst werden müssen.

FILMBULLETIN 1985 arbeiteten Sie für Fellinis GINGER E FRED und Annauds DER NAME DER ROSE als Production Designer.

DANTE FERRETTI Drei Wochen vor Ende der Dreharbeiten von GINGER E FRED, wir waren in der letzten Dekoration, rief mich *Jean-Jacques Annaud* an und wollte mit mir über sein Projekt sprechen. Fellini war sehr aufgebracht. Für ihn kam es einem Verrat gleich, zu einem Zeitpunkt, da die aktuelle Arbeit mit ihm noch nicht vollständig abgeschlossen war, überhaupt an etwas anderes denken zu können. Da ich damals zwei Werkstattbüros hatte, wurde in einem mit den Vorarbeiten für DER NAME DER ROSE begonnen, im anderen waren alle Mitarbeiter und ich ständig für Fellini verfügbar.

FILMBULLETIN Damals hiess es, die Sets seien die grössten, die seit Joseph L. Mankiewiczs CLEOPATRA (USA/Grossbritannien 1963) in Cinecittà gebaut wurden.

DANTE FERRETTI Die grossen Aussensets für DER NAME DER ROSE entstanden zwar mit operativer Unterstützung von Cinecittà, aber nicht auf dem Aussengelände von Cinecittà. Die ganze Abtei habe ich zwanzig Kilometer nördlich von Rom bei Prima Porta bauen lassen.

FILMBULLETIN Teile des Films sind in Deutschland gedreht worden.

DANTE FERRETTI Bei vielen Übergangsszenen haben wir die Aussenbauten genau auf Anschluss für die Fortsetzung in einem Innenraum von Kloster Eberbach im Rheingau gebaut. Das Kloster Eberbach zählt heute zu den wichtigsten mittelalterlichen Baudenkmälern der Welt, dennoch wurden dort viele Örtlichkeiten den Anforderungen an das Funktionieren als moderne Weinbaudomäne angepasst. Wir durften uns aber in einigen fast ursprünglich erhalten gebliebenen Räumen austoben

«Das Dormitorium, ein zweischiffiger kreuzrippengewölbter Saal, wurde zu unserem Skriptorium, der Klosterschreibstube. Darüber hinaus haben wir das ehemalige Hospital zum Speisesaal und den Weinkeller zum Badehaus gemacht.»

und diese auch für die Notwendigkeiten des Films umnutzen: Das Dormitorium, der Schlafsaal der Mönche, ein zweischiffiger kreuzrippengewölbter Saal, wurde zu unserem Skriptorium, der Klosterschreibstube. Darüber hinaus haben wir das ehemalige Hospital zum Speisesaal und den Weinkeller zum Badehaus gemacht.

FILMBULLETIN Der beeindruckendste Raum aber ist das Innere des grossen Bibliotheksturms: ein Labyrinth in der Vertikalen.

DANTE FERRETTI Das ist natürlich ein absolut fiktiver und künstlicher Raum. Er wurde in der grössten Halle in Cinecittà gebaut. Wenn wir ein horizontales Labyrinth gestaltet hätten, wäre es nötig gewesen, von oben zu filmen, und der Zuschauer hätte den Ausgang gesehen. Die Geschichte hätte vermutlich an Spannung und Geheimnis verloren. Mit Umberto Eco und Jean-Jacques Annaud habe ich lange gerätselt, wie man dieses Problem lösen kann. Nach und nach kamen die Werke von M. C. Escher (1898–1972) und Piranesi (1720–1778) ins Spiel. Und ich für meinen Teil hatte schon immer Lust, das Innere einer Muschel zu entwerfen: eine begrenzte Unendlichkeit. Irgendwann fing ich dann einfach an, Skizzen zu machen, Pläne zu zeichnen und das Modell zusammenzupuzzeln.

FILMBULLETIN Welches Ausmass hatte das gebaute Labyrinth?

DANTE FERRETTI Fünf Stockwerke, etwa fünfzehn Meter hoch. Ausserdem zwölf sechseckige, vollkommen identische und mit Büchern vollgestopfte Kabinette, die durch sechzig gleichartige Treppchen mit jeweils derselben Stufenzahl miteinander verbunden waren. Um in das Labyrinth hineinzugelangen, musste man durch eine Falltür klettern. Im Bibliotheksturm gibt es keine Wände oder Türen, um sich besser orientieren zu können, und die Treppen scheinen endlos nach oben zu steigen. Einige Treppen konnten die Schauspieler betreten, und sie führten auch irgendwohin, andere führten nirgendwohin, und wieder andere waren nur gemalt.

«Erst einmal ging es für mich um die Komposition der Farben im Film, dann um die Gemälde, die die Figuren umrahmen und sie charakterisieren, und schliesslich um die grossen Dinners, die jeweils einen Wendepunkt im Lauf der Geschichte markieren.»

FILMBULLETIN Seit den neunziger Jahren arbeiten Sie immer häufiger für den amerikanischen Film.

DANTE FERRETTI Mein erster rein amerikanischer Film war THE AGE OF INNOCENCE (1993). *Martin Scorsese* habe ich kennengelernt, als er Fellini bei den Dreharbeiten von LA CITTÀ DELLE DONNE besuchte.

FILMBULLETIN Ich habe gelesen, dass Sie zu Ihrer ersten Besprechung mit Scorsese für THE AGE OF INNOCENCE einige Entwürfe mitgenommen haben, in denen Sie das für Sie Wichtigste der Story herausgearbeitet hatten.

DANTE FERRETTI Es waren Ideen und Skizzen zu den drei Aspekten, die für mich die entscheidenden beim Design dieses Projekts waren. Erst einmal ging es für mich um die Komposition der Farben im Film, dann um die Gemälde, die die Figuren umrahmen und sie charakterisieren, und schliesslich um die grossen Dinners, die jeweils einen Wendepunkt im Lauf der Geschichte markieren. Scorsese hat meine Unterlagen studiert und dann nur gesagt: «Okay, wir haben die gleiche Wellenlänge. Leg los!» Wir haben letztendlich für den Film über einhundertachtzig Gemälde malen lassen – vor allem im Stil der romantischen Landschaftsmalerei der Hudson River School (ab 1820) und im Stil des urbanen Realismus der Ashcan School (ab 1907).

RALPH EUE Wäre es zum Beispiel denkbar gewesen, THE AGE OF INNOCENCE auch in Rom zu drehen?

DANTE FERRETTI Solch eine Entscheidung ist immer eine Frage von Ansehen und Erfahrung sowohl des Regisseurs und des Produzenten als auch des Production Designers. Bei THE AGE OF INNOCENCE bin ich eingeladen worden, in Amerika zu arbeiten. Deswegen wäre es absurd gewesen, vorzuschlagen, diesen Film in Rom zu drehen. THE AGE OF INNOCENCE ist auch ein Film, bei dem die gestalterische Dominanz auf den Innenräumen liegt. Bei GANGS OF NEW YORK (2002) ist das Gegenteil der Fall. Diesen Film in den USA zu machen, wäre tatsächlich unmöglich gewesen. So fiel irgendwann – auch wegen des

THE AGE OF INNOCENCE
Regie: Martin Scorsese

GANGS OF NEW YORK
Regie: Martin Scorsese

starken Dollars zu Beginn des Projekts – die Entscheidung, GANGS OF NEW YORK in Europa zu drehen. Und da sagten Martin Scorsese und ich übereinstimmend: Dann aber in Rom. In Cinecittà gibt es Freiflächen, die eine hinreichende Grösse haben, es gibt hervorragende Handwerker, und – ein grosser Vorteil – ich kenne die Infrastruktur.

FILMBULLETIN Gab es bei den gewaltigen Aussensets von GANGS OF NEW YORK – und sei es aus Kostengründen – Aussparungen, Vereinfachungen?

DANTE FERRETTI Nein. Man konnte von jeder Stelle des Sets jede beliebige andere Stelle des Sets aufnehmen. Der Set war im Massstab 1:1 gebaut und sehr genau der realen Topographie nachempfunden: die Gegend der Five Points, der Hafen von New York mit zwei Schiffen in Originalgrösse, ein Abschnitt des Lower Broadway und ein Teil von Upper Manhattan.

FILMBULLETIN Trotzdem hat aber auch das Visual-Effects-Team von Industrial Light & Magic (ILM) noch nach Abschluss der Dreharbeiten an dem Film gearbeitet.

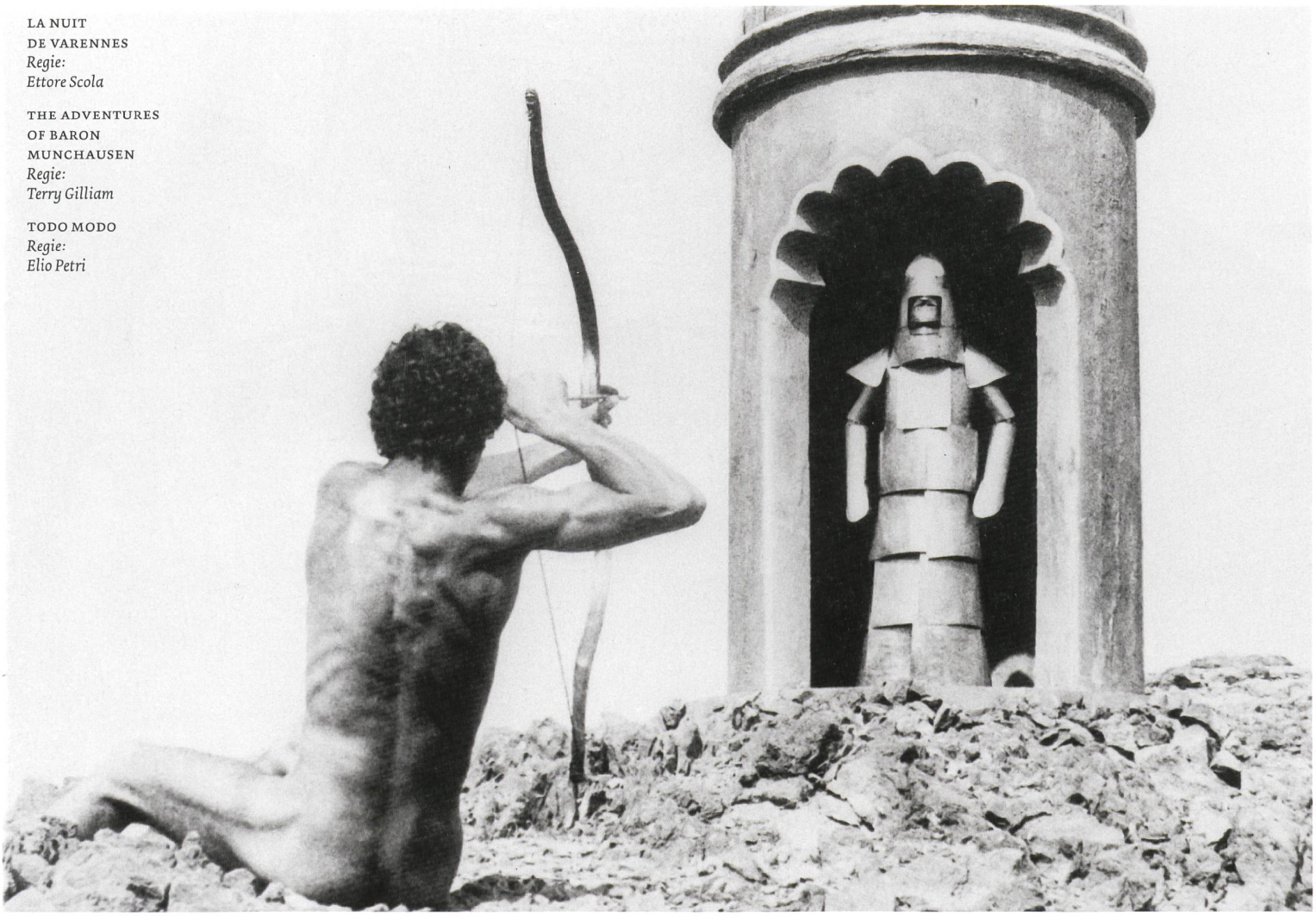
DANTE FERRETTI Lassen Sie es mich etwas poetisch formulieren: Scorseses Vision ging weit über die Handlung des Films hinaus, und so konnten wir uns mit dem Look des Films insgesamt auch nicht nur auf das unmittelbar bespielte Terrain beschränken. Trotz der schon ungewöhnlichen Dimension unserer Dekorationen wäre der Leinwandeindruck vermutlich klaustrophobisch gewesen. In den Totalen kommt man einfach nicht umhin, wenn man auf Ausblicke und Weite aus ist, sich des Hilfsmittels von 2-D- oder 3-D-Matte-Paintings zu bedienen. *Michael Owens* und sein ILM-Team haben bei praktisch allen Totalen meine Bauten digital vervollständigt. Insgesamt gibt es fünfundvierzig CGI-Sequenzen (Computer Generated Images) in GANGS OF NEW YORK. Die Spezialisten von Industrial Light & Magic waren wunderbare Partner, da sie nie ihre erstaunlichen digitalen Zauberwerkzeuge ins Zentrum des Interesses rücken wollten, sondern eher umgekehrt daran feilten, dass ein unbefangener Zuschauer diese Arbeit gar nicht bemerkt.

MEDEA
Regie:
Pier Paolo Pasolini

LA NUIT
DE VARENNES
Regie:
Ettore Scola

THE ADVENTURES
OF BARON
MUNCHAUSEN
Regie:
Terry Gilliam

TODO MODO
Regie:
Elio Petri



DER NAME DER ROSE
Regie: Jean-JacquesAnnaud

MEET JOE BLACK
Regie: Martin Brest

FILMBULLETIN Anders als in GANGS OF NEW YORK scheint es mir in *Neil Jordans* INTERVIEW WITH THE VAMPIRE (1994) ein fast augenzwinkerndes Spiel mit der charmanten Künstlichkeit von Landschaftstotalen wie aus alten Studiofilmen zu geben. Ich denke zum Beispiel an die Sonnenaufgänge über den Sümpfen von Louisiana.

DANTE FERRETTI Es sollte schon sehr echt wirken. Gerade deshalb sind wir auch ins Studio gegangen. Wir versuchten, Landschaftstotalen in der Nähe von New Orleans zu drehen. Es stellte sich aber heraus, dass es bei diesem Projekt zu gefährlich und technisch zu kompliziert sein würde, *on location* zu drehen. Ausserdem haben wir einfach nicht jenen archetypischen Ort gefunden, der diesen legendären Moment eines jeden Vampir-Films würde repräsentieren können. So haben wir unsere Sumpflandschaft in den britischen Pinewood Studios nach meinen Entwürfen komponiert.

Dante Ferretti

*geboren in Macerate am 26. Februar 1943; Besuch des Liceo Artistico in Macerate; Studium an der Accademia di Belle Arti in Rom. Erste Filmerfahrungen als Assistent des Architekten Aldo Tomassini (*LA BEAUTE DU DIABLE, *René Clair, 1949/50). Seit Anfang der sechziger Jahre Assistent im Team um Luigi Scaccianoce, einem der einflussreichsten Designer des italienischen Films. Internationales Renommee auch als Bühnenbildner und Ausstatter von Operninszenierungen, etwa jüngst von «Hernani» von Giuseppe Verdi in Zürich*

1969 SATYRICON
Regie: Federico Fellini (ohne Credit)
MEDEA
Regie: Pier Paolo Pasolini
1970 IL DECAMERON
Regie: Pier Paolo Pasolini
1971 GIUOCI PARTICOLARI
Regie: Franco Indovina
LA CLASSE OPERAIO VA IN PARADISO
Regie: Elio Petri
1972 I RACCONTI DI CANTERBURY
Regie: Pier Paolo Pasolini
IO NON VEDO, TU NON PARLI, LUI NON SENTE
Regie: Mario Camerini
1973 SBATTI IL MOSTRO IN PRIMA PAGINA
Regie: Marco Bellocchio
1974 STORIE SCELLERATE
Regie: Sergio Citti
IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE
Regie: Pier Paolo Pasolini
MIO DIO, COME SONO CADUTA IN BASSO!
Regie: Luigi Comencini
1975 DELITTO D'AMORE
Regie: Luigi Comencini
SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA
Regie: Pier Paolo Pasolini
1976 TODO MODO
Regie: Elio Petri
1977 LA PRESIDENTESSA
Regie: Luciano Salce
IL MOSTRO
Regie: Luigi Zampa
IL GATTO
Regie: Luigi Comencini
1978 CASOTTO
Regie: Sergio Citti
EUTANASIA DI UN AMORE
Regie: Enrico Maria Salerno
1979 CIAO MASCHIO
Regie: Marco Ferreri
PROVA D'ORCHESTRA
Regie: Federico Fellini
1980 LA CITTÀ DELLE DONNE
Regie: Federico Fellini
1981 IL MINESTRONE
Regie: Sergio Citti
LA PELLE
Regie: Liliana Cavani
STORIE DI ORDINARIO FOLLIA
Regie: Marco Ferreri
1982 IL FUTURO E DONNA
Regie: Marco Ferreri
LA NUIT DE VARENNES
Regie: Ettore Scola
OLTRE LA PORTA
Regie: Liliana Cavani
1983 DESIDERIO
Regie: Anna Maria Tató
E LA NAVE VA
Regie: Federico Fellini
1984 LE BON ROI DAGOBERT
Regie: Dino Risi
PIANOFORTE
Regie: Francesca Comencini
1986 GINGER E FRED
Regie: Federico Fellini
DER NAME DER ROSE
Regie: Jean-Jacques Annaud
1988 THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN
Regie: Terry Gilliam
1989 LO ZIO INDEGNO
Regie: Franco Brusati
DOCTEUR M
Regie: Claude Chabrol
1990 LA VOCE DELLA LUNA
Regie: Federico Fellini
HAMLET
Regie: Franco Zeffirelli
1993 THE AGE OF INNOCENCE
Regie: Martin Scorsese
INTERVIEW WITH THE VAMPIRE
Regie: Neil Jordan
1995 CASINO
Regie: Martin Scorsese
1997 KUNDUN
Regie: Martin Scorsese
1998 MEET JOE BLACK
Regie: Martin Brest
1999 TITUS
Regie: Julie Taymor
BRINGING OUT THE DEAD
Regie: Martin Scorsese
2002 GANGS OF NEW YORK
Regie: Martin Scorsese
2003 COLD MOUNTAIN
Regie: Anthony Minghella
2004 THE AVIATOR
Regie: Martin Brest
THE BLACK DAHLIA
Regie: Brian De Palma

«Die Sets, die ich baue, sind nicht einfach nur ein Hintergrund, eine Kulisse oder Dekor, vor dem sich eine Story gut abfilmen lässt.»

FILMBULLETIN Im Zusammenhang der Dreharbeiten zu *Anthony Minghellas* COLD MOUNTAIN (2003) sollen sich amerikanische Bürger beleidigt gefühlt haben, dass diese Geschichte über einen zentralen Moment der amerikanischen Historie im früheren Ostblock gedreht wurde.

DANTE FERRETTI Wir haben uns wirklich angestrengt, Drehorte in den USA zu finden, die den Anforderungen der Geschichte genügt hätten und wo auch die geographischen Gegebenheiten und die Vegetation stimmig gewesen wären. Zum einen fanden wir einen solchen Ort nicht, und zum anderen sagte der Produzent Harvey Weinstein irgendwann: «Bringt das ganze Zeug nach Kanada, wir drehen dort! Wenn wir den Film hier machen, geht uns nach drei Wochen das Geld aus.» Ich sträubte mich gegen Kanada, weil dort die Unwägbarkeiten des Klimas zu gross sind. So schickte er uns nach Rumänien. Tatsächlich fanden wir einen idealen Ort in der Nähe von Bukarest, um die Schlacht von Petersburg, Virginia, zu drehen: eine weite Ebene. Vor allem waren dort auch bis zum Horizont keine Industrieanlagen oder andere moderne Störobjekte zu sehen, die man bei einem Kameraschwenk hätte aussparen müssen.

FILMBULLETIN Trotzdem sind dann aber Teile des Films auch in den USA gedreht worden.

DANTE FERRETTI Das geht auf einen Zufall zurück: Als ich von unserer Drehortsuche in Rumänien erzählte, fragte mich jemand, ob ich das Transylvania Valley in North Carolina kennen würde, und zeigte mir Fotografien. Das Tal hatten wir bei unserer Location-Suche tatsächlich übersehen. So schnell es ging, fuhren Anthony Minghella und ich dorthin und fanden die Landschaft, nach der wir so lange gesucht hatten. Hier bauten wir die Kirche, und wir pflanzten Tabak und legten einen Garten an. Keine künstlichen Bäume und Früchte also – und auch sehr wenig CGI.

E LA NAVE VA
Regie:
Federico Fellini

FILMBULLETIN Sie mögen die Arbeit mit CGI nicht besonders?

DANTE FERRETTI Es gibt Filme, in denen die Arbeit mit CGI sinnvoll und unvermeidlich ist. Für den neuen Film von Martin Scorsese, THE AVIATOR (2003/2004), über das Leben des Filmmoguls und leidenschaftlichen Fliegers Howard Hughes, wäre ich bei einigen Sequenzen ohne diese Technik aufgeschmissen gewesen: Scorsese wollte das «Chinese Theatre» in Los Angeles – das legendäre Premierenkino der zwanziger Jahre – auf eine spezielle Weise inszenieren, sagen wir: bewegt, nicht statuarisch. Da war ich auf die Unterstützung von CGI angewiesen. Als ich die Villen von Ava Gardner oder Katharine Hepburn baute, da kam ich ganz gut ohne CGI aus. Die Entscheidung ist recht undramatisch, vielleicht wie die Wahl von Verkehrsmitteln: Wenn Sie den Atlantik überqueren wollen, nehmen Sie ja auch ein Flugzeug und keine Eisenbahn – was nicht gegen die Eisenbahn spricht. Mein Anspruch ist, mit meiner Arbeit Teil des Films zu werden. Die Sets, die ich baue, sind nicht einfach nur ein Hintergrund, eine Kulisse oder Dekor, vor dem sich eine Story gut abfilmen lässt. Production Design ist mehr: Es erzählt eine eigene Geschichte – parallel zu der, die im Drehbuch steht.

Das Gespräch mit Dante Ferretti
führte Ralph Eue im Juli 2004 in Rom.

Übersetzung aus dem Amerikanischen von Ralph Eue

Vorabdruck aus «Schauplätze, Drehorte, Spielräume. Production Design + Film» herausgegeben von Ralph Eue und Gabriele Jatho, Berlin, Bertz + Fischer, 2005

Epitaph für eine Tochter

RICORDARE ANNA von Walo Deuber

Um das zu erfahren, was für seine Tochter das wirkliche Leben gewesen ist, entschliesst sich Viktor zu einer Fahrt nach Sizilien.

Gleich zu Beginn des Films liest man in einer Einblendung die Zeit- und Ortsangabe «Achtzigerjahre, Zürich». Und einige Dokumentarszenen der damals aktuellen Jugendunruhen setzen ein Zeichen, in welchem Zusammenhang oder zumindest unter welchen Voraussetzungen der folgende Film zu sehen ist, auch wenn dieser erst rund zehn Jahre später spielt. Auch wenn die Themen der damaligen Unrast und jene von RICORDARE ANNA nicht unbedingt deckungsgleich sind, so spiegeln sie doch zwei Aspekte der gleichen Problematik, einer Problematik, die sich mit dem Schlagwort Generationenkonflikt nur annäherungsweise umschreiben lässt. Wenn der von *Mathias Gnädinger* souverän gespielte Viktor Looser zum ersten Mal ins Bild kommt, wird er gerade unfreiwillig in die Frühpensionierung entlassen. Ohne dass es explizit gesagt wird, könnte man sich vorstellen, dass sich der stets mit dem Schicksal hadernde Endfünfziger gerade durch diese neue Enttäuschung seiner vor Jahren mit ihren beiden Kindern an Aids gestorbenen Tochter Anna etwas näher fühlt als in all den Jahren, in denen er sich in seine Hassgefühle gegen Anna und deren Partner, den italienischen Musiker Salvo, verbohrte. Zu dieser beginnenden Annäherung, die im Verlauf der Handlung schliesslich zu einer Aussöhnung mit Annas und seiner eigenen Vergangenheit führt, trägt wohl auch bei, dass Viktor nach einem ersten Herzinfarkt spürt, dass es mit seinem eigenen Leben allmählich zu Ende geht.

RICORDARE ANNA erzählt die Stationen einer Trauerarbeit, zu der Viktor – zunächst fast gegen seinen Willen – durch eine Art von Introspektion und eine erwachende Sensibilität, bald auch durch Gespräche mit Personen, die Anna einst nahe standen, geführt wird. Die Erinnerungen an Anna gewinnen für ihn eine zuweilen geradezu schmerzhafte physische Realität: So kann er mit seiner längst verstorbenen Tochter eine Art magische Zwiesprache führen. Darin fordert ihn Anna auf, die Dinge neu zu sehen, nicht nur das Ende im Auge zu haben, sondern das, was diesem vorangeht: das wirkliche Leben. Um das zu erfahren, was für seine Tochter das wirkliche Leben gewesen ist, entschliesst sich Viktor zu einer Fahrt nach Sizilien. Dort will er mit einstigen Bekannten und Freunden von Anna sprechen, gerät dabei aber bald selbst in den (ihrerseits fast magischen) Bann der Landschaften und Dörfer, die für Anna in der Vergangenheit zum Schicksal geworden sind. So durchmischen sich in RICORDARE ANNA in loser Folge drei Ebenen: die aktuelle Realität Viktors auf seiner Spurensuche nach der Vergangenheit seiner Tochter, in Rückblenden beschworene Szenen aus Annas vergangenem Leben, schliesslich die eher seltenen, in einer traumhaften Schau

Mathias Gnädinger brachte für die anspruchsvolle Rolle des Viktor nicht nur sein immenses schauspielerisches Talent mit, sondern auch eine gewisse Affinität zu Italien, hat er doch eine sizilianische Grossmutter.

stattfindenden Begegnungen zwischen Viktor und Anna.

Man spürt es Walo Deubers Film nicht nur in der historischen Verankerung von Annas Schicksal in den Achtzigerjahren an, dass ihm reale, «wahre» Ereignisse zugrunde liegen. Wie *Werner Schweizer*, der mit *Karin Koch* für die Dschoint Ventschr Filmproduktion tätige Produzent, berichtet, hatte Deuber ihm vor rund sechs Jahren unter dem Titel «Die Schlange hat nicht gelogen» ein Drehbuch vorgelegt, das die wahre Geschichte einer jungen Familie erzählte, die an Aids gestorben war. «Natürlich bewegte uns dieses Schicksal», erinnert er sich. «Wir sind die Generation der Anna, und wir kannten wie sie das Leben in der "Bewegung", die Rebellion gegen die engstirnigen und repressiven Vorstellungen der Eltern und der Gesellschaft.» Doch ein Film, überlegte er, sollte über diese persönliche Ebene hinausgehen: «Er berührt Werte und Themen, die alle Generationen umtreiben: Erkenntnis, Verantwortung, Schuld, Liebe und Tod.» So ermutigte er Walo Deuber zur Fiktionalisierung seiner Erinnerungen, sein ursprüngliches Drehbuch «auf den Kopf zu stellen». Und Deuber liess sich überzeugen, war bereit, sich der schwierigen Wechselwirkung von Wahrheit und Fiktion zu stellen. *Josy Meier* stand ihm dabei als mit dem Thema bestens vertraute Co-Autorin zur Seite. «Wahr ist vielleicht ganz einfach, was ich wahrgenommen habe», sagt er heute. «Wahrgenommen an Fakten, an Gefühlen, an Magie wie an kruder Wirklichkeit in der direkten Teilnahme an dieser Tragödie, die eine junge Frau und ihre ganze Familie ausgelöscht und einen Vater und Grossvater in die Verzweiflung getrieben hat.»

Wenn Walo Deuber in seinen Ausführungen zur Produktion das Wort «Magie» braucht, meint er damit nicht nur die in geduldigem Zuhören entwickelte Magie seiner Erinnerungen, sondern auch die Magie der Schauplätze, an denen sich einst die Geschichte der wahren Anna abgespielt hat. Es sei seine Idee gewesen, ihn in einer kalten Novemberwoche nach Sizilien einzuladen, erinnert sich Werner Schweizer, der mit Deuber zusammen jene Örtlichkeiten aufsuchte, an denen im Film dann Viktor seine Spurensuche aufnimmt.

Das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion spiegelt sich recht gut in einem Satz, den die Film-Anna zu ihrem Film-Vater Viktor einmal sagt: «Fang an. Irgendwo. Nur nicht immer am Schluss. Am Schluss ist der Tod. Davor ist das Leben!» Und Walo Deuber erläutert: «In Wirklichkeit hat die wahre Anna dies nie so gesagt. Nicht zu ihrem Vater. Eher zu mir. In der kurzen Spanne von einem knappen Jahr, in der ich Anna bis zum letzten Tag begleitete, habe ich viele lange Gespräche mit ihr geführt. Über das Leben, nicht über den Tod. Sie hat mir erzählt – und in meiner Erinnerung sind es alles Liebesgeschichten gewesen, die ich von ihr gehört habe. Zu Männern einschliesslich des wahren Salvo. Zu ihren Kindern. Zum Leben! Ein Paradox fast angesichts der Bedrohung, magisch bisweilen gerade in der Bedrohung. Ich habe ihr zugehört – auch auf dem Zürichsee, wo sie nun im Film ihre Hochzeit feiert.»

Entscheidend für den Film erwies sich im weiteren Verlauf der Produktion die Besetzung der einzelnen Figuren mit geeigneten Interpreten. Dass *Pippo Polina*, obwohl Musiker und nicht Berufsschauspieler, aufgrund seiner Ausstrahlung die Rolle des Salvo spielen sollte, sei von Anfang an festgestanden, sagt Werner Schweizer. Nicht zuletzt hatte er den wirklichen Salvo gekannt und ihm seinerzeit sogar einen Song gewidmet («Malatesta»). Mathias Gnädinger brachte für die anspruchsvolle Rolle des Viktor nicht nur sein immenses schauspielerisches Talent mit, sondern auch eine gewisse Affinität zu Italien, hat er doch eine sizilianische Grossmutter. Für die Rolle der Anna erwies sich in künstlerischer Hinsicht *Bibiana Beglau* als die ideale Besetzung. Ihr Part musste für die Originalversion allerdings (mit der Stimme von *Anna Kathrin Bleuler*) synchronisiert werden, nachdem feststand, dass trotz eines deutschen Kamerateams und der Dreharbeiten in Italien weder ein deutscher noch ein italienischer Koproduzent gefunden werden konnte und der Film mit einem minimalen Budget in Schweizerdialekt und Italienisch gedreht werden musste. Was für die Produzenten eine Erschwernis, ist für das Schweizer Publikum indes ein Vorteil: RICORDARE ANNA kann als ein brillant gespielter und hervorragend inszenierter Schweizer Film wahrgenommen werden.

Gerhart Waeger

R: Walo Deuber; B: Walo Deuber, Josy Meier; K: Stefan Runge, Knut Schmitz; S: Caterina Mona; A: Georg Bringolf, Su Erdt; Ko: Tania D'Ambrogio; M: Peter G. Rebeiz; Lieder: Pippo Pollina; T: Hugo Poletti. D (R): Mathias Gnädinger (Viktor Looser), Bibiana Beglau (Anna Looser; Synchronstimme: Anna Kathrin Bleuler), Pippo Pollina (Salvo Marotta), Margareta von Krauss (Olga Marotta), Suly Röthlisberger (Beth Looser), Giuseppe Cederna (Pfarrer), Tanja Onorato (Daniela), Sebastian Rudolph (Frank), Jean-Pierre Cornu (Professor Schweizer), Carla Mignosi (Giuseppina), Urs Jucker (Rolf), Moktar Ben Saad (Consierge), Totò Forzisi (Mönch), Antonio Corrado (Barkeeper), Stefan Kollmuss (Arzt). P: Dschoint Ventschr, Werner Schweizer, Karin Koch; Co-P: SF DRS/TSI/SRG SSR idée suisse; ausf. P: Christof Stillhard, Filippo Bonacci. Schweiz 2005. 35mm, Farbe, 96 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich

Die Teilung

TOUT UN HIVER SANS FEU von Greg Zglinski

Die bleierne Schönheit der Weiden, Hochplateaus und Canyons ist in der Fotografie von Witold Plociennik exemplarisch eingefangen. Sie macht das Statische, Widerborstige, in sich Gekehrte der Region sichtbar.

Der Jura ist eine der düsteren Gegenden des Kontinents, wohl die düsterste der Schweiz, mit dumpfen weissen Wintern und einem Licht, das auch im Sommer nirgendwo hinreicht. Die diesige, bleierne Schönheit der Weiden, Hochplateaus und Canyons ist in der Fotografie von *Witold Plociennik* exemplarisch eingefangen. Sie macht das Statische, Widerborstige, in sich Gekehrte der Region sichtbar. Mag sein, dass es den unbelasteten Blick eines ausländischen Kameramanns (aus Polen) brauchte, um eine solche Wirkung zu erzielen.

Latente Symbolik

Schon nur kraft seiner Bilder weist TOUT UN HIVER SANS FEU auf den unterschätzten BRUCIO NEL VENTO von Silvio Soldini zurück, wo ähnliche Landschaften die Seelenzustände der Figuren auf eine vergleichbare Weise wiederzugeben hatten. Waren es in jener Geschichte Immigranten aus der Tschechoslowakei, so gehören diesmal, im Film von Greg Zglinski, Flüchtlinge aus dem Kosovo mit zu den Hauptfiguren. Und wo Soldini dem Roman einer französisch schreibenden Schweizerin aus Ungarn, Agota Kristof, folgte, ist jetzt der Regisseur ein Schweizer aus Polen, der lange Jahre auch im Land seiner Eltern gelebt und studiert hat.

Alle zusammen genommen, lassen diese Gegebenheiten schliessen, dass da eine gewisse latente Symbolik herrscht, indem eine Linie den Umstand des Fremdseins mit nebligen Landschaften wie denen des Juras verbindet. Eine solche Assoziation hätte, wenn schon, nicht nur für die Schweiz allein Gültigkeit, wo die Zuwanderung sowieso zu den zentralen Motiven des Filmschaffens gehört.

Umschichtungen der Psyche

Dabei ist Jean einer von den Hiesigen, wohlverstanden, sogar ein Bodenständiger, oder er war es, oder er wäre es noch (oder er könnte es wieder werden): ein Milchbauer auf seinem Hof, im Stall eine Handvoll Kühe, ein paar Kilometer sind's bis dahin mit dem Geländewagen bergaufwärts von der Stadt aus. Es sind nur noch Wenige, die es ihm gleichtun und beharrlich weiter wirtschaften, doch rührt das Unglück, das ihn entfremdet, keineswegs von der prekären ökonomischen Lage her (wie zu erwarten wäre). Sondern ein Teil des Anwesens brennt nieder, in den Flammen kommt seine kleine Tochter ums Leben.

Das Feuer wurde durch eine veraltete elektrische Installation verursacht, wegen erwiesenen Eigenverschuldens wird nur der halbe Schaden vergütet. Doch mit dem Versicherungsvertreter sucht der Held keinen Streit. Zu heftig hadert er mit der eige-

Wie sich im Lauf der schmerzenden und heilenden Zeit, Woche für Woche, die psychischen Verfassungen umschichten, das versteht Greg Zglinski eher noch ein bisschen feinfühliger zu zeigen als die Einwirkung der Szenerie.

nen Person. Jeans Zweifel und Selbstvorwürfe färben die Stimmung. Sie tun es von dem Tag an, lange nach dem Vorfall, wo alles erstarrt scheint, in ihm und um ihn herum, bis zu dem Punkt, etliche kalte Monate danach, an dem kein weiteres Zurückweichen mehr denkbar ist.

Dreieck von Figuren

Wie sich im Lauf der schmerzenden und heilenden Zeit, Woche für Woche, die psychischen Verfassungen umschichten, das versteht Zglinski eher noch ein bisschen feinfühliger zu zeigen als die Einwirkung der Szenerie. Es ist zunächst ein Prozess des Verglimmens und des vergeblichen Festhaltens am Vergangenen, der sich hinzieht, vorbei an Weihnachten und Neujahr und über einen Winter ohne (inneres) Feuer. Dann mündet er in eine allmählich wieder aufflackernde Energie und in das notwendige Eingehen auf Kommendes.

Jeans Frau, Laure, und ihre Schwester, Valérie, die beide im entscheidenden Augenblick fehlten an dem bewussten Tag (so sehr wie er selbst), erliegen der unausgesprochenen Neigung, alles ihm allein zuzuschieben. Unter dem Eindruck der alten Ressentiments und Eifersüchte, die nach dem Tod des Mädchens hochkommen, entwickeln sich entlang diesem Dreieck von Figuren die feinstgewirkten Passagen der gesamten Erzählung. Mit jedem Dazwischentreten von Jeans Schwägerin geht ein stiller Verdacht um, der nie verscheucht wird. *Könnte* Valérie förmlich darauf gewartet haben, dass ihm ein Leid widerfahre?

Nachsicht und Erlösung

Der Mangel an Zuwendung seitens der eigenen Nächsten nötigt Jean, frischen Rückhalt ausser Hauses zu suchen. Er erwägt einen Verkauf des Guts und findet Arbeit als Giesser. Dann stellen sich ihm, in der Verkörperung durch die Geschwister Labinota und Kastriot, die eigenen Verhältnisse gespiegelt dar, wie von einer andern Welt und doch vertraut. Die Zuwanderer aus dem Osten, mit denen er sich in der Fabrik anfreundet, vermissen auch selber jemanden aus ihrer Mitte. Sie wissen, was das Verbrennen von Leibern und Bauten bedeutet.

So erscheinen letztlich die Trauer, die Schuld als ein Allgemeingut, im Krieg mehr als im Frieden, gewiss, aber doch nicht wirklich verschieden. Von gleicher universeller Art ist anderseits die Fähigkeit, das Auferlegte zu ertragen und das Fortwuchern des Übels zu verhindern. Über kurz oder lang lässt sich alles bloss teilen, und es gilt, eine Nachsicht zu haben, irgendwann, und eine Erlösung zu finden, um nicht von einer Gnade zu sprechen, die angenommen werden will. Wahrhaft unerträglich, weil ohne jeglichen Fluchtweg, wäre einzig, mit dem Unabänderlichen allein gelassen zu sein.

In der Nachfolge

Angefangen bei der ungebundenen christlichen Haltung verrät beides, Stoff und Stil, den Einfluss jenes asketischen Krzysztof Kieslowski, der ein Landsmann von Zglinskis Eltern war und, in Lodz, auch sein Lehrmeister. Die Nachfolge wird mit entwaffnender Offensichtlichkeit angetreten, sprich im besten Sinn des Wortes, nämlich jenseits einer Imitation und diesseits einer Hommage. Gleichwohl entwirft TOUT UN HIVER SANS FEU mit der Herkunftsangabe kein Programm, sondern deklariert bloss eine solide Ausgangsposition. Weiteres wird demnach folgen müssen – anderes.

Pierre Lachat

Stab
Regie: Greg Zglinski; Buch: Pierre-Pascal Rossi; Adaption, Dialoge: Barbara Grinberg, Claudio Tonetti, Pierre-Pascal Rossi, Greg Zglinski; Kamera: Witold Plociennik; Schnitt: Urszula Lesiak; Szenenbild: Pia Gans de St-Pré; Kostüme: Carole Favre; Musik: Jacek Grudzien, Mariusz Ziemba; Ton: Luc Cuveele, Michal Kosterkiewicz; Mischung: Hans Künzi, Thomas Gauder

Darsteller (Rolle)
Aurélien Recoing (Jean), Marie Matheron (Laure), Gabriela Muskala (Labinota), Blerim Gjoci (Kastriot), Nathalie Boulin (Valérie), Antonio Buil (Aquilino), Michel Voïta (Robert Mabillard)

Produktion, Verleih
CAB Productions, Mars Entertainment; TSR, RTBF, Arte, Telewizja Polska; Produzenten: Jean-Louis Porchet, Gérard Ruey. Schweiz, Belgien 2004. 35mm, Farbe, Dauer: 91 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich

Keine blinde Anklage

MACHUCO von Andrés Wood

Andrés Wood kann sich einen solchen humanistischen Blickwinkel erlauben, weil bei allem Verständnis der Sinn für richtiges und falsches Handeln nicht verloren geht.

Vierzehn Jahre nachdem die Wahl Patricio Aylwins zum Staatspräsidenten das Ende der Militärherrschaft besiegelte, widmen sich zwei bemerkenswerte chilenische Filme der Zeit unmittelbar vor Beginn von Augusto Pinochets blutiger Diktatur (1973–1990). Patricio Guzmán setzt mit der Dokumentation SALVADOR ALLENDE dem sozialistischen Politiker ein Denkmal. Der Spielfilm MACHUCA handelt von den Wochen unmittelbar vor dem Putsch und vom Tag des Umsturzes selbst.

Trotz der politisch aufgeladenen, gereizten Atmosphäre, die Regisseur Andrés Wood fast in jeder Szene seines Filmes mitschwingen lässt, werden Politik und Geschichte darin nur indirekt thematisiert. Anders als Guzmán interessiert sich Wood nicht für die handelnden Figuren der Weltgeschichte. Die meisten Menschen in MACHUCA betreiben keine Politik, sondern werden von ihr erfasst. Sie finden sich in gesellschaftlichen Lagern wieder und in einer Zeit, in der jeder Schritt, den sie tun, ein politischer ist. Im Rückblick, über ein beinah drei Jahrzehnte umspannendes Unrechtsregime hinweg, könnte es sich Wood leicht machen und alle, die auf der Seite der Putschisten stehen, negativ, alle Anhänger der Sozialisten positiv zeichnen. Wood aber verdammt weder, noch (helden)verehrt er. Abgesehen von wenigen, zum Teil klischeehaft karikierten, Nebenfiguren – etwa einem nationalistischen Narziss, der gockelhaft mit einem Nun-Chaku (Kampfstock) herumfuchtelt – beschreiben die Drehbuchautoren *Roberto Brodsky*, *Mamoun Hassan* und Andrés Wood das Verhältnis zwischen Mensch und Politik nicht von aussen nach innen, sondern umgekehrt, ausgehend vom einzelnen, sozialisierten Menschen, der sich weder seine ärmliche noch seine privilegierte Herkunft aussuchen kann.

Glaubhaft, aufrichtig und ohne zu dozieren beobachtet MACHUCA, wie unterschiedliche soziale Standorte unterschiedliche Standpunkte formen. Auch diejenigen, die höchst diskriminierende Ansichten vertreten, bleiben Menschen; mit hassenswerten und liebenswerten Eigenschaften. Andrés Wood kann sich einen solchen humanistischen Blickwinkel erlauben, weil bei allem Verständnis der Sinn für richtiges und falsches Handeln nicht verloren geht. Die moralischen Koordinaten brauchen nicht erst angelegt werden, sie ergeben sich unmittelbar aus dem historischen Kontext, indem Wood genau hinsieht und die krass unterschiedlichen Lebensverhältnisse miteinander konfrontiert.

Als dramaturgischer Katalysator dient ihm hierfür die Figur des idealistischen Priesters und Schuldirektors McEnroe, auf dessen Initiative sich die bislang ausschliesslich von Kindern wohlhabender Eltern be-

Andrés Wood und Kameramann Miguel J. Littín haben für diesen verhängnisvollen Tag eine eigene Filmqualität gewählt, deren grobkörnige Auflösung den nostalgischen Kindheitserinnerungen eine unerbittliche historische Dimension verleiht.

suchte katholische Schule, der er vorsteht, auch Schülern aus den Armenvierteln Santiagos öffnet. Regisseur Wood hat Ähnliches erlebt; 1973 war er acht Jahre alt: «Von den vierzig Kindern in meiner Schulklasse kamen mindestens fünfzehn aus den Elendsvierteln, die sich am Fluss Mapocho hinzogen – nicht weit von meiner Schule.» Dem amerikanischen Priester, der damals als Direktor für die Schule verantwortlich war, hat Wood seinen Film gewidmet. «Das war für uns alle eine unvergessliche Erfahrung, manchmal verstörend und grausam, aber auch bereichernd und wunderbar – voller Widersprüche, wie das Leben damals in diesem Land war.»

Wood legt Wert darauf, dass MACHUCA der erste Spielfilm über den Vorabend des Putsches sei, der von jemandem gemacht wurde, der die Zeit der Diktatur selber miterlebt hat. Seine wehmütige Rücksicht prägt jenen bereits erwähnten humanistischen Erzählton, der urteilt, ohne zu verurteilen. Ein wesentlicher Grund, weshalb die komplexe, uneindeutige Sichtweise nicht beliebig oder gleichgültig wirkt, ist auch, dass Woods Film die politische Auseinandersetzung durch subjektive, kindliche Wahrnehmung filtert. Nicht die Titelfigur, Pedro Machuca, ein fröhlicher, gutherziger Junge aus den Slums, ist der eigentliche Held der Geschichte, sondern der elfjährige Gonzalo, der aus einer wohlhabenden Familie stammt.

Gonzalo wurde in die Welt der "Ausbeuter" hineingeboren und ist so unschuldig in Schuld verstrickt. Die politischen Spannungen machen vor seinem Elternhaus nicht halt. Während Gonzalos Mutter mit den Nationalisten sympathisiert und ihren Mann mit einem von ihnen betrügt, steckt sein Vater im Zwiespalt zwischen persönlichem Wohl und Gemeinsinn: «Der Sozialismus ist gut für Chile. Aber nicht für uns. Noch nicht.» Gonzalo sieht die Welt mit Kinderaugen. Er liebt seine Eltern gleichermassen. Er hasst nur den Nebenbuhler des Vaters, und doch verschlingt er die Bücher vom «Lonesome Rider», mit denen dieser sich seine Zuneigung erkaufen will.

Jene naive Flexibilität und Offenheit bildet auch die Basis für die Freundschaft zu Pedro. Der sensible, rothaarige Gonzalo, selbst ein Aussenseiter, fühlt sich schnell zum neuen Mitschüler hingezogen. Gemeinsam überwinden sie wechselseitige Vorurteile und Feindbilder mit spielerischer Leichtigkeit. Beiden eröffnet sich im Zuhause des anderen eine neue, bislang völlig unbekannte Welt. Gonzalo begegnet Pedros junger Nachbarin Silvana, einer eifrigen Sozialistin, die ihn anfangs als «Bonzen» beschimpft. Bald verlieben sie sich. Ein Hauch von Romeo und Julia. Zu dritt verkaufen Gonzalo, Pedro und Silvana auf Demonstrationen kleine Fähnchen, mal an die Nationalisten, mal an die Sozialisten. Hinterher trinken sie Dosenmilch, und Silvana sitzt zwischen den Jungs, küsst mal nach links, mal nach rechts. *Matías Quer*, *Ariel Mateluna* und *Manuela Martelli* bezaubern mit ihrem gleichermassen präzisen wie selbstverständlichen Spiel.

Das Idyll freilich ist trügerisch. Auf einer Elternversammlung zerstreiten sich die Anhänger der beiden politischen Lager, und bei einer Demonstration geraten Silvana und Gonzalos Mutter aneinander. Der Tag des Putsches, der 11. September, schliesslich beendet alles. Pater McEnroe muss die Schule verlassen, die Slums werden "gesäubert", und die heile Kinderwelt zerbricht. Andrés Wood und Kameramann *Miguel J. Littín* haben für diesen verhängnisvollen Tag eine eigene Filmqualität gewählt, deren grobkörnige Auflösung den nostalgischen Kindheitserinnerungen eine unerbittliche historische Dimension verleiht.

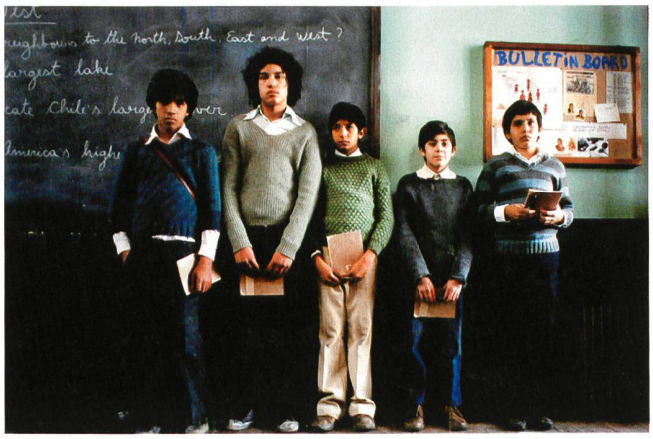
Ein Schuss fällt, hält Ton, Bilder, die Zeit an, und Gonzalos Solidarität wird vor eine schwere Prüfung gestellt, die sie nicht besteht. Dennoch gerät Woods wunderbarer, traurig-tröstlicher Film auch am Ende nicht zur blinden Anklage. Er bleibt versöhnlich, ohne zu bagatellisieren oder persönliche Verantwortung zu leugnen. Nicht, indem er abstrahiert oder pointiert, sondern, indem er sich in der vielschichtigen chilenischen Geschichte verankert, erhält MACHUCA überzeitlichen, allgemeingültigen Wert: Er führt uns die Welt vor Augen, wie sie sein sollte, indem er gleichzeitig zeigt, wie sie ist.

Stefan Volk

Stab
Regie: Andrés Wood; Buch: Roberto Brodsky, Mamoun Hassan, Andrés Wood; Kamera: Miguel J. Littín; Schnitt: Fernando Pardo; Ausstattung: Rodrigo Bazaes; Kostüme: Maya Mora; Musik: José Miguel Miranda, José Miguel Tobar; Ton: Marcos Maldasky

Darsteller (Rolle)
Matías Quer (Gonzalo Infante), Ariel Mateluna (Pedro Machuca), Manuela Martelli (Silvana), Aline Küppenheim (María Luisa), Federico Luppi (Roberto Ochagavía), Ernesto Malbrán (Pater McEnroe), Tamara Acosta (Juana); Francisco Reyes (Patricio Infante), Alejandro Trejo (Willi)

Produktion, Verleih
Tornasol Films, Andrés Wood Producciones, Chilefilms, Mamoun Hassan, Paraíso, Canal+, Televisión Española; Produzenten: Gerardo Herrero, Mamoun Hassan, Andrés Wood. Beigezogene Produzenten: Nathalie Trafford, Juan Carlos Arriagada, Patricio Pereira. Spanien, Chile 2004. Farbe, 35mm; Dauer: 120 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich; D-Verleih: Tiberius Film, München



‹Der Blickwinkel eines Kindes ist frei von Ideologie›

Gespräch mit Andrés Wood

«Wir haben versucht, das, was in jenen Jahren geschehen ist, mit anderen Augen zu sehen. Deshalb haben wir uns auch entschieden, den Film ausschliesslich aus der Perspektive der Kinder zu erzählen.»

FILMBULLETIN Im August letzten Jahres hat das Oberste Gericht Chiles die Aufhebung von Augusto Pinochets Immunität bestätigt, um so den Weg für einen Prozess gegen den Ex-Diktator freizumachen. Pinochet wird vorgeworfen, an der «Operation Condor» beteiligt gewesen zu sein, bei der weltweit vermutlich Hunderte Oppositioneller ermordet wurden. In der Presse war zu lesen, Ihr Film habe möglicherweise zum Entscheid des Gerichtshofes beigetragen.

ANDRÉS WOOD Das, was während der Diktatur geschehen ist, wird in meinem Film ja eigentlich nicht mehr thematisiert. Ausschlaggebend für den Gerichtsentscheid war wohl der Folterbericht, der auf Veranlassung der Regierung erstellt worden war. Es gibt heute keinen Grund mehr, warum jemand an den Folterungen und all den anderen Verbrechen zweifeln sollte. Sogar die Armee hat mittlerweile um Vergebung für ihre Taten gebeten. Ausserdem waren vor zwei Jahren, zum dreissigsten Jahrestag des Putsches, viele eindringliche Bilder im Fernsehen zu sehen. Man spürt förmlich, wie sich der Umgang mit der Vergangenheit verändert hat, auch wenn viele noch immer Pinochet verteidigen. Seit Ende 2003 hat sich vieles in Chile getan. Das Land ist in Bewegung geraten. Mein Film ist Ausdruck dieses Umbruchs.

FILMBULLETIN Vor 2003 wurde die chilenische Geschichte in der Öffentlichkeit, im Kino so gut wie gar nicht thematisiert.

ANDRÉS WOOD MACHUCA ist zwar nicht der erste Film nach 1989, also seit wir uns eine Demokratie nennen, der sich mit der Vergangenheit beschäftigt. Es gibt andere Filme, die sie eher metaphorisch aufarbeiten oder die vom Exil erzählen und von der Rückkehr aus dem Exil. Aber MACHUCA ist der erste Spielfilm, der sich mit diesem Abschnitt der Geschichte Chiles direkt auseinandersetzt.

FILMBULLETIN Der Schriftsteller Alberto Fuguet sprach davon, dass die Menschen in Chile, bevor Ihr Film herauskam, einen Widerwillen gegen alles empfunden hätten, was irgendwie mit Pinochet in Verbindung gebracht werden konnte. Inwiefern hat diese abwehrende Grundhaltung in der Bevölkerung Ihren Film und Ihre Arbeitsweise beeinflusst?

ANDRÉS WOOD Wir waren uns dieser Stimmung bewusst, aber zu unserer eigenen Überraschung war sie gar nicht so. Der Film wurde ein grosser Publikumserfolg, und auch all die Dokumentationen, die seit 2003 im Fernsehen liefen, hatten hohe Einschaltquoten. Die Menschen wollten wirklich wissen, was geschehen war. Aber abgesehen davon haben wir versucht, das zu vermeiden, was wir «politische Ideologie» nannten: Bilder, die wir schon zu oft gesehen haben, als dass sie uns noch einen tieferen Sinn vermitteln könnten. Stattdessen haben wir versucht, das, was in jenen Jahren geschehen ist, mit anderen Augen zu sehen. Deshalb haben wir uns auch entschieden, den Film ausschliesslich aus der Perspektive der Kinder zu erzählen.

FILMBULLETIN Es fällt aber auf, dass sich gegen Ende des Filmes, mit dem Tag des Putsches, die Bildqualität ändert. Das Bild wird grobkörniger, erhält eine fast dokumentarische Optik.

ANDRÉS WOOD Ja, aber es ging uns dabei nicht so sehr um den dokumentarischen Eindruck. Bis zu diesem Zeitpunkt ist der Film sehr zurückhaltend gestaltet, aber dann, bei den Unruhen, wollten wir das Gefühl erwecken, mittendrin zu sein. Dafür haben wir uns einer dokumentarischen Darstellungsweise angenähert. Ich wollte auch nicht zuviel schneiden. Die Leute, die Schauspieler gingen wirklich in der Situation auf, so dass ich mich bei den Aufnahmen absichtlich auf wenige Takes beschränkt habe.

FILMBULLETIN Wie lange haben die Dreharbeiten für den Tag des Putsches gedauert?

ANDRÉS WOOD Wir haben die gesamte Sequenz in zwei Tagen abgedreht. Eigentlich besteht sie ja aus zwei Teilen: zunächst die Aufnahmen, in denen das Elendsviertel als Ganzes gezeigt wird, und dann die eher persönlichen Einstellungen, in denen Silvana getötet wird.

FILMBULLETIN Wie haben Sie die Kinderschauspieler auf diese grausame Szene vorbereitet?

ANDRÉS WOOD Ich habe versucht, ihr Vertrauen zu gewinnen. Wir haben sieben Monate lang zwei bis drei Tage pro Woche geprobt. Sie waren am Casting für die Erwachsenenrollen beteiligt. Wir spielten, wir brachten ihnen bei, wie sie kämpfen konnten, ohne sich dabei zu verletzen, es ging eben vor allem darum, Vertrauen zu schaffen. Die Szenen waren wirklich nicht einfach zu spielen, vor allem nicht für den Hauptdarsteller, der, ähnlich wie Gonzalo im Film, ein sehr privilegiertes Leben führt. Im Gegensatz zu Machuca und dessen Darsteller, der insofern für seine Rolle ein Naturtalent ist, als er selbst in seinem eigenen Leben genügend gelitten hat, um sich vorstellen zu können, was es bedeutet, in eine solche Situation zu geraten.

FILMBULLETIN Für beide, *Matías Quer* als Gonzalo und *Ariel Mateluna* als Machuca, war es die erste Spielfilmrolle. Wie sind Sie auf die zwei gestossen?

ANDRÉS WOOD Über ein ausgiebiges Casting. In Chile gibt es keine professionellen Kinderschauspieler. Also haben wir in Schulen, Theatergruppen und über Radioaufrufe nach geeigneten Darstellern gesucht. Die Auswahl ist uns schwer gefallen, eben weil es für beide die erste Rolle war und wir nicht auf Eindrücke aus anderen Filmen zurückgreifen konnten. Aber ich war zuversichtlich, dass es klappen würde, was sich dann ja auch bestätigt hat.

FILMBULLETIN Matías Quer verleiht Gonzalo einen auffällig hartnäckigen Blick. Er sucht den Augenkontakt zu seinem Gegenüber und weicht dessen Blick auch dann nicht aus, wenn er mit Vorurteilen oder Beleidigungen konfrontiert wird.

ANDRÉS WOOD Er ist ein sehr reiner, unverdorbener, ehrlicher Junge, das spürt man.

FILMBULLETIN Haben Sie die Rolle so angelegt oder war das seine Interpretation?

ANDRÉS WOOD Beides. Es ist immer eine Mischung. Wenn du als Regisseur von deinen Schauspielern das bekommst, was du möchtest, brauchst du ihnen keine grossartigen Anweisungen mehr zu geben. Aber manchmal musst du eine Einstellung eben noch mal, noch mal und noch mal machen lassen, bis sie den richtigen Dreh hat. Doch, wie gesagt, mit den Kindern sind wir schnell vorangekommen, da hatte ich mit den Erwachsenen oft grössere Schwierigkeiten. Mit den Kindern haben wir im Vorfeld soviel gearbeitet, dass uns die Kommunikation am Set dann sehr leicht fiel.

FILMBULLETIN Im Gegensatz zu Gonzalo und seinem «standhaften Blick» setzen zwei Randfiguren des Films – der Freund von Gonzalos älterer Schwester und ein ebenfalls älterer neuer Mitschüler aus den Slums – auf Gewalt als Konfliktlösung. Der eine ist Nationalist, der andere Sozialist. Aber beide fallen insofern aus dem Rahmen, als dass sie nicht als Persönlichkeiten, sondern eher als klischeehafte Figuren und dadurch kritisch dargestellt werden. Steckt darin ein Aufruf gegen Gewalt und für gewaltfreien Widerstand?

ANDRÉS WOOD Nein, ich glaube einfach, dass die chilenische Gesellschaft in diesen Tagen voller Gewalt war, absolut voller Gewalt, rechts und links. Davon bin ich überzeugt. Sogar der Pater trägt eine eigene Form der Gewalt in sich, auch wenn er nicht gewalttätig handelt. Es war eine extrem polarisierte Gesellschaft. Mehr als um die Frage von Gewalt oder Nicht-Gewalt

«Wir reden, erfinden, schreiben, korrigieren, es ist tatsächlich ein kollektiver Prozess. Deshalb kann man eben auch von keinem autobiographischen Film sprechen. Aber für jeden von uns ist es ein sehr persönlicher Film.»

ging es mir darum zu zeigen, dass die Erwachsenenwelt verrückt gespielt hat. Die Erwachsenen verhielten sich wie Kinder, und die Kinder mussten darunter leiden. Die Neonationalisten waren damals ungeheuer gewalttätig, und die Linken waren auch sehr gewalttätig, aber die wirkliche Gewalt setzte eigentlich erst später ein, mit der Diktatur.

FILMBULLETIN Mit der kindlichen Perspektive haben Sie für MACHUCA auch einen sehr versöhnlichen, verständnisvollen Blickwinkel gewählt. Besteht dabei nicht die Gefahr, dass politische oder gesellschaftliche Missstände verharmlost und persönliche Verantwortlichkeiten vernachlässigt werden?

ANDRÉS WOOD Doch, das stimmt schon, die Gefahr besteht. Aber für uns Chilenen ist es sehr schwierig, sich diesen Themen zu nähern. Solche Auseinandersetzungen spalten das Land, und das wollte ich nicht. Pinochet hat nach wie vor seine Anhänger, und dass wir uns dazu entschlossen haben, den Film strikt aus der Perspektive der Kinder zu erzählen, war der Schlüssel dafür, dass ich alles das, was ich darstellen wollte, in meinem Film auch darstellen konnte. Insofern ist es für mich ein sehr freier Film geworden; aber erst nachdem ich die richtige Erzählperspektive gefunden hatte. Ohne diese Perspektive wäre es beispielsweise unmöglich gewesen, die Unruhen und Übergriffe beim Putsch zu zeigen.

FILMBULLETIN Diese Perspektive könnte auch Ihre eigene gewesen sein. Sie haben Ähnliches erlebt wie Gonzalo.

ANDRÉS WOOD Ja, genau. Eine ähnliche Schule, ein ähnlicher Pater, ein ähnliches schulpädagogisches Experiment, ähnliche Freunde. Meine Schule wurde ebenso wie die im Film von den Militärs übernommen, was für eine Privatschule sehr ungewöhnlich war. Viele Leute in Chile glaubten mir nicht, dass das wirklich passiert ist. Aber es ist passiert.

FILMBULLETIN Ist es also ein autobiographischer Film?

ANDRÉS WOOD Es ist ein sehr persönlicher Film, aber kein autobiographischer. Ich war zum Beispiel nie in Unruhen verwickelt.

FILMBULLETIN Wie haben Sie persönlich den 11. September 1973 erlebt?

ANDRÉS WOOD Für mich war es eines der wichtigsten Erlebnisse überhaupt. Neben meiner Familie, meinen Eltern, meinem Bruder und meiner Schwester hat mich dieser Tag am meisten geprägt. Diese Ereignisse sagen viel über unser Land aus, ein Land, das sehr unnachgiebig und starr ist in Bezug auf soziale Unterschiede. Das war das Hauptproblem in Chile. Es ging weniger um die Politik als um soziale Unterschiede und die Frage, wie diese sozialen Unterschiede bestehen bleiben konnten, obwohl das Land insgesamt viel reicher geworden war.

FILMBULLETIN MACHUCA endet kurz nach dem Putsch. Wie hat sich der Alltag an Ihrer Schule, dem St. George's College in Santiago, nach dem Putsch verändert?

ANDRÉS WOOD Er hat sich sehr verändert. Damals gab es ja auch ein landwirtschaftliches Projekt an unserer Schule. Es war ein sehr radikales Experiment. Von den vierzig Schülern aus unserer Klasse kamen sechzehn aus den Elendsvierteln. Hinterher haben die Militärs die Armen zwar nicht einfach rausgeschmissen, aber sie haben ihnen auch nicht geholfen. Als ich meinen Schulabschluss machte, waren nur noch wenige von ihnen übrig. Im Grunde habe ich die Arbeit an MACHUCA damit begonnen, dass ich sie und den Pater interviewt habe. Viele Sequenzen des Films basieren auf dem, was Pater Gerardo Whelan und meine Mitschüler mir berichtet haben.

FILMBULLETIN Wie zuvor in FOOTBALL STORIES und LOCO FEVER sind Sie auch diesmal am Drehbuch beteiligt. Welchen Anteil daran haben Sie konkret?

ANDRÉS WOOD Ehrlich gesagt bin ich derjenige, der anfängt und aufhört. Ich weiss auch nicht, warum es für mich so schwierig ist, ein Drehbuch alleine zu schreiben. Ich sehe mich selbst nicht als Autor. Aber ich versuch's trotzdem immer wieder, und dann bitte ich jedes Mal jemanden um Hilfe und ende als Co-Autor. Aber für mich ist MACHUCA ein sehr, sehr persönlicher Film, obwohl wir ihn zu dritt, mit «sechs Händen», geschrieben haben, darunter sogar ein Engländer, Mitte sechzig, ein sehr enger Freund von mir, der aber erst einmal in seinem Leben in Chile war. Es ist vielleicht eine ungewöhnliche Art, ein Drehbuch zu schreiben, aber mir liegt daran, immer am Prozess des Schreibens beteiligt zu sein.

FILMBULLETIN Wie lief das konkret ab? Wie haben sie sich die Arbeit aufgeteilt?

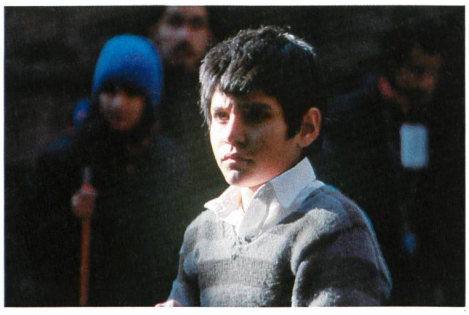
ANDRÉS WOOD Das Story-Outline haben wir gemeinsam entworfen. Anschliessend haben wir versucht, die Sequenzen untereinander aufzuteilen. Aber ziemlich bald arbeitet man dann doch wieder am ganzen Script. Wir reden, erfinden, schreiben, korrigieren, es ist tatsächlich ein kollektiver Prozess. Deshalb kann man eben auch von keinem autobiographischen Film sprechen. Aber für jeden von uns dreien ist es ein sehr persönlicher Film.

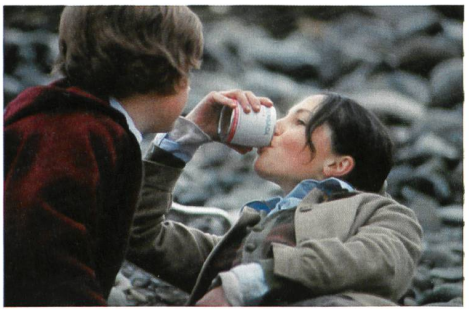
FILMBULLETIN Ihr wohl bislang persönlichster Film. Ist es auch Ihr wichtigster?

ANDRÉS WOOD Das würde ich nicht sagen. Für mich ist er Teil einer Entwicklung. Ohne FOOTBALL STORIES und LOCO FEVER oder auch ohne EL DESQUITE, das ist eine Fernsehserie, die ich gedreht habe, hätte ich MACHUCA nicht machen können. Ich denke, das ist ein Prozess. MACHUCA hätte nie mein erster Film sein können.

FILMBULLETIN Es scheint, dass sich auch der Erzählton verändert hat, er ist ernster geworden. Ist das eine Richtung, die Sie auch in Zukunft einschlagen wollen?

ANDRÉS WOOD Ich weiss es nicht. Ich denke, alle meine Filme haben einen gewissen Sinn für Humor; wenigstens hoffe ich das. Ich weiss nicht, ob ich das immer so





«Diktatur bedeutete: eine Klasse, die reicher wurde, ohne zu sehen, was direkt neben ihr geschah, und eine andere Klasse, die immer weiter an den Rand gedrängt wurde.»

hinbekomme, aber so sind sie jedenfalls gedacht. Meine Hauptfiguren spielen im Leben eigentlich keine Hauptrollen. Sie verändern nicht die Welt, sie sind nur irgendwie in diese grossen Ereignisse und Prozesse verwickelt: Fussball, die Globalisierung in LOCO FEVER, die politischen Umwälzungen in MACHUCA. Aber wissen Sie, was mir in MACHUCA besonders gefällt und was ich vielleicht auch in meinem nächsten Projekt beibehalten werde, ist der Blickwinkel eines Aussenseiters, einer Person, die nicht wirklich dazugehört, die nicht richtig versteht, was um sie herum geschieht. Dieser Blickwinkel ermöglicht es einem, eine Menge Dinge zu erklären, ohne dabei didaktisch zu werden.

FILMBULLETIN MACHUCA aber ist nicht aus Machucas Perspektive erzählt, sondern aus Gonzalos.

ANDRÉS WOOD Aus der Perspektive von Gonzalo Infante richtig, aber das ist der Blickwinkel eines Kindes, frei von Ideologie. Das ist ganz zentral für das Verständnis des Films.

FILMBULLETIN Der Film wurde in erster Linie von europäischen Gesellschaften finanziert.

ANDRÉS WOOD Ja, und mit ein paar Geldern aus Chile; mit privaten und öffentlichen Mitteln.

FILMBULLETIN Spürten Sie in Chile Bedenken oder Widerstände gegen die Finanzierung Ihres Filmes?

ANDRÉS WOOD Was die privaten Mittel anbelangt auf alle Fälle! Das Geld in Chile gehört der Rechten. Entsprechend schwierig war es, private Fördermittel zu bekommen. Wir erhielten finanzielle Unterstützung von Leuten, die im Filmgeschäft tätig sind. Aber zurzeit werden verstärkt private Gelder in Filme investiert, nur eben nicht in diese Art Filme.

FILMBULLETIN Am Ende von MACHUCA lässt Gonzalo seinen Freund im Stich; streng moralisch handelt er wohl falsch, aber menschlich verständlich. Welche Absicht verfolgten Sie mit diesem Schluss?

ANDRÉS WOOD Die Figur des Gonzalo verändert sich im Laufe des Filmes und mit den Erfahrungen, die er macht. Für seine Verhältnisse und die Umstände, in denen er lebt, ändert er sich sogar sehr stark. Er muss eine Menge schwerwiegender Entscheidungen treffen, und das wird ihn für sein ganzes Leben prägen. Am Ende geht es auch darum zu zeigen, was die Diktatur bedeutete: eine Klasse, die reicher wurde, ohne zu sehen, was direkt neben ihr geschah, und eine andere Klasse, die immer weiter an den Rand gedrängt wurde, und ein paar Leute, die das wohl mitbekamen, aber nicht viel dagegen tun konnten, so wie Gonzalo.

FILMBULLETIN Könnte man sagen, dass MACHUCA weniger ein Film über Politik ist als ein Film über Menschen und das Leben, zu dem die Politik selbstverständlich auch dazu gehört?

ANDRÉS WOOD Für mich steht eher der soziale Aspekt im Mittelpunkt, und, dass Machuca in Chile lebt, in einer sehr strikten Klassengesellschaft. Dabei möchte ich gar nicht der Tatsache aus dem Weg gehen, dass MACHUCA in einem äusserst politischen Zeitabschnitt der Geschichte Chiles spielt. Es ist ja auch unmöglich, keinen Standpunkt zu beziehen. Der Film vertritt einen Standpunkt, und ich als Regisseur muss einen Standpunkt vertreten, aber es ist eben kein ideologischer Standpunkt. Ich denke, man kann den Film sehen, ihn verstehen, er kann einen berühren, ohne dass man irgendetwas über Chile weiss.

FILMBULLETIN Sie selbst verliessen Chile 1990 in Richtung New York, wo Sie auch Film studierten. Hat vielleicht erst dieser Perspektivwechsel den Film möglich gemacht, indem er Ihre Sicht auf die Geschichte Ihres Landes veränderte?

ANDRÉS WOOD Meine Sichtweise hat sich während dieser Zeit schon verändert, aber eigentlich aus einem anderen Grund. Ich war insgesamt drei Jahre in New York und habe dort als gelernter Ökonom an einem Forschungsprojekt über Menschenrechte in Chile gearbeitet, neben meinem Filmstudium. Das hat mich geprägt. Dabei habe ich vieles erfahren, was ich bis dahin nicht wusste. Das war wirklich sehr wichtig für mich.

FILMBULLETIN Im internationalen Vergleich: Wo sehen Sie den chilenischen Film heute, etwa in Bezug auf die Kinokultur oder die Arbeitsbedingungen für Filmemacher?

ANDRÉS WOOD Unser Land ist so orthodox. Wir importieren alle ausländischen Ideen im Paket, ohne auch nur ein Komma oder einen Punkt daran zu ändern. Wir haben einen orthodoxen Kommunismus importiert, den Katholizismus, und jetzt importieren wir Neoliberalismus. Das hat zur Folge, dass der Staat eigentlich keinen wirtschaftlichen Zweig subventionieren darf. Anders als in anderen Ländern wird der Film von staatlicher Seite in Chile kaum unterstützt. Es tut sich was, aber im Vergleich zu anderen Ländern mit ähnlichen geographischen Voraussetzungen liegen wir weit zurück. Es ist wirklich schwierig, aber wir wachsen. Wir bringen die Leute dazu, ins Kino zu gehen. MACHUCA ist einer von vielen erfolgreichen chilenischen Filmen. Es gibt ein neues Gesetz, das eine von der staatlichen Unterstützung unabhängige Finanzierung von Filmen erleichtern soll. Private Geldgeber beteiligen sich an Filmen – wie gesagt nicht an jeder Art Film – aber wenigstens an einigen Filmen, von denen sie sich Geld versprechen. Wir arbeiten an unserer eigenen Filmographie, sehr langsam zwar, aber immerhin; und anders als etwa das argentinische oder brasilianische Kino weitgehend ohne staatliche Zuschüsse.

Das Gespräch mit Andrés Wood führte Stefan Volk

VANITY FAIR
Mira Nair

Sozialer Aufstieg durch Heirat; der Gegensatz von Adel und Vermögen, Karriere und Liebesglück; der menschliche Preis von Eitelkeit und kaltem Ehrgeiz: Es sind dies die Themen, die VANITY FAIR mit diversen Merchant-Ivory-Produktionen und verwandten Adaptionen angelsächsischer Romane des neunzehnten Jahrhunderts verbindet. Und natürlich kommt einem sofort Stanley Kubricks BARRY LYNDON in den Sinn, wie VANITY FAIR die Verfilmung eines Gesellschaftsromans von William Makepeace Thackeray – wobei ein solcher Vergleich sowohl unvermeidlich wie unvorteilhaft ist: Neben der Konsequenz, der glasklaren Perfektion und menschlichen Tragik von Kubricks kühlem Meisterwerk wirkt VANITY FAIR fast zwangsweise blässlich. Aber, wie gesagt, der Vergleich ist auch unfair, nicht zuletzt, weil seine Protagonistin, die selbstbewusste Aufsteigerin Becky Sharp, charakterlich viel ausgeglichener und mehr auf Ausgleich bedacht ist als der Karrierist Lyndon: Für die grosse Tragödie taugt Becky, zu ihrem Glück, wenig. Auffälligster Unterschied: Kubrick seziert die Schwächen seines neurotischen Helden mit geradezu boshafter Chirurgenpräzision; Mira Nair ist ihrer Heldin offensichtlich zugetan.

Schon der Anfang des Films macht dies deutlich: Die kleine Becky, noch ein Kind, spielt im Atelier ihres Vaters Puppentheater. Als der reiche Marquis von Steyne erscheint und mit kühler Nonchalance ein Ölporträt von Beckys verstorbener Mutter erstehen will, mischt sich die Kleine unversehens in den Handel ihres Vater ein und erwirkt einen besseren Verkaufspreis. Es ist dies eine frühe Schlüsselszene des Films: denn was sich hier bereits abzeichnet, ist das kluge Verhandlungsgeschick einer stolzen Frau, die sich niemals für dumm verkaufen lässt und genau weiss, was ihr wieviel wert ist. Becky wird ihr Talent brauchen können: Denn die mittellose, zur Waise gewordene Tochter eines Malers und einer Sängerin sucht den Aufstieg in die High Society des Britischen Empires, und deren Standesregeln sind zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts zwar nicht mehr ganz unüberbrückbar, aber nach wie vor unerbittlich.

Nach einer Ausbildung in einem Pensionat tritt Becky eine Stelle als Gouvernante an – und hält bald selbstbewusst Ausschau nach einem valablen Heiratskandidaten. Fündig wird sie in der Familie der Crawleys, verarmtem und heruntergekommenem Landadel, dessen zweiter Sohn Rawdon jedoch die Gunst einer reichen Erbtante namens Matilda geniesst. Eine prächtige Nebenfigur: Mit ihren sarkastischen Kommentaren und giftigen Bonmots erschreckt Matilda alle verzagten Gemüter der Familie – und gibt zugleich selbst ein dankbares Spottobjekt für Thackerays/Nairs Gesellschaftssatire ab. Denn Matilda protegiert zunächst die kluge Becky und holt sie als Gesellschafterin zu sich nach London, doch als Becky und Rawdon heimlich heiraten, lässt sie das Paar fallen und enterbt ihren Neffen. «Unbesonnene Heiraten» mag Matilda nur in Romanen; in der profanen Wirklichkeit gelten nach wie vor die hehren Gesetze des Standesdünkels. Von solchen Rückschlägen lässt sich Becky jedoch nicht entmutigen: Im Marquis von Steyne findet sie bald einen reichen Verbündeten bei ihrem Versuch, die Festung High Society einzunehmen.

Wie aber kommt die indisch-stämmige Regisseurin Mira Nair dazu, einen Roman des britischen Gesellschaftskritikers William Makepeace Thackeray (1811–1863) zu adaptieren? Ausser einem Interesse an gesellschaftlichen Strukturen und familienpolitischen Intrigen, das sie schon in ihrem Erfolgsfilm MONSOON WEDDING (2001) bewies, und einer vermuteten Affinität zu einem in Indien geborenen Autor, ist Becky für Nair die «überhaupt grossartigste Frauenfigur in der Literatur».

Tatsächlich nimmt *ihre* Becky, von der Amerikanerin *Reese Witherspoon* mit wacher Lebendigkeit verkörpert, dank ihrer Intelligenz und Furchtlosigkeit schnell für sich ein. Beckys Freundin Amelia, schon von Thackeray als Kontrastfigur angelegt, wirkt in ihrer naiven Gutmütigkeit geradezu langweilig daneben.

Weit weniger ist es Mira Nair hingegen gelungen, Beckys Ambivalenz, ihre fragwürdigen Seiten, die problematische Entwicklung eines letztlich gescheiterten Lebensentwurfs eindringlich aufzuzeigen. So wird die zunehmende Entfremdung zwischen Becky und Rawdon eher flüchtig skizziert. Und jene Szene, in der der verschuldete Rawdon Becky mit dem Marquis von Steyne bei einem (angeblichen) Techtelmechtel erwischt, ist geradezu schwach inzeniert: Hier bricht kein Interessenskonflikt schmerzlich auf, hier wirkt nur ein Missverständnis und die Dramaturgie des dummen Zufalls. Auch Beckys Vereinsamung im sozialen Niedergang wird in der Folge kurzatmiger Szenen nicht wirklich plastisch: Wie es ihr als Animierdame im Kasino von Baden-Baden ergeht, ist höchstens erahnbar. Bemerkenswert an dem Genre-Gemälde ist hingegen eine zeitgemäss anmutende Zurückhaltung: Bei aller Opulenz von Dekor, Farben und indischem Kolorit überborden die Schauwerte nie zum Selbstzweck oder lenken vom Eigentlichen ab: dem Aufstieg und Niedergang einer Furchtlosen.

Kathrin Halter

Stab
Regie: Mira Nair; Buch: Matthew Faulk, Mark Skeet, Julian Fellowes nach dem gleichnamigen Roman von William Makepeace Thackeray; Kamera: Declan Quinn; Schnitt: Ellyson C. Johnson; Szenenbild: Maria Djurkovic; Kostüme: Beatrix Aruna Pasztor; Make-up, Frisuren: Jenny Shircore; Musik: Mychael Danna; Tonmischung: Drew Kunin

Darsteller (Rolle)
Reese Witherspoon (Becky Sharp), Eileen Atkins (Miss Matilda Crawley), Jim Broadbent (Mr. Osborne), Gabriel Byrne (Marquis von Steyne), Romola Garai (Amelia Sedley), Bob Hoskins (Sir Pitt Crawley), James Purefoy (Rawdon Crawley), Angelica Mandy (junge Becky), Rhys Ifans (William Dobbin), Jonathan Rhys Meyers (George Osborne), Ruth Sheen (Miss Pinkerton)

Produktion, Verleih
Focus Features, Inside Track Films 2 LLP; Janette Day, Donna Gigliotti, Lydia Dean Pilcher; ausführende Produzenten: Howard Cohen, Jonathan Lynn. USA 2004. Farbe, Cinemascope; Dauer: 138 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Universum Film, München

BRIDE & PREJUDICE
Gurinder Chadha

Jane Austens Romane sind kleine Preziosen in Sachen verworrene Liebesangelegenheiten. In einem feinen Konstrukt aus ebensoviel Hingabe wie Intrige, Lauterkeit wie Kalkül folgt Austen mit unterschwelliger Ironie den Figuren auf ihrem hindernisreichen Weg ins Glück. Im Zentrum stehen Frauen, deren Gefühle und Gedanken nur um das eine kreisen: den Richtigen zu finden – sei es fürs Herz, sei es fürs Portemonnaie. So auch in Austens «Pride And Prejudice», in dem eine umtriebige Mutter versucht, ihre nicht gerade wohlhabenden Töchter zu verheiraten. Gewitzt und eloquent nimmt Austen die gehobene Gesellschaft ihrer Zeit und deren Umgangsformen auf die Schippe, ohne die wogenden Emotionen der Liebesstorys zu vernachlässigen. Von der Adaptionsfähigkeit ihrer Geschichten zeugen die mehrfachen Verfilmungen ihrer Werke. Doch wer hätte gedacht, dass sich diese Klassiker der englischen Literatur so reibungslos auf ein von östlicher Mentalität geprägtes populäres Filmgenre übertragen liessen? Ja, dass – was in der ursprünglichen Fassung etwas verstaubt wirkt – in neuem Glanz und Licht erstrahlt? Das Zauberwort heisst Bollywood! Und die Vermittlerin zwischen dieser verblüffenden Verbindung von Ost und West ist Gurinder Chadha.

Die englische Filmemacherin mit indischen Wurzeln, die schon in BHAJI ON THE BEACH und in BEND IT LIKE BECKHAM die Kulturen aufeinander prallen liess, lässt hier erneut im Culture Clash die Funken stieben. BRIDE & PREJUDICE ist in Anlehnung an Austens Roman entstanden. Und eigentlich erstaunt dabei nur, dass man nicht schon früher die Ähnlichkeiten zwischen den Gesellschaftsporträts der britischen Autorin und dem stereotypen Handlungsmuster von Bollywood-Filmen wahrnahm. Und doch ist es so: Alles, was uns WestlerInnen den Plot von Filmepen aus dem asiatischen Raum mitunter etwas befremdlich erscheinen lässt, findet sich in Austens Erzählungen angelegt – etwa eine überkandidelte Mutter, die zu allem bereit ist, um ihre Töchter angemessen unter die Haube zu bringen; starrköpfige Jungspunde und ebensolche Backfische, die in Auflehnung gegen die familiären Pläne die Verbannung riskieren. Aber auch die Standesunterschiede, die sich so manchen Heiratsplänen in den Weg stellen, die spektakulären Schauplätze, der Prunk von Kleidung und Ausstattung – und, last but not least, die Ballszenen und musikalischen Intermezzi, wie sie Austen in ihre Erzählungen einfliessen liess.

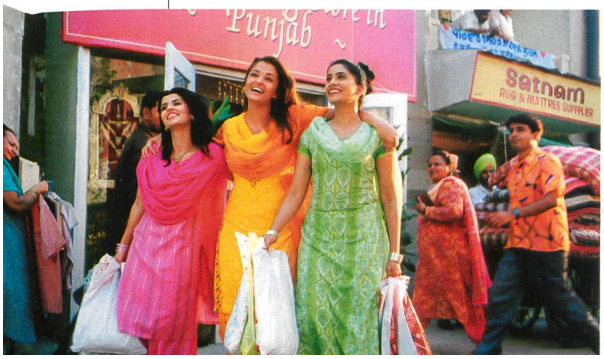
In BRIDE & PREJUDICE nun steht die indische Familie Bakshi und ihre vier heiratsfähigen Töchter im Mittelpunkt. Aus Anlass einer Hochzeitsfeier landen Balraj – ein Inder, dessen Familie in London lebt – und sein Freund William Darcy im indischen Amritsa. In der Ausgelassenheit der Festlichkeiten werden Blicke getauscht und Herzen entflammt: Die Älteste, Jaya, verguckt sich in Balraj. Die Zweitälteste, Lalita, hat ihr Auge auf den äusserst wohlhabenden, aber auch arroganten US-Amerikaner Darcy geworfen. Als Störenfried in diesen wohlangebahnten Liaisons tritt der smarte Wickham auf, ein Rucksacktourist, den Lalita bei einer Party auf Goa trifft. Natürlich geben all diese Begegnungen Anlass zu zahlreichen rasanten Tanzchoreographien im Indian Style, während die Musik alle Stilrichtungen in Verbindung von West und Ost zelebriert. Und selbstverständlich führen uns die Liebesverwicklungen auch an viele spektakuläre Orte dieser Welt: Fanden bei Austen die Reisen zwischen den Schlössern in Stunden mühseliger Kutschenfahrt statt, fliegt man heute zwischen Indien, England und den USA hin und her.

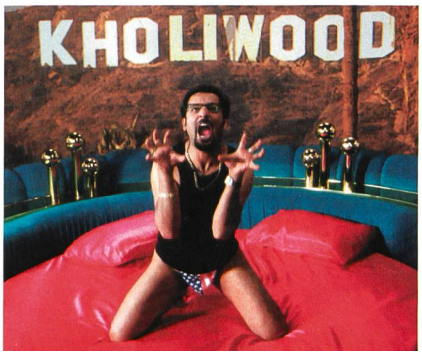
Die Filmemacherin nimmt in ihrer Umsetzung dieses Zusammentreffen von Orient und Okzident mit einem doppelten Augenzwinkern vor. Subversiv ist nur schon, eine Ikone der britischen Literatur für ein triviales Filmgenre des indischen Subkontinents zu adaptieren. Wobei es sich durchaus empfiehlt, das zu Grunde liegende Buch vorgängig zu lesen, um die witzigen Aktualisierungen wertschätzen zu können. Zum andern im selbstironischen Umgang mit der Bollywood-Formel, wobei Chadha kein Klischee und Stilprinzip ausser Acht lässt: weder das verspielte Chaos in der Dramaturgie noch den Exzess der Musicalepisoden, weder die üppige Farbenpracht noch die Postkartenansichten der Schauplätze oder die plakativen Metaphern, um erotische Anziehung zu illustrieren. Ausserdem wurde für die Hauptrolle einer der weiblichen Shootingstars Bollywoods engagiert: *Aishwarya Rai*, die die Hauptrolle in DEVDAS (2002) spielte, dem ersten Bollywood-Film, der in Cannes zur Aufführung gelangte.

Gurinder Chadha übt sich aber auch in wohltuender Distanz, die mitunter in Selbstironie und liebevollen Spott mündet, etwa wenn sie sich über die exaltierten Tanzbewegungen Bollywoods lustig macht (Darcy beschreibt diese nicht ganz unadäquat als: «mit der linken Hand eine Birne einschrauben und rechts einen Hund streicheln»). Die Regisseurin deklariert Bollywood zu Camp und versucht, einem westlichen Publikum einen neuen Zugang zu einem Filmgenre zu verschaffen, das in seiner übersteigerten Ästhetik oft nicht ganz ernst genommen wird.

Doris Senn

Regie: Gurinder Chadha; Buch: Paul Mayed Burges, Gurinder Chadha, inspiriert von Jane Austens Roman «Pride and Prejudice»; Kamera: Santosh Sivan; Schnitt: Justin Krish; Szenenbild: Nick Ellis; Kostüme: Ralph Holes, Edoardo Castro; Musik: Anu Malik. Darsteller (Rolle): Aishwarya Rai (Lalita Bakshi), Martin Henderson (William Darcy), Naveen Andrews (Mr. Balraj), Namrata Shirodkar (Jaya Bakshi), Daniel Gillies (Mr. Wickham), Anupam Kher (M. Bakshi), Nadira Babbar (Mrs Bakshi), Indira Varma (Miss Bingley), Nitin Ghanatra (Chetan Kholi), Sonali Kulkarni (Chanda), Alexis Bledel (Georgina Darcy), Marsha Mason (Mrs Darcy), Harvey Virdi (Mrs Lamba), Meghnaa (Maya Bakshi), Peeya Rai Choudhuri (Lucky Bakshi), Ashanti (Sängerin am Strand in Goa). Produktion: Pathé Fund, Kintop Pictures, Bend It Films; Produzenten: Deepak Nayar, Gurinder Chadha; ausführende Produzenten: François Ivernel, Cameron McCracken, Duncan Reid. Grossbritannien, Deutschland 2004. Farbe, Dolby Digital; Dauer: 112 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich





UN LONG DIMANCHE DE FIANÇAILLES
Jean-Pierre Jeunet

«Es waren einmal fünf französische Soldaten, die führten Krieg, weil das nun einmal in der Natur der Sache liegt.» Ungefähr so las sich 1991 der erste Satz des Romans «Die französische Verlobte» von Sébastien Japrisot, den Jean-Pierre Jeunet nun unter dem Originaltitel UN LONG DIMANCHE DE FIANÇAILLES verfilmt hat. «Verlobung an einem langen Sonntag» heisst auf deutsch kaum etwas, doch ist der Ausdruck so zu deuten: wer sich im Frankreich des Ersten Weltkriegs an einem Sonntag verlobt, für den kann sich die Sache ins Endlose auswachsen. Das Verlobtsein, dem ja etwas Provisorisches eignet, kann bis weit über den Waffenstillstand von 1918 hinaus dauern.

Denn der Versprochene wird eingezogen und ins Schlachthaus kommandiert, *à la boucherie*. Die künftige Braut erhält nur vage Auskünfte über den Verbleib ihres Manech, der einer von den Fünfen ist. Er soll gefallen sein und die Leiche unauffindbar, dann heisst es, er sei wegen Selbstverstümmelung verhaftet, prozessiert und exemplarisch füsiliert oder ins feindliche Feuer gehetzt worden, *pour l'exemple*. Mathilde macht sich auf die Suche, mit den üblichen Mitteln und auch mit ein paar unüblichen. Ihre Recherchen führen bis dahin, wo nur noch ein Schluss denkbar ist. Bloss weiss niemand, welcher es sein wird.

Wer derlei Geschichten aufrollt, hat vorrangig zu beachten, dass jene Unabsehbarkeit gewahrt bleibt, die bei Japrisot schon im ersten Satz enthalten ist. «Es waren einmal ...» kündigt ein Märchen an, das auszugehen hätte, wie es alle von seiner Art tun. Doch lenkt der Nachsatz dann – «... weil das nun einmal in der Natur der Sache liegt» – die Erwartung nach einer andern Seite hin. Das Doppeldeutige der Vorlage – halb Feengeschichte, halb historische Dokumentation – greift Jeunet dankbar auf.

Er hatte mit LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN, wie's der Titel verkündete, von einer fabulösen Bestimmung fabuliert. Weshalb UN LONG DIMANCHE DE FIANÇAILLES wohl schlecht etwas anderes werden konnte als eine Art Fabel nach Abzug des Fabelhaften. Die Suche, dieses obligate Element fast aller narrativen Überlieferung, produziert oft mehr Sinn als ihr Ergebnis (oder dessen Ausbleiben). Schliesslich ist die klassische Frage, was die Ritter tun werden, wenn sie des Grals tatsächlich einmal habhaft geworden sind, zu grausam, um aufgeworfen zu werden.

Wir sollen gar nicht wissen wollen, ob die unbeirrbare Mathilde nicht besser daran täte, sich beirren zu lassen. Auf diese verdrehte Überlegung bringt uns der Film jenseits der Heldin und diesseits des Helden. Manech bleibt so ungreifbar wie jenes obskure Objekt der Begierde bei den Heroen der frühmittelalterlichen Legenden.

In den Vordergrund schiebt sich der Hintergrund, nämlich der Krieg, den Frankreich um die Vorherrschaft in Europa vier ruinöse Jahre lang gegen Deutschland führt. Und in den Brennpunkt rücken die barbarischen, massenmörderischen Methoden, mit denen ein zivilisiert, demokratisch und aufgeklärt sich gebendes Land die bewaffnete Ausmarchung mit der angrenzenden Konkurrenz veranstaltet.

Dass sich Soldaten wie Manech, statt zu desertieren, dem Wahnwitz mit allen verbleibenden Mitteln zu entziehen versuchen, ist bloss die Konsequenz der Zustände in den Schützengräben. Schmutz, Kälte, Hunger, Krankheiten, Granaten, Flieger, Giftgas sind nur das Eine. Was über allem lastet, ist (einmal mehr) das Unabsehbare, das sich aus dem Aberwitz der militärischen Operationen ergibt, und zwar egal ob offensiv oder defensiv, wo doch die Unterscheidung zwischen Angriff und Verteidigung höchstens noch von theoretischer Bedeutung ist. Könnte sein, die Eingemusterten, *les poilus*, opferten sich willig, vermöchten sie bloss den Nutzen zu erkennen, der daraus erwüchse. Aber die Fronten lassen sich kaum noch von der Stelle bewegen. Alles scheint der Unverrückbarkeit anheim gefallen: ohne Sieg und ohne Niederlage.

Mehr noch, das Panorama, das Jeunet in tausend Details entwirft, bezieht die ganze Epoche ein, samt den Jahren vor 1914 und nach 1918: also auch jene kulturelle und mentale Dekadenz, in die sich das recht und schlecht stabile und prosperierende Europa der Jahrhundertwende und danach stürzt. Unnötig zu präzisieren, wie aktuell UN LONG DIMANCHE DE FIANÇAILLES derzeit wirkt, wo die Friedensmüdigkeit jener Jahre von vielen Regierenden und Regierten wieder gepriesen und zur Nachahmung empfohlen wird.

Es fällt auf, gemessen am historischen Gewicht, was für einen dürftigen Ertrag an Filmen der Erste Weltkrieg erbracht hat, von Chaplins Groteske SHOULDER ARMS an über LA GRANDE ILLUSION von Renoir und PATHS OF GLORY von Kubrick bis zu, 1970, UOMINI CONTRO von Rosi. Es scheint, als wäre die so genannte Zwischenkriegszeit zu kurz gewesen, um das Sujet für die Leinwand ausreichend zu entwickeln. Kaum war es aufgegriffen, stand das nächste Desaster vor den Türen und verlangte, dargestellt zu werden, diesmal mit überreichen Resultaten.

Bewusst trägt Jeunet etwas von dem nach, was das Kino versäumt hat, und realisiert womöglich, gegen neunzig Jahre nach dem Versailler Vertrag, den ersten wahrhaft konsequenten Film zum Thema – wie nach einer langen Suche.

Pierre Lachat

UN LONG DIMANCHE DE FIANÇAILLES
(MATHILDE – EINE GROSSE LIEBE)
Regie: Jean-Pierre Jeunet; Buch: Jean-Pierre Jeunet, Guillaume Laurant nach dem gleichnamigen Roman von Sébastien Japrisot; Kamera: Bruno Delbonnel; Schnitt: Hervé Schneid; Szenenbild: Aline Bonetto; Kostüme: Madeline Fontaine; Maske: Nathalie Tissier; Musik: Angelo Badalamenti. Darsteller (Rolle): Audrey Tatou (Mathilde), Gaspard Ulliel (Manech), Jean-Pierre Becker (Lieutenant Esperanza), Dominique Bettenfeld (Ange Bassignano), Cloivs Cornillac (Benoît Notre Dame), Marion Cotillard (Tina Lombardi), Jean-Pierre Darroussin (Benjamin Gordes), Julie Depardieu (Véronique Passavant), Jean-Claude Dreyfus (Commandant Lavrouye). Produktion: Warner Bros., 2003 Productions, Tapioca Films, TF1 Films Productions. Frankreich 2004. Farbe, 133 Min. Verleih: Warner Bros. Zürich, Hamburg

ALLES AUF ZUCKER
Dani Levy

Den Anzug ohne Krawatte, das Hemd zerknittert, oben offen, das Gesicht zerschlagen, aber die Zigarette locker im Mundwinkel und das Billardqueue geschmeidig zwischen den Fingern: das ist Jaeckie Zucker. Halbseidener Zocker und Berliner Lebenskünstler, Spezialität: Hals aus der Schlinge ziehen. Aber bevor er so zur Hochform aufläuft, zeigt ihn Regisseur Dani Levy erst einmal (beinah) am Ende: im Krankenhaus und im traumatischen Koma, aus dem er zurückblickt auf seine womöglich letzten turbulenten Tage.

Ein paar Schnitte später, als Jakob Zuckermann seine jüdische Herkunft leugnet, indem er flapsig behauptet: «mit dem Club habe ich nichts zu tun», wird klar, warum Levy diese künstliche Erzählperspektive wählt: um seine Hauptfigur aus dem Off mit frecher Schnauze eben solche Sätze sagen zu lassen. Jetzt sind die Zuschauer auf der sicheren Seite; nicht nur der Regisseur ist Jude, sondern sogar die nichtjüdische Identifikationsfigur. Von nun an darf gelacht werden, nicht *über*, sondern *mit* Juden, wie Paul Spiegel, der Vorsitzende des Zentralrats der Juden in Deutschland, bemerkt. Levy und Co-Autor *Holger Franke* schöpfen das gängige Komödienreservoir ziemlich weitreichend aus; ganz gelassen und routiniert. Das Herzstück des Films ist fraglos Jaeckie Zucker, famos verkörpert von *Henry Hübchen*. Ein charismatischer Antiheld, der alles und alle um sich herum verblassen lässt. Die anderen Rollen sind stark besetzt, gut gespielt, aber schwach geschrieben. Eindimensionale Figuren, die sich kaum entwickeln und wenn, dann abrupt. Eine psychologische Dynamik erzeugen diese Scherenschnittcharaktere nicht. Die komische Triebfeder des Films sitzt höher, an der Oberfläche des kulturellen Zusammenpralls.

Jaeckies Mutter ist gestorben. Ihr letzter Wille war es, auf dem jüdischen Friedhof in Berlin-Weissensee begraben zu werden. Vor vierzig Jahren, unmittelbar vor dem Mauerbau, floh sie gemeinsam mit Jaeckies älterem Bruder Samuel in den Westen. Später übersiedelten sie nach Israel. Jaeckie blieb allein zurück. Seitdem hat er Mutter und Bruder nicht wiedergesehen und will auch nichts mehr von ihnen wissen. In der DDR machte er als Sportreporter Karriere, nach der Wende schlug er sich mehr schlecht als recht durch. Ein Spieler in rauchgeschwängerten Bars, Buchhalter eines ostalgischen Freudenhauses. Als das Telegramm seines Bruders eintrifft, steckt er mal wieder mitten im Schlamassel. Er hat sich verzockt, ist bös verprügelt worden, seine Frau Marlene hat ihn rausgeschmissen und will die Scheidung; sein Sohn Thomas, Filialleiter einer Bank, hetzt ihm den Gerichtsvollzieher auf den Hals. Einziges Licht am Horizont: ein hochdotiertes Billardturnier, das Jaeckie zu gewinnen hofft. Doch ausgerechnet jetzt reist sein Bruder mit Frau und Kindern an; zur Beerdigung und um anschliessend – so will es das Testament – gemeinsam mit Jaeckies Familie Schiva zu halten, eine siebentägige Totenwache. Erst hinterher, und nur wenn die beiden Brüder Frieden schliessen, bekommen sie das Erbe. Da selbst Marlene bereit ist mitzuspielen und sich wieder mit ihm versöhnt, lässt sich auch Jaeckie darauf ein. Freilich, sein Billardturnier will er noch immer gewinnen. Kurzerhand täuscht er am Grab seiner Mutter einen Herzinfarkt vor. Aber anstatt ins Krankenhaus geht es ab in die Billardhalle.

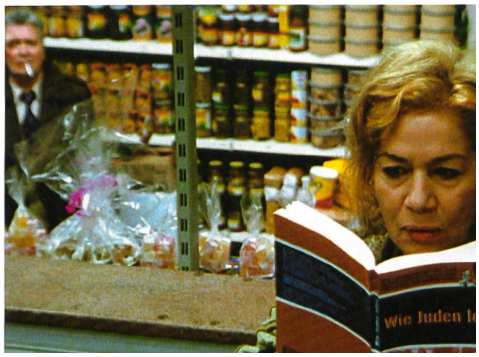
Im Stile fröhlichen Boulevardklamauks sorgt Levy für reichlich Durcheinander. Samuels laszive Tochter macht sich an den stotternden Thomas ran, und Jaeckies Tochter outet sich als Lesbe. Leidlich amüsant mäandriert die Cultural-Clash-Komödie so dahin. Da verzweifelt Marlene schon mal an den vielen jüdischen Gesetzen und scheitert kläglich mit ihrem Schnellkursus im Koscher-Sein. Die ganze Schiva wird zum Fiasko: «So koscher wie ein Schweinekotelett», jammert Samuels matronenhafte Frau ins Kopfkissen und macht des lieben Geldes wegen dennoch mit.

Am Anfang dreht sich alles um die Erbschaft, später geht es dann um andere, familiäre Werte. Eine moralische Läuterung, die wohl nicht ausbleiben durfte. Entsprechend pflichtschuldig wird sie abgehandelt. Denn eigentlich interessieren Schicksale in ALLES AUF ZUCKER nicht. Die Charaktere sind bloss Vehikel für muntere Dialoge und gutgelaunte Situationskomik. Vom im Vorfeld viel beschworenen jüdischen Alltag bleibt wenig mehr übrig als eine nichtssagende Patina. Ein bisschen «Mischpoche», ein wenig «Massel Tow», die wunderbar ausgelassene, vom jüdischen Klezmer inspirierte Musik, hie und da ein jüdisches Witzchen. Von allem ein bisschen packt Levy in sein Humorallerlei, mal augenzwinkernd, mal plump, nur nie zu kompliziert. Genauso wie Jaeckie "berlinert": für alle leicht verständlich. Das tut keinem weh, nicht einmal als das Wort «Holocaust» fällt, muss einem das Lachen im Halse stecken bleiben.

Gerade darin aber zeigt sich Levys grösste Errungenschaft. Es gelingt ihm, das Spektrum jüdischer Themen im deutschen Film zu erweitern. Vielleicht muss ALLES AUF ZUCKER dafür eine reine, simple Happy-End-Komödie sein, die sich auf keinen ernsthaften Tonfall einlässt. Gut möglich. Als Wegbereiter für neue jüdische Einflüsse im deutschen Kino sollte man den Film jedenfalls im Auge behalten. Für sich genommen bereitet er bestenfalls neunzig Minuten Vergnügen, hinterher darf man ihn getrost vergessen.

Stefan Volk

Regie: Dani Levy; Buch: Dani Levy, Holger Franke; Kamera: Charly F. Koschnik; Schnitt: Elena Bromund; Szenenbild: Christian M. Goldbeck; Kostüme: Lucie Bates; Maske: Sabine Lidl, Sabine Hehnen-Wild; Musik: Niki Reiser. Darsteller (Rolle): Henry Hübchen (Jaeckie Zucker), Hannelore Elsner (Marlene), Udo Samel (Samuel Zuckermann), Golda Tencer (Golda Zuckermann), Steffen Groth (Thomas Zucker), Anja Franke (Jana), Sebastian Blomberg (Joshua), Elena Uhlig (Lilly), Rolf Hoppe (Rabbi Ginsberg), Inga Busch (Irene). Produktion: X Filme Creative Pool, WDR, BR, Arte; Produzentin: Manuela Stehr; Produktionsleitung: Sonja B. Zimmer. Deutschland 2004. Farbe; Bildformat: 1:1.85, Dolby SR-D; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: X-Verleih, Berlin



NOCTURNE
Riccardo Signorell

Ein nackter Mann in einem Zimmer. Eine Pistole. Er betastet sie, wiegt sie in der Hand, fast zärtlich. Was hat er vor, einen Überfall, ein Attentat? Mitnichten. David bereitet seinen Abgang vor, den endgültigen. Er will seinem Leben, so erfahren wir später vage, ein Ende setzen. Das ist die Ausgangssituation, das Thema des Kammerspiels NOCTURNE.

Ein Paar reist an, fährt rassig in einem Sportwagen vor, offensichtlich gutgelaunt in Ferienstimmung. Gian, von seiner Freundin Valeria begleitet, besucht seinen Bruder David. Menschen um die Dreissig. Man scherzt und schäkert miteinander, isst, trinkt ausgiebig, lässt es sich gut gehen in dieser verschwiegenen Luxusherberge im Engadin. Valeria, attraktiv, unternehmungslustig, ahnt so wenig (wie wir), auf was sie sich eingelassen hat. Irgendwann steckt ihr David, dass er einen Schlussstrich ziehen will, den Freitod sucht. Hier verprasst er seine letzte Barschaft über zehntausend Franken, bläst zum Finale.

Valeria ist schockiert, fühlt sich als unfreiwillige Zeugin missbraucht. Gian, auch er nicht in die Pläne seines Bruders eingeweiht, glaubt an ein Spiel, ein Störmanöver. Im Gegensatz zu seiner Begleiterin nimmt er die Absicht Davids nicht ernst, möchte am liebsten damit nichts zu tun haben, während sich die junge Frau von Davids Suizidromantik angezogen fühlt. Man kommt sich näher, wird intim. Gian scheint ausgegrenzt, hilflos, will abreisen.

Ein Abschied zu dritt, eine *ménage à trois*, eine existenzielle Romanze? Drei Personen suchen einen Ausweg, Verständnis, Halt. Der Film bleibt in Andeutungen, im Vagen und Schemenhaften stecken. Die beiden Brüder mögen sich, tollen herum wie junge Hunde, bechern zusammen – und haben sich doch weit auseinandergelebt. Die Muse verbindet sie – Musik, Lieder, Literatur – und eine Vaterfigur, die präsent ist, obwohl sie nicht wirklich in Erscheinung tritt. David hat sich in demselben Hotelzimmer eingemietet, in dem sein Vater mit ihnen als Kinder übernachtet hat. Ein Kammersänger wohl, eine angesehene Person. Der Hoteldirektor kennt ihn, kramt eine alte Platte hervor.

Ein intimer Moment: Gian setzt sich ans Klavier und David singt, ein Kammerlied. Eine Reminiszenz und Zitierung der Vergangenheit, die ebenso vage bleibt wie der Vater. Gian steht mit ihm eng in Verbindung, telefonisch. David hat sich abgenabelt, ist auf Distanz gegangen. Die Brüder begegnen sich hier in dem stolzen Grandhotel Waldhaus in Sils-Maria, zehn Kilometer von St. Moritz entfernt, ohne sich näher zu kommen. Anders Valeria, die sich magisch zum Selbstmörder David hingezogen fühlt, aus welchen verklärten Gefühlen auch immer. Ein blonder Engel? Kann sie ihn retten, ihn vor sich selber schützen? Die Ungewissheit, das Unausgesprochene und Unvollendete bilden die Grundstimmung. Andeutungen, Assoziationen, Erinnerungen, Zitate (von Nietzsche und Hesse, die hier verkehrt haben). Aus welchen Gründen David das Leben satt hat, bleibt diffus, sein Geheimnis. Er sagt und weiss nur eins: «Ich will nicht mehr wollen!»

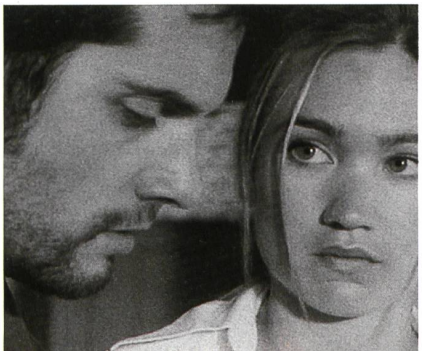
Ein Suizidvorhaben als Kammerspiel in schwarzweissen Bildern. Kameramann *Felix von Muralt* hat sie schlicht, fast beiläufig eingefangen. Abenddämmerung auch am Tage. Ganz im Sinne des Filmtitels NOCTURNE. Die Naturkulisse, sieht man von einem Bootsausflug ab, bleibt flüchtiges Beiwerk, ist kein Thema, ebensowenig wie das monumentale historische Waldhaus («Classic Hotel of the Year 2005»), seit 1908 im Besitz und Leitung der Familie. Das Grandhotel wirkt wie ein Geisterhaus, fast menschenleer. Ein eifriger Direktor, ein Barmann mit Wiener Schmäh und ein Concierge (*Max Rüdlinger* in zwei Blitzauftritten) versehen ihre Dienste. Und in dieser nostalgischen Kulisse lassen die Autoren einen Lebensmüden seinen Abgang inszenieren, sein festliches Finale.

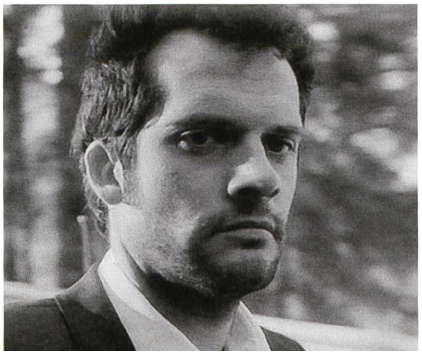
Der Gedanken, dass ein Mensch seinem Leben bewusst ein Ende setzt, hat den Bündner Regisseur Riccardo Signorell fasziniert, beschäftigt. Zusammen mit den Brüdern *Martin* (er verkörpert David) und *Patrick Rapold* (Gian) hat er diese Randnotiz unserer (und älterer) Gesellschaften aufgenommen und zu einem intimen Film ausgebaut. Das Rapold-Duo – beide leben auch privat zusammen – bildet ein ideales Gespann. Martin spielt David, der nicht mehr schlafen kann, mit intellektuellem Verständnis – zwischen Genuss, Schmerz und Romantik. Dabei lässt der Schauspieler auch seine Gesangsfähigkeit einmal aufblitzen. Sein Bruder Patrick Rapold tut sich als ausgezeichneter Pianist hervor (er hat Meisterkurse besucht und an internationalen Musikfestivals teilgenommen). *Lisa Maria Potthoff*, in Berlin geboren, in München aufgewachsen, ist ein Lichtblick, die Lebensflamme in dieser tristen Begebenheit.

Die Erzählweise ist karg, die Dialoge (in Bühnendeutsch) sind schlicht, knapp. Der Film, der sich nach dem Ansinnen des Regisseurs als Nachtspiel über tabuisierten Suizid und den Wunsch nach Endgültigkeit versteht, wird zur Projektionsfläche, ohne tiefer zu dringen, zum Reflexionsfragment, das brüchig bleibt. War Signorells Kinodebüt SCHEHERAZADE ein bewegtes Kammerspiel auf dem Wasser, so erweist sich NOCTURNE als künstlerischer Versuch, ein Tabuthema in Bildern und Personen zu fassen. Er scheitert an der Zurückhaltung und Distanziertheit. Der Film wirkt quälend, eigenbrötlerisch und letztlich spannungslos. NOCTURNE – ein Fall fürs Studio-Nocturne?

Rolf Breiner

Regie: Riccardo Signorell; Buch: Riccardo Signorell, Martin und Patrick Rapold; Kamera: Felix von Muralt; Schnitt: Riccardo Signorell, Martin Rapold; Kostüme: Anja Sun Suko; Maske: Monika Rüegg; Songs: Don Li; Sound Design: Hans Peter Fischer, Riccardo Signorell; Mischung: Christian Beusch; Ton: Alex Müller. Darsteller (Rolle): Martin Rapold (David), Patrick Rapold (Gian), Lisa Maria Potthoff (Valeria), Jürgen Brügger (Hoteldirektor), Christian Weinberger (Barmann), Max Rüdlinger (Concierge). Produktion: Silvia Voser, Riccardo Signorell, Thomas Löhrer, Anne Walser. Schweiz 2004. Schwarzweiss, S-16mm, 35mm Blow up; Dauer: 80 Min, CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich





Hat Ort Bild

Dario Argento und die Unheimlichkeit des Raums

«Eigentlich bin ich ein verhinderter Architekt»

Dario Argento

Judith: Deine Mauern bluten ... bluten ... bluten ...
Alle Türen will ich öffnen!
Blaubart: Aber weisst du, was sie bergen?

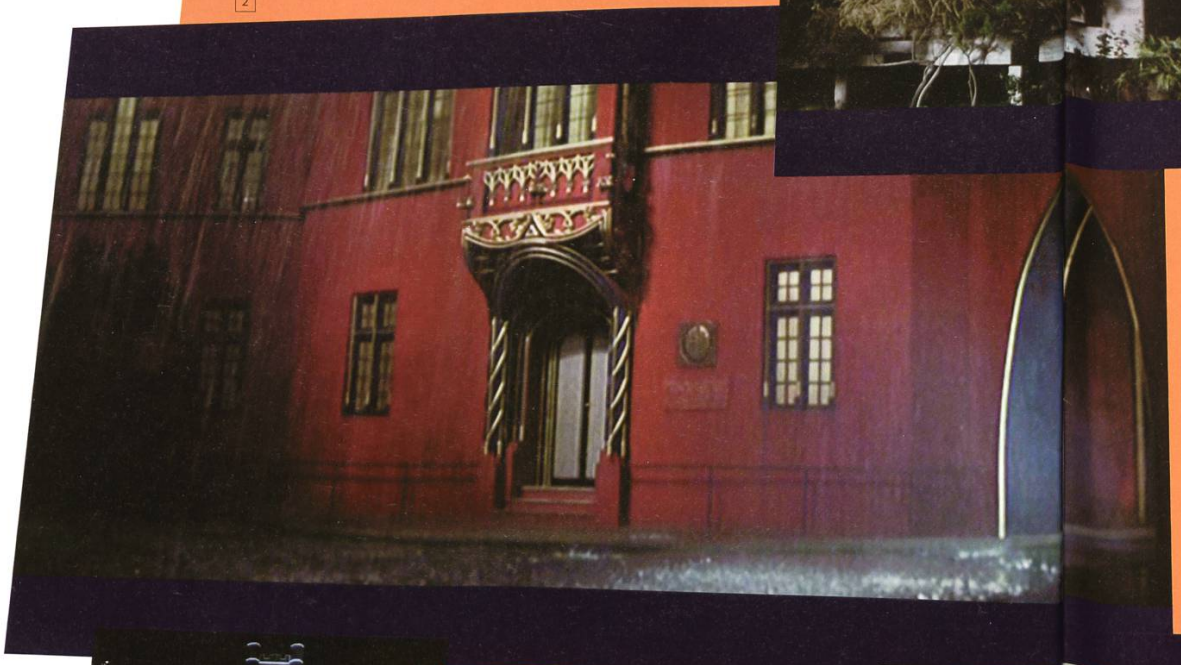
Béla Balázs:
Libretto zu «Herzog Blaubarts Burg»

1920 veröffentlichte der Architekt Heinrich de Fries unter dem Titel «Raumgestaltung im Film» eine scharfsinnige Analyse zeitgenössischer Filme des expressionistischen Kinos. In Werken wie Paul Wegeners DER GOLEM, Karl Heinz Martins VON MORGENS BIS MITTERNACHT und Robert Wienes DAS CABINET DES DR. CALIGARI sah de Fries einen neuen filmischen Umgang mit Räumlichkeit sich anbahnen. Ein Kino schien zu entstehen, welches den Raum nicht länger als blosse Szenerie, als bedeutungslosen Rahmen einer Story versteht, sondern als eigenständigen Akteur, als eigentliche Handlung des Films, die es statt einer Erzählung zu lesen gilt.

PHENOMENA
(1984)

1

2



3

4

1 TENEBRE (1982)

2 SUSPIRIA (1977)

3 INFERNO (1980)

4 *Eva Axen in* SUSPIRIA

Diese frühe Forderung nach einer Sensibilität für den filmischen Umgang mit Räumlichkeit und Architektur hat bis heute nichts von ihrer Dringlichkeit verloren. Nach wie vor gehört der Raum zu den vernachlässigten Kategorien der Filmanalyse. Das wird besonders dort problematisch, wo der Raum – de Fries' Vision entsprechend – an die Stelle der Handlung tritt. Zwangsläufig versagen hier die Methoden der Interpretation, welche sich auf Verlauf der Story und Psychologie der Figuren konzentrieren. Vor der puren Präsenz des Raumes verstummt die Hermeneutik.

Nur wenige Regisseure sind in ihren räumlichen Inszenierungen indes so weit gegangen wie Dario Argento. Sein phantastisches Kino in eigentümlicher Schieflage zwischen Horror und Thriller ist vor allem eine Etüde über die Unheimlichkeit des Raumes, über die beängstigende Eigenmächtigkeit des Architekturalen. Die Figuren seiner Filme hingegen beschränken sich darauf, Funktionsträger zu sein – der Schriftsteller, die Sängerin, der Blinde, das Mädchen. Sie sind eigentliche Abstraktionen, welche – wie Figuren auf dem Spielbrett – definiert werden durch ihre Stellung im Raum. Ihre Aktionen, die Verbrechen, welche Argento zu blutigen Tableaus arrangiert, entspringen – anders als im amerikanischen Thriller – nicht dem Hirn eines genialen Verbrechers, nicht den Abgründen der Psyche, sondern den Winkeln der Räume selbst. Die Architekturen, die Argento filmt, die er mit seiner Kamera schafft, sind tödlich – wer sie betritt, wird ihr Opfer, und auch die Mörder führen nur aus, was der Raum ihnen vorschreibt. Argentos Räume sind somit Tatorte im radikalsten Wortsinne: Orte, denen die Tat bereits eingeschrieben ist. Der Ort entpuppt sich als Tat – er ist Tat-Ort.

Haus

«Das Haus ist eine Maschine» schreibt Le Corbusier in seinem Manifest «Vers une architecture». Auch für das Haus gilt, was die Kritiker der Industrialisierung als Wesen der Maschine beschrieben haben: die Unterwerfung des Menschen. Die Maschine definiert die Bewegungsabläufe desjenigen, der sie zu bedienen hat. Ihr eigentliches Produkt ist die Disziplinierung der Motorik des Arbeiters; eine Disziplinierung, die in ihrem totalen Vollzug den Menschen vernichtet – wie es Fritz Langs METROPOLIS oder Charles Chaplins MODERN TIMES in emblematischen Bildern vorgeführt haben.

Die Häuser in Dario Argentos Filmen sind ebensolche Maschinen, welche denjenigen unterwerfen, der sie betritt.

Wenn in SUSPIRIA die Kamera durch den Regen auf die Tanzschule zugleitet, irritiert bereits der äussere Anblick des Gebäudes. Die eigenartigen Verwinkelungen der Fassade lassen erahnen, wie verwirrend und labyrinthisch die Innenräume sein müssen. Nicht ohne Grund liegt die Tanzschule an der Escher-Strasse: Die Zeichnungen M. C. Eschers ziehen sich als optisches Leitmotiv durch den ganzen Film – jeder Teil des Gebäudes scheint einer seiner Zeichnungen unmöglicher Architekturen entsprungen zu sein. Wir ahnen, dass wir hier an einen illusionären Ort gelangt sind, an die Pforte eines Fabelschlosses in einem grausamen Märchen – ein Ort, an dem der Mensch samt seiner Rationalität hilflos verzweifeln muss.

Das Betongebäude aus TENEBRE – obwohl einer ganz anderen Zeit entstammend – ist nicht minder verunsichernd. Im extravaganten Bau selbst zeichnet sich bereits dessen drohende Dekonstruktion ab. Das Haus scheint aus lose zusammengeschobenen Elementen zu bestehen. Ein Klötzchen-Bau, der sich ebenso rasch auseinandernehmen lässt, wie er zusammengesetzt worden zu sein scheint. Der Beton verspricht keinen Schutz mehr, und wenn der Mörder mühelos in dieses Haus eindringen wird, so vollzieht er nur jene Destabilisierung nach, welche der Bau bereits angezeigt hat.

Vollständig Thema und Form ist das Haus schliesslich in INFERNO. Ohne Unterlass durchstreifen Figuren das imposante Wohnhaus, in dem der Film zur Hauptsache spielt, auf der Suche nach verschwundenen, ermordeten Personen. Immer wieder wird die Konstruktion des Hauses studiert, wird im obskuren Buch seines Architekten gelesen, und wiederholt verweilt die Kamera auf der Fotografie und der Aussenansicht des Hauses, als liege hier die Lösung zu den surrealen Verbrechen, die in ihm geschehen. Und in der Tat: Der Schlüssel zum Rätsel des Hauses liegt – mit den Worten des Architekten – «unter den Schuhsohlen» der Personen. Im Bau selbst liegt sein Geheimnis verborgen. Wie sich im Laufe des Films herausstellt, befindet sich ein geheimer Raum zwischen den Etagen. Ein verborgenes Stockwerk, in dem sich das tödliche Grauen aufhält. Dies ist der Raum, aus dem der Mörder kommt; dies ist der Raum, in dem die Opfer verschwinden. Die verborgene Etage wird zum Paradigma von Argentos pathologischen Architekturen.

Statt das Haus als gängige Metapher zu nutzen, als gewohnte Repräsentation der Psyche seiner Bewohner auszugegeben, stellt Argento die Verhältnisse auf den Kopf: Der Bau selbst ist psychotisch, und wer ihn bewohnt, den macht er wahnsinnig.

Fragmentierung

Auf die psychische Verwirrung, den Wahn, welche die Gebäude provozieren, folgt die körperliche Wunde. Die Architektur manifestiert sich physisch in den Körpern ihrer Bewohner. Nicht von ungefähr. Eine lange Tradition sieht im architektonischen Bau einen Antropomorphismus. So formuliert bereits Ende des ersten Jahrhunderts vor Christus Vitruv in seinen «De architectura libri decem» die Entsprechung der Glieder des menschlichen Körpers und der Räume eines Tempelbaus. Argento radikalisiert dieses Verhältnis zwischen Fleisch und Stein, indem er die Fragmentierung des Raums mit der Zerstückelung des menschlichen Körpers engführt, ja gar das eine an die Stelle des anderen setzt.

So stechen in INFERNO jene Aufnahmen ins Auge, welche ein Gewirr aus Holzbalken zwischen den schockierenden Bildern aufgelöster Leiber zeigen. Woher diese Aufnahmen stammen, welchen Raum sie zeigen, lässt sich dabei nicht bestimmen. Ohne jegliche narrative Motivierung sind sie pures Sinnbild für die äquivalente Fragmentierung von Körper und Raum.

Eine Sequenz in IL GATTO A NOVE CODE scheint – obwohl sehr viel weniger auffällig inszeniert – eine ähnliche Funktion zu erfüllen: Im nächtlichen Zwielicht erscheint der imposante Raum einer Klinik durch Säulen, Licht und Schatten verwirrend fragmentiert. Die Personen, welche im Fluchtpunkt des Raumes eine Treppe hochsteigen, verwandeln sich in unförmige Schatten. Die menschlichen Umrisse vermischen sich mit denen des Raumes. Die Homogenität des Raumes zerfällt und damit – wie in den anschliessenden Szenen zu sehen – auch die physische Einheit der Personen.

In PROFONDO ROSSO schliesslich verweilt die Kamera an einem Tatort nicht auf dessen zentralem Gegenstand, der Leiche, sondern zeigt die zerbrochene, mit Blut beschmierte Scheibe, durch welche das Opfer kopfüber gestürzt ist. Die Scherben des Glases erhalten dieselbe Wichtigkeit wie der zerschnittene Körper des Opfers und deuten den intimen Zusammenhang zwischen dem einen und dem anderen an.

Innen/Aussen

Diese letale Entsprechung zwischen räumlicher Fragmentierung und Verwundung des Körper gilt es genauer zu betrachten. Jede Fragmentierung wiederholt nur den einfachen Schnitt durch einen homogenen Raum. Der erste Schnitt ist die erste Organisation, die erste Strukturierung des Raumes, sozusagen die erste architektonische Aktion. Er definiert in einem Zug ein Hier und ein Dort, ein Innen und ein Aussen.

Diese grundsätzliche Scheidung von Innen und Aussen ist indes nicht nur architektonisch fundamental. Sie konstituiert ebenso Subjekt und Objekt als räumliche Gegenüberstellung. Wo sich nun aber die räumliche Unterscheidung verwischt, steht folglich auch das Subjekt selbst auf dem Spiel. Der Umschlag vom Innen ins Aussen und umgekehrt ist tödlich in einem radikalen Sinne – indem er keine Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt zulässt, zerstört er beide.

Die Schlafwandlerin in Argentos PHENOMENA, die auf einem Sims stehend in ein leeres Zimmer hineinblickt, verbildlicht diesen Umschlag. Wie in einem Bild von Magritte ist sich der Zuschauer in der Unterscheidung zwischen Innen und Aussen unklar. In dieser Verunsicherung implodiert die Leere des Zimmers: ein blutüberströmtes Mädchen stürzt herein, fällt mit dem Gesicht durchs Fenster. Ein Dolch bricht durch ihren Kopf, ragt aus ihrem im Schmerz aufgerissenen Mund: Das Innen quillt nach draussen.

«Interiora» steht auf der Wand eines Ganges geschrieben, welchen die Protagonistin aus SUSPIRIA im geheimen Innern der Tanzschule aufgespürt hat. Doch in diesem tiefsten Inneren ist die junge Tänzerin zugleich in der absoluten Fremde. «Das innere Ausland» hat Freud das Unbewusste genannt und damit klargemacht, dass die Topik der Psyche in einer äusseren Topologie zu finden ist. Auch Freuds Begriff des Unheimlichen ist in diesem Sinne ein räumlicher Begriff, indem er auf das vertraute Haus, das «Heim» verweist, welches im Un-*heim*-lichen steckt. Das Unheimliche ist jenes bange Zwischenreich zwischen vertraut und unvertraut. Im Heim sich fremd fühlen, im Fremden die Spuren des Heims entdecken, das ist das Erlebnis des Unheimlichen. Innen und Aussen vermischen sich, und so steht über dem Wort «Interiora» noch ein anderes an die Wand jenes Ganges geschrieben: «Metamorphosis» – die Verwandlung von «Interiora» in «Exteriora», von Heim in Fremde und umgekehrt.

1

2

3

4

5

1 *Jennifer Connelly in* PHENOMENA *(1984)*

2 INFERNO *(1980)*

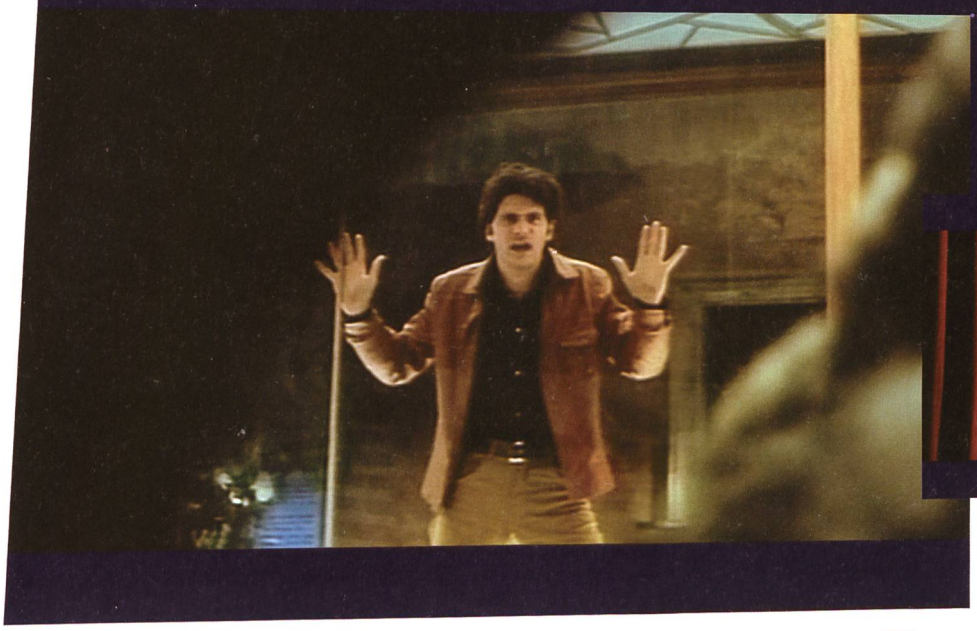
3 PROFONDO ROSSO *(1975)*

4 IL GATTO A NOVE CODE *(1971)*

5 *Jessica Harper in* SUSPIRIA *(1977)*

3

2



4

5

1 OPERA
(1987)

2 *Cristina Marsillach*
in OPERA

3 NON HO SONNO
(2000)

4 *Tony Musante*
in L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO
(1970)

5 PROFONDO ROSSO
(1975)

Phänomenologisch betrachtet ist die Unterscheidung zwischen Innen und Aussen, zwischen Subjekt und Objekt, auch die Trennung zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem, wird mit der Metamorphose vom einen ins andere auch unser Status als Zuschauer fragil. Auf ebenso schreckliche wie unübertroffene Weise verhandelt Argento eben diesen Status des Betrachters in OPERA. Eine Opernsängerin wird von einem Serienmörder verfolgt, doch statt sie zu töten, bindet und knebelt er sie und klebt ihr Nadeln unter die Augen, macht sie unfähig, den Blick abzuwenden, und mordet *vor* ihren Augen und *für* ihre Augen. In den Glaskasten eines Nähateliers gestellt, ähnelt sie jenen Ausstellungspuppen in den anderen Kästen. Die Sängerin ist angeschautes Ausstellungsstück und schauendes Publikum des Mordes zugleich. Der Tatort ist hier ein Schau-Platz im wahrsten Sinne des Wortes. Ein Ort, wo sich Blicke pervertieren, das heisst: verdrehen. Wo das Schauen und das Angeschautwerden, Innen und Aussen ineinander kippen. Diese Ambivalenz betrifft auch uns Zuschauer, denn wie die Sängerin sind auch wir zugleich Opfer und Geniessende der Tat. Erst für den Zuschauer finden die blutigen Morde auf der Leinwand statt. «Die Kamera nimmt mein Auge mit. Ich bin umzingelt von den Gestalten des Films und verwickelt in seine Handlung» schreibt Béla Balázs. Und so müssen wir in OPERA zusehen, wie unser mitgenommenes Auge attackiert wird; schrecklicher und perfider noch als das zerschnittene Auge in Buñuels UN CHIEN ANDALOU. Der Blick in die von Nadeln bedrohten Augen der Sängerin ist ein grässlicher Blick in den Spiegel: ein Blick auf unser ambivalentes Verhältnis zu dem, was da vor uns geschieht. Verängstigt schlagen wir die Hände vors Gesicht und schauen trotzdem durch die Finger hindurch. Halb drinnen und nicht ganz draussen.

1

Wand

Zwischen Innen und Aussen verläuft die Wand. Doch wo diese Trennung sich verwischt, wird diese Wand instabil. Wenn das raumtragende Element der Wand zerfällt, beginnt die vormals solide Architektur einzustürzen.

Nichts veranschaulicht diese prekär gewordene Architektur besser als die gläsernen Wände, mit denen Argento seine Figuren und uns Zuschauer konfrontiert. Bereits zu Beginn seines Erstlings L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO inszeniert Argento eine Szene, die typisch für das folgende Werk werden sollte: Ein junger Schriftsteller wird Zeuge eines Mordversuchs in einer Galerie. Doch vom Mörder in einem durch grosse Glastüren abgeschlossenen Zwischenraum gefangengesetzt, kann er weder dem Opfer zu Hilfe eilen noch die Polizei verständigen. So wie die gläserne Wand eigentümlich zwischen Offenheit und Geschlossenheit oszilliert, so ist auch die Situation des Schriftstellers höchst ambivalent. Er ist eingeschlossen und doch exponiert. Ebenso ambivalent wie die gläserne Wand ist auch das, was sie dem Blick freigibt. Der Mordversuch, den der Schriftsteller durchs Glas der Wand gesehen hat – wird er am Ende erfahren –, war eine Mischung aus Wahrheit und Täuschung, eine Illusion, schwankend zwischen Fakt und Fiktion.

In TENEBRE treibt Argento das Changieren der gläsernen Wand zwischen An- und Abwesenheit auf die Spitze: Eine junge Frau fährt erschrocken zurück – das Glas scheint keinerlei Sicherheit zu bieten –, als vor ihrer gläsernen Schiebetür plötzlich ein Trunkenbold auftaucht. Während die Frau zurückweicht, stolpert sie direkt in die Arme ihres Mörders. Das Glas – eben noch allzu "offen" – wird in Sekundenschnelle als unüberwindbare Schranke empfunden. Der Mann – zunächst Eindringling – ist nun hilflos Ausgeschlossener. Ohne eine Möglichkeit einzugreifen, schaut er nur erschrocken zu. Der Blick geht hinein, der Körper bleibt draussen.

In NON HO SONNO hingegen wird der Mörder selber Opfer des fragilen Glases. Während er die beiden Protagonisten gänzlich in seiner Gewalt und sich sicher in den dunkeln Räumen seines Verstecks glaubt, erschiesst ihn die Polizei durch ein Fenster. Die Kugel durchschlägt nicht nur das Glas, sondern auch das rechte Auge des Killers – ein tödlicher Blick, der durch die gläserne Wand gedrungen ist.

Vorhang

Das Gegenstück zur gläsernen Wand, die den Blick, nicht aber den Körper hindurchlässt, ist der Vorhang. Auch er nimmt in Argentos Arbeit einen signifikanten Platz ein. Wie im Theater hängt zu Beginn von PROFONDO ROSSO der Vorhang über jener Szenerie, in welcher die Mordserie des Films ihren Anfang nehmen wird. Hatte die gläserne Wand freie Sicht und körperliche Unbeweglichkeit suggeriert, so widerfährt dem Zuschauer hier das Gegenteil. Irritierend geschwind durchquert Argentos virtuos verwendete Steadycam die Räume. Eilig schlüpft die Kamera durch den Vorhang, während Auge und Kameralinse sich erst noch scharfstellen müssen.

Wir erleben, durchstossen den Raum schneller, als dass wir ihn verstehen und interpretieren können; zu schnell kann der Vorhang gelüftet und können mit ihm die räumlichen Verhältnisse geändert werden. Der Vorhang, als "weich gewordene Wand" verstanden, dient als Sinnbild für den flüssig gewordenen Raum. Die Architektur, auf deren Fragilität schon die gläserne Wand hingewiesen hat, löst sich nun vollends von allen statischen Regeln. Der Vorhang, unfähig, einen physikalischen Raum zu stützen, markiert die Schwelle zu einer metaphysischen Architektur.

Zu Ende von TRAUMA gerät der Hauptdarsteller in einen mit weissen, durchschimmernden Tüchern vollgehangenen Raum. Jedes Gefühl für die Dimensionen des Raums verliert sich. Dazu singen, flüstern und hauchen Frauenstimmen den Namen «Nicolas», der auch auf die Tücher gestickt ist. Der Raum wird zum diffusen Klangraum, der sich mit den Stimmen zusammen verändert. Wie ein Geblendeter tappt der Mann durch diesen verwirrenden, zwischen Traum und Realität hängenden Raum.

In INFERNO dringen plötzlich blutige Fingerspitzen durch eine blau angeleuchtete Wand. Die vorgeblich solide Wand entpuppt sich als Tuch, als Vorhang, durch den ein gemordeter Körper stürzt. Diese Szene in INFERNO, die auf die Veränderungen des Raumes und die aus den Wänden dringenden Hände in Roman Polanskis REPULSION verweist, die noch als Wahnvorstellungen der von Catherine Deneuve gespielten Hauptfigur zu verstehen waren, lässt eine solche Psychologisierung nicht mehr zu. Statt Ausgeburt der Psyche seiner Figuren zu bleiben, träumt sich der Film selbst einen Raum. Einen Raum, der den Figuren eindeutig äusserlich ist und doch keine Entsprechung hat in der physikalischen Realität. Ein wahnwitziger Raum, der selbst die Handlung des Films verschlingt, zum Verschwinden bringt. Durch nichts hängen die Szenen mehr zusammen als durch ihre Räume. Die Kohärenz einer Handlung wird verlassen zugunsten einer Kohäsion der Räume, die einer mit dem anderen verbunden sind und wo jede trennende Wand sich im Zugriff der Hand als wehender Vorhang erweist.

1 *Eva Axen in* SUSPIRIA *(1977)*

2 *Mirelle D' Angelo in* TENEBRE *(1982)*

3 SUSPIRIA

4 *Asia Argento in* LA SINDROME DI STENDHAL *(1996)*

5 INFERNO *(1980)*

6 *David Hemmings in* PROFONDO ROSSO *(1975)*

7 *Jessica Harper in* SUSPIRIA

8 *Christopher Rydell in* TRAUMA *(1993)*

Leere

Wenn wir uns umsehen im Raum, der hinter dem Tuch aufgegangen ist, wundern wir uns. Immer ist es überraschend, was hinter Argentos Vorhängen auftaucht. Meistens ist es ein Raum von unerwarteter Tiefe, und der Zuschauer erschrickt. Hinter dem Vorhang eine Person, etwa den Mörder, vorzufinden, wäre weniger unheimlich als dies: leerer, tiefer Raum.

Vorsichtig tastet die Hand der jungen Tänzerin in SUSPIRIA nach jenem blauen Samtvorhang – exakt der gleiche, den neun Jahre später David Lynch über Anfang und Ende von BLUE VELVET hängen wird. Doch was sich hinter dem blauen Vorhang von SUSPIRIA eröffnet, ist nur ein weiterer Raum, eine weitere Farbe. Und als die Tänzerin schliesslich, ganz im Zentrum, das Schlafzimmer der mörderischen Hexe entdeckt und die Draperie von ihrem Bett wegzieht, ist dort nichts. Nichts, ausser dem blossen Abdruck eines Körpers, die Hohlform des Abwesenden. Die Angst – so die Freudsche Psychoanalyse – entsteht nicht bei der Begegnung mit einem gefürchteten Objekt, sondern gerade dann, wenn wir die Abwesenheit dieses Objekts erleben. So wie das Monstrum seinem Namen nach etwas ist, das sich zeigen lässt, vertreibt es eher die Angst, als dass es sie provoziert. Oft ist daher die Auflösung in Argentos Filmen enttäuschend. Wo er das Monstrum, den Mörder, die Hexe als Körper auftreten lässt, verschwindet die Angst, die wir angesichts der Leere des Raumes erlebten, in jenen Momenten, wo der Vorhang sich öffnet und nichts dahinter ist.

Und das ist es auch, was jene Frau in TENEBRE durch das Loch ihres T-Shirts sieht und das sie so erschreckt. Als würde sie durch einen Riss in der Leinwand direkt in den Zuschauerraum selbst schauen, doch ihr angsterfüllter Blick ist weder auf uns noch ihren Mörder gerichtet, sondern starrt voller Angst ins Leere.

Ornament

Die oft menschenleeren Räume sind meist üppig ausstaffiert mit Ornamenten. Das Ornament anstelle des Menschen – und umgekehrt: der menschliche Körper wird Ornament des Raumes. Die junge Frau in SUSPIRIA, welche irritiert hinauf in den hohen Raum einer farbenprächtigen Halle schaut. Was sieht sie dort? Ein Ornament, das zu sehen ihr selber jedoch ganz und gar unmöglich ist: Sie selbst nämlich, wie sie an einem Kabel von der Decke hängt. Ein unheimliches Ornament, dessen Rot des Blutes auf dem weissen Bademantel die Malerei der Wand fortsetzt. Der gemordete Körper wird in Argentos barocken Räumen zur Draperie, zur ornamentalen Verzierung. Das Verbrechen als Ornament. Und vielleicht ist umgekehrt ja das Ornament bereits Verbrechen. Indem das Ornament als ein aufgemaltes oder in Stuck modelliertes «trompe l'œil» Tiefe fingiert, wo eigentlich bloss Fläche ist, lockt es den Menschen in sein Verderben. Gilles Deleuze hat die Falte als Grundfigur des Barock beschrieben. Was sind die Ornamente in Argentos barocken Räumen anders als ebensolche Falten. Was nach Tiefe ausschaut, ist in Wahrheit nur eine gefaltete Fläche, eine Fläche, wo Innen und Aussen, Subjekt und Objekt, Mörder und Opfer, Mensch und Raum nicht mehr zu unterscheiden sind. Das Ornament von Raum und darin drapiertem Leib ist – so wie jene berühmte Falte des Möbius-Bandes aus Hinter- und Vorderseite eine einzige Fläche macht – nur eine gefaltete Fläche.

Bild

Den grausamen Phantasien Argentos fällt also zum Ende der Raum selbst zum Opfer. Der Raum verflacht zum Bild und seine Tiefe entpuppt sich als Illusion. Die leuchtenden Farben in Argentos Filmen forcieren diese Verflachung. Wie es Deleuze in Bezug auf Antonioni beschrieben hat, besteht auch bei Argento die Funktion des Kolorismus nicht in einer Farbsymbolik, sondern in einer «Absorptionswirkung», die den Raum und die darin befindlichen Menschen bis zur Fläche tilgt. Die rote Tiefe beispielsweise, welche PROFONDO ROSSO im Titel ankündigt, entpuppt sich in der Abspannsequenz des Films als Blutpfütze, in welcher der Protagonist, der Musiker, keine Antwort, sondern nur sein eigenes Spiegelbild sieht. Wie in Antonionis BLOW UP, dessen Hauptdarsteller derselbe ist wie in PROFONDO ROSSO, reduziert sich am Ende alles auf die täuschende Macht der Bilder. Der Musiker erkennt die Identität des Mörders ausgerechnet dann, wenn er sich selber in einem Spiegel sieht, sich selbst als Bild, als Gemälde wahrnimmt, und dies ist denn auch die eigentliche Lösung dieses Films: alles ist nur Bild.

Argentos Rauminszenierungen gefrieren zum flachen Tableau. In IL FANTASMA DELL'OPERA etwa verwandelt sich die junge Sängerin, die vor einer Kerze sitzt, in ein Gemälde des Malers Georges de La Tour, in PROFONDO ROSSO steht der Musiker plötzlich inmitten eines Bildes von Edward Hopper.

In LA SINDROME DI STENDHAL ist die Macht von Bildern und Gemälden gar das einzige Thema. Eine Polizistin gerät auf der Jagd nach einem Sexualmörder in den Uffizien in Florenz in den Bann der Bilder, die sie unfähig machen, sich ihnen zu entziehen, sich von ihnen abzuwenden. Die Bilder verschlingen den Menschen und den Raum. In einer Szene geht die Polizistin durch ein Bild hindurch auf die Strasse in einer anderen Stadt, zu einer anderen Zeit. Doch diese räumliche Ausdehnung ist nur noch die letzte fatale Illusion des Bildes. «Senso Unico» steht an einer Mauer der Gasse. Wer ins Bild geht, findet nicht mehr zurück.

Ein anderes Mal ist es das Gemälde einer kleinen Grotte, in welches die Polizistin vor unseren Augen hineinsteigt. Und überrascht sehen wir zu, wie sie sich mit einer Wasserfläche verbindet, wie sie selbst in diese Fläche eingeht und zum Bild wird. Eine Untote – ohne Körper, ohne Raum – nur Fläche, nur Bild.

Das Unterfangen, welches das phantastische Kino Dario Argentos immer wieder unternimmt: Der Körper verschwindet im Raum und der Raum verflacht zum Bild. Doch was damit letztlich zu Tode kommt, ist nichts weniger als die filmische Illusion an sich. Die Körper und die Räume auf der Leinwand sind nur Täuschungen, die Bewegung ist nur optischer Trick, der verbergen soll, was der Film eigentlich ist: eine Folge starrer Totenbilder, Abbildungen des Abwesenden. Ihre schnelle Abfolge erst verschafft den Eindruck, sie hätten eine Ausdehnung. Doch die Tiefe des bewegten Bildes ist genauso eine Täuschung wie die Bewegungen dessen, was auf den Bildern dargestellt ist. Wo aber der Lauf der Aufnahmen zu stocken beginnt, fragmentiert sich die Illusion. Die lebendige Bewegung stirbt, der Raum verschwindet – das feste, unbewegliche, das tote Einzelbild kommt zum Vorschein. Und so ist das letzte Mordopfer dieser Filme ihr Medium selbst.

Johannes Binotto

A Beautiful Love-Story

Irene Bignardi, Direktorin
des internationalen Filmfestivals Locarno

Einen Film auszuwählen ist im günstigsten Fall manchmal so, wie wenn du dich neu verliebst. Du siehst etwas, was du wirklich magst, hoffst, das Objekt deines Interessens werde auf dein Werben eingehen, fühlst die Lust, wenn dein Geliebter auf deine Verführung positiv reagiert, und geniesst den Augenblick, in dem das Gleiche miteinander ersehnt und gefühlt wird: insbesondere der Erfolg des Films, die Anerkennung, die du ihm gewünscht hast.

Das ist es ziemlich genau, was sich mit dem Film abspielte, der 2004 den Goldenen Leoparden in Locarno gewonnen hat. PRIVATE von *Saverio Costanzo*. Als mir die Kassette von PRIVATE von einer Freundin gebracht wurde, die sagte, sie denke, das sei ein interessanter Film (das ist einer von vielen irregulären Wegen, auf denen Filme und Informationen zur Direktion eines Filmfestivals gelangen – und manchmal der fruchtbarste), wusste ich, um die Wahrheit zu sagen, noch nicht einmal, wer der Autor war. Der Name war mir unbekannt und ohnehin irrelevant für mich. Der Film aber war nicht irrelevant. Er war beeindruckend, stark, originell, leidenschaftlich, intelligent, grosszügig. Etwas absolut Neues im Rahmen des heutigen italienischen und internationalen Kinos. Ich verliebte mich. Und so erging es auch meinen Mitarbeitern, welche den Film zusammen mit mir sahen auf Anhieb.

Das Problem war nun, den Film auch zu "erobern", denn der Wettbewerb um gute Filme ist unter den Festivals sehr hart.

Das Problem war nun, den Film auch zu "erobern", denn der Wettbewerb um gute Filme ist unter den Festivals sehr hart. Und im Umfeld des italienischen Kinos – zu welchem PRIVATE, wenn auch in spezieller Form, gehört – ist die Konkurrenz noch grösser. Wie in jedem Land mit einem mächtigen, etablierten Filmfestival wie die «Mostra internazionale del cinema di Venezia» wollen viele italienische Filme ins wichtigste nationale Ausstellungsfenster.

Aber Mario Gianani, der junge Produzent, der PRIVATE mit RAI-Cinema und den Verleihern des Istituto Luce finanziert hatte, verstand sofort – nach einem Telefongespräch, in welchem ich ihn in unseren Internationalen Wettbewerb eingeladen hatte – die reelle Chance, welche das internationale Filmfestival von Locarno darstellt. Die Tatsache, dass er hier sehr wahrscheinlich der einzige italienische Film sein würde, die Aufmerksamkeit, die ein sehr spezielles, junges, leidenschaftliches Publikum garantieren konnte, die Chance ein italienischer nicht-italienischer Film zu sein – was uns ebenfalls so sehr interessiert hatte: ein palästinensisch und hebräisch gesprochener Film, angesiedelt im Niemandsland zwischen zwei Nationen – der vom Frieden spricht, zu einem traditionell immer schon internationalen Publikum, das deshalb an allem sehr interessiert ist, was in der realen Welt geschieht. "Privat", wie die israelischen Soldaten, die den zweiten Stock des Hauses eines Professors der englischen Literatur besetzen und ihn und seine Familie zu Gefangenen im eigenen Haus machen. "Privat" wie die Privatheit, welche die Familie nie mehr finden wird.

Wir wussten, wir hatten einen guten Film. Wir hatten das Gefühl, dass PRIVATE, zusammen mit einigen anderen interessanten Filmen in unserer Auswahl, eine Spitzenposition einnahm, dass er ein möglicher Pardo sein könnte.

Und so war es dann. Obwohl er an einem der letzten Tage des Festivals programmiert war, was den "Gerüchten" oder der Wertschätzung des Films keine Zeit liess, sich aufzubauen. Auch wenn die Jury den Film allein sehen musste, ohne die wunderbare Reaktion der Zuschauer zu spüren und die *standing ovation* des Publikums mitzubekommen. Es war der letzte Film, den sie sahen. Und ihre Reaktion war unmittelbar und enthusiastisch. Sie, die internationale Jury, sieben Professionelle aus verschiedenen Bereichen des Filmgeschäfts, sieben Leute unterschiedlicher Nationalität und Ausbildung, sie alle schätzten und mochten den Film, sie hatten einen Pardo. Und die Wertschätzung des Films wurde noch verdoppelt und unterstrichen durch den Schauspieler-Preis, der an *Mohammad Bakri* ging, den wunderbaren Schauspieler, der die Hauptrolle im Film spielt.

Nun, sechs Monate später, hat PRIVATE bereits eine lange Erfolgsgeschichte durchlaufen. Er hatte eine wunderbare Aufnahme in Israel, wurde in fünfunddreissig Länder verkauft und nach Locarno von vielen weiteren Festivals, einschliesslich Toronto und Rotterdam, gezeigt. Saverio Costanzo, der 29jährige Regisseur, arbeitet nun an seinem neuen Film, mit einer völlig anderen, aber wiederum sehr privaten Geschichte über eine schmerzliche und schwierige religiöse Erziehung, nach einem schönen Buch von Furio Monicelli, dem Bruder des grossen Mario Monicelli.

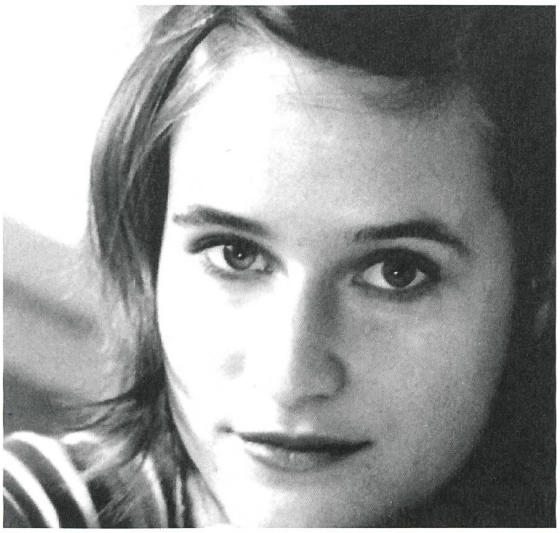
Was uns betrifft, werden wir bald nach unserem nächsten Pardo Ausschau halten – und den übrigen Teilen des Programms, denn das Filmfestival von Locarno ist in Wirklichkeit weit mehr als nur der Wettbewerb um den Goldenen Leoparden: Es ist eine Tapisserie von Stimmen, Bildern und Ideen aus allen Ecken der Welt mit vielen verschiedenen Tönungen.

Aber es war eine schöne Erfahrung, einen Film, der so eloquent und mit soviel Begabung und Kraft über eines der grossen Probleme unserer Zeit spricht, zu entdecken und ihn in das verdiente Rampenlicht stellen zu können – a beautiful love-story.

Irene Bignardi

European Film Promotion & SWISSFILMS

PROUDLY PRESENT AT THE BERLIN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL



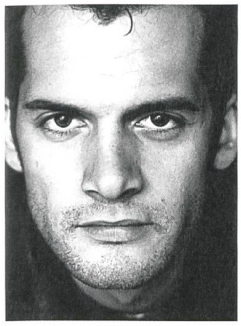
Swiss Participant

2005

Johanna Bantzer

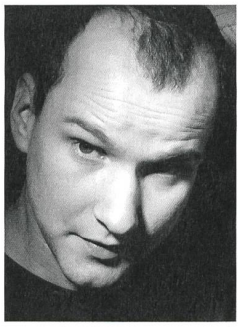
SHOOTING STARS

Introducing Europe's New Acting Talent

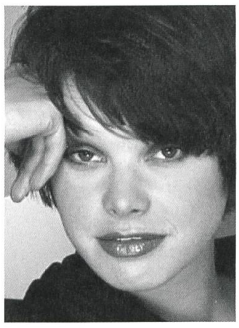


2000
Martin Rapold

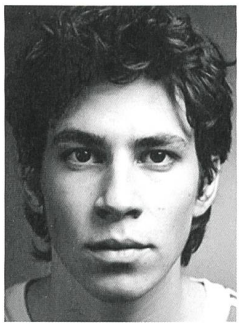
2001
Anne-Shlomit Deonna



2002
Michael Finger



2003
Mona Fueter



2004
Michael Koch

SWISS FILMS
Neugasse 6, Postfach, CH-8031 Zürich
Tel. ++41 43 211 40 50 · Fax ++41 43 211 40 60
info@swissfilms.ch · www.swissfilms.ch

supported by:
Education and culture
MEDIA
A programme of the European Union

HENRY HÜBCHEN

HANNELORE ELSNER

ALLES AUF ZUCKER!

EIN FILM VON DANI LEVY

WDR, BR und ARTE präsentieren

FILMCOOPI zeigt eine X FILME CREATIVE POOL Produktion im Auftrag des WDR, BR und ARTE im Verleih der WARNER BROS.

HENRY HÜBCHEN HANNELORE ELSNER UDO SAMEL GOLDA TENCER STEFFEN GRÖTH ANJA FRANKE SEBASTIAN BLOMBERG ELENA UHLIG ROLF HOPPE

Casting RISA KES Kostümbild LUCIE BATES Szenenbild CHRISTIAN M. GOLDBECK Maskenbild SABINE LIDL und SABINE HEHNEN-WILD Schnitt ELENA BROMUND Musik NIKI REISER Ton GEBRÜDER WILMS

Mischung HUBERT BARTHOLOMAE Kamera CARL F. KOSCHNICK Produktionsleitung SONJA B. ZIMMER Herstellungsleitung MARCOS KANTIS Redaktion BARBARA BÜHL, BETTINA RICKLEFS und ANDREAS SCHREITMÜLLER

Drehbuch DANI LEVY und HOLGER FRANKE Produzentin MANUELA STEHR Regie DANI LEVY

X FILME

DOLBY DIGITAL IN NORTHWESTERN KINOS

www.zucker-derfilm.de

FILMCOOPI

1042, ILLUSTRATION: ETWAS NEUES ENTSTEHT MARKETING GMBH, GESTALTUNG: DARIUS GHANAI

© 2004 X FILME