

Objektyp: **Issue**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **44 (2002)**

Heft 236

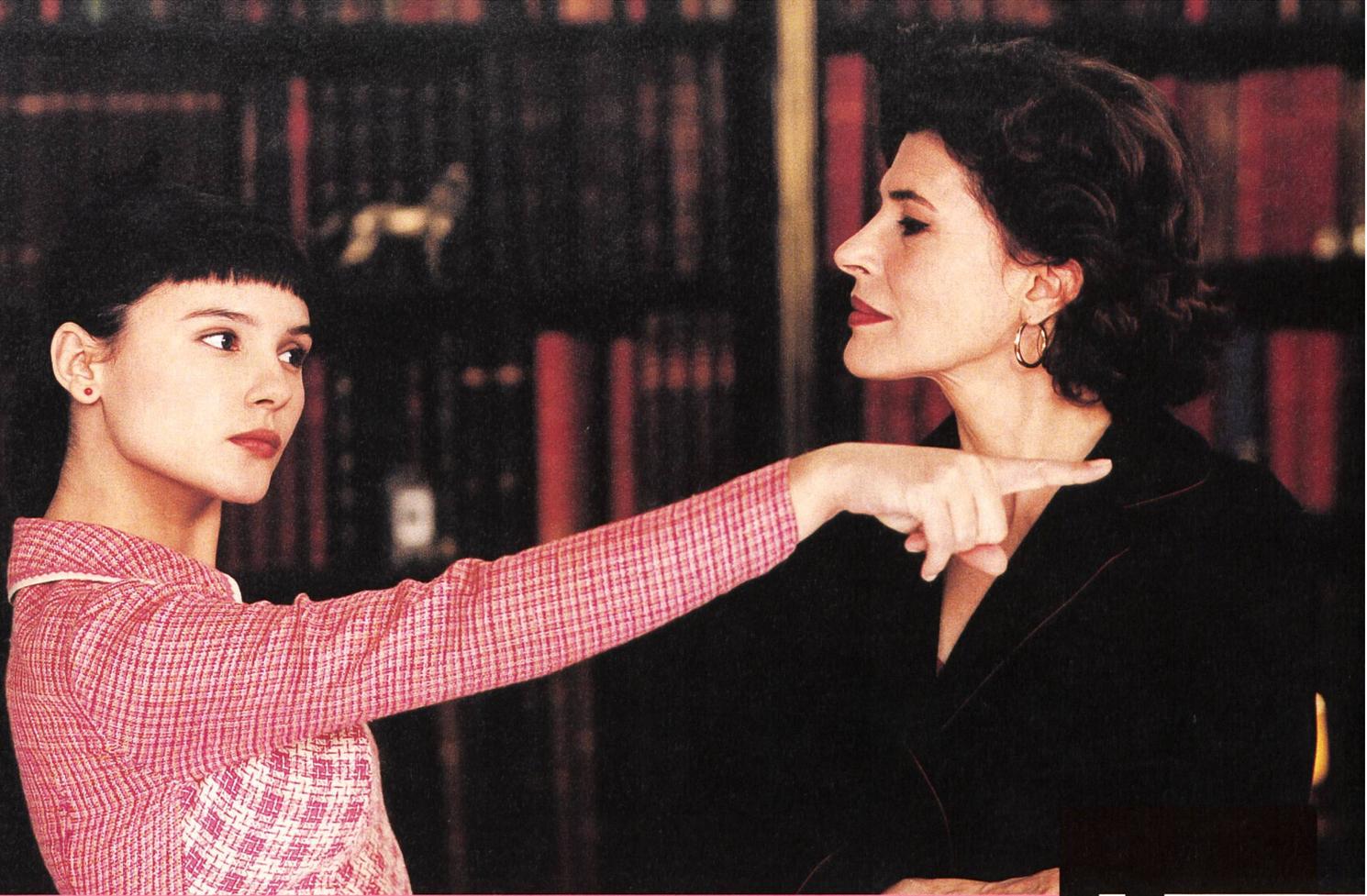
PDF erstellt am: **01.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



2.02

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Zürich: Imagination und Image einer Stadt

Edgar Reitz dreht: HEIMAT 3

HUIT FEMMES von François Ozon

L'ANGLAISE ET LE DUC von Eric Rohmer

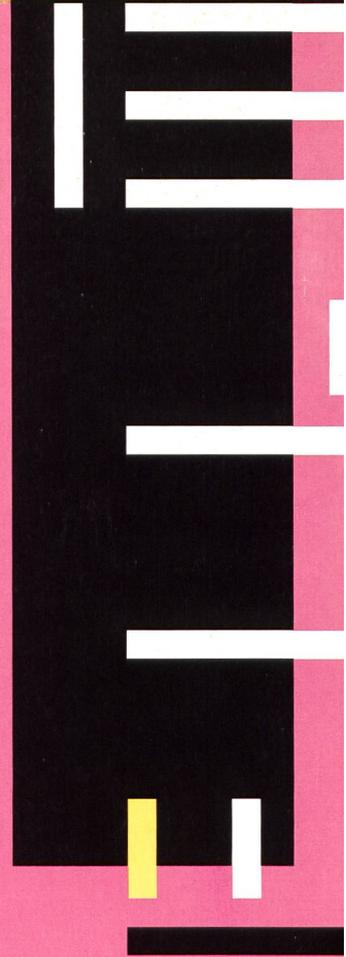
HEAVEN von Tom Tykwer

BRUCIO NEL VENTO von Silvio Soldini

Ausserdem: Neu im Kino

www.filmbulletin.ch

> Stadtfilm Zürich
> Edgar Reitz



ACADEMY AWARD® NOMINEE
BEST FOREIGN LANGUAGE FILM

JHAMU SUGHAND PRESENTS
A AMIR KHAN PRODUCTIONS'

LAGAAN

Once upon a time in India

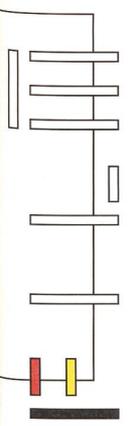


Der Film, der Locarnos Piazza-Publikum verzauberte:
Kino, wie wir es kaum noch zu sehen bekommen.

SONY PICTURES CLASSICS™
© 2002 SONY PICTURES ENTERTAINMENT INC.

www.trigon-film.org

Titelblatt:
Virginie Ledoyen
als Suzon
und Fanny Ardant
als Pierrette
in HUIT FEMMES
von François Ozon



KURZ BELICHTET

6

Subversionen des Surrealen

KINO IN AUGENHÖHE

8

**Dich zu sehen
ist zugleich ein Vergnügen
und ein Schmerz**

HUIT FEMMES von François Ozon



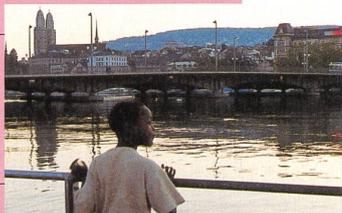
11

Bilder einer Ausstellung

L'ANGLAISE ET LE DUC von Eric Rohmer

14

**«Ich mag, wenn man ahnt,
was später passieren wird»**
Gespräch mit Eric Rohmer



STADTBILD

16

Züri-Film, Film Zürich

Imagination und Image einer Stadt –
ein Gedankenaustausch

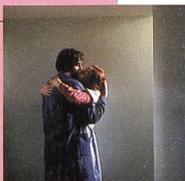
FILMFORUM

29

BRUCIO NEL VENTO von Silvio Soldini

31

HEAVEN von Tom Tykwer



NEU IM KINO

36

WARM WATER

UNDER A RED BRIDGE von Shohei Imamura

37

THELMA von Pierre-Alain Meier

37

STORYTELLING von Todd Solondz

38

IRIS von Richard Eyre

39

RESIDENT EVIL von Paul W. S. Anderson



SPURENLESE

41

«Ein Zeitgefühl, das uns vereint»

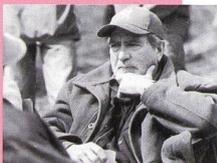
Gespräch mit Edgar Reitz
über HEIMAT 3 und Heimat

KLEINES BESTIARIUM

48

Der fahrende Herold des Films

Von Josef Schnelle, Filmkritiker



Impressum

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

Redaktion
 Walt R. Vian
 Redaktioneller Mitarbeiter:
 Josef Stutzer

Inseratverwaltung
 Leo Rinderer
 c/o Filmbulletin

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

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

Mitarbeiter dieser Nummer
 Peter W. Jansen, Frank
 Arnold, Ralph Eue, Marcus
 Rothe, Irene Genhart, Andres
 Janser, Pierre Lachat, Peter
 Kremski, Josef Schnelle, Rolf
 Niederer, Thomas Binotto,
 Michael Sennhauser

Fotos
 Wir bedanken uns bei:
 Sammlung Manfred Thurow,
 Basel; Benteli Verlag, Bern;
 Cinémathèque suisse
 Dokumentationsstelle
 Zürich, Filmcoopi, Frenetic
 Films, Fredi M. Murer,
 Monopole Pathé Films, Rialto
 Film, Vega Distribution,
 Zürich; Bernd Weisbrod,
 Ingelheim (Fotos Dreh
 HEIMAT 3)
 Gabriela Maier (Illustration
 Kleines Bestiarium)

Vertrieb Deutschland
 Schüren Presseverlag
 Deutschhausstrasse 31
 D-35037 Marburg
 Telefon + 49 (0) 6421 6 30 84
 Telefax + 49 (0) 6421 68 11 90
 schueren.verlag
 @t-online.de
 www.schueren-verlag.de

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

Abonnemente
 Filmbulletin erscheint
 sechsmal jährlich.
 Jahresabonnement:
 CHF 57.- / Euro 34.80
 übrige Länder zuzüglich
 Porto

© 2002 Filmbulletin
 ISSN 0257-7852

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

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

**Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern**



**Direktion der Justiz und des
Innern des Kantons Zürich
Fachstelle Kultur**



**KDW Konkordia Druck-
und Verlags-AG, Seuzach**



Stadt Winterthur



**Stiftung Kulturfonds
Suisseimage**



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

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

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

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

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

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

In eigener Sache

Leserinnen und Leser, die bereits seit längerem zu unserem Abonnementkreis zählen, werden es wahrscheinlich schon bemerkt haben: «Filmbulletin» bietet inzwischen – ohne seine bisherigen Stärken, die in den breiter angelegten Themenschwerpunkten sowie sehr ausführlichen Kritiken und Filmanalysen liegen, zu vernachlässigen – pro Heft mehr Filmgesprächen an, als es bisher bei uns üblich war. Wir reagieren damit auf die Tatsache, dass das publizistisch *filmkulturelle* Angebot in der Schweiz leider schmaler, der Raum für die *filmkritische* Auseinandersetzung anderweitig kleiner geworden ist.

Baustelle II

Die Erweiterung unseres Angebots kann – insbesondere im Rahmen unserer Möglichkeiten – leider, vielleicht aber auch glücklicherweise, nicht einfach nur auf Knopfdruck erfolgen. Ein bisschen Forschung und Entwicklung ist da schon irgendwie noch gefragt. Auch eine Feinabstimmung ist durchaus noch vorgesehen und geplant. Seien Sie aber versichert, liebe Abonnentin, lieber Abonnent, wir arbeiten dran.

Dem Markt uns einfach *beugen* werden wir nicht, solange wir weiterhin überzeugt sind, dass ein Markt für ein anspruchsvolles *filmkulturelles* Produkt *geschaffen* und ausgeweitet werden kann – frei nach unserer alten Achternbusch-Devise: Du hast keine Chance, aber nutze sie.

Einen Schritt auf dem Pfad, der eine Vorstufe zum Weg in eine erweiterte Film-Landschaft werden kann, wenn Ihnen die Aussicht zusagt, bietet das vorliegende Heft mit der Rubrik «Neu im Kino».

Filmbulletin PLUS

Um schneller und besser auf das aktuelle Filmangebot im Kino reagieren zu können, lancieren wir demnächst ein Filmbulletin PLUS. Erschrecken Sie, erschrecken Sie nicht: es wird im Juli in Ihrem Briefkasten liegen.

Es wird eine ohne grossen Gestaltungsaufwand hergestellte Broschüre sein, die mit voraussichtlich etwa sechs bis acht Filmgesprächen eine aktuelle Übersicht über die neuen Filme im Kino-Programm bieten wird.

Denjenigen, die jetzt ernsthafte Befürchtungen hegen, sei hiermit versichert: gegen Ende Juli gibt's wieder das bewährte «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» in der gewohnten Ausstattung. Filmbulletin PLUS soll, wie gesagt, einfach *zwischen* den normalen Ausgaben vor allem eine aktuelle Übersicht über neue Filme bieten.

Wir arbeiten dran.

Walt R. Vian

Kurz belichtet

Ausstellungen

Filmstadt Zürich

Bis zum 29. Juni wird in der Zentralbibliothek Zürich im Rahmen der von Irene Genhart kuratierten Ausstellung «Filmstadt Zürich» ein Blick geworfen auf rund hundert Jahre Zürcher Filmgeschichte und die Spuren, welche diese in den Beständen der Zentralbibliothek hinterlassen hat. Filmseitig liegt der Fokus der Ausstellung auf «echten Züri-Filmen» wie etwa *BÄCKEREI ZÜRRER* von Kurt Früh oder jüngst *UTOPIA BLUES* von Stefan Haupt, die dem Zuschauer den Schauplatz Zürich nachhaltig ins Gedächtnis spielen. Papierseitig spannt sich das Spektrum vom Original-Drehbuch bis zum Buch zum Film, vom Drehbericht über die Rezension in Tagespresse und einschlägigen Organen bis zur Dissertation über den Film, von der «Illustrierten Filmbühne» bis zum Plakat.

Katalogsaal der Zentralbibliothek Zürich, Zähringerplatz 6, 8001 Zürich, offen: Mo-Fr 8-20 Uhr, Sa 8-16 Uhr

Das *Filmpodium der Stadt Zürich* zeigt aus diesem Anlass in seiner Reihe «Städtebilder» im Mai die Klassiker *BÄCKEREI ZÜRRER* von Kurt Früh, *DIE SCHWEIZERMACHER* von Rolf Lyssy und *GRAUZONE* von Fredi M. Murer. Dazu kommt ein Programmblock mit Filmen von der Zürcher Hochschule für Gestaltung. *Filmpodium der Stadt Zürich, im Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich*

Zürcher Stadtwanderer und Kinogänger, die sich für den Drehort Zürich interessieren, finden unter www.mypage.bluewin.ch/aepli.film eine aktuell 354 Einträge zählende chronologisch geordnete Liste zum Thema Zürich im Film. Aufgeführt sind Titel, Regie (soweit bekannt) und Sujet beziehungsweise Drehort. Felix Aepli, wohl der beste Kenner des Werks der Rolling Stones, aber auch Mitverfasser der Studie «Die Schweiz als Ritual. Der Schweizer Film 1929-1964» hält die Liste regelmässig à jour und führt auf seiner Website auch noch diverse andere anregende Listen zum Thema Film.

Bollywood

Im Museum für Gestaltung in Zürich wird am 25. Mai die Ausstellung «Bollywood - Das indische Kino und die Schweiz» eröffnet. Die indischen Filmstudios bringen jedes Jahr über 800 Produktionen auf den heimischen Markt, dabei sind romantische Komödien mit viel Herz und Schmerz, Glück und Verzweiflung, Liebe und Heldenmut das zugkräftigste Genre. Zum unverzichtbaren Bestandteil dieses populären Genres gehören Sing- und Tanznummern, die gerne in saftigen Matten, vor weissen Berggipfeln, Eisenbahnen und Chaletfasaden gedreht werden. Früher wurden diese romantischen Song-Nummern im

Kaschmir gedreht, einem angestammten Ort der Sehnsucht in der indischen Mythologie. Seit den politischen Unruhen und Grenzstreitigkeiten ist an Stelle des Kaschmirts die Schweiz getreten. Mittlerweile werden in der Schweiz mehr Filmmeter pro Jahr von indischen Filmequipen belichtet als von einheimischen.

Basierend auf einem Forschungsprojekt des Seminars für Filmwissenschaften der Universität Zürich will die Ausstellung anhand von Filmausschnitten, Stills, Fotografien, Plakaten, Modellen und Götterfiguren die Konstruktion der emotionalen Landschaft Schweiz im indischen Kino aufzeigen.

Die Ausstellung wird begleitet von einer Vortragsreihe von namhaften Filmwissenschaftlern zu Themen wie «Die Erotik des nassen Saris» oder etwa «Die Internationalisierung Bollywoods» und einem thematisch breit angelegten illustrierten Lesebuch.

Das *Xenix* ermöglicht bis 11. Juli mit einer Filmreihe von rund fünfzehn Titeln (in voller meist dreistündiger Länge) einen Einblick in die Geschichte und Entwicklung des kommerziellen Hindi-Kino. Die Reihe findet ihren Auftakt am 27. Mai in einer Galaeröffnung im Volkshaus.

Museum für Gestaltung, Ausstellungsstrasse 60, 8005 Zürich; die Ausstellung dauert vom 25. Mai bis zum 8. September; offen: Di-Do, 10-20 Uhr und Fr-So, 11-18 Uhr, www.museum-gestaltung.ch. Informationen zur Filmreihe unter www.xenix.ch

Berlin - Sinfonien einer Grosstadt

Noch bis zum 30. Juni ist im Film-museum Berlin die Gegenüberstellung anhand von Fotos und anderem Material des Filmklassikers *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* von Walter Ruttmann von 1927 mit dessen Neuinterpretation *BERLIN. SINFONIE EINER GROSSSTADT* von Thomas Schadt von 2002 zu sehen.

Film-museum Berlin, Deutsche Kinemathek, Filmhaus, Potsdamer Strasse 2, D-10785 Berlin, offen: Di-So 10-18 Uhr, Do 10-20 Uhr

Tableaux vivants

Lebende Bilder, Nachstellungen historischer wie aktueller Gemälde und Skulpturen, sind zum festen Bestandteil des täglichen Bilderstroms geworden: in Musikvideos, in der Werbung, im Kinofilm (man denke nicht nur an Raul Ruiz oder Jean-Luc Godard). Die Ausstellung «Tableaux vivants» in der Kunsthalle Wien (vom 25. Mai bis 25. August) will der Entwicklung dieser Kunstform seit dem neunzehnten Jahrhundert in Fotografie, Film und Video nachgehen und ihre Bedeutung für die heutige Kunst am Beispiel von Werken von rund dreissig Kunstschaffenden aufzeigen.

Kunsthalle Wien, Museumsplatz 1, A-1070 Wien, www.KUNSTHALLEwien.at

Das andere Kino

Fritz Lang

«Bei Lang wird sichtbar, wie durch kinospezifische Arrangements auch das Unsichtbare des Realen, die Konventionen und Regeln hinter den alltäglichen Geschehnissen, aufzudecken ist. Und die emotionalen Intentionen hinter den Geschichten (was ja das Entgrenzende populärer Visionen ausmacht): das Obsessive der Verfolgung wie das Dunkel-Mysteriöse des Verbrechens.» So Norbert Grob in seinem Essay «What makes them tick? Fritz Lang und seine Vorliebe für Adventure & Crime» in *Filmbulletin* 1.2001.

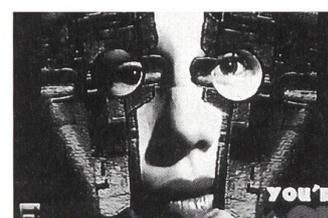
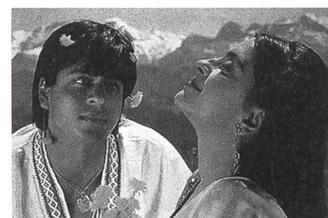
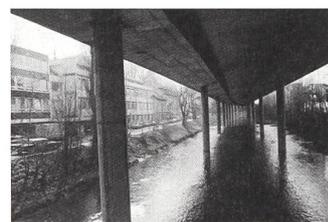
Eine spannende Reihe dieser filmischen Adventure & Crime-Erzählungen von Fritz Lang sind im Mai im *Film-podium der Stadt Zürich* zu sehen. Neben den Mabuse-Filmen werden etwa auch die amerikanischen Produktionen wie *FURY*, *MAN HUNT* (als Reedition), *MINISTRY OF FEAR* oder *THE BIG HEAT* (auch Reedition) und *WHILE THE CITY SLEEPS* gezeigt.

Jonas Mekas

Nun wird nach Basel auch in Zürich (*Film-podium*, 13.5.) das jüngste knapp fünfstündige Werk *AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY* von Jonas Mekas, einer der prägenden Figuren des experimentellen Kinos, zu sehen sein. «Zusammen ergaben der frei eingesprochene Kommentar und die Bilder (bislang unveröffentlichte Aufnahmen aus dem engsten Kreis der Familie) eine Art autobiographisches Resümee, eine private Meditation über das Leben in einem von Gewalt und Kriegen gepägten Jahrhundert und den flüchtigen Augenblicken der Schönheit und des Glücks, die Mekas in seinen Filmen festzuhalten versucht.» Matthias Christen in *Filmbulletin* 2.2001.

Chris Marker

Das *Filmfoyer Winterthur* stellt im Mai anhand von vier Filmen den Film-essayisten Chris Marker vor. Seine Filme oder besser Bild-, Ton- und Textmontagen kreisen immer wieder um die Themen Erinnerung und Vergessen, Vergangenheit und Gegenwart und wie sie im individuellen und kollektiven Gedächtnis gespeichert und verfremdet werden. Das *Ciné-poème SANS SOLEIL* (7.5.) ist eine fesselnde Kombination aus einem in Briefform gehaltenen Kommentar und unterschiedlichstem Bildmaterial aus Afrika, aber vor allem Japan und enthält auch eine schöne Hommage an *VERTIGO* von Alfred Hitchcock. *LA JETÉE* (14.5.) ist ein kurzer, äusserst eindrücklicher «roman-photo» um das paradoxe Verhältnis von Zukunft und Vergangenheit – dessen Endlosschleife Terry Gilliam zu *TWELVE MONKEYS* inspiriert hat. Mit *LE JOLI*



ZÜRICH/BETONFLUSS
Regie: Hans-Ulrich Schlumpf

Indische Filmstars
in Schweizer Bergwelt

Jonas Mekas

Rudolf Klein-Rogge
in DR. MABUSE, DER SPIELER
Regie: Fritz Lang

LEVEL FIVE
Regie: Chris Marker

Hier finden Sie den richtigen Film



Cinémathèque suisse, Zweigstelle Zürich
führt zu 60'000 Filmtiteln und Sachthemen:

- Fotoservice
- Beratung
- Recherchen

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

FILMSTADT ZÜRICH
AUSSTELLUNG 30. APRIL BIS 29. JUNI 2002

Z MONTAG - FREITAG 8 - 20, SAMSTAG 8 - 16 UHR
(1., 9., 20. MAI SOWIE 8. MAI AB 15 UHR GESCHLOSSEN)
ZENTRALBIBLIOTHEK ZÜRICH ZÄHRINGERPLATZ 6
IN ZUSAMMENARBEIT MIT DEM FILMPODIUM DER STADT ZÜRICH UND DEM
SEMINAR FÜR FILMWISSENSCHAFT DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

Grafik-Design: Liz Ammann

Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich

HGKZ

Der Studienbereich Film sucht

eine/n wissenschaftliche/n AssistentIn (50%)

In Zusammenarbeit mit der Studienleitung soll der/die AssistentIn Recherchen zu aktuellen Fragestellungen in Lehre und Forschung machen, pädagogische Konzepte weiterentwickeln, Arbeitsberichte und Stellungnahmen zu Vernehmlassungen verfassen, die Öffentlichkeitsarbeit für den Studienbereich betreuen sowie Lehrveranstaltungen und Tagungen organisieren.

Wir erwarten

- ein Hochschulstudium (vorzugsweise phil. I)
- Interesse an pädagogischen Inhalten
- Vorkenntnisse im Bereich Filmtheorie und -praxis
- selbständiges Arbeiten, schnelle Auffassungsgabe und organisatorisches Geschick
- Erfahrungen in Projektmanagement
- gute schriftliche Ausdrucksfähigkeit
- PC-AnwenderInnenkenntnisse
- Teamfähigkeit

Wir bieten eine interessante und herausfordernde Tätigkeit in einem kleinen Team mit grossem Informationspool und innovativer Ausrichtung.

Arbeitsbeginn ist Oktober 2002 oder nach Vereinbarung.

Ihre Bewerbungen richten Sie bitte bis 21. Mai 2002 an: Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, Personalabteilung, "Wissenschaftliche Assistenz", Ausstellungsstrasse 60, 8031 Zürich

Weitere Informationen zum Studienbereich Film finden Sie unter: www.hgkz.ch/film-video

MAI (21.5.) zeichnet Marker ein düsteres Bild von Paris nach dem Entscheid über die Unabhängigkeit Algeriens von 1962. In LEVEL FIVE (28.5.) fragt Marker am Beispiel eines Computerspiels und einer Internetrecherche zur Schlacht von Okinawa nach dem Stellenwert von Dokumentation, Information und Fiktion, Erinnern und Vergessen.

Filmfoyer Winterthur, jeweils dienstags um 20.30 Uhr, Kino Loge 3

Veranstaltung

Alles wird gut

Vom 24. bis 26. Mai finden bereits zum zwanzigsten Mal die *Arnoldshainer Filmgespräche* statt. «Alles wird gut» heisst die Jubiläumstagung und gilt dem «Glücksversprechen und dem Glücksverlangen im Kino». Als einschlägige Filme zum Thema werden LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN von Jean-Pierre Jeunet, HAPPINESS von Todd Solondz, CINEMA PARADISO von Giuseppe Tornatore und DIE FARBEN DES PARADIESES des Iraners Majid Majidi zu sehen sein. Die Vorführungen werden jeweils von Referaten, Gruppen- und Plenumsdiskussionen begleitet. Prominenter Referent ist Thomas Koebner, der zur Kinogeschichte des Glücks sprechen wird. Evangelische Akademie Arnoldshaim, Im Eichwaldsfeld 3, D-61389 Schmittlen, froelich@evangelische-akademie.de

Hommages

Mikis Theodorakis

Im Rahmen der diesjährigen *Filmmusik Biennale* in Bonn (23. bis 30. Juni) erhält der griechische Komponist Mikis Theodorakis den Erich-Wolfgang-Korngold Preis für sein künstlerisches Gesamtwerk. Zu seinen berühmtesten Filmmusiken gehören etwa die für ELEKTRA, ZORBA THE GREEK und IPHIGENIA von Michael Cacoyannis und z von Costanin Costa-Gavras.

Rainer Werner Fassbinder

Das österreichische Filmmuseum widmet den Schwerpunkt seines Maiprogramms dem «Kontinent Fassbinder». Spannend ist nicht nur, dass man in dichter Abfolge die meisten Filme von Fassbinder wiedersehen kann, sondern dass diese eingebettet sind in ein Filmprogramm, das sowohl Werke zeigt, die für Fassbinder wichtig waren, wie auch solche, die sich explizit oder implizit auf sein Werk beziehen. Im Programm finden sich etwa Filme von Michael Curtiz, Jean Genet, Jean-Luc Godard, Derek Jarman, Stanley Kwan, Vincente Minnelli, François Ozon, Michael Powell, Douglas Sirk, Luchino Visconti oder Raoul Walsh. Österreichisches Filmmuseum, Augustinerstrasse 1, A-1001 Wien, www.filmmuseum.at

Im übrigen steht das 3sat-Programm «European 60s» im Juni ganz im Zeichen des vor zwanzig Jahren verstorbenen Rainer Werner Fassbinder.

The Big Sleep

Heinz Pehlke

8. 2. 1922–12. 3. 2002

«Pehlkes dokumentarisch geschulter Blick erzeugte dann die interessantesten und spannungsreichsten Bilder, wenn er auf Zeitgenössisches – Schauplätze, Dekors, Figuren und Stoffe – traf. Er war der Kameramann der Nachkriegsmoderne, einer Moderne, die im Kino eng mit der Klarheit und dem Kontrastreichtum der Schwarz/Weiss-Fotografie verbunden war.»

Robert Müller in «Die Schärfe des Augenblicks» in «Ungemütliche Bilder. Die Schwarz/Weiss-Fotografie des Kameramanns Heinz Pehlke». Herausgegeben von Michael Neubauer, Karl Prümml, Alexandra Schwarz, Schüren 2002

Billy Wilder

22. 6. 1906–28. 3. 2002

«Billy Wilder ist ein Meister der filmischen Mimikry. Was immer er auch anging, in der Bandbreite seiner Talente schien es so, als beherrsche er alles von Anfang an.»

Norbert Grob in einem Text zu SUNSET BOULEVARD in Filmbulletin 3.94

«I'm not a comedy director, I'm not a serious pictures director – I am a director.»

Billy Wilder in einem Gespräch mit Dan Auieler, abgedruckt in dem Prachtband «Billy Wilder's Some Like it Hot. The funniest Film ever made: the complete Book». Herausgegeben von Alison Castle, Taschen 2001

María Félix

8. 4. 1914–8. 4. 2002

«Ihre Gestalt löst sich auf in den langen Haarwellen, dem geteilten Kinn und den Augen, in denen eine Flamme irlichternd tanzt; sie leuchtet mal lebendig, ist bald nicht mehr da, erscheint doch von neuem. Wenige Augen des Kinos erlangen diesen sichtbaren Glanz auch nur in den Standbildern.»

Guillermo Cabrera Infante in «Der Vogel Félix» in «Nichts als Kino», Suhrkamp 2001



Heinz Pehlke, Kameramann

Billy Wilder

María Félix
in LA FIÈVRE MONTE À EL PAO
Regie: Luis Buñuel

Zeitlos aktuell...

Tom Tykwer

«Als Künstler formuliert man über grosse Zeiträume, wenn nicht sogar sein Leben lang, immer das gleiche»

Werkstattgespräch von Peter Kremiski mit Tom Tykwer
Filmbulletin 5.2000

Edgar Reitz

«Auf der Suche nach einer Heimat»

Essay von Klaus Eder zu die ZWEITE HEIMAT

«Es ist in dieser Welt keine Wärme»

Gespräch mit Edgar Reitz
Filmbulletin 5.1992

Filmstadt Zürich

«Das Motiv der Stadt im Schweizer Film»

Essay von Pierre Lachat
Filmbulletin 1.1992

Noch sind diese Einzelnummern zum damaligen Einzelheftpreis (zuzüglich Versandkosten) direkt bei uns bestellbar.

Filmbulletin

Postfach 68

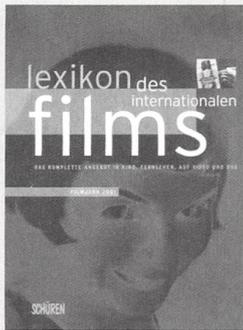
CH-8408 Winterthur

Telefon + 41 (0) 52 226 05 55

Telefax + 41 (0) 52 226 05 56

info@filmbulletin.ch

Kino zum Lesen

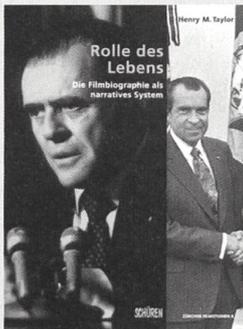


Lexikon des internationalen Films
Filmjahr 2001

Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen,
auf Video und DVD

528 S., Pb., € 14,80/SFr 26,-
ISBN 3-89472-368-8

„Das Ding gehört in jede Cineasten-
Bibliothek“ Cinema

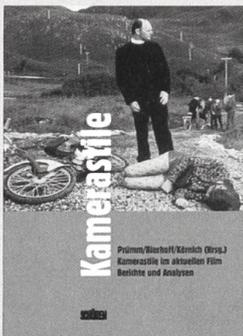


Henry McKean Taylor
Rolle des Lebens

Die Filmbiographie als narratives System
Zürcher Filmstudien Band 8

412 S., einige Abb., € 24,80/SFr 42,70
ISBN 3-89472-508-7

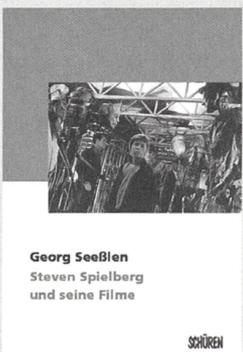
Die Filmbiographie ist eines der ältesten
Filmgenres überhaupt und gab immer
wieder zu Kontroversen über Geschichte
und ihre Darstellung im Kino Anlass.



Prümm/Bierhoff/Körnich (Hrsg.)
Kamerastile im aktuellen Film

3. Aufl. 2002, 176 S., Pb., zahlr. Abb.
€ 14,80/SFr 26,-
ISBN 3-89472-311-4

„Ein lebendiges, unsystematisches Lehrbuch
zur Kameraarbeit“ Filmgeschichte



Georg Seeblen
Steven Spielberg und seine Filme

272 Seiten, Pb., über 300 Abb.
€ 19,80/SFr 34,40
ISBN 3-89472-335-1

„Eine großartige, bereichernde Lektüre“
Medienwissenschaft

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

Filmbuchhandlung Rohr Oberdorfstr. 3, 8024 Zürich	Buchhandlung Stauffacher Neugasse 25, 3001 Bern
Buchhandlung Rösslirot Webergasse 5, 9001 St. Gallen	Pep No Name Unterer Heuberg, 4051 Basel

SCHÜREN

Prospekte gibt's bei: Schüren · Deutschhausstraße 31 ·
D-35037 Marburg · Tel. (+49) 6421/63084 · Fax 681190
www.schueren-verlag.de · info@schueren-verlag.de

Subversionen des Surrealen Symposium beim Festival goEast in Wiesbaden



W.R. – MYSTERIEN
DES ORGANISMUS
Regie: Dusan Makavejev

SCHATTEN VERGESSENER
AHNEN / FEUERPFERDE
Regie: Sergej Paradžanov

DESERTEURE UND PILGER
Regie: Juraj Jakubisko

TAUSENSCHÖNCHEN
Regie: Vera Chytilová

Am Ende war sein Name zur Meta-
pher geworden: Trotzki. Seine «perma-
nente Revolution» blieb Axiom und Vor-
bild des Surrealen in Geschichte und Ge-
genwart der ästhetischen Erscheinung:
das Surreale als stetige Erneuerung. Auf
Trotzki konnten sich alle einigen, ob Li-
teratur- oder Kunst- oder Filmwissen-
schaftler, ob Theoretiker oder Künstler,
oder beides in einer Person, Vera Ter-
jochina und Andrej Chržanovskij aus
Moskau, László Beke aus Budapest, Sergij
Trymbach aus Kiew, Petr Král aus Prag,
Hans-Joachim Schlegel, Filmwissen-
schaftler aus Berlin und bewährter
Brückenbauer zwischen Ost und West,
hatte sie zusammengebracht zum Sym-
posium «Subversionen des Surrealen»
beim zweiten Festival goEast (des mittel-
und osteuropäischen Films) in Wiesba-
den.

Er hatte ja Recht. Was wir Ende der
fünfziger, Anfang der sechziger Jahre be-
staunt hatten bei den Westdeutschen
Kurzfilmtagen in Oberhausen, dem da-
mals einzigen weit geöffneten Fenster des
westlichen Deutschland nach Osten, die
Filme von Lenica, Polanski und Boro-
wczyk, von Švankmajer und Juráček,
oder dann noch einmal Ende der sechzi-
ger Jahre in Karlovy Vary die (jetzt abend-
füllenden) Filme von Nemes, der Chytil-
lová, abermals Juráček sowie Jakubisko,
oder anderswo Paradžanov und Illenko:
das alles waren für uns Mutproben einer
anderen, ja durchaus subversiven Spra-
che gegen die politisch verordnete des so-
zialistischen Realismus. Einer Sprache
des Phantastischen, der Träume, des Hu-
mors (wo es sonst nichts zu lachen gab).
Aber vom frühen Austausch zwischen
Paris und Prag, Belgrad und Moskau
wussten wir nichts, und eine Verbindung
zur Tradition und zu den vielfältigen
Nachwirkungen des westeuropäischen
Surrealismus, zu André Breton, Salvador
Dalí, Max Ernst, Luis Buñuel haben wir
nicht hergestellt. Allenfalls zu Kafka,
Artaud, Jarry, Beckett, Ionesco. In Wies-
baden konnte man die wichtigsten jener
Filme jetzt wieder sehen; neu und anders
sehen.

Nachholbedarf zu erfüllen war das
eine, Erweiterung des westlich zentrier-
ten Blicks und damit grandiose Bereiche-
rung das andere. Was zum Beispiel sagt
uns die ethnosurreale Wucht ukraini-
scher und georgischer Kunstproduktio-
nen, wie etwa das mystische Hochzeits-
fest in Paradžanov SCHATTEN VERGES-
SENER AHNEN/FEUERPFERDE (TENI
ZABUTYCH PREDKIV), was mehr als
«Folklore» in der Bergregion der Karpa-
to-Ukraine, während doch schon die Dar-
stellung und dass sie überhaupt stattfin-
det Widerstand ist gegen die Gleichma-
cherei der Sowjetisierung? Oder der
kraftstrotzende Aufstand der Zigeuner-
Grossfamilie in Jakubiskos DESERTEURE
UND PILGER (ZBEHOVIA A PÚTNICI),

diese verwegene Hochzeit von Lebensgier und Todeslust gegen alle Rationalität? Oder die pop-artistische Vernichtungsorgie, angerichtet, ja zelebriert von den Schönen der Vera Chytilová in *TAUSENDSCHÖNCHEN* (SEDMYKRÁSKY)? Was bedeutet uns, längst kulturell globalisiert vor der industriellen Globalisierung, gleichgemacht durch die (US-)amerikanische Gleichmacherei des Geschmacks, uns, den Kindern von Big Mac und Jeans, Coca Cola und E.T., Schwarzenegger und Mickey Mouse, denn noch unser eigener Karneval, Fastnacht, Fasenet, Fastelovend, Helau und Alaaf? Wo werden Stipperfötte und Flecklehäs mehr als triviale, merkantil verwertete Veranstaltungen der vereinigten Vergnügungsindustrie von Bierbrauereien und Television? Dass der Karneval einmal schierer Protest gegen auferlegte Ordnungen war, das ist weitgehend vergessen. Auch in unserem Kino.

Keine Kulturepoche, vielleicht mit Ausnahme der deutschen Romantik, hat eine so intensive Wechselbeziehung zwischen Praxis und Theorie, Kunstausübung und Wissenschaft zu eigen wie der Surrealismus. Keine andere sich so einvernehmlich mit der Psychoanalyse vermählt. Was Wunder, dass in Wiesbaden immer wieder von der wilden Ehe («der Hochzeit») von Marx und Freud die Rede war, am deutlichsten wohl manifestiert im Gedankenwerk und in der analytischen Praxis von Wilhelm Reich, dem neben Magnus Hirschfeld ersten, am Ende im amerikanischen Exil von allen guten Geistern verlassenen Sexologen. Dazu passte, dass der Film *W.R. – MYSTERIEN DES ORGANISMUS* (W.R. – MYSTERIJE ORGANIZMA) nach mehr als dreissig Jahren wieder zu sehen war, der Film, nach dem *Dusan Makavejev* Jugoslawien hatte verlassen müssen. Beginnend als Dokumentation von Leben und Forschung, Verfolgung – durch Stalinismus ebenso wie durch den amerikanischen McCarthyismus – und Tod Wilhelm Reichs, erzählt der zweite Teil von Milena, der unorthodoxen jungen Jugoslawin, die einen sowjetischen Eiskunstläufer, der den Geburtsnamen Lenins trägt, sexuell zu agitieren unternimmt.

In Makavejvs epochalem Film liegt sie offen zu Tage, die Kopulation von ästhetischen und politischen, tiefenpsychologischen und kollektiven Strategien des Surrealen mit dem Ziel der Untermierung erstarrter, lebensbegrenzender Ordnungen, die Subversion. Es ist nach Buñuels *CHIEN ANDALOU*, seinem *L'AGE D'OR* sowie dem kaum noch bekannten Dokumentarfilm *LAS HURDES* und später etwa den Animationsfilmen Jan Švankmajer einer der ganz seltenen Filme, in denen das Surreale in reiner Form auftritt. Darauf allein lässt sich eine Theorie nicht bauen, und damit er-

schöpft sich die surreale Subversion auch bei weitem nicht. Wie es das Surreale schon gab, bevor es begrifflich erfasst wurde («avant la lettre»), etwa in den Bildwerken von Bosch und Caravaggio oder des Japaners Hokusai, in den keltischen und mittelhochdeutschen Epen, in der persischen Poesie, in «Tausendund-einer Nacht», so hat es geradezu stillschweigend Eingang gefunden in offenkundig dem «Realismus» verpflichteten Literaturen, in der Musik, der Bildenden Kunst, den Filmen.

Darüber hinaus hat das Surreale als Sprechweise und Ausdrucks- und Eindrucksmittel das rein ästhetische Gelände längst verlassen. Es ist als Strategie und Taktik eingegangen in die Werbung, damit der Wirtschaft und Industrie, in Videoclips, Disco- und Jugendkultur, in «Events», die man früher Happening nannte, ebenso wie in die politische Aktion. Als zugleich kreatives wie auch mörderisches Virus. Industrie muss mit der Reklame ihre eigenen, bisherigen Produkte zerstören, um für neue Platz zu schaffen. Und als Karlheinz Stockhausen, empörenderweise, die Tat vom 11. September als grösstes Kunstwerk der Zeit bezeichnete, hätte er, subversiver Surrealist der zeitgenössischen Musik, die Wörter «surrealistisch» und «subversiv» hinzufügen sollen. Geholfen hätte ihm das freilich nicht viel, sowenig wie es hilft, Massensuizide, Kamikaze, palästinensische Selbstmordattentate oder gar die Verbrechen Hitlers und Stalins als Epiphanien jenes wild und unkontrollierbar gewordenen Virus zu analysieren. Oder doch? Wo jedes rationale Begreifen versagen muss, könnte vielleicht das Unsägliche und Undenkbare ein Fenster aufstossen, durch das ein bisschen frischer Wind den schier hoffnungslosen rassistischen und fundamentalistischen, kapitalistisch globalisierten Wahnsinn der Epoche durchlüftet. Aber darauf wollte sich das Symposium von Wiesbaden nicht einlassen, vielleicht weil es ein zu weites Feld ist. Und ganz sicher ein gefährliches, ausweglos vermintes.

Peter W. Jansen

Füllhorn Die Stadt im Kino



«Die Erkenntnis der Städte ist an die Entzifferung ihrer traumhaft hingesagten Bilder geknüpft.»

Siegfried Kracauer

Vielleicht das voluminöseste deutsche Filmbuch seit langem ist *Guntram Vogts* «Die Stadt im Kino. Deutsche Spielfilme 1900–2000» – was ja noch nichts über seine Qualität aussagt. 819 engbedruckte, zweispaltige Seiten mit zahlreichen Miniaturabbildungen wecken aber schon mal das Interesse des flüchtigen Betrachters, den der nüchterne Titel eher abschreckt.

Ein einleitender Essay, «Aufrisse zur kinematographischen Stadtkonstruktion», umreisst auf fünfzig Seiten das Thema mit Unterkapiteln wie «Stadt im Film, Stadtfilm, filmische Stadt», «Kinematografischer Städtebau», «Realität, Fiktionalität, Virtualität und das Imaginäre» oder «Stadtkritik und ihre Ausdifferenzierung» und «Das Unverfilmte der deutschen Städte». Alle Kapitel werden im übrigen klassisch eingeleitet durch vignettenartige Zitate.

Die «monographische Darstellung anhand einer Auswahl», die im Vorwort versprochen, wird umfasst in chronologischer Reihenfolge Einträge zu neunzig deutschen Filmen (einziger nicht-deutscher: *Murnaus SUNRISE*), von *HEIMGEFUNDEN* (1910) bis *SCHNEE IN DER NEUJAHRSNACHT* (1999), wobei auch die DDR-Produktion nicht zu kurz kommt. Die Strukturierung des Materials mit Einträgen zu den beteiligten «Künstlern» sowie Zitaten aus zeitgenössischen Kritiken («Presse») erinnerte mich zwar gelegentlich an meine eigenen Erfahrungen als Dozent, wo ich mich darüber ärgerte, dass die Mehrzahl der Studenten Material zwar zusammentrug, aber bei dessen Einschätzung und Gewichtung scheiterte. Schreitet man jedoch in der Lektüre der jeweiligen Einträge weiter fort, so erhält man auch konzise Interpretationen des Materials.

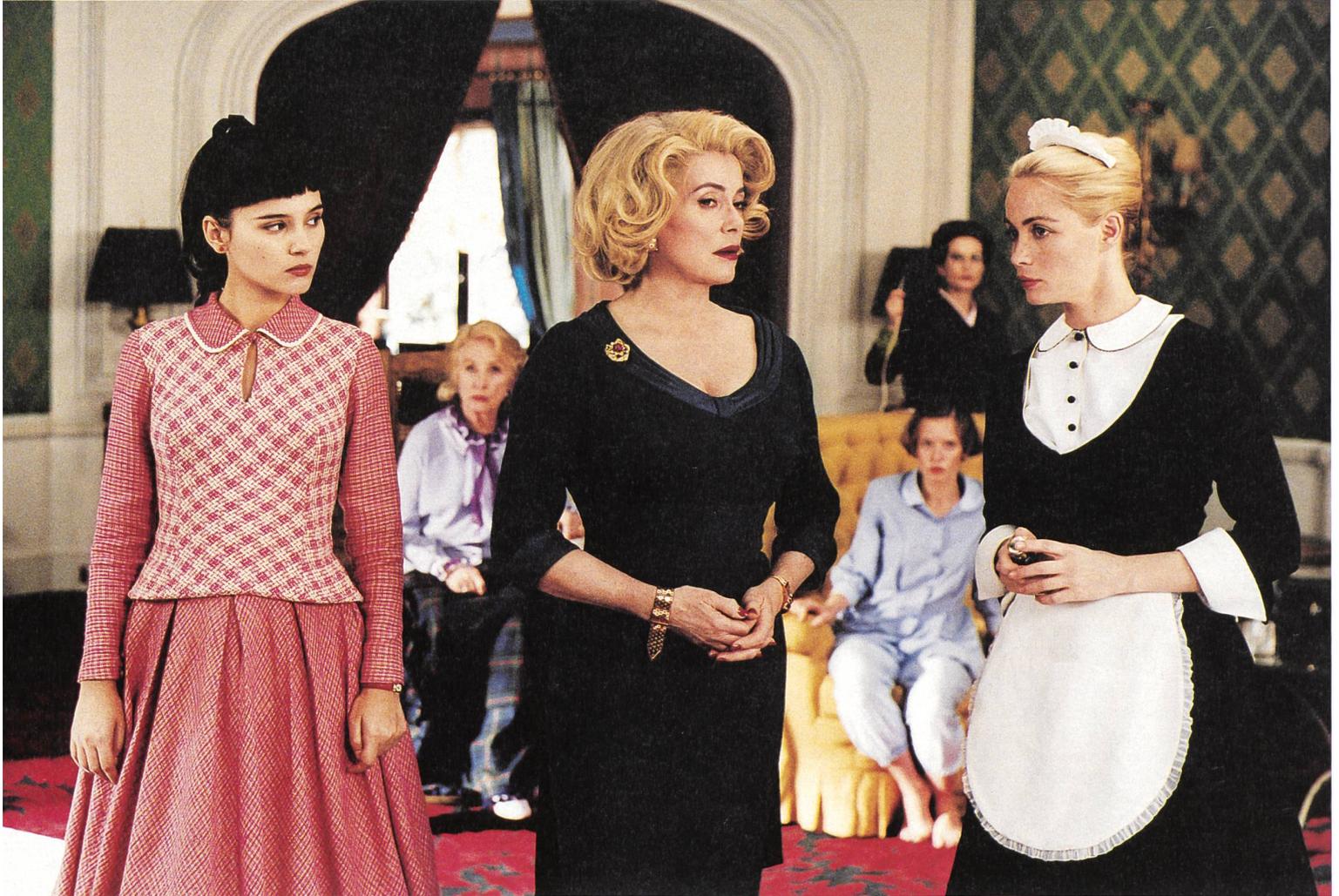
Die Fülle des zusammengetragenen und ausgebreiteten Materials, geradezu eine Fundgrube von Querverweisen, hält allerdings einen Überschuss bereit, der in den Analysen nicht aufgeht. So ist das Buch auch eine Anregung zur eigenen Weiterarbeit. Für eine Spurensuche vor Ort (die sich wegen der zahlreichen hier spielenden Filme gerade in Berlin anbietet) ist der Band zwar zu unhandlich, aber man kann die Reisen ja auch im Kopf machen. In diesem Sinne könnte man das Buch in seiner Verbindung von wissenschaftlicher Akribie mit der Einladung zum Schmöckern vielleicht am treffendsten mit dem Titel eines Godard-Films charakterisieren – *LE GAI SAVOIR*.

Frank Arnold

Guntram Vogt: Die Stadt im Kino. Deutsche Spielfilme 1900–2000. Marburg, Schüren Verlag, 2001. 819 S., 112 Fr., 68 Euro

Dich zu sehen ist zugleich ein Vergnügen und ein Schmerz

HUIT FEMMES von François Ozon



Die Handlung ist turbulent und einigermassen typisiert, so sehr dass man schon glauben könnte, der Mörder müsste der Gärtner sein.

Karg und spektakulär. Exaltiert und bedacht. Konzentriert und ausufernd.

Dazu noch: vorbehaltlose Aufrichtigkeit, die sich einstellt, wenn der Film mit seinen artifiziellsten Momenten glänzt – gerade dann. HUIT FEMMES ist voller aufregender Widersprüche. Ein kunstvoll angerichtetes Divertissement, dessen Sinn und Zweck darin besteht, Genuss und Vergnügen zu verschaffen.

Der Faden der Intrige dieses Films ist dünn. Es geht dabei einzig – oberflächlich betrachtet – um die Frage, wer den Hausherrn Marcel in dieser Winternacht irgendwann in den fünfziger Jahren irgendwo in der französischen Provinz umgebracht hat. (Marcel ist der einzige Mann in diesem Film. Er ist zweimal zu sehen.) Die Handlung ist turbulent und einigermassen typisiert, so sehr dass man schon glauben könnte, der Mörder müsste der Gärtner sein, weil es in dieser Art der Agatha Christie nachempfundenen Whodunit-Geschichten eben häufig so ist – umso mehr, wenn der Schauplatz und viele Details in HUIT FEMMES den Flair der *Britishness* haben. Bloss, da ein Gärtner im Plot gar nicht vorgehen ist, bleibt als Täter (oder Täterin) nur eine der Frau-

en, mit denen das Opfer unter einem Dach zusammen lebte: war es Gaby, seine dominante Ehefrau, oder seine verkniffene und altjüngferliche Schwägerin Augustine oder gar die kränkelnde und dem Alkohol zugeneigte Schwiegermutter? Vielleicht war es aber auch die neue Kammerzofe Louise, deren bemühte Servilität die Unverschämtheit kaum zu kaschieren vermag? Auch die treue Haushälterin Mademoiselle Chanel, die viel weiss und wenig sagt, muss man in Erwägung ziehen. Und was ist mit Suzon oder Catherine, den beiden hübschen Töchtern? Ebenfalls nicht unverdächtig: Pierrette, die Schwester des Opfers, ehemalige Nackttänzerin und Intimfeindin der Hausherrin. In Stöckelschuhen kommt sie durch den tiefverschneiten Park gestapft. Sie hat einen anonymen Anruf erhalten und will sofort ihren Bruder sehen. Obwohl sie vorgibt, noch nie in diesem Haus gewesen zu sein, geht sie schnurstracks zum Zimmer des Opfers ...

Die kriminalkomödiantische Konstruktion ist ein bilderbuch-typischer McGuffin.

Worum es *eigentlich* geht? Um nichts anderes, als was im Titel genannt ist: acht Frauen. Nicht *une femme françai-*

Ozon hat etwas von einem Schmetterlings-sammler, dessen leidenschaftliche Bewunderung für die Objekte seiner Begierde einhergeht mit einer gemeinen Lust am Aufspiesen.

se. Nicht *la femme* (welcher Nationalität auch immer). Ebenso wenig handelt der Film (in unbestimmter Vielheit) von *THE WOMEN* (wie der Film von George Cukor hiess, in dem es auch keinen einzigen Mann gab), oder etwa (präziser charakterisierend) von *le Amiche*. Auch haben wir es weder mit Frauen, die hassen, zu tun, noch mit Frauen, die als unbekannte Wesen umherhuschen. Acht Frauen also. Acht ist eine schöne Zahl. Quergestellt ergibt sie unendlich. Wieder aufgerichtet ist sie konkret, überschaubar und kaum belastet von symbolischer Aufladung: keine sieben, keine neun und keine dreizehn, sondern einfach nur eine handhabbare Menge, die dennoch genügend interne Aufschlüsselung zulässt oder sogar erfordert. Acht Frauen. Acht Schauspielerinnen. Acht Stars.

Ozon hat etwas von einem Schmetterlingssammler, dessen leidenschaftliche Bewunderung für die Objekte seiner Begierde einhergeht mit einer gemeinen Lust am Aufspiesen. Die Starqualität ist *conditio sine qua non* fürs Funktionieren des szenischen Rituals. Die Frauen und Schauspielerinnen müssen bereit sein, ihren Star-Status einerseits in die Waagschale zu werfen und ihn andererseits dem ironischen Zugriff zu überlassen. Denn es braucht das festgefügte Image einer Star-Schauspielerin, wie zum Beispiel von Isabelle Huppert – häufig assoziiert mit einem kalt kochenden Vulkan –, dass man ihre Herrichtung zur alten Jungfer und, noch mehr, zu einer Art weiblichem Louis de Funès goutieren kann. Oder nehmen wir die neunte Schauspielerin in diesem Film. Sie ist nur als Fotografie anwesend, welche der Zofe, also Emmanuelle Béart in einer Szene mit Catherine Deneuve, aus der Schürze fällt: Romy Schneider. Sie wird von Louise gegenüber Gaby als Herrin (*maitresse*) geschildert, die sie einmal sehr geliebt habe, während sie Gaby, also Catherine Deneuve, ihrer Liebe nicht für wert befände, die ihrerseits der Bediensteten (und Mätresse ihres toten Mannes) gegenüber durchaus eine Hassliebe empfindet. Romy Schneider (extrovertiert und populär) war in den siebziger Jahren der antipodische Star zu Catherine Deneuve (kühl

und verschlossen), ausserdem ist Emmanuelle Béart diejenige gewesen, die nach dem Tod von Romy Schneider deren Rolle in den Filmen von Claude Sautet eingenommen beziehungsweise fortgeführt hat, wie sie andererseits, wenn sie ihren strengen Zimmermädchen-Dutt aufschüttelt, wie eine Replika der jungen Catherine Deneuve aus *BELLE DE JOUR* erscheint. Alle Frauen befinden sich in diesem Film in permanenter Metamorphose, eingebunden in ein vielschichtiges und aufgeladenes System von Referenzen und frei flottierendem (homosexuellen) Begehren, von Ehrgeiz sowie erlittenem und/oder zugefügtem Betrug. Ziemlich zu Beginn des Films ist in einer Tuschelei von Louise und ihrer möglichen Beziehung zum toten Patriarchen die Rede, als sie exakt bei den Worten «Jugend» und «Schönheit» in der Schwingtür in ihren etwas zu hohen Schnürstiefeln erscheint. Das ist eine musikalisch präzise gesetzte Arabeske, die erst nur aufblitzen lässt, als was Louise sich später in den Augen der anderen herausstellen wird und was Philip Roth kürzlich in seinem Roman «Der menschliche Makel» so gefasst hat: «Die Menschen reagieren auf Schönheit, das ist einfach so. Jedes Gegenargument ist kindisch. Sex verleiht Macht, und jemand, der über diese Macht verfügt, schüchtert uns ein. Was will man dagegen unternehmen?»

Das erotische Selbstbewusstsein korreliert dabei nicht im mindesten mit dem ökonomischen und/oder sozialen Status der Protagonistinnen. So kommentiert Fanny Ardant (das ist Pierrette) das unerwartete Aufblühen der Tante Augustine (also Isabelle Huppert), als sie in einem atemberaubenden Kleid ihrer Schwester (das heisst Catherine Deneuve) die grosse Treppe in den Salon herabschwebt, mit den Worten: «Sie gleicht einer Kamelie. Eine schöne Blume – ohne jeglichen Duft.» Von der Kränkung abgesehen ist das eine impertinente Bemerkung, immerhin ist Pierrette pleite, allerdings nicht mehr als die anderen, die bloss noch keine Ahnung haben oder zumindest, mit unterschiedlicher Glaubwürdigkeit, keine Ahnung zu haben vorgeben.





Ozon dreht jede Handlungsschraube immer noch um ein Stück weiter als eigentlich notwendig oder angemessen, so wird aus dem, was eine Familiensatire voller Verve sein könnte, die Satire einer solchen Satire.

Der Erinnerung nach ist keine der Protagonistinnen, abgesehen von ihren deutlich als Solos eingerichteten Gesangsnummern, je allein im Bild. Der Film lebt vom vis-à-vis, einem fortwährenden Mit- beziehungsweise Gegen-einander, und nicht zuletzt: einem familiären Psychodrama, aus dem es kein Entkommen gibt – immerhin wurde das Telefonkabel durchtrennt. Auch das Tor des Grundstücks ist inzwischen zugeschnitten, und das Auto springt ebenfalls nicht an. Ozon dreht jede Handlungsschraube immer noch um ein Stück weiter als eigentlich notwendig oder angemessen, so wird aus dem, was eine Familiensatire voller Verve sein könnte, die Satire einer solchen Satire.

Dennoch: Zu viele unheilbare Verletzungen sind in der Geschlossenen Gesellschaft dieses Landhauses zutage gekommen, als dass irgendeine der acht Frauen ohne Bitternis davon kommen würde. Bis Danielle Darrieux (die Grossmutter) ganz zum Ende des Films das resümierende Solo bekommt und singt: «Il n'y a pas d'amour heureux» (mit der Musik von Georges Brassens nach einem Gedicht von Louis Aragon), hat die ursprüngliche Euphorie mit ihrem Rummel und Tand fast unmerklich einen sonoreren Klang, ja die Färbung einer tiefen Melancholie angenommen.

HUIT FEMMES ist ein Film *en couleurs* und mit acht Songs, also *en chanté*, was an Jacques Demy erinnert; anders als bei diesem sind bei Ozon die Musikeinlagen aber gänzlich aus der Handlung herausgenommen: Seine sind lyrische Proklamationen, deren Künstlichkeit das Eskapistische des Gesamtarrangements einerseits unterstreichen, andererseits zerreißen und grossen Offenbarungen zuführen. In diesen Momenten ist Schluss mit allen Verstellungen. Da singt Fanny Ardant: «A quoi sert de vivre libre, si on vit sans amour?» Von Isabelle Huppert ist zu hören: «Je suis seule à crever, préparez votre temps. Pour vous, j'ai tout le mien.» Catherine Deneuve offenbart sich mit: «Je te pardonne et toi jamais.» Firmine Richard (die Haushälterin Mademoiselle Chanel) intoniert: «Pour ne pas vivre seule, je t'aime et je t'attends pour avoir l'illusion de ne pas vivre seule.» Und schliesslich: Danielle Darrieux mit ihrem traurig-schimmernden Vortrag eines der schönsten Chansons von Georges Brassens: «Le temps d'apprendre à vivre, il est déjà trop

tard. Que pleurent dans la nuit, nos cœurs à l'unisson. Il n'y a pas d'amour heureux.»

HUIT FEMMES ist auf Eroberungskurs. Und der Regisseur François Ozon hat den Ehrgeiz zu gewinnen. Was heisst das? Ozon ist jetzt gerade so alt wie Truffaut, als er FAHRENHEIT 451, seinen fünften Film, drehte. HUIT FEMMES ist auch Ozons fünfter Spielfilm. Darüber hinaus ähneln sich François (I) und François (II) in ihrem erklärten Willen, auf ein "stures" Werk eine breiter angelegte Mainstream-Arbeit folgen zu lassen und umgekehrt. Auch die Zuschauer können – wie seit Truffaut nie wieder bei einem Regisseur – Ozon offensichtlich gleichermassen als intimistischen Filmemacher wie als Publikums-Regisseur annehmen und goutieren, zumindest bedienten seine beiden letzten Filme (SOUS LE SABLE und HUIT FEMMES) ebenso anspruchsvoll-subtile Bedürfnisse, wie sie hinlänglich Production Value aufzubieten hatten, um die Prüfung des Box-Office nicht nur zufriedenstellend, sondern mit Bravour zu bestehen. Das ist der Status Quo, von dem aus François Ozon derzeit operiert. Er weiss, dass diese komfortable Position nicht darüber hinweg täuschen darf, dass er auf einem Schleudersitz Platz genommen hat, und so ist sein produktionstechnisches Motto im Augenblick: «Man muss das Eisen schmieden, so lange es heiss ist.» Etwas, was Truffaut in einigen Briefen übrigens gleichlautend für sich selbst formuliert hat.

Es gibt noch etliche andere Augenzwinkereien in Richtung Truffaut: allein die Besetzung von dessen wichtigsten "Musen" Catherine Deneuve und Fanny Ardant als Kontrahentinnen in HUIT FEMMES; oder jener Satz: «Dich zu sehen ist zugleich ein Vergnügen und ein Schmerz», den Catherine Deneuve von Ozons Drehbuch in den Mund gelegt bekam und der wortgleich dem Dialog zweier verschiedener Truffaut-Filme entstammt (LA SIRÈNE DU MISSISSIPPI und LE DERNIER MÉTRO); und nicht zuletzt die bis in die Kadrage hinein identische Szene, worin Fanny Ardant und Catherine Deneuve einander wie Furien angehen und sich dann, auf dem Boden wälzend ineinander verschlingen wie Depardieu und Ardant in LA FEMME D'A CÔTÉ – wobei man bei Ozon nicht recht zu sagen vermag, ob die missglückte Bürgerin in hitzig rotem Samt oder die verfehlt Hure in schimmernd blauer Seide die Rolle von Depardieu spielt.

Ralph Eue

HUIT FEMMES

Stab

Regie: François Ozon; Buch: François Ozon unter Mitarbeit von Marina de Van nach dem Theaterstück von Robert Thomas; Kamera: Jeanne Lapoirie; Schnitt: Laurence Bawedin; Ausstattung: Arnaud de Moléron; Kostüme: Pascaline Chavanne; Musik: Krishna Levy; Ton: Pierre Gamet

Darsteller (Rolle)

Catherine Deneuve (Gaby), Isabelle Huppert (Augustine), Emmanuelle Béart (Louise), Fanny Ardant (Pierrette), Virginie Ledoyen (Suzon), Danielle Darrieux (Mamy), Ludivine Sagnier (Catherine), Firmine Richard (Mademoiselle Chanel)

Produktion, Verleih

Co-Produktion: Fidélité Productions, France 2 Cinéma, Mars Films; Produzenten: Olivier Delbosc, Marc Missonnier. Frankreich 2001. Farbe, Dauer: 103 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich, D-Verleih: Constantin Film, München



Bilder einer Ausstellung

L'ANGLAISE ET LE DUC von Eric Rohmer



Vögel flattern durchs Bild, Kutschen fahren. Wir sind in einer Ausstellung, wir sind in einem Film, wir sind in einer Erzählung, und bald werden wir glauben, im Theater zu sein.

Sepiafarbene Tableaux eröffnen den Film, die Landschaft einer Strasse, ein Stadtpalais, ein im Empire-Stil eingerichteter Salon, Porträts an der Wand, das Palais Royal und ein weiteres im Park. Dann wieder das Bild der Strasse, eines grösseren Platzes. Menschen sind in die Bilder hingestellt, starre Figurinen, die erst noch belebt werden müssen, wenn sie sich nach ein paar Sekunden zu bewegen beginnen. Vögel flattern durchs Bild, Kutschen fahren. Wir sind in einer Ausstellung, wir sind in einem Film, wir sind in einer Erzählung, und bald werden wir glauben, im Theater zu sein. Und alles stimmt.

Der Film folgt den Memoiren «Ma vie dans la révolution» der geschiedenen Grace Dalrymple Elliott, einer Schottin von Geburt, Maitresse einst des Prince of Wales, die dem Duc d'Orléans, seines Zeichens Cousin des französischen Königs Louis XVI, bei einem Besuch am englischen Hof so angenehm auffiel, dass dieser Philippe sie mit nach Frankreich nahm. Ihre Liaison war schon beendet, der Prinz hatte sich einer anderen Dame zugewandt, als die "Ereignisse" vorfielen, die der fälschlicherweise, aber so sind die Franzosen,

als Engländerin benannten Schottin Anlass zu ihrem Buch gab. Sie soll es, bemerkte ein späterer Herausgeber, «at the express desire of His Majesty King George the Third» verfasst haben, was Eric Rohmer, der in seinem Film dieser Buchvorlage getreulich folgt, zu der Notiz bewog, sie sei möglicherweise weniger Royalistin gewesen, als sie vorgab, wenn man berücksichtige, dass sie ihre Memoiren im antirevolutionären England geschrieben habe. Als ob ausgerechnet der über jeden Zweifel erhabene Republikaner Rohmer sich herausreden müsste.

«Ma vie dans la révolution» hat es in sich, als flammendes Pamphlet gegen das bluttriefende Juwel in der stolzen Krone, lies: Jacobinermütze der *république française*. Von der *gloire* der fünf Jahre von 1789 bis 1794, die die Welt so nachhaltig veränderten, bleibt nichts als Verfolgung der (meistens) Unschuldigen, die stumpfe *terreur* des Pöbels, der rüde, rachsüchtig und unverschämt ist, beschämende, entwürdigende Feigheit, abgefeimte Schurkerei der jeweils Herrschenden, die sich gegenseitig massakrieren, Verdächtigung und Unterstellung, Misstrauen und Finten, tabula

Dass Rohmer sich dieser veritablen Aristokratin, ihrer Perspektive anvertraut, ist weniger eine politische als eine ästhetische, genauer: eine cinematographische Entscheidung.

rasa von hysterischen Schreibern und Rednern aufgehetzter *citoyens*, rücksichtslose Hausdurchsuchungen, Missachtung jeder Privatsphäre, ungesetzliche Bereicherung, Diebstahl, Raub, Mord, psychische und physische Folter und abgehackte Köpfe ohne Zahl. Darauf will eine *grande nation* stolz sein? La Grande Lady, wie man die Elliott noch «prima la rivoluzione» nannte, jedenfalls wollte sie von dieser Verirrung kurieren; «cure all the admirers of the abominable Revolution».

L'ANGLAISE ET LE DUC ist einer der – was jetzt auffällt – erstaunlich wenigen französischen Filme über die Revolution; man kann sie an den Fingern beider Hände abzählen. Nach den späten, geradezu verspäteten Filmen über die Kollaboration von Franzosen mit der deutschen Besatzung während des Zweiten Weltkriegs erscheint Rohmers Film als eine mehr als verspätete Beschämung am Stolz der Franzosen, als das Werk eines Revisionisten. Wenn man den Film als Ausdruck einer politischen Haltung, eines politischen Willens betrachtet. Das aber hiesse, die Rechnung ohne den Wirt zu machen, Rohmers Film als Film ohne Rohmer zu sehen. Ohne PAULINE À LA PLAGE. Ohne LES NUITS DE LA PLEINE LUNE. Ohne LE RAYON VERT. Ohne Marie Rivière, Pascale Ogier, Arielle Dombasle, ohne die vielen Frauen, die den Blick, *le cadre*, vieler seiner Filme vorgeben. Von denen unterscheidet sich die neue Protagonistin Grace Elliott fast nur, indem sie nicht so herzbewegend inkonsistent, unsicher, schwankend, für sich selber unberechenbar in ihren Gefühlen ist wie die anderen. Sie ist sich ihrer selbst und ihrer Sache vollkommen sicher, sie ist ein Brocken. Und alles andere als ein politischer Mensch, sondern, ja, das ist etwas anderes, ein mitfühlender, sentimentaler, ein rigoros menschlicher Mensch. Eine Moralistin, gewiss unaufgeklärt, aber dafür umso herzhafter, mit einem kategorischen Imperativ des Gefühls, das sie selbst den verflochtenen Geliebten noch lieben lässt, in all seinem politischen Wankelmut mit den allerbesten höfischen Manieren.

Dass Rohmer sich dieser veritablen Aristokratin, ihrer Perspektive anvertraut, ist weniger eine politische als eine ästhetische, genauer: eine cinematographische Entscheidung. Und damit wieder eine politische: für den Blick, den er mitinszeniert, so konsequent und intensiv, dass dieser Film selbst fast nur noch Blick und Perspektive, dass er Kino in nuce ist. Indem er den Zuschauer auffordert und ihm gar keine andere Wahl lässt, als mit dem Regisseur und seiner Drehbuchautorin und Hauptdarstellerin, einer anderen, einer historischen, einer faktisch-fiktiven Marie Rivière, auf das zu sehen und selbst mitzugestalten, was hier der Kinofall ist. Eine superbe *mise-en-scène* des Einundachtzigjährigen.

Keine Szene ohne Grace, die, wie so viele Protagonisten am Gängelband dieses unerbittlichen Regisseurs, immer wieder noch einmal erzählt, was wir vorher mit ihr gesehen haben. Etwa den noch bluttriefenden Kopf der Duchesse de Lamballe, der Vertrauten der Königin, der, aufgespießt auf einer Pike, am Fenster der Kutsche demonstrativ vorbeigetragen wird. Was, nebenbei, die Filme Rohmers so dialoglastig, wie man das nennt, macht, bläut einem die Bilder regelrecht ein, als könne allein das Wort, *la parole*, diese Göttin der französischen Kultur, das Wirkliche, und sei es “nur” fiktiv, beglaubigen. Die schiere Raffinesse ist das, die Intelligenz des Literaturprofessors, der seine Pappenheimer kennt. Mit einer Ausnahme, die sich unauslöschlich einprägt, weil sie sich wie Rebellion gegen das inszenatorische Prinzip aufbäumt und es damit verdeutlicht, und das in diesem Ausnahmefall, würde er verweigert, das Herz der Lady hätte brechen müssen. Da steht sie, neben sich eine Dienerin, vor einer Balustrade auf der leichten Anhöhe von Meudon, wo ihr Landhaus liegt, mit Blick (Blick!) auf Paris, das Prospektmalerei ist. Aber sie selbst schaut nicht hin, sondern überlässt das der Begleiterin, die sich eines Fernrohrs bedient und der Herrin berichtet, was nur sie sieht und auch wir nicht sehen, vom Riesenspektakel der Guillotiniierung



Werktreue heisst bei Rohmer nicht nur Sprache und Ort und Zeit, Architektur und Kostüm, sondern vor allem die Wiedererfindung der Literatur in der Sprache des Films.

des verehrten, geliebten Königs. Was die Augen zu sehen sich weigern, muss der Mund nicht sprechen.

Die vollendete Teichoskopie ist das, lupenreines klassisches Theater. Dem kommt auch der erlesene Stil der Dialoge entgegen, der *phrasé élégant* des achtzehnten Jahrhunderts, das makellose Entzücken der Académie Française. Und Rohmers, dessen Wonne beim Genuss der eleganten Dialoge in der Sprache von Choderlos de Laclos und Rousseau man herauszuhören meint, wenn Lucy Russell und der unvergleichliche Jean-Claude Dreyfus miteinander reden. Sie sind auch nach ihrer Trennung von Tisch und Bett freundschaftlich miteinander verbunden, für einander besorgt. Er, Anhänger der Revolution, der den König und die Königin hasst, weil sie ihn mindestens einmal zu oft gedemütigt haben, besucht die unverdrossen royalistisch gesonnene Freundin immer wieder, und sei es, um sie, die seine politische Gegnerin ist, zu warnen. Sie trägt ihr Herz auf der Zunge, versteckt einen verwundeten Flüchtigen, den Marquis de Champcenetz, Gouverneur der Tuilerien und persönlicher Feind des Herzogs, sogar in ihrem Bett, verhilft ihm zur Flucht nach England, und sie hat belastende Briefschaften in ihrer Schatulle, die der Duc, dieser Verräter an seinen revolutionären Überzeugungen, wenn es um die Freundin geht, sie vor der nächsten Hausdurchsuchung dringend zu vernichten rät. Selbst wenn sie heftig aneinander geraten wegen der, wie die Lady findet, illoyalen Politik Orléans, selbst wenn sie gegen ihn giftet, bleibt die Sprache gesittet, elegant, vollendet. Die *contenance* wird gewahrt, selbst in den Verliesen des Wohlfahrtsausschusses, unmittelbar vor der Exekution. Auch wenn Grace Elliott Grund hat, zu wüten und zu zürnen, als der Herzog das ihm abgenötigte Versprechen nicht hält, der Abstimmung über das Schicksal des Königs fernzubleiben, indem er eine Krankheit vorschützt, und stattdessen für die sofortige Hinrichtung votiert, und seine Stimme wird die ausschlaggebende sein. Er ist das, was sie nicht ist: ein Politiker trübsten Wassers, ein Narziss, der sich nur noch als Abbild seiner selbst sieht, die Repräsentation der unmittelbaren Präsenz vorzieht, und der als Politiker noch seinen Hals unters Fallbeil legen wird, während die Lady die Herrschaft des Schreckens überlebt, doch nur, weil kurz vor ihrer Hinrichtung Robespierre gestürzt wird.

Nach den Contes moraux, den Comédies et proverbes, den Contes des quatre saisons ist L'ANGLAISE ET LE DUC, ganz und gar unerwartet, einer der ungewöhnlichsten Filme Rohmers. Aber einer, der bei diesem Meister der Variation auf engstem Raum und mit der bescheidensten Grundkonstellation, dem Ur-Plot seiner Geschichten und Intrigen, wie ein Befreiungsschlag ist. Das war schon so bei LA MARQUISE D'O und bei PERCEVAL LE GALLOIS. Doch nichts an diesen drei Filmen ist, wie anders bei den Contes und Comédies, eine Variante eines der anderen. Gemeinsam ist ihnen nur die stupende Werktreue gegenüber der Vorlage, sei sie von Kleist, Chrétien de Troyes oder Grace Elliott, und Werktreue heisst bei Rohmer nicht nur Sprache und Ort und Zeit,

Architektur und Kostüm, sondern vor allem die Wiedererfindung der Literatur in der Sprache des Films. LA MARQUISE D'O, in realen Dekors und viel freier Luft placiert, war das romantische Drama der empfindsamen Seelen, und PERCEVAL LE GALLOIS, in extrem stilisierten, höchst artifiziellen Studiodekorationen der abstrakten Bäume und hölzernen Pferden angesiedelt, das frühe Mittelalter der Illustrationen und Vignetten aus den klösterlichen Handschriften und Inkunabeln. So ist schliesslich L'ANGLAISE ET LE DUC die optische und akustische Präsentation einer Epoche, ihrer äusseren und inneren Architektur, ihrer äusseren und inneren Kostümierung: Bilder einer Ausstellung. Wie Rohmer sich bei PERCEVAL LE GALLOIS die Schnitzereien in Bild und sprachlicher Artikulation erfand, so erfindet er jetzt für sich die Videotechnik als Kunst. Und gewinnt sie seinen Darstellern ab. Denn die haben niemals in den Dekorationen und vor den Tableaux, gemalt, gezeichnet, graviert und radiert wie die Buchillustrationen, Lithographien und Tonstiche von Gustave Doré, agiert, wie wir sie agieren sehen, sondern vor blauen und/oder grünen Wänden, aus denen sie ausgestanzt werden konnten, um sie in die Bilder zu transportieren. Sie sind wie die reale Seine, die unter einer gemalten Brücke durchfliesst.

Das technische Verfahren ist alles andere als neu, auch nicht die Transformation von Betacam auf 35mm-Film. Aber zur Filmkunst, in der das Erzählte und das Erzählen identisch werden, hat Rohmer die Technik überführt. Wie ein Georges Méliès des einundzwanzigsten Jahrhunderts.

Peter W. Jansen

L'ANGLAISE ET LE DUC
(DIE LADY UND DER HERZOG)

Stab

Regie: Eric Rohmer; Buch: Eric Rohmer nach Grace Elliotts Memoirenband «Journal of My Life During the French Revolution»; Kamera: Diane Baratier; Schnitt: Mary Stephen; künstlerische Leitung: Antoine Fontaine; Ausstattung: Jérôme Pouvaret; Kulisse: Jean-Baptiste Marot; Requisite: Lucien Eyraud; Kostüme: Pierre-Jean Larroque; Frisuren: Annie Marandin; Ton: Pascal Ribier

Darsteller (Rolle)

Lucy Russell (Grace Elliott), Jean-Claude Dreyfus (Duc d'Orléans), François Marthouret (Dumourier), Léonard Cobiant (Champcenetz), Caroline Morin (Nanon), Alain Libolt (Duc de Biron), Hélène Dubiel (Madame Meyler), Laurent le Doyen (Offizier der Sektion Miromesnil), Georges Benoît (Präsident der Sektion Miromesnil), Serge Wolfsperger (Beigeordneter der Sektion Miromesnil), Daniel Tarrare (Justin, der Pfortner), Charlotte Very (Pulcherie, die Köchin), Rosette (Fanchette), Marie Rivière (Madame Laurent), Michel Demierre (Chabot), Serge Renko (Vergniaud), Christian Ameri (Guadet)

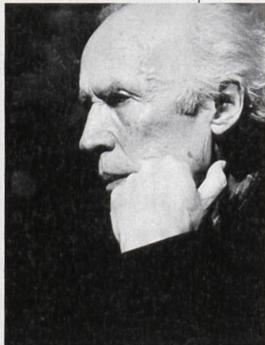
Produktion, Verleih

Produktion: Compagnie Eric Rohmer, Pathé Image; Produzentin: Françoise Etchegaray; Co-Produzenten: Pierre Rissient, Pierre Cottrell; ausführende Produzenten: François Ivernel, Romain Le Grand, Léonard Glowinski. Frankreich 2001. Farbe, Format: 1:1.66; Dolby SR; Dauer: 125 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Tobis Filmkunst, Berlin

«Ich mag, wenn man ahnt, was später passieren wird»

Gespräch mit Eric Rohmer

«Bei Murnau und Hitchcock habe ich vor allem den Sinn für die plastische Schönheit gelernt: Sie sind Maler.»



FILMBULLETTIN Verkörpert der Herzog von Orléans – ein typisch ambivalenter Eric-Rohmer-Held – Ihre Sicht auf die heutigen Politiker?

ERIC ROHMER Politiker wirkten immer besonders theatralisch, aber der Herzog von Orléans war für mich in erster Linie ein Mann seiner Epoche.

FILMBULLETTIN Ihre Lady erinnert an die Heldinnen Dreyers, der Jeanne d'Arc oder Gertrud.

ERIC ROHMER Ich dachte nicht unbedingt an Dreyer, aber die festen Überzeugungen meiner Heldin haben mich ein wenig an Kleists «Marquise von O.» erinnert. Denn auch die Lady spricht gerade dann von ihren Gefühlen, wenn sie bedroht wird. Und als sie einen Royalisten vor den Revolutionären versteckt, sagt sie, sie würde ihr Leben auch für jemanden aufs Spiel setzen, den sie nicht mag.

FILMBULLETTIN «Kleine Themen» war die Devise der Nouvelle vague. Jetzt zeigen Sie mit Hilfe der neuesten Videotechnik die Erfahrungen einer englischen Adligen während Robespierres Terror-Regime. Nicht gerade ein «kleines» Thema, oder?

ERIC ROHMER Wenn ich einen historischen Film mache wie *PERCEVAL LE GALLOIS*, *LA MARQUISE D'O* oder *L'ANGLAISE ET LE DUC*, versuche ich, mich der Tragik oder sogar dem Pathos zu nähern.

FILMBULLETTIN Warum wollten Sie ausgerechnet den Terror zeigen?

ERIC ROHMER Ich wollte eine Geschichte erzählen, in denen das Leben meiner Figuren auf dem Spiel steht. So was passiert eben in bewegten Epochen wie der «Terreur».

FILMBULLETTIN Soll auch der Zuschauer den Terror spüren, wenn Sie die mordlustigen Massen der Revolutionäre auf die Kamera zumarschieren lassen?

ERIC ROHMER Ich wollte mit diesen Einstellungen vor allem meine Ideen von der piktoralen oder plastischen

Schönheit umsetzen. Denn als Schüler des Theoretikers *André Bazins* oder des Regisseurs *Jean Renoir* liebe ich die Tiefenschärfe und Bewegungen, die aus der Tiefe des Raums hervorgehen. Ich filme gerne frontal – so wie *Griffith*, dessen Film *ORPHANS OF THE STORM* auch zur Zeit der Terreur spielt. Die Masse frontal zu filmen, war dramatisch effizient und ökonomisch, aber ich wollte auch die Bedrohung körperlich spürbar machen. Schliesslich wird der Film aus der Sicht der (bedrohten) Heldin und nicht aus der Sicht der Revolutionäre erzählt.

FILMBULLETTIN Sie haben schon als Kritiker furchterregende Filme von Regisseuren wie Murnau, Lang oder Hitchcock bewundert.

ERIC ROHMER Ja, aber damals konnte man im Kino noch auf eine elegantere Weise Schrecken verbreiten als heute, wo alle Details gezeigt werden. Bei Hitchcock gibt es keine ekkligen Szenen, und selbst Murnaus *NOSFERATU* ist schön und hat nichts mit den heutigen Vampiren zu tun. Bei Murnau und Hitchcock habe ich vor allem den Sinn für die plastische Schönheit gelernt: Sie sind Maler. Selbst Hitchcocks berühmter «suspense» findet sich in allen meinen Filmen. Viele der heutigen Filme sind orientierungslos und verlieren sich.

Ich mag, wenn man ahnt, was später passieren wird. So wird der Film eine Art Angst oder Wunsch. Man fürchtet oder hofft auf ein besonderes Ereignis. Bei Filmen ohne «suspense» kann man nur einschlafen oder aus dem Kino rennen.

FILMBULLETTIN Bisher spielten Sie in Ihren Filmen aber eher mit dem «erotischen» Suspense der Verführung.

ERIC ROHMER Tja, obwohl der «suspense» in diesen Filmen viel belangloser ist, wirkt er trotzdem. In *CONTE D'AUTOMNE* stellt man sich die Frage: Wird sie einen Mann finden? In *L'ANGLAISE ET LE DUC* steht eben mehr auf dem Spiel als eine Liebelei. Es geht um Leben und Tod.

FILMBULLETTIN Aber wieder geht es um das Spiel von Ideen und Erotik.





«Wer vernünftige Gründe bis zum Ende durchsetzen will, handelt schliesslich unvernünftig.»

ERIC ROHMER Dieser Film ist nicht so körperlich erotisch wie meine anderen Filme. Die Anziehung zwischen dem ehemaligen Paar, der Lady und dem Herzog, zeigt sich eher in der Welt der Ideen. Aber schon früher war der Austausch von Ideen zwischen meinen männlichen und weiblichen Helden ein erotisches Spiel. Die Gesten, die Sprache – alles ist erotisch! Wenn die Worte bei den Dichtern erotisch sind, dann können sie es auch im Kino sein!

FILMBULLETIN Als Individualist konzentrierten Sie sich auf Individuen. Warum filmen Sie jetzt die Masse?

ERIC ROHMER In meinen Filmen gibt es mehr Menschen als es scheint! Und eine meiner Figuren sagt am Anfang von *L'AMOUR L'APRÈS-MIDI*: «Ich liebe die Masse so wie das Meer.» Man sieht ihn unter den Menschen, die den Bahnhof verlassen. Damals habe ich eine dokumentarische Masse auf der Strasse gefilmt. In *LES RENDEZ-VOUS DE PARIS* habe ich an einem der chaotischsten Orte gefilmt – da wo sich die Touristen und die Drogenabhängigen über den Weg laufen. Ich habe meine Kamerafrau in einem Rollstuhl mit ihrer 16mm-Kamera durch die Menschenmasse geschoben – ohne dass wir bemerkt wurden! Diesmal musste ich mit Statisten arbeiten und die Menschenmasse sollte bedrohlich wirken. Aber wir haben getrickst, indem wir ganze Menschenreihen digital ins Bild gefügt haben.

FILMBULLETIN Ihre weiblichen Heldinnen folgen meist ihrem Instinkt, während Ihre Helden nach logischen Erklärungen suchen. Ihre Filme fragen immer: Wie kommt man zu Gewissheiten – empirisch durch die Erfahrung oder rational durch den Verstand? Wo stehen Sie?

ERIC ROHMER In gewisser Weise hat der von Robespierre verbreitete Kult um die Vernunft zum Terror geführt. Die Revolution hat die deutsche Philosophie stark beeinflusst. Aber war Kant mit seiner «Kritik der reinen Vernunft» deshalb ein Revolutionär? Wie Kant glaube ich, dass die Vernunft ihre Grenzen hat und sich mit der Erfahrung verbinden muss. Und ich glaube, das Rousseau das Terror-Regime seines «Schülers» Robespierre schrecklich

gefunden hätte. Der Terror war eine Perversion im Namen der Vernunft. Denn Kant hätte niemals gesagt, dass der Zweck die Mittel heiligt. Seine Moral beruhte auf dem Zweck, ohne dabei die Mittel zu berücksichtigen. Daher hat die Vernunft der Revolutionäre nichts mit Kants moralischer also «praktischer Vernunft» zu tun.

FILMBULLETIN Grace Elliott verteidigt zwar den König, aber trennt – anders als die ideologischen Männer – zwischen ihren Ideen und ihren Gefühlen. Obwohl sie die politischen Ansichten des Herzogs nicht teilt, liebt sie ihn trotzdem. Ist sie daher eine typische Eric-Rohmer-Heldin?

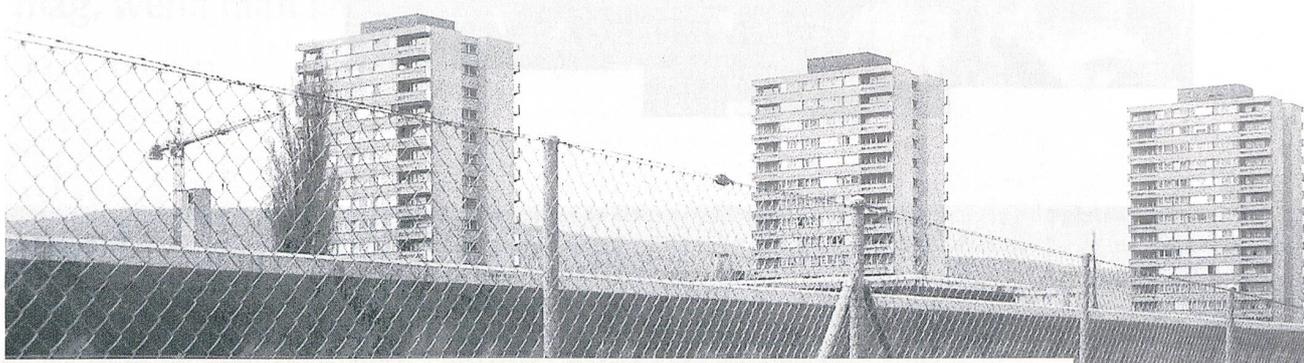
ERIC ROHMER Ich habe diese Geschichte natürlich gewählt, weil sich darin die Fragen meiner anderen Filme spiegeln. Grace Elliott geht über die Welt der Ideen hinaus. Anders als etwa in der Russischen Revolution gab es in der Französischen einen Widerspruch zwischen der angewandten und der geträumten Politik. Die Revolutionäre hatten in ihrer Verfassung vorgesehen, dass zwischen den Bürgern die Eintracht und nicht die Gewalt herrschen sollte. Die Gewalt war nicht dogmatisch, sondern sollte provisorisch bleiben. Der Terror war als eine vorübergehende Massnahme gedacht. Selbst Robespierre war ursprünglich gegen die Todesstrafe.

FILMBULLETIN Also sind Ihre Helden hin- und hergerissen zwischen Sinnlichkeit und Vernunft?

ERIC ROHMER Diese Zweideutigkeit findet man in meinen Filmen. Grace Elliott verteidigt den König nicht aus politischen, sondern sentimental Gründen. Darin ähnelt der Film einer griechischen Tragödie: (Die Vernunft wird unvernünftig, wenn sie nichts anderes als Vernunft sein will.) Wer vernünftige Gründe bis zum Ende durchsetzen will, handelt schliesslich unvernünftig. Auch bei den Figuren Corneilles stehen die Figuren am Ende vor zwei Möglichkeiten, die sich nicht bloss mit der Vernunft entscheiden lassen. Das ist ein uraltes Problem.

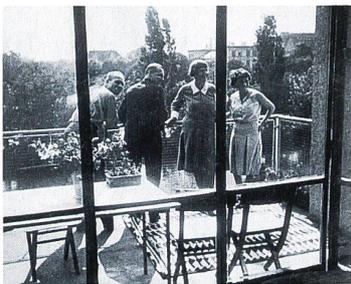
Das Gespräch mit Eric Rohmer führte Marcus Rothe





Züri-Film, Film Zürich

Imagination und Image einer Stadt – ein Gedankenaustausch



Eine Stadt für den Zuschauer erkennbar zu machen, das funktioniert am einfachsten via "Wahrzeichen".

ANDRES JANSEN Allmählich dämmert es auch den Nicht-Urbanisten, dass wir es seit längerem schon mit einer zusammenhängenden «Grossstadt Schweiz» zu tun haben, dass städtische Kultur überall vorhanden, buchstäblich nicht zu ignorieren ist. Unter den ersten Filmen, die uns diesen Umstand vor Augen und Ohren geführt haben, zählt *Christian Schochers REISENDER KRIEGER* (1981) zu den präzise beobachtenden. Wenn der Handelsvertreter Krieger aus einer Tiefgarage in der nicht näher lokalisierten Agglomeration Zürichs zu seiner allwöchentlichen Odyssee kreuz und quer durch die Schweiz als Verkäufer von Kosmetika aufbricht, wird bald klar, dass die Ortsnamen, die räumliche Dichte der Bebauung und der Neigungsgrad der Topographie variieren mögen – dem Städtischen entkommt man hierzulande nicht. Zürich ist bei Schocher zwar, stellver-



4

1 GRAUZONE
Regie:
Fred M. Murer
(1979)

2 VOLLMOND
Regie:
Fred M. Murer
(1998)

3 DIE NEUE
WOHNUNG
Regie:
Hans Richter
(1930)

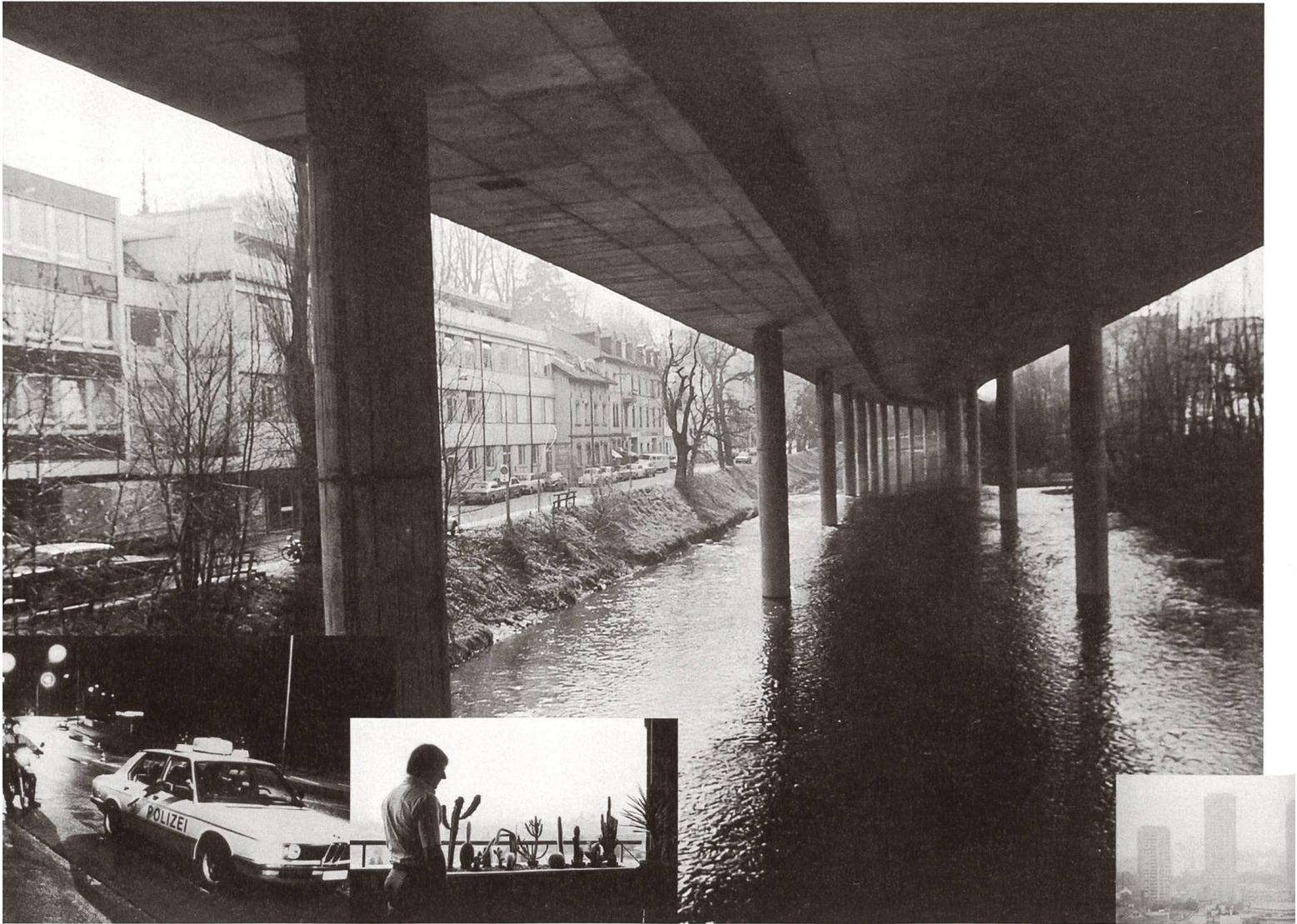
4 ESPION,
LÈVE-TOI
Regie:
Yves Boisset
(1981)

treten für andere hiesige Gravitationszentren, nicht sichtbar, aber nichtsdestotrotz prägend für die sich gemächlich entwickelnde Handlung um Konsumgüter und Selbstwertgefühl.

Diese Form von Off stellt gewissermassen den «degré zéro» von Stadt im Film dar: visuell – zumindest im herkömmlichen Sinn von Innenstadt oder wiedererkennbarem Denkmal – abwesend, aber narrativ nachhaltig wirkend. Doch hat Zürich, dieses grösste Quartier unseres Metropolenlandes, auch seine an Präsenz höher einzustufende, visuell konkrete filmische Verarbeitung «on-screen» erfahren, auf die den Blick zu lenken sich lohnt. Vor allem in jenen Fällen, in denen das Resultat auf einer intensiven Beschäftigung mit den gewählten Orten beruht, sodass sie nicht nur zu einem wesentlichen Bestandteil der Narration wurden, son-

dern umgekehrt auch die Strassen, Plätze, Wohnungen in unbekannt-vertrautem Licht erscheinen lassen. Was macht dann der Film aus Zürich, und was tut die Stadt für ihn?

IRENE GENHART Es gibt diesen einen Film – *RESTLESSNESS* (1990) von *Thomas Imbach* –, der die konkrete filmische Darstellung von Zürich in das generelle Urban-Gefühl Schweiz einschreibt. Er tut dies an dem Ort, der sich beim Nachdenken über die «Filmstadt Zürich» und die «Zürich-Stadt-Filme» als symbolischer und geographischer Mittelpunkt etabliert: dem Hauptbahnhof. Hier kommt man an, wie Emil Hegetschweiler in *JÄ-SOO!* (*Walter Lesch, Leopold Lindtberg, 1935*), und durch den Hauptbahnhof verlässt man Zürich, wie die zwei Protagonisten in *Christoph Schaub's STILLE LIEBE* (2001). Das ist so, obwohl in Kloten der Zürcher



2

3

3

Also stellt sich die Stadt dem Film als Hintergrund zur Verfügung, und der Film hilft mit, das Bild von Zürich zu prägen.

Flughafen liegt – und obwohl in Wirklichkeit die Verbindung Zürichs mit dem Rest der Schweiz via Auto und Strasse ebenso wichtig ist. Doch das Bild der Stadt im Film ist immer eine Fiktion – eben die Konstruktion und/oder Projektion dessen, was uns ein Filmemacher als Stadt zeigen will.

Eine Stadt – Zürich – für den Zuschauer erkennbar zu machen, das funktioniert am einfachsten – aber auch am banalsten – via “Wahrzeichen”, im Falle von Zürich etwa via die Türme des Grossmünsters. Der Hauptbahnhof und seine nähere Umgebung sind diesbezüglich dankbarer Sonderfall. Ohne eigentliches Wahrzeichen zu sein (worüber man sich streiten kann), ist er vielen Menschen sowohl aus dem persönlich erlebten Alltag wie auch durch das von den Medien vermittelte Bild bekannt. Er besitzt deswegen einen starken Wiedererkennungseffekt. Zugespielt formuliert, heisst das: Wenn ein Filmemacher – so wie zum Beispiel *Urs Wäckerli* in *ABER AUCH ICH* (1999) – seine Figur am Film-anfang durch die Halle des Hauptbahnhofs laufen lässt, schreibt sich im Kopf der Zuschauer «location Zürich» ein.

Also stellt sich die Stadt dem Film als Hintergrund zur Verfügung, und der Film hilft mit, das Bild von Zürich zu prägen. Historisch sicher seit circa 1906, als ein Mensch, dessen Name nicht überliefert ist, dessen Film aber in der Cinémathèque Lausanne lagert, seine Kamera auf den

Hauptbahnhof richtete. Wie aber benutzen Filmemacher Zürich? Und worin bestehen die Unterschiede zwischen einem Film wie *ABER AUCH ICH*, der die Stadt lose als Hintergrund braucht, und etwa *UTOPIA BLUES* (*Stefan Haupt*, 2001), einem sehr zürcherischen Zürcher Film?

ANDRES JANSEN Zweifellos zählt der Hauptbahnhof zu den vertrauten Bauwerken der Stadt. Vor allem aber ist er jener Ort, der die Erfahrung des Wechsels von ausserhalb zu innerhalb und von Bewegung zu Stillstand verkörpert: ein transitorischer Ort par excellence. Solcherart lokalisierbare und mit vergleichbarer Intensität wahrnehmbare Übergangsstellen – die auf der im Kern weiterhin geschätzten Vorstellung früherer Jahrhunderte beruhen, dass die Stadt ein Ende kenne – sind der Strasse ja weitgehend abhanden gekommen. Es dürfte vor allem dieses dramaturgische Potential sein, das immer wieder dazu verführt hat, den Bahnhof als Schauplatz der Ankunft oder Abreise zu bevorzugen. Umso mehr, als er sich im Zentrum der Stadt befindet – und eben nicht ausserhalb, wie der Flughafen.

Wenn es darum geht, die blosse Zugehörigkeit eines Films zum Genre «Stadtfilm» zu gewährleisten, die Handlung im städtischen Milieu zu situieren, genügen meist wenige zeichenhafte Versatzstücke. Über diese rein be-

4



5

1 ZÜRICH/
BETONFLUSS
Regie: Hans-Ulrich
Schlumpf (1975)

2 DANI, MICHI,
RENATO UND MAX
Regie: Richard Dindo
(1987)

3 GRAUZONE
Regie: Fredi M. Murer
(1979)

4 KLEINE FREIHEIT
Regie: Hans-Ulrich
Schlumpf (1978)

5 Fredi M. Murer
bei den Dreharbeiten
zu GRAUZONE

6 SCHATTEN
DER LIEBE
Regie: Christof Vorster
(1992)

7 UTOPIA BLUES
Regie: Stefan Haupt
(2001)

6

7

zeichnende Verwendung von Stadt hinaus gehen alle jene Filme, bei denen Figuren, Handlung und Ort unauflösbar verflochten sind, sodass das städtische Leben zum eigentlichen Thema wird. Im Schweizer Film werden zu diesem Zweck häufig konkrete Orte in kaum verfremdeter Weise eingesetzt – ein Verfahren, das etwa auch der Neorealismus oder die Nouvelle vague bevorzugten, um ihren Figuren und Geschichten grösstmögliche Authentizität zu verleihen. Ganze Sequenzen sind so angelegt, dass sich der filmische Raum unmittelbar auf den ausgewählten realen Stadtraum bezieht. Womit umgekehrt die (ebenso reizvollen) Möglichkeiten unausgeschöpft bleiben, einen konzeptuellen, nur über die filmische Montage entstehenden Stadtraum zu schaffen.

In *UTOPIA BLUES* trägt die Atmosphäre der kleinbürgerlichen Wohnsiedlung am Letziggraben, in der der jugendliche Protagonist und seine Mutter wohnen, einen wesentlichen Teil der Handlung. Das gilt auch für kleine Bewegungen wie die zwischen dem äusseren Seefeld und dem dort nahe gelegenen Seeufer: Selbst Zuschauern, die mit den Örtlichkeiten nicht vertraut sind, wird die unspektakuläre Stimmigkeit auffallen – die typischerweise nicht zuletzt darauf beruht, dass sich Haupt mit seinen eigenen stadträumlichen Angelegenheiten befasst. Das trifft wohl

auch auf den Blick von der autobahn-ähnlichen, „grossstädtischen“ Hardbrücke zu, der nur deshalb bemerkenswert ist, weil man ihn im Film noch nie – und deshalb auch noch nie so *gewöhnlich* vorgeführt bekommen hat.

Einen vergleichbaren, quasi-dokumentarischen topographischen Realismus pflegt *Fredi M. Murer* schon in seinem ersten langen Spielfilm *GRAUZONE* von 1979. Wenige Orte nur sind es, die er verwendet. In Oerlikon der Arbeitsplatz des Abhörfachmanns Alfred, im Seefeld jener seiner Frau Julia, die dort nach Arbeitsschluss ein Tram besteigt, das tatsächlich die ganze Stadt durchquert, um nach langer Fahrt – die Murer wohlweislich elliptisch verkürzt – in der Grünau schliesslich seine Endstation zu erreichen. Vor allem die Grünau, jene hoch aufragende, damals wenig beliebte Wohnsiedlung in der westlichen Grauzone der Stadt, wird dem Zuschauer ausführlich nahe gebracht, mit ihrer Anonymität, ihren unwirtlichen Unterführungen und Autobahnschneisen.

Angesichts der Sorgfalt dieser Beschreibung erhält die eine markante Ausnahme eine umso stärkere Wirkung: vom Dach des Wohnhochhauses aus erblickt Alfred in der Ferne den Kühlturm eines Atomkraftwerks. Das bekanntlich in jener Umgebung nicht existierende Bauwerk wird zum Symbol einer latenten, dabei kaum greifbaren Bedro-



2

3

4

5

In vielen Fällen verbindet sich die Stadt in den Filmen geradezu symptomatisch mit dem Begriff des «Sündenpfuhls».

hung, jener rätselhaften Epidemie analog, die die Stadt an diesem Wochenende umtreibt. GRAUZONE endet programmatisch mit einer für den Schweizer Film ungewöhnlich langen, beschreibenden Einstellung von etwa drei Minuten Dauer. Dabei greift die Kamera den Blickwinkel der Eröffnungseinstellung noch einmal auf. Sie verfolgt von hoch oben (auf dem Hotel International), wie Alfred sich zu Beginn der neuen Woche zu Fuss von seinem Arbeitsplatz um manche Ecke herum zu einem nahe gelegenen Café begibt, wo er einen Bekannten trifft und die Sprengung des eben verlassenen Hauses auslöst: Veränderungen bedürfen bisweilen radikaler Mittel, ein Schluss, der sich im historischen Rückblick – vor den unruhigen achtziger Jahren – als geradezu visionär lesen lässt.

IRENE GENHART Was GRAUZONE und UTOPIA BLUES betrifft, haben sowohl Stefan Haupt wie Fredi M. Murer im Gespräch bestätigt, dass ihnen die Struktur der Stadt wichtig ist. So wichtig, dass sie die Bewegungen der Figuren durch ihre Filmstadt den realen lokal-geographischen Gegebenheiten entsprechen lassen. Auffällig ist – diese Bemerkung drängt sich auf – dass beide Filme die “starre” Stadt als Symbol für Enge und Eingeschlossenheit, auch für gestörte Kommunikation benutzen, und dass sie davon aus-

gehend zuerst das Unwohl-Fühlen und danach das Ausscheren der Protagonisten beschreiben. Was als «gewöhnlicher Blick» auf die Hardbrücke bezeichnet wurde, schreibt sich dem Zuschauer als «ganz ungewöhnlich» ins Gedächtnis ein: Weil Michael Finger als Rafi über die Brücke balanciert und tanzt, weil er den ihm folgenden Bus mitten auf der Brücke zum Stehen bringt, was ein “normaler” Mensch nie tun würde, wird die Brücke symbolisch aufgeladen – und deswegen bleibt sie dem Zuschauer in Erinnerung.

Auch die Mittel, mit denen die Protagonisten in UTOPIA BLUES und GRAUZONE gegen die Stadt und ihre Enge beziehungsweise die einengenden Normen der Gesellschaft kämpfen, sind teilweise sehr ähnlich: Man hört so laut Musik, dass es die Nachbarn stört. Man jagt ein Haus in die Luft (GRAUZONE) beziehungsweise legt im Stadthaus eine “Musikbombe” (UTOPIA BLUES). Und wenn Stefan Haupt seinen Rafi sinngemäss «Utopia, mier sind nonig tot» singen lässt, dann redet er vom ziemlich gleichen wie Fredi M. Murer, der in einem Aufsatz zu GRAUZONE schreibt: «Meinem *Prinzip Hoffnung* folgend, habe ich jedoch – wenigstens im Film – versucht, die *Utopie* nicht ganz zu verlieren: Eine “mysteriöse Epidemie” bricht aus; wer von ihr befallen wird, hat eine Chance zu überleben.»

6



3

7

1 MELZER
Regie: Heinz Bütler
(1982)

2 Emil Hegetschweiler
in CAFÉ ODEON
Regie: Kurt Früh (1958)

3 Walo Lüönd
in DER FALL
Regie: Kurt Früh (1972)

4 KONZERT FÜR
ALICE
Regie: Thomas Koerfer
(1986)

5 Emil Hegetschweiler
in JÄ-SOO!
Regie: Walter Lesch,
Leopold Lindtberg
(1935)

6 CAFÉ ODEON

7 Erwin Kohlund
in CAFÉ ODEON

In einer Art Umkehrung führen *UTOPIA BLUES* und *GRAUZONE* damit über die «urbane Freiheit» hinaus, als deren Symbol Zürich in *F. EST UN SALAUD* (Marcel Gisler, 1998), *LÜZZAS WALKMAN* (Christian Schocher, 1989), *STILLE LIEBE* (Christoph Schaub), aber auch in *JÄ-SOO!* auftaucht. In diesen Filmen funktioniert Zürich als urbaner Freiraum, in welchem Geschichten möglich werden, die «auf dem Land» beziehungsweise dem Herkunftsort der Protagonisten der grösseren sozialen Kontrolle wegen nicht möglich wären. Obwohl die Filmemacher die Stadt sehr unterschiedlich zeigen – Schochers Zürich ist eine Traumstadt, die aus losen Impressionen besteht, in Schaub's und Lindtberg/Lesch's Zürich sind die Örtlichkeiten weitgehend eins zu eins übernommen und Gislers Zürich ist montiert – so verbindet sich in allen vier Fällen die Stadt geradezu symptomatisch mit dem Begriff des «Sündenpfuhs». *F. EST UN SALAUD* beschreibt eine ungesund masochistische Beziehung zweier junger Männer, in *JÄ-SOO!* kriecht die gute Tochter vom Land in der Stadt einem windigen Heiratschwindler auf den Leim, die stumme Nonne aus *STILLE LIEBE* kriegt in Zürich die Ahnungen möglicher Fleischelüste serviert (die sie, notabene, dann zum ersten Mal in Luzern erlebt!) und Lüzza klaut einen Golden Eagle, um in seiner Traumstadt Bekanntschaft mit einer Reihe von Randexistenzen zu schliessen.

Aber richten wir das Augenmerk auf Filme, welche die Auseinandersetzung mit Zürich und seinen gesellschaftlichen, sozialen und lokalen Gegebenheiten zu ihrem eigentlichen Thema machen, und begrenzen uns vorübergehend auf das Arbeiterquartier des Chreis Cheib, die ominösen Stadtkreise vier und fünf: auf Kurt Frühs *BÄCKEREI ZÜRREK* (1957), *Samirs FILOU* (1988), *Markus Imbodens BINGO* (1990). Die drei Filme entwerfen das Porträt der Langstrasse sowie ihrer nächsten Umgebung und erzählen Geschichten, die in ihrer jeweiligen Entstehungszeit dem Ort und dem ansässigen Milieu entsprechen. *BÄCKEREI ZÜRREK* wirft einen Blick auf die Konflikte, die zwischen dem mit Vorurteilen belasteten Schweizer-Bäcker und seiner Umgebung, etwa dem Marroni-Brater Pizzani und den Clochards entstehen. Die Clochards und die Italiener trifft man auch in *FILOU* wieder, der – von Samir Kurt Früh gewidmet – die Geschichte vom Gelegenheitsdieb Max erzählt, der in einer Wohngemeinschaft lebt, die Nutte Lizzy als beste Freundin hat, sich in eine verwirrlige Spionage-Geschichte verwickelt und Probleme mit der Polizei kriegt. Und *BINGO* erzählt von zwei befreundeten Verbrechern, die eben dem Knast entkommen vom Auswandern nach Brasilien träumen, vorerst aber zwischen den Spunten, Striplokalen und Schnipo-Buden der Langstrasse hängen bleiben.



2

3

4

Diese Fixierung von Zeitständen kann eine Funktion auch von Spielfilmen sein: als Dokumente einzelner Quartiere geben sie Einblick in deren Veränderungen.

ANDRES JANSEN Was die Figuren dieser – und mancher anderer – Stadtfilme verbindet, ist ihr auffallend dörfliches Verhalten: sie mögen von der weiten Welt träumen – bisweilen, wie am Ende von *BINGO*, auch tatsächlich dorthin aufbrechen –, und doch bewegen sie sich mit Vorliebe innerhalb der Grenzen ihres Quartiers, mit seinem letztlich kleinräumigen Ambiente und dem gut eingespielten sozialen Gefüge. Allein die Vielfalt der „Dorfbewohner“ mag in der Stadt, gerade im Chreis Cheib, der schon in den fünfziger Jahren auch Vergnügungsviertel war, grösser sein als auf dem Land. Ein weiteres Bindeglied zwischen den Filmen ist die offenkundige Sympathie der jeweiligen Autoren für ihre Figuren.

In *BÄCKEREI ZÜRRER* ist das eigentliche Thema die Veränderung, welche die einzige Konstante einer jeden Stadt bildet. Nicht die bauliche Veränderung, sondern jene der Atmosphäre – in diesem Fall durch die zeittypische Zuwanderung aus Italien, deren Auswirkungen nicht allen im gleichen Mass behagt(e). Dass radikales Sich-Abschotten gegen Fremdes die falsche Reaktion wäre, ist die menschenfreundliche, zuversichtliche Aussage des Films. Auch wenn der damit verbundene glückliche Ausgang der Geschichte – Vater Zürrer zieht sich aus dem seit mehreren Generationen am gleichen Ort geführten Geschäft zurück und

akzeptiert die Heirat des Sohnes Heini mit der „Seconda“ Gina sowie die der Tochter mit einem Romand – etwas gar warmherzig erscheint.

Im Umfeld der Kreuzung von Militär- und Langstrasse situiert und gedreht, macht der Film die Nähe der verschiedenen Orte nachvollziehbar. Und die eingeschobenen Sequenzen auf der offenen Radrennbahn in Oerlikon, auf der Heini trainiert, verdeutlichen in ihrer ganz anderen, „modernen“ Weite den Kontrast zum „eigentlich“ Städtischen umso mehr. Wobei diese moderne Weite – nicht zufällig bei Früh – negativ besetzt erscheint, bedroht doch Heinis Velofieber die familiäre Gewerbetradition.

Bei allen offensichtlichen Bezügen zu *BÄCKEREI ZÜRRER*, die der eine Generation später entstandene *FILOU* aufweist, fallen zwei Unterschiede stark ins Auge: die politische Betrachtung städtischer Verhältnisse jenseits der Kernfamilie sowie der spielerische Umgang sowohl mit dem Medium Film als auch mit der Stadt.

Max, eigentlich Massimo und selber ein Secondo, bewegt sich durch ein Quartier, das auch zu einem Auffangbecken für Prostitution, Drogen und andere Probleme geworden ist und von Bauspekulation bedroht wird. Der Bauplan von *FILOU* ist dabei paradoxer als bei Früh, oder auch: freier. Durch wiederholt deutlich sichtbare Strassenschil-



6

7

2

1 Emil Hegetschweiler
in *BÄCKEREI ZÜRNER*
Regie: Kurt Früh (1957)

2 FILOU
Regie: Samir (1988)

3 Hannes Schmidhauser
und Ursula Heyer in *HINTER
DEN SIEBEN GLEISEN*
Regie: Kurt Früh (1959)

4 Ettore Cella und Emil
Hegetschweiler in *BÄCKEREI
ZÜRNER*

5 Walo Lüönd
in *DER FALL*
Regie: Kurt Früh (1972)

6 *DIE FARBE DES KLANGS
DES BILDES DER STADT*
von Urs Graf, Elisabeth
Wandeler-Deck, Alfred
Zimmerlin (1993)

7 Zarli Carigiet, Ruedi Walter
und Ettore Cella in *HINTER
DEN SIEBEN GLEISEN*

der («Lang-Str.»), Leuchtreklamen von Kneipen oder markante Bauten wird grosse Sorgfalt auf die örtliche Situierung verwendet. *Agnès Varda*, die Vergleichbares in *CLÉO DE CINQ À SEPT* tat, war daran gelegen, den linearen Weg, den ihre Protagonistin im Verlauf von neunzig Minuten durch Paris zurücklegt, so fest wie möglich in der Realität der Stadt zu verankern. Samir hingegen benutzt Schriften und Fassaden, um sich anschliessend umso grössere Freiheiten herauszunehmen. So geht der Blick aus dem Fenster der Wohngemeinschaft von Max, Lizzy und Jiri vom Kreis vier über das weite Geleisefeld hinüber zum Kreis fünf. Und dabei ziemlich genau dorthin, wo die zugehörigen Aussen- aufnahmen mit dem Eingang zum Haus und dem angrenzenden Tea Room gedreht wurden.

Die nicht zueinander passenden Häuser in der langen Autofahrt entlang der Langstrasse etwa und anderes mögen simple Anschlussfehler einer Low-Budget-Produktion sein. Aber auch diese werden getragen durch den Verweis auf die mediale Konstruiertheit von filmischer Wirklichkeit – über die ständig ins Bild gerückten Fernseh- und Videobilder, durch die sich sogar die Clochards im Park per Fernbedienung zappen. Die Lust am Spiel mit der Wirklichkeit liegt nicht nur der (wenig stringenten) Handlung zugrunde, sondern prägt den Film als Ganzes.

In einer ironisch lesbaren Wendung hat das Kino-Reich seit *FILOU* zurückgeschlagen. Der filmische Versuch zur politischen Agitation gegen den damals tatsächlich bevorstehenden Abriss eines Kinos – das grosse Apollo-Cinéma am Stauffacher – fruchtete in der Wirklichkeit bekanntlich nichts. Umgekehrt ist im Erdgeschoss des für den Sitz der WG verwendeten Hauses mittlerweile ein neues Kino – das RiffRaff – eingezogen. Noch scheint nicht alles verloren!

Diese Fixierung von Zeitzuständen kann eine Funktion auch von Spielfilmen sein: als Dokumente einzelner Quartiere geben sie Einblick in deren Veränderungen. Kurz nach der Entstehung von Samirs *FILOU*, dreht Christoph Schaub im gleichen Kreis *DREISSIG JAHRE* (1989). Auf dem an Frühs *HINTER DEN SIEBEN GLEISEN* (1959) gemahnden «terrain vague» entlang des Schienfeldes beim Röntgenplatz kommt bei Schaub vorübergehend eine der drei Hauptfiguren unter. Mittlerweile wurden die provisorischen Gewerbebauten ersetzt durch den markanten Bau der Sozialversicherungsanstalt und jene durchaus angenehme Wohnsiedlung, deren äussere Buntheit weiterhin zu reden gibt.

IRENE GENHART Der Film als historisches Dokument birgt doch die Schwierigkeit, dass sich der Zuschauer im



2

3

Der See und die Flüsse, für das reale Stadtbild prägende Gewässer, treten in den Zürich-Filmen insgesamt erstaunlich marginal in Erscheinung.

Kino mit einem Abbild der Stadt konfrontiert sieht, das er nicht mehr überprüfen kann; selbst die in einem Dokumentarfilm präsentierte Stadt ist dabei, spitzfindig formuliert, immer eine Fiktion. Je grösser der zeitliche und geographische Abstand zwischen der Entstehung eines Films und dessen Rezeption ist, desto schwieriger wird es, zwischen dem «real Vorhandenen» und dem «für den Film extra Beigefügten (oder Entfernten)» zu unterscheiden.

Tatsache aber ist, dass der Schweizer Film deutlich mehr Wirklichkeit spiegelt als Hollywoodfilme, aber auch als das Filmschaffen von Nachbarländern wie Italien oder Deutschland. Das Fehlen grosser Studios hat dazu geführt, dass man hierzulande traditionsgemäss vor Ort dreht. Es gibt meines Wissens keinen einzigen Schweizer Film, für den Zürichs Strassen und Plätze integral im Studio nach-

gebaut wurden. Das heisst natürlich nicht, dass Zürich als Kulisse überhaupt nicht existiert, aber es tut es bloss minimal, in Ansätzen. Für die Fernsehsoap «Lüthi & Blanc» werden die Aussenaufnahmen sehr wohl an real existierenden Plätzen wie dem Idaplatz oder in Zürich-Fluntern gedreht, die Blicke vom Innern der jeweiligen Gebäude durch die Fenster aber fallen auf schön gemalte Zürich-Kulissen.

Bei OBERSTADTGASS von Kurt Früh (1956) wird im Titel ein Ort genannt, der in Zürich unter diesem Namen nie existierte. Und doch wurden die Aussenaufnahmen – immerhin vierzig Prozent der Handlung, wie ein zeitgenössischer Rezensent stolz bemerkte – an Originalschauplätzen in der Altstadt von Zürich gedreht.

Mit den harmlosen Geschichten um den rechtschaffenen Quartierbriefträger Jucker (Schaggi Streuli) zeigt



5

6

7

8

1 CAFÉ ODEON
Regie: Kurt Früh
(1958)

2 Renate
Schroeter
und Rolf Lyssy
bei den
Dreharbeiten
zu TEDDY BÄR
Regie:
Rolf Lyssy
(1983)

3 Thomas
Pfister
in LÜZZAS
WALKMAN
Regie:
Christian
Schocher
(1989)

4 Lars Overseld
in STILLE
LIEBE
Regie:
Christoph
Schaub
(2001)

5 Bei den
Dreharbeiten
zu WILDER
URLAUB
Regie:
Franz Schnyder
(1943)

6 DIE FARBE
DES KLANGS
DES BILDES
DER STADT
von Urs Graf,
Elisabeth
Wandeler-Deck,
Alfred
Zimmerlin
(1993)

7 KONZERT
FÜR ALICE
Regie:
Thomas Koerfer
(1986)

8 FRÄULEIN
HUSER
Regie:
Leonard Steckel
(1940)

OBERSTADTGASS die Stadt als Idylle. Noch poetischer und zugleich noch übersteigert tritt Zürich in *Thomas Koerfers* KONZERT FÜR ALICE (1986) in Erscheinung, in dem sich der russische Konzert-Flötist Ljova in die Strassenmusikerin Alice verliebt. Ljova gibt sich ihr gegenüber als Mäzen aus und organisiert im Wahn, dem in seinen Augen begabten Mädchen zu einer grossen Musikerkarriere zu verhelfen, ein Konzert in der Tonhalle, muss das Geld dafür aber im Schlachthof hart erarbeiten. Als es so weit ist, bleibt die Tonhalle leer, beziehungsweise spielt Ljova selber. KONZERT FÜR ALICE, das ist das Niederdorf, das Grossmünster und die Limmat, auf der eine lichterbehängene Gondel Assoziationen an die Romantik Venedigs weckt; eine Romanze eben, die sich durch einzelne Wahrzeichen als Zürich-Film zu erkennen gibt, sich mit der Realität der Stadt aber kaum auseinandersetzt.

Der See und die Flüsse, für das reale Stadtbild und das Leben in der Stadt prägende Gewässer, treten in den Zürich-Filmen insgesamt erstaunlich marginal in Erscheinung. So ist die Limmat – in KONZERT FÜR ALICE Ort übersteigert, um nicht zu sagen surrealer Romantik – bloss in zwei weiteren Zürich-Filmen markant anzutreffen. In CAFÉ ODEON (Kurt Früh, 1958/59) stürzt sich die unglückliche Leni aus Liebeskummer in den Fluss, wird aber gerettet. In STILLE LIEBE springt der taubstumme Taschendieb Mikas vor den Augen seiner Geliebten und der Polizei bei der Gemüsebrücke ins kühle Nass und findet den Tod, weil er nicht schwimmen kann. Der Zürichsee tritt etwa in STILLE LIEBE, FILOU, UTOPIA BLUES, aber auch in DIE SCHWEIZERMACHER (Rolf Lyssy, 1987) meist bloss in Erscheinung, weil sich an seinem Ufer so schön schlendern – oder sitzen und nachdenken lässt.



2

1

Die rückwärts gewandte Idyllisierung fügt sich ein in die grosse Tradition der Beschönigung des Städtischen, die sich im Kino generell bis heute fortsetzt.

ANDRES JANSEN Wenn ein Studio-Zürich als Ausnahme doch einmal auftaucht, ist es meist umso deutlicher als solches erkennbar – insbesondere bei Filmen aus anderen Ländern. So etwa in der ausführlichen, wohl in Berlin gedrehten Sequenz der Nazi-Liebeskomödie *DIE KLEINE UND DIE GROSSE LIEBE* (Josef von Baky, Ulrich Bettac, 1938), in der Jenny Jugo als Lufthansa-Stewardess bei der Zwischenlandung in Zürich einem Passagier aus besseren Kreisen (Gustav Fröhlich) aus dem Weg zu gehen versucht, deshalb Abend und Nacht alleine in der Stadt verbringt, um ihm später umso freudiger näher zu kommen.

Weil es in der Schweiz keine grossen Studios gab, ist der Film hierzulande nie von der Strasse ins Studio gezogen oder vom Studio auf die Strasse zurückgekehrt. Gerade Frühs *OBERSTADTGASS*, dessen fiktive Adresse im Titel der Handlung offensichtlich eine allgemeinere, humanistische Bedeutung geben soll, ist jedoch ein sprechendes Beispiel für das Auseinanderklaffen von veristischem Vorgehen, das sich in zahlreichen Aussenaufnahmen rund um die Peterhofstatt zeigt, und verfremdendem Inhalt. Die daraus resultierende rückwärts gewandte Idyllisierung fügt sich ein in die grosse Tradition der Beschönigung des Städtischen, die sich im Kino generell bis heute fortsetzt – denken wir nur an das irritierend märchenhafte Paris-Bild in *LE FABULEUX*

DESTIN D'AMÉLIE POULAIN. Und doch deutet Früh in *OBERSTADTGASS* mit der vorübergehenden Flucht der Briefträgersgattin (Margrit Rainer) zu ihrer Schwester, die als selbstbewusste, unverheiratete Fabrikarbeiterin im Industriequartier lebt, an, dass ihm die zeitgenössische Welt nicht nur bekannt, sondern wohl eigentlich auch ein Anliegen wäre.

Wie mit der Langstrasse sollte es aber auch in Bezug auf die Altstadt noch eine Generation dauern, bis im Zuge der grundsätzlichen Einmischung in die «eigenen Angelegenheiten», von der Max Frisch in den sechziger Jahren sprach, die Dinge deutlicher beim Namen genannt wurden. Rund zwanzig Jahre nach Kurt Früh dreht *Kurt Gloor*, selber ein Altstadtbewohner, im Niederdorf seinen ersten Spielfilm *DIE PLÖTZLICHE EINSAMKEIT DES KONRAD STEINER* (1976), in dem er das Altersschicksal des Schuhmachers Steiner mit der Zumutung verbindet, die auch wenig spekulative Eingriffe in die Substanz der Stadt zeitigen können. Der betagte Protagonist fürchtet den entwurzelnden Wegzug, den die «zeitgemässe» Renovation des Hauses (an der Froschaugasse), in dem er seit Jahrzehnten Werkstatt und Wohnung hat, für ihn zur Konsequenz haben wird. Dem vom Sozialamt nahe gelegten Gang ins Altersheim kann sich der Fortschrittsverlierer schliesslich durch den Flug ins warme Exil entziehen.

3



2

4

5

6

1 ZÜRİ BRÄNNT
Videoladen (1980/81)

2 FILOU
Regie: Samir (1988)

3 SEELISCHE
GRAUSAMKEIT
Regie: Hannes
Schmidhauser (1961)

4 DANI, MICHI,
RENATO UND MAX
Regie: Richard Dindo
(1987)

5 F. EST UN SALAUD
Regie: Marcel Gisler
(1998)

6 Sigfrit Steiner
in DIE PLÖTZLICHE
EINSAMKEIT DES
KONRAD STEINER
Regie: Kurt Gloor (1976)

In GRAUZONE wird der Krach der Nachbarn durch Musik notdürftig überdeckt, der Lärm der nahen Autobahn lässt sogar in der 16. Etage kaum ein vernünftiges Gespräch auf dem Balkon zu und berieselt auch den traumlosen Schlaf. Vor allem aber im Nicht-Spielfilm ist es möglich, von der reinen Sichtbarkeit der Stadt wegzukommen: von deren Klang ausgehend, eilt in diesen raren Werken die Tonspur den Bildern gewissermassen voraus. In Fredi M. Murers Experiment *VISION OF A BLIND MAN* (1968) waren die Geräusche der eigentliche Ausgangspunkt: mit verbundenen Augen liess sich der Filmemacher an von Freunden zuvor ausgewählte Orte Zürichs bringen, wo er, nur seinen Ohren vertrauend, Bilder, die den wahrgenommenen Tönen möglichst entsprechen sollten, einfing und kommentierte. Bei einer grossen Zahl von Fahrrädern wird dabei ein Schulhaus oder – heute eher unwahrscheinlich – eine Fabrik vermutet. Die “ungenau” Kadrierung, die sich zwangsläufig ergab, macht die konventionelle Art der Bildbestimmung bewusst. Sie verweist auch auf den in Filmen oft unterbeschäftigten Gehörsinn, der es uns etwa ermöglichen würde, Basel und Zürich am Klang ihrer Trams zu unterscheiden.

In *DIE FARBE DES KLANGS DES BILDES DER STADT* (Urs Graf, Elisabeth Wandeler-Deck, Alfred Zimmerlin, 1993)

wurde zu einer bestehenden Musik-Text-Komposition die Bildspur gestaltet. Ein jugendlicher Velokurier, der zwei alten Menschen wiederholt Todesanzeigen überbringt, verhilft dem Film zu einer Andeutung von Handlung. Auf den ersten Blick ungeschnitten erscheinende Zeitrafferfahrten, in denen die Kamera die Stadt durchrast, vollziehen sich tatsächlich in fast unmerklichen Rucken. Das Resultat ist ein impressionistisches Experiment mit dem Rhythmus und also der Zeit der Stadt, wobei Sicht- und Hörbares ineinander wirken, ohne ihre Autonomie zu verlieren. Der Film vermittelt die Stadt als Ort jener sinnlichen Alltags-Wahrnehmung, die bisweilen unaufmerksam, fast immer aber mehrdeutig ist.

IRENE GENHART Die Stadt, das ist nicht nur ein durch Bauten strukturierter geographischer Ort, sondern vor allem ein Ort pulsierenden Lebens, ein gesellschaftlicher Raum, in den sich das Schicksal eines Filmprotagonisten einschreibt. Und das Bild der Stadt im Film ist immer auch Spiegel für den Seelenzustand des Helden. So spiegeln sich in den Zürich-Filmen parallel zu den architektonischen Veränderungen auch der technische Fortschritt und die kulturellen und sozialen Entwicklungen. Diese zeitigen seit dem Zweiten Weltkrieg zwei wichtige Tendenzen: den Zerfall der



1

2

3

1 ZÜRI BRÄNNT
Videoladen (1980/81)

2 ABER AUCH ICH
Regie: Urs Wäckerli
(1999)

3 Ruedi Walter und
Mathias Gnädinger
in BINGO
Regie: Markus Imboden
(1990)

Familie und die Individualisierung der Gesellschaft sowie die Verdrängung des Handwerkers durch den Vertreter der Dienstleistungs-Gesellschaft.

Der "heilen" Familie der Nachkriegszeit stehen in den Filmen der letzten zwanzig Jahre die Geschichten von Einzelnen und/oder zerrütteten Familien gegenüber: der Rückkehr des Familienoberhauptes in *BÄCKEREI ZÜRRER* das Versagen des Vaters in *SCHEHERAZADE* (Simon Signorell, 2001); der Heimholung der Tochter und damit der Rettung der Familie in *JÄ-SOO!* der endgültige Bruch zwischen Mutter und Sohn in *UTOPIA BLUES*. Die von Emil Hegetschweiler verkörperten Bäcker, Kellner und Matratzenhersteller wurden von den Medienvertretern in *VOLLMOND* (Fredi M. Murer, 1998) und *EXKLUSIV* (Florian Froschmayer, 1999) abgelöst.

Und doch ist augenfällig, dass sich einzelne Berufsgattungen – vermutlich weil sie sich für die Verankerung einer Stadt-Geschichte besonders gut eignen – über Jahrzehnte zu halten vermögen. So trifft man den Postboten, der *DIE FARBE DES KLANGS DES BILDES DER STADT* die Spuren einer Narration verpasst und dem abgehobenen Experimentalfilm etwas Bodenhaftigkeit vermittelt, 1998 wieder, diesmal in weiblicher Form, in *Anka Schmid's LITTLE SISTER*, einer Episode aus *BLIND DATE*. Und die beiden sind

letztendlich nichts anderes als die jüngsten Nachkommen des Briefträgers aus der OBERSTADTGASS.

Ideal sind auch Barmaids, Kellner und in verwandten Berufen Tätige: Die Kneipe als öffentlich zugänglicher Raum, in dem sich vor den Ohren der Bedienung höchst Privates abwickelt – das funktionierte in *CAFÉ ODEON* wie in *BÄCKEREI ZÜRRER*, es funktioniert in *BINGO*, *JÄ-SOO!*, *JOY RIDE* (Martin Rengel, 2000) und *STILLE LIEBE*. Eine ähnliche Funktion haben auch die Polizisten und Beamten inne, die Hüter der Ordnung, die im Zürich-Film, abgesehen von *DIE SCHWEIZERMACHER* und *VOLLMOND*, zwar eher selten als Hauptfiguren, aber doch immer wieder als Zeugen des Geschehens auftreten.

Gegenspieler dieser Figuren, die der Verankerung der Filmhandlung in Normalität und Alltag vor Ort dienen, sind seit jeher unstete Figuren wie Künstler und Musiker. Und jüngst nun eben auch die der Mobilität verpflichteten Reisenden, wie man sie in *RESTLESSNESS* und *REISENDER KRIEGER* kennen lernt. Menschen, die das Leben in einer Stadt wie Zürich gegen das Zu-Hause-Sein in der Grossstadt Schweiz eingetauscht haben.

Gedankenaustausch per Mail

Cyclo

BRUCIO NEL VENTO von Silvio Soldini



Keiner der Protagonisten wird aus dem Fremdsein heraus gelöst und in ein vertrauter Licht gehüllt.

Rauhe Mengen an Literatur, Schauspiel und Dokumentation befassen sich mit dem Auswandern, doch ist vieles davon belastet: sei's von einem dumpfen Jammern, sei's von schwer zu goutierender Verklärung (oder beidem). Nur zu gern beklagen die Exilanten ihre Leiden und ihr Los, noch wenn der Gang in die Fremde frei gewählt ist. Oder sie bilden sich etwas ein auf eine Zähigkeit, die sämtliche Strapazen übersteht.

Oder es tun, an ihrer Stelle, die Autoren das eine wie das andere. Homer empfindet mit Odysseus, dem Dulder, und bewundert und preist ihn zugleich: für die Verschlagenheit, für die Ausdauer und für das Talent, an allen kalte Rache zu nehmen, die ihm in den Rücken fallen. Und noch in den Sechzigern gesteht die quengelige amerikanische Singstimme von Bob Dylan: *I pity the poor immigrant ...* Zu der ominösen Vokabel fällt dem Sohn eines Landes von Einwanderern als Erstes dieses Verb ein: *I pity ...* – *ich habe Mitleid*. Das war gut gemeint, Bob, und es klang ehrlich. Geholfen hat es keinem.

Sich aus dem Elend zu erlösen, konnten – und können – sie nur selber tun.

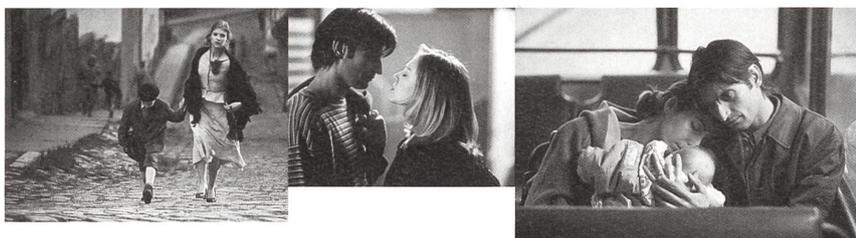
Unter den Nebelwänden des Jura

Jedes gutgenährte Bedauern und jede zahlungsfähige Hochachtung geht dem Film ab, den Silvio Soldini aus dem Roman «Gestern» von Agota Kristof, einer französisch schreibenden Schweizerin aus Ungarn, gewonnen hat: alles ermunternde Schulterklopfen, sei's von Respekt, sei's von Sympathie getragen. Denn wer es besonders schwer hat, ist nicht schon darum allein ein besserer Mensch. Die Protagonisten, ein enger Kreis von Osteuropäern, die es in einen entlegenen Winkel Helvetiens verschlägt, bilden weder ein humanitäres oder gesellschaftliches (lies: bürokratisches) Problem, dessen Lösung anzumahnen wäre, noch sind sie strahlende Helden ausdauernder Selbstbehauptung, die es zu feiern gälte.

Sie agieren abgeschieden, wie für sich, nahezu unsichtbar und lassen sogar den Autor

nur halb an sich heran. Keiner wird aus dem Fremdsein heraus gelöst und in ein vertrauter Licht gehüllt. Trotzdem (oder deswegen) gerät BRUCIO NEL VENTO zu einer Hommage an alle, die fremd waren und sind und es bleiben werden, beispielsweise im Neuenburger Jura ums Jahr 2001, das heisst in einer Gegend, wo so mancher Hergereiste sagen kann: zwischen diesen Bergketten, unter den Nebelwänden, das hält kein Mensch aus! Davon abgesehen, dass der Autor, ein Italiener aus dem Tessin, sowie so erklärt: die Landschaften mussten einzig die seelische Verfassung der Helden ausdrücken, andere ungemütliche Gegenden hätten den Zweck gleich gut erfüllt.

Tutti quanti finden sie sich bei Soldini abgebildet: alle, die auf und davon gehen, die nomadisieren, das Unerkundete durchstreifen und die alles wechseln (auch mehr als einmal): das Land, die Sprache, den Alltag, die Identität, den Beruf, die Eltern, den Gatten oder die Gattin. Jeder ist angesprochen, der die Gewohnheiten brechen wird – und die Gesetze obendrein –,



Mit sanftem Nachdruck dirigiert die Hand des Regisseurs jedes Bild und jede Bildfolge. Gelbe Autobusse brummen herbei und vorüber.

weil sie nie auf der Höhe des real Gelebten sein können. Da klaut einer zum Beispiel Fressalien, um mittels Postpaket die Seinen im Osten etwas gehaltvoller zu füttern. Dafür setzt's vier Jahre, ganz legal, wie es in solchen Fällen heisst. Denn Diebstahl ist Diebstahl, familiäre Not ist kein Milderungsgrund: sicher nicht in einem Land, wo Mangel an Nahrung rar geworden ist.

Das Blitzen des Küchenmessers

Unverändert bleibt einzig die Bestimmung der Auswanderer, so legt dann die Fabel unerwartet nahe. Odysseus wäre nie auf Irrfahrt gegangen ohne Aussicht auf Heimkehr, um nicht von einer Gewissheit zu reden. Was sein muss, wird sich vollenden, auf andere Weise zwar als erhofft oder befürchtet – an entlegenen Schauplätzen, unter fremden Menschen und sicher zur Unzeit –, aber in seiner Substanz so, wie es von Anfang an gleichsam gesetzt scheint: wer weiss, ob von den Göttern, vom Schicksal oder von etwas oder jemand Drittem.

Diese einen Emigranten knallen durch und gehen zugrunde, während jene andern ausharren oder gar zulegen: ob sie heimkehren, sich niederlassen oder weiterziehen, sie bleiben sich erhalten. Soldinis Held Tobias zieht zweimal das blitzende Küchenmesser und sticht zu, um sofort wegzulaufen und sich so aus unerträglicher Verstrickung heraus zu trennen. Er tut es einmal als Kind in der Tschechoslowakei und wieder, Jahrzehnte später, in La-Chaux-de-Fonds. Er scheint dazu ausersehen, um ein Haar zum Verbrecher zu werden und hinter Gitter zu kommen. Doch ist er ebenso prädestiniert, zu überleben und den Bogen seines Lebenslaufs zu vollenden. Was ihn einholt, ist das, wovor er geflüchtet ist. Er schliesst auf: zu sich selbst. Und er flüchtet wieder (weiter) vor dem, was ihn eingeholt hat und von Neuem einholen wird.

Biographien im Rundlauf

Silvio Soldini lässt diese sperrige, in sich gewendete Erzählung vom unabänderlichen Verlauf mit ihrer perfekten Kreisform auf die artige, schnurrige Komödie *PANE E TULIPANI* folgen, und es ist offensichtlich, wie radikal die beiden Filme auseinander klaffen. Und doch vermag die verlässlich stetige Handschrift des Autors auch zwei so gründlich divergierende Stoffe überraschend zusammenzuführen. Denn da herrscht, an beiden Orten, ein und dieselbe Unaufgeregtheit und sensible Intuition vor: im wachen Humor des Lustspiels nicht anders als in der eisigen, schwermütigen, ja hyperventilierenden Beklemmung des Melodrams. Ebenso schiebt sich ein und dieselbe sichere Distanz, ja Reserve zwischen die Figuren und ihren Lenker.

Mit sanftem Nachdruck dirigiert die Hand des Regisseurs jedes Bild und jede Bildfolge. Gelbe Autobusse brummen herbei und vorüber, von den Helden mechanisch bestiegen in einer Region, die nur mühsam zu erreichen ist, egal mit welchem Verkehrsmittel. Das Beschleunigen, Schalten, Kurven, Bremsen, Anhalten, Wenden und Rückwärtsfahren wirkt bei jedem Mal wie neu beobachtet und befragt, so dass kein Eindruck von Wiederholung entsteht, sondern eine innere Unrast zum Ausdruck kommt. Solange sie auf dem Rundlauf, dem Vor- und Rücklauf ihrer Biographien sind, wählen die Protagonisten, immer noch einen nächsten Bus nehmen zu müssen und niemals anzukommen.

Pierre Lachat

BRUCIO NEL VENTO
(LA BRÛLURE DU VENT)

Stab

Regie: Silvio Soldini; Buch: Silvio Soldini, Doriana Leoneff, nach dem Roman «Hier» von Agota Kristof; Kamera: Luca Bigazzi; Schnitt: Carlotta Cristiani; Ausstattung: Paola Bizzarri; Kostüme: Silvia Nebiolo; Musik: Giovanni Venosta; Ton: François Musy

Darsteller (Rolle)

Ivan Franek (Tobias), Barbara Lukesová (Line), Ctirad Götz (Janek), Caroline Baehr (Yolande), Cécile Pallas (Eve), Petr Forman (Pavel), Zuzana Mauréry (Katy), Pavel Andel (Kristof), Jitka Jezková (Mutter von Tobias), Jaromír Dulava (Vater von Tobias), Filip Góttchalk (Tobias, sechsjährig), Tomáš Kadlec (Tobias, zwölfjährig), Kamila Bednářová (Line, sechsjährig)

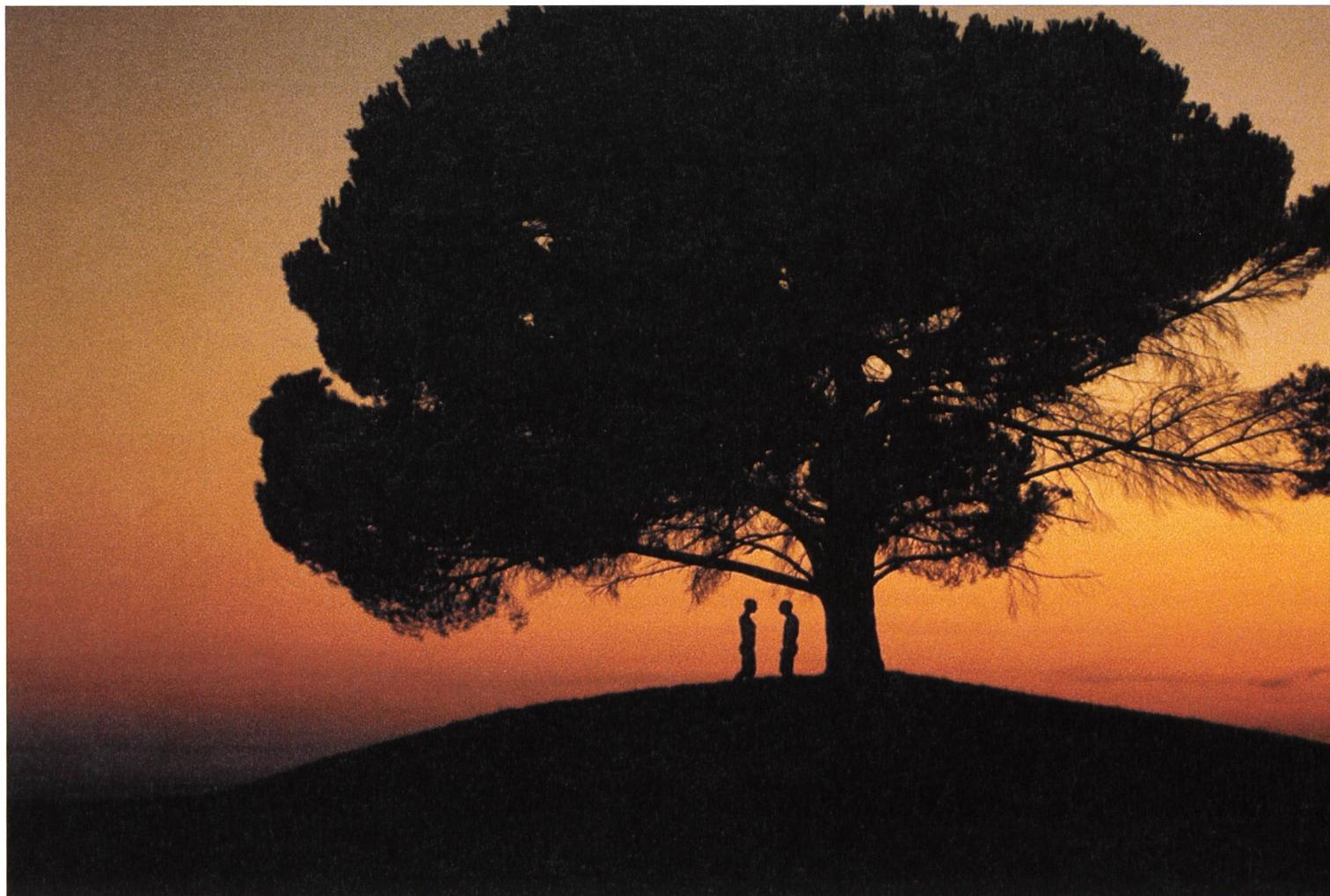
Produktion, Verleih

Co-Produktion: Albachiara, Rai Cinema, Vega Film, RTSI; Produzent: Lionello Cerri; Co-Produzentin: Ruth Waldburger; ausführender Produzent: Riccardo Pintus. Schweiz, Italien 2001. Farbe, Format: Cinemascope; Dauer: 118 Min. CH-Verleih: Vega Distribution, Zürich



Sprung in die Wolken

HEAVEN von Tom Tykwer



«Ich versuche, Themen zu behandeln, die die Menschen vereinen. Dazu gehört auch das Gefühl, dass es Menschen an verschiedenen Orten der Welt gibt, die gleichzeitig dasselbe denken. Von dieser Idee bin ich besessen.»
Krzysztof Kieslowski

Am Anfang eine Simulation. Ein Hubschrauberflug über eine grüne Hügellandschaft, die ein Computer dem Versuchspiloten vorgaukelt. Das falsche Bild füllt die ganze Leinwand, als gäbe es keine Wirklichkeit ausserhalb der Illusion. Der Scheinpilot ist darin eingetaucht. Der Zuschauer teilt seinen Blick.

Partikel der Realität tröpfeln ein über den Ton. Die Realität befindet sich im Off. Die Stimme eines Instruktors gibt Anweisungen. Aber der junge, unerfahrene Pilot missachtet die Regeln und hebt zu weit ab – weg von der falschen grünen Erde und hoch hinauf in einen falschen blauen Himmel. Die Simulation stürzt in sich zusammen, das Bild erlischt.

Der Instruktör schlägt warnend einen Bogen vom Spiel zum Ernst: «Mit einem echten Hubschrauber kannst du nicht so hoch fliegen.» «Wie hoch kann ich denn fliegen?» will der Pilot wissen. Und die Geschichte, die nun folgt, dient dazu, das herauszufinden.

Illusionen

Am Ende wird der Film auf seinen Anfang zurückkommen und den Bogen schliessen. Dann sitzt der Pilot in einem realen Hubschrauber und steuert ihn wie in der Simulation zu hoch. Die Welt bricht davon nicht zusammen, aber der Hubschrauber verschwindet im Himmel, was immer das auch heissen mag.

Die Landschaft, von der er abhebt, ist genauso hügelig wie in der Simulation, als sei er endlich in die Illusion hineinprojiziert. Nur ist sie nicht mehr künstlich grün, sondern in ein goldenes Licht getaucht. In ihrer poetischen Verklärung ist sie nicht weniger virtuell.

Spiegelungen

Am Anfang des Films gibt es einmal den Schein eines Gegenschnitts von der Simulation auf den Piloten, nicht aber um ihn plan und banal von ihr abzugrenzen. Die fiktive Landschaft, in die er blickt, verschmilzt vielmehr mit ihm zu einem Bild, lässt sich von ihm nicht lösen. Der eingebildete Himmel hängt über seinem Kopf, die falsche Landschaft durchzieht die Gläser seiner Brille. Die Landschaft spiegelt sich in ihm, er sich in ihr.

Die Einheit von Betrachter und Betrachtung, von subjektivem Blick und objektiver Welt, die somit in der Exposition in einer Art *trompe-l'œil*-Effekt vorentworfen ist, wird im finalen Akt des Dramas eingelöst. So wie der Hubschrauber von der Erde abhebt, hat sich der Film dann längst schon von der Realität entfernt, um in die Sphäre des Poetischen einzutauchen.

Nicht *am* Himmel, sondern *im* Himmel verschwindet der Hubschrauber. Nicht von *sky*



ist die Rede, sondern von *heaven*. Ein poetisches Bild, das vage und ambivalent ist. Es verkündet frohlockend die Vorstellung wundersamer Errettung, ewigen Glücks und spiritueller Ent-rückung. Himmel bedeutet aber auch Tod, das Ende der physischen Existenz.

Zufälligkeiten

Der Pilot ist Filippo Fabrizi, ein junger Carabinieri in Turin. Während er im Simulator sitzt und der Wirklichkeit entflieht, greift eine junge Frau gerade in die Wirklichkeit ein, um sie umzugestalten. Die Lehrerin Philippa Pac-card legt eine Bombe.

Das ist nicht böse gemeint; vielmehr soll dadurch alles gut werden. Die Lehrerin exzerziert nur wie ein berufener Racheengel ein himm-lisches Strafgericht. Ein skrupelloser Drogen-unternehmer soll dadurch aus der Welt ge-schaffen werden.

Vier Menschen verlieren bei der Explosion ihr Leben – nur nicht der, für den die Aktion inszeniert ist. Eine tragische Ironie des Zufalls.

Metamorphosen

Während im einen Fall eine Computer-welt implodiert, explodiert im anderen der Aus-senaufzug eines Bürohauses. Beides sind Kata-strophen, aber nur eine ist wirklich.

Der Film exponiert damit zwei Protagoni-sten, wie sie gegensätzlicher nicht sein können. Der Träumer und die Kriegerin – am Ende sit-zen sie dann doch im selben Hubschrauber. Eine ehemalige Lehrerin, die zur Regulatorin wurde, und ein ehemaliger Polizist, der zu ihrem Fluchthelfer wird.

Nur dass sie das im letzten Stadium ihrer Geschichte auch schon nicht mehr sind, son-dern sich dann schon wieder weiterverwandelt haben. Gemeinsam steuern sie in die letzte Katastrophe, die sich auch interpretieren lässt als höchstes Glück.

Rolltreppe aufwärts

Der letzte Akt des Dramas bringt ge-wöhnlich die Katastrophe oder aber die Lösung. Hier bringt er offenbar beides.

Am Anfang führt ein aufwärtssteigender Fahrstuhl vier Personen in den Tod, während im selben Bild die Frau, die dafür die Verantwor-tung trägt, auf einer Rolltreppe abwärts fährt. Zwei unversöhnlich auseinanderlaufende Be-wegungen: die eine in den Himmel, die andere Richtung Hölle.

Der Schuld folgt Sühne und der Gnade die Erlösung. Der Helikopter-Steilflug ganz am Ende vollzieht die Aufwärtsfahrt des Fahrstuhls nach. Das ist wie eine Geste der Vergebung, die Täter und Opfer zu guter Letzt auf gleichem Niveau vereint.

Himmelfahrt

Auf Erden verdammt, doch in den Him-mel aufgenommen: das Ende verweist auf *Lars von Triers* *BREAKING THE WAVES*. Dort signa-lisiert himmlisches Glockengeläut, dass eine *heilige Sünderin* nach selbstauferlegtem Marty-rium in anderen Sphären weilt.

Von der frömmlichen Dorfgemein-schaft dagegen geächtet, wurde sie von ihr bei der Beerdigungszeremonie wortwörtlich «zur Hölle geschickt». Das letzte Wort jedoch spre-chen die Glocken; das letzte Bild gehört dem Himmel. Aus dessen Perspektive fällt ein distanzierter Blick zur Erde, zwischen den Glocken hindurch, von Wolken vernebelt.

Und auch *MIRACOLO A MILANO* von *Vittorio de Sica* liefert hier eine Parallele. Dort entführt ein *reiner Tor* auf noch märchenhaftere Weise die Ausgestossenen der Gesellschaft dem Zugriff der Obrigkeit. Als subproletarisches Ge-schwader sieht man sie am Schluss auf Hexen-besen in vollendeter Formation gen Himmel reiten. Den auf der Erde herumwieselnden Poli-zisten bleibt nur das Nachsehen.

Unten die Hölle

In *HEAVEN* ist es eine blindwütig die Landschaft durchkämmende Anti-Terror-Ein-heit, der am Ende nichts übrigbleibt, als dem von der Erde abhebenden und in die Legende ent-hobenen Heldenpaar noch ein bisschen hinter-herzuballern. In ihrer schwarzen Vermummung und mit ihrem wilden Herumgerenne sehen sie aus wie Abgesandte der Hölle, die die ihnen in den Himmel entgleitenden Sünder für einen weiter unten befindlichen Ort reklamieren wol-len.

Sie sind in Wahrheit die Akteure der Ge-walt und machen selbst den Terror, den sie zu bekämpfen vorgeben. Wenn sie schon nicht die mutmasslichen Übeltäter greifen können, hal-ten sie sich eben an anderen schadlos. So er-obern sie im Sturmangriff das Haus, das jenen Asyl gewährt hat, um so zumindest ein paar minder Schuldige abzuschleppen.

Märchenschlüsse

Die Schlussbilder von *HEAVEN*, *BREA-KING THE WAVES* und *MIRACOLO A MILANO* lassen sich leicht als Religionskitsch missver-standen. Dahinter zeigt sich aber eher ein Inter-esse für das Märchenhafte an der Religion und ihrer volkstümlich gewordenen Bilder, die sich auch eignen als Vehikel für Sozialkritik, vor allem aber die Kraft des Mythos haben.

Dem Spirituellen lässt sich Melodramatik abgewinnen, das Melodramatische sich ins Spirituelle steigern. Bei *Lars von Trier* und *Vittorio de Sica* wittert man die Ironie. Und *Tom Tykwer* nennt sich einen «spirituellen Atheisten». *Wo de Sica* sein Sozialmärchen mit einer deftigen Kapitalismuskritik verbindet und

Lars von Trier ein Religionsklischee benutzt, um eine moralkritische These aufzustellen, zieht *Tykwer* aus den religiösen Mythen seine Metaphern, um seinen Glauben an die spiritu-elle Kraft der Liebe in einen parallelen Kontext zu stellen.

Opfergang

So greift eins ins andere. Im Sinne der Mythologie sind *Filippo* und *Philippa reine Toren* und *heilige Sünder*, die auf ihrem Kreuzweg den Häschern eine Nase drehen. Als heimliche Passionsgeschichte wird das spätestens trans-parent, wenn sie sich das Haar scheren lassen und sich damit zeichenhaft in eine Reihe stel-len mit der Protagonistin von *Carl Theodor Drey-ers* *LA PASSION DE JEANNE D'ARC*.

Philippa ist wie *Jeanne* die kriegerische Frau, die mit Gewalt für eine höhere Gerechtig-keit streitet. So wie die eine jetzt dafür als Ter-roristin wurde die andere dafür früher als Hexe gebrandmarkt.

Beide sind sie einem peinigenen Verhör ausgesetzt, bei dem das Urteil schon von vorn-herein festzustehen scheint. Und beide sehen sie sich einer im ganzen oder in Teilen korrup-ten und gegen sie verschworenen Obrigkeit gegenüber, die sich klerikal oder polizeilich uni-formiert.

Die Frage, die man an *Philippa* wie an *Jeanne* stellt, ist die gleiche: in wessen Auftrag sie gehandelt hat? Diejenigen, die sie gross-mundig zur Hölle verdammen, sind jedoch sel-ber abgefemte Teufel. Genauso wie die selbst-gerechten Dorfpatriarchen in *Lars von Triers* *BREAKING THE WAVES*.

Gottesurteil

Filippos und *Philippas* Himmelfahrt er-scheint da wie ein Urteil in höchstrichterlicher Instanz. Sie werden nicht nur freigesprochen, sie werden auch verklärt. Das verbindet sie mit der in Unschuld schuldigen Heldin in *Lars von Triers* spirituellem Melodram.

So wie sich *Bess* in *BREAKING THE WA-VES* selbst zum Opfer darbietet, vollziehen auch *Filippo* und *Philippa* ihren Opfergang. Indem sie sich das Haar scheren, kasteien sie sich als Büsser und entsagen der Welt. «Ich will nur, dass es bald zu Ende ist», sagt *Philippa* und äus-sert damit neben Todessehnsucht auch Sühne-bereitschaft.

Umkehrung

Bevor sie am Ende einen Polizeihub-schrauber entwenden, um sich aus ihrer Lage zu befreien, fassen sie sich an der Hand wie *Bodo* und *Sissi* in *DER KRIEGER UND DIE KAI-SERIN* vor ihrem Sprung vom Dach der Klinik. Dort lautet das Kommando: «Komm!», hier heisst es: «Jetzt!» Und wenn der Hubschrauber

dann auf langem Weg mit ihnen in die Höhe steigt, entspricht das – nur in umgekehrter Richtung – dem Sturz Bodos und Sissis in die Tiefe und den möglichen Tod.

Ein Topos aller Filme von Tom Tykwer ist der Sprung oder Sturz in den Tod, der zu neuem Leben führt, welchem auch immer. Darin macht auch *HEAVEN* keine Ausnahme. Nur dass der freie Fall hier paradoxerweise nach oben weist. Filippo und Philippa fassen sich an der Hand und springen in den Himmel.

Der Träumer und die Kriegerin

Ob das eine «positive Selbstaufgabe» ist wie der Sprung Bodos und Sissis in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* oder aber eine «negative Selbstaufgabe» wie der endlos lange Sturz Marcos in die Gletscherspalte in *WINTERSCHLÄFER*, ist hier vielleicht weniger eindeutig als sonst zu fassen. Deutlich ist aber, dass der Sprung Philippos und Philippas zum Sprung Bodos und Sissis in eine kontrapunktische Beziehung gesetzt ist.

Dabei ist das Protagonistenpaar in *HEAVEN* selbst schon eine Umkehrung des Protagonistenpaars aus Tykwers unmittelbar davor entstandenem Film. Die Frau hat hier den Part des Kriegers und der Mann zur Abwechslung die weibliche Rolle. Er führt die Kriegerin aus traumatischer Schuldverstrickung in die Erlösung.

Schon in den Plakatmotiven sind die beiden Filme aufeinander bezogen. Filippo und Philippa finden sich als Paar gemeinsam an den Himmel projiziert, während Sissi wie ein rettender Engel aus dem Himmel herab nach Bodos Hand greift, um ihn zu sich heraufzuziehen. Es passt dazu, dass sich in einer Szene Sissi *MIRACOLO A MILANO* im Fernsehen ansieht.

Selbst noch der Hubschrauber, der in die Himmelslandschaft eintaucht, um sich schliesslich in ihr aufzulösen, findet in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* sein Gegenstück. Dort ist es der Bus, mit dem Bodos toter Bruder Walter und Bodos eigener alptraumhafter Doppelgänger auf einem Feldweg in das Bild hineinholpern, um sich dann auf halbem Wege zwischen den Feldern aufzulösen. Der Weg, der zum Himmel führt, und der Weg *north by northwest* sind Pforten ins Geisterreich.

Maskulin/Feminin

Während Philippa die maskuline Seite der Gotteskriegerin Jeanne verkörpert, äussert sich in dem sanften Filippo deren Weiblichkeit. Schon die physiognomische Ähnlichkeit zwischen Dreyers *Jeanne d'Arc*-Darstellerin und Filippo mit seinem runden, kindlichen Gesicht und den grossen, weit geöffneten Augen ist auffällig. Dadurch, dass nicht Philippa allein den Mythos der Jeanne d'Arc in sich fokussiert, sondern sich dessen Adaption auf beide Figuren verteilt, wird aber auch deutlich, wie sehr Philippa und Filippo nur Teile einer Gesamtpersönlichkeit sind.

Das ist ein Konzept, das tief in Tykwers Weltanschauung verwurzelt ist. In *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* etwa findet es sich verschlüsselt in Sissis sibyllinischem Traum, in dem sie sich und Bodo sowohl als Bruder und Schwester wie auch als Mann und Frau visioniert, aber vor allem eben in jedem von ihnen beiden das gleichzeitige Vorhandensein einer männlichen und einer weiblichen Persönlichkeit wahrnimmt.

Zwillinge

Bodo wiederum und sein Alptraum-Ich, die Aussen- und die Innenseite einer Person,

werden nebeneinander inszeniert wie Zwillingbrüder. Wie Zwillinge laufen auch Filippo und Philippa nebeneinander her, nachdem sie beide sich das Haar geschoren haben. Da sie sich in geschlechtslose oder aber androgyne Wesen zu verwandeln scheinen, kann in ihrem Fall kaum noch von Zwillingbrüder oder Zwillingsschwester die Rede sein.

Wie sehr Filippo und Philippa eine gemeinsame Identität haben beziehungsweise entwickeln, etikettiert sich bereits in der Namensparallele. Zudem sind sie am gleichen Tag geboren (wenn auch nicht im selben Jahr) und gleichen sich auch äusserlich im Laufe der Geschichte immer mehr einander an, was sich in ihrer Kleidung wie in ihrer Körpersprache niederschlägt und seinen Höhepunkt dann eben darin findet, dass beide sich das Haar abscheren lassen.

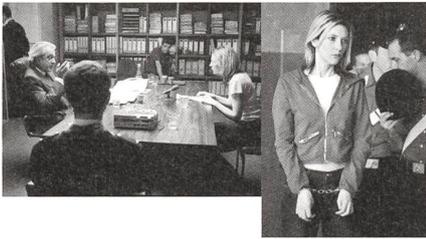
Doppeltes Leben

Solche geheimnisvollen Doppelidentitäten finden sich auch im Werk von *Krzysztof Kieslowski*. In *LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE* gibt es eine magische Verbindung zwischen der Polin Weronika und der Französin Véronique, die einander nicht kennen, sich nur einmal unbewusst begegnen und schon rein äusserlich von zwillingshafter Gleichheit sind.

Nicht nur sehen sie gleich aus, sie sind auch gleich alt, haben den gleichen Sinn für Musik und die gleiche Herzschwäche. Die parallele Identität von Weronika und Véronique schlägt dabei genauso eine Brücke zwischen zwei Kulturen wie die Verschmelzung des Italieners Filippo und der Engländerin Philippa zu einem zuletzt eigentlich nur noch metaphysisch zu begreifenden Zwitterwesen.

In Kieslowskis *BLEU* wiederum gibt es die merkwürdige Koinzidenz, dass ein unbekannter Strassenmusiker unvermittelt dieselben





Noten spielt, die ein kurz zuvor verstorbener Komponist anderenorts hinterlassen hat.

Das sind Momente, in denen Kieslowski seine Vorstellung inszeniert, «dass es Menschen an verschiedenen Orten der Welt gibt, die gleichzeitig dasselbe denken». In seiner Doppelung von Figuren drückt sich eine wohl mystische Sehnsucht aus nach einem zwischenmenschlichen Gleichklang oder nach einem mit sich selbst kommunizierenden Seelenzustand.

Engelsgestalten

Eine Gleichheit der Namen findet sich auch zwischen Filippos kleinem Bruder und seinem Vater, die beide Ariel heißen. Ein Name, der so luftgeistig klingt, dass er sich auch den Engeln Damiel und Cassiel in Wim Wenders' spirituellem Filmessay *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* zugesellen liesse. Ein Kontext, der insofern Sinn macht, als Filippo und Philippa in ihrer offensichtlichen Metamorphose zuletzt immer unirdischer und unkörperlicher werden, als würden sie in einen engelsgleichen Zustand transzendieren.

Zuweilen wirken sie durchaus wie Wenders-Engel, wenn sie sich am Rande einer Dorfgemeinschaft bewegen – in dem Toskana-Städtchen Montepulciano, wohin sie sich zuletzt geflüchtet haben. Zwar sind sie dort auch ganz real die Aussenstehenden, die nicht dazu gehören und nicht dazu gehören können, doch sind sie es zugleich auf einer Meta-Ebene.

Ganz fremdartig erscheinen sie, wenn sie von aussen durch ein Fenster in das Haus blicken, das ihnen Zuflucht geben soll. Sie sind nicht mehr von dieser Welt.

Verschmelzung

Deshalb ist die Szene ihrer scheinbar sexuellen Vereinigung auch so völlig aseptisch. Auf Distanz gerückt in einer Landschaftstotalen, in ihr stilisiert als Schattenriss, verschmelzen ihre stehenden Körper miteinander. Dabei ordnen sie sich figürlich an zu einem Tableau, das sie wie Adam und Eva unter einem Lebensbaum abbildet – in einer offenkundigen Paradies-Allegorie.

Ihre Nacktheit ist eher dafür zu nehmen, dass sie sich des letzten Rests irdischer Profanität entkleidet haben und ihre Angleichung aneinander in diesem Zustand das letzte Stadium erreicht hat. Der Akt, den diese Szene beschreibt, ist eine spirituelle Vereinigung.

Mit ihrer Ankunft in der Toskana und ihrem Eintreten in die Landschaft ist ihr Weg zu diesem abschliessenden Höhepunkt schon vorgezeichnet. Mehrfach finden sich kurze Momente, in denen sie sich in Überblendungen aufzulösen beginnen, so wie am Schluss der Helikopter am Himmel.

Im Fluge

Die Kamera kreist über der Landschaft, in der sich dieser Akt vollzieht, und zeichnet ihn damit als magischen Moment. So wie Kieslowski den Augenblick umkreist, in dem die beiden Veronikas am selben Ort zusammenkommen.

Flugbewegungen sind die Markierungszeichen, zwischen denen sich die Geschichte orientiert. Das beginnt mit dem Helikopterflug, der schon in der Computersimulation den Weg zum Himmel sucht, und endet mit dem Helikopterflug, auf dem das Paar nach seiner spirituellen Vereinigung den Weg zum Himmel findet.

Dazwischen, noch im ersten Teil des Films, der in Turin verortet ist: die Vorankündigung des Wunders. Turin – das ist der Ort der Dunkelheit, aus dessen Labyrinth das Heldenpaar den Weg nach aussen findet.

Weissagung

In jener Szene, die als «Vorbote des Wunders» fungiert, erfasst die Kamera Philippa aus der Obersicht. Sie liegt in ihrer Gefängniszelle, den Blick nach oben gerichtet. Das Eingeschlossensein in einer Zelle entspricht jenen Kokon-Bedingungen, wie sie Tom Tykwer in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* entwirft.

Das Bild Philippas überblendet lange (wie in einer Doppelbelichtung) mit einer Luftaufnahme der Stadt. Aus der extremen Obersicht erscheint die Stadt mit ihrem geometrischen Muster und ihren scheinbar flächigen Verwindungen nicht weniger als simulierte Welt wie die, über die Filippo anfangs in dem Simulator gleitet. Die Landschaft der Stadt spiegelt sich in Philippa und sie sich in der Landschaft – entsprechend zu Filippo in der Exposition.

Das Luftbild der abstrakten Stadt ist emblematisch schon in der Vorspannsequenz vorgekommen. Bedeutungsvoll wird darauf eingebildet: *Heaven*. Der Blick hinab auf diesen Moloch, den die Stadt darstellt, erfolgt aus Helikopterhöhe oder aus dem Himmel.

Wachtraum

Das Hineinblenden der in Ruhe liegenden Philippa in den Kameraflug über die Stadt ist wie ein Thaumotrop-Effekt, der die Illusion erzeugt, sie selber fliege über der Stadt. Eine Schlüsselszene, die zugleich vor- und zurückverweist.

Der imaginäre Flug Philippas parallelisiert im Rückverweis den simulierten Flug Filippos. Am Ende werden beide in Verschmelzung dieser Einzelbewegungen gemeinsam in den Himmel fliegen, wie metaphorisch das auch immer zu verstehen sein mag.

Verbindungen

Mit ihrem Traumflug tritt Philippa auch in magische Verbindung zu Filippo. Die Sequenz beginnt auf Philippa, überblendet in den Flug über die Stadt und anschliessend auf Filippo, der in das Bild hineinzublicken scheint, als würde er es selbst so visionieren. Abschliessend überblendet der Film auf ihn als Rückenfigur.

Die Szene ist in ihrer dramaturgischen Bedeutung vergleichbar mit der Szene in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN*, in der Sissi an einer Muschel lauscht und die Kamera scheinbar durch die Muschel wie durch einen Tunnel fährt, um am Ende dieser Fahrt auf Bodo herauszukommen, der am Tunnelausgang wie eine Vision auftaucht. Die Figuren werden auf diese Weise magisch miteinander verknüpft.

Darüber hinaus korrespondiert die Szene in *HEAVEN* aber noch mit einer zweiten Schlüsselszene in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN*. Wie Sissi auf der Bergwiese liegt Philippa in ihrer Gefängniszelle in einer Selbstopferungsposition: in absoluter Isolation, doch nicht am Ende aller Hoffnung. Und wie in Sissis Blick zum Sternenhimmel Bodo als Rückenfigur wie eine Vision hineinblendet, so blendet jetzt Filippo in Philippas Blick hinein.

Visionen

Die magische Verbindung, die in traumhafter Vision die Figuren miteinander verknüpft, als seien sie vom Schicksal füreinander bestimmt, hat seinen Bezugspunkt im Werk *Heinrich von Kleists*. Kleists Käthchen von Heilbronn, ein scheinbar einfaches Bürgermädchen, das aber eine heimliche Kaisertochter ist, liefert schon das unübersehbare Vorbild für Tykwers «Kaiserin» Sissi (ein eher ablenkender Name).

Wie Sissi ihren «Krieger» visioniert auch Käthchen im Traum den ihr auf diese Weise zum Mann vorbestimmten Ritter und heftet sich ihm unbeirrbar an die Fersen, um so ihr Traumgefühl mit somnambuler Sicherheit in die Realität zu holen. Auch Filippo wiederum ist so ein Käthchen, das mit romantischer Konsequenz einer fixen Idee und einer idealisierten Vorstellung von Liebe folgt.

Doch wie in Kleists Märchen auch dem Ritter seine Kaiserin schon im Traum vorschwebte, ohne dass ihm das danach so recht bewusst ist, so ist auch der Blick der Kriegerin Philippa in dieser Szene unbewusst schon auf den jungen Träumer ausgerichtet, der sich ihr an die Fersen heftet – womit sich die Romantik erst vollendet.

Zeit

Von Bedeutung ist in dieser Szene auch die Richtung, in der die Kamera über die Stadt hinweggleitet. Die Bewegung von rechts nach

HEAVEN

Stab

Regie: Tom Tykwer; Regie-Assistenz: Sebastian Fahr; Buch: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz; Bearbeitung und Adaption: Tom Tykwer; Kamera: Frank Griebe; Schnitt: Mathilde Bonnefoy; Musik: Arvo Pärt, Tom Tykwer; Produktions-Design: Uli Hanisch; Kostüme: Monika Jacobs; Make-up: Morag Ross; Ton: Wolfgang Schukraft; Tomischung: Matthias Lempert

Darsteller (Rolle)

Cate Blanchett (Philippa Paccard), Giovanni Ribisi (Filippo Fabrizi), Stefania Rocca (Regina), Remo Girone (Ariel Fabrizi sen.), Mattia Sbragia (Major Vittorio Pini), Alberto di Stasio (Staatsanwalt), Stefano Santospago (Marco Vendice), Alessandro Sperduti (Ariel Fabrizi jun.), Giovanni Vettorazzo (Inspektor), Gianfranco Barra (Leutnant), Vincent Riotta (Cassande)

Produktion, Verleih

X Filme Creative Pool, Miramax in Assoziation mit Mirage Enterprises und Noé Productions; Produzenten: Anthony Minghella, William Horberg, Maria Köpf, Stefan Arndt, Frédérique Dumas; ausführende Produzenten: Harvey Weinstein, Agnès Mentré, Sydney Pollack, Teresa Moneo, Manuela Stehr; assoziierte Produzenten: Marc Baschet, Cedomir Kolar; Herstellungsleitung: Stefaan Schieder. Deutschland, USA 2000/01. Farbe, 35mm, Format: 1:1.85; Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: X Verleih, Berlin

links wirkt wie eine Bewegung gegen die Zeit und wie eine Rückwärtsdrehung der Uhr, die an anderer Stelle einmal als Symbol so signifikant ins Bild gesetzt wird wie in *LOLA RENNT*.

Von dem allem Anschein nach *seitenverkehrten* Ziffernblatt einer Turmuhr blendet der Film an jener Stelle auf Filippo und Philippa, die nebeneinander auf dem Boden eines Dachverstecks liegen. Durch die Überblendung liegen sie im Kreis der Uhr und damit im Zentrum der sich scheinbar umkehrenden Zeit.

Die Kamera erfasst die beiden *auf dem Kopf*, vermittelt auch hier den Eindruck einer Seitenverkehrung. Ein Abwärtsschwenk der Kamera dreht sie wieder in Normalposition. Doch scheinen sie selber sich dabei gegen den Uhrzeigersinn zu drehen.

Töne

Die Uhr ist schon der Grundbaustein von Philippas Exposition. Zunächst: das Ticken einer Uhr. Dann erst blendet der Film auf zu Philippa, die eine Zeitbombe präpariert und dabei die Zeit auf Null zurückstellt.

Auch Philippos Exposition beginnt mit einem Ton. In seinem Fall mit dem Geräusch von Rotorblättern.

Rückwärts

Später sitzen die beiden in einem Zug, mit dem sie ihrer Welt entfliehen. Sie sitzen nebeneinander, der Fahrtrichtung entgegengesetzt. Das sieht so aus, als würden sie rückwärtsfahren. Sie sind auf dem Weg in eine andere Welt, einen anderen Zustand, eine andere Existenz.

Die Bewegung zurück sucht ihren Anfang. Damit beginnt der zweite Teil des Films: die Metamorphose. Aus dem Schwarz eines Tunnels fährt der Zug in eine lichterfüllte Landschaft.

Das Landschaftsbild füllt die ganze Leinwand – so wie die Computersimulation, mit der der erste Teil begann. Zwischen der simulierten Landschaft am Anfang und der realen Landschaft, in die sie jetzt fahren, besteht auch eine bemerkenswerte Ähnlichkeit. Und der Zug taucht in der einen ein wie der Hubschrauber in der anderen.

Die Computersimulation brach ab im Schwarz – mit einem Lichtfleck, der am Ende erlischt. Jetzt wird das Lichtfenster wieder größer, führt aus dem Tunnelschwarz heraus, als brächte es die Illusion zurück. Wie aus einem Spiegel.

Das Licht am Ende des Tunnels ist ambivalent, bedeutet zugleich Tod und neues Leben. Die Umkehr führt an einen Anfang und zu einer Wiedergeburt. Durch die Wiedergeburt werden die beiden in einem mystischen Sinne eins in gleichem Geist.

Kindheitsorte

Wie über der Computerlandschaft und dem "Tunnel", in dem sie verschwindet, liegt auch jetzt über realem Tunnel und realer Landschaft ein Off-Dialog. Den Worten Philippos und Philippas ist zu entnehmen, dass die Fahrt zurück in die Kindheit geht.

Filippo lässt sich von Philippa an den Ort ihrer Kindheit bringen, so wie er selbst sie vorher auf den Dachboden (und unter den Uhr-turm) geführt hat, der ein Zufluchtsort seiner Kindheit war.

Filippos und Philippas spirituelle Metamorphose, die hiermit einsetzt, bedeutet nicht nur ihre Verwandlung in engelgleiche Wesen, sondern auch eine Regression in einen Zustand rückgewonnener Kindlichkeit. Der radikale Haarschnitt, den sie sich jetzt verpassen, fügt sich auch hier ins Bild, ist er doch absolut geburtsgerecht.

Zyklus

Wie *LOLA RENNT* und *DER KRIEGER UND DIE KAISER* ist auch *HEAVEN* ein surreales Märchen.

Tod und Geburt fallen zusammen. Die Handlungsteile sind einander spiegelbildlich zugeordnet. Und die Protagonisten bewegen sich zurück im Kreis der Zeit und gleichzeitig im Zyklus ihrer eigenen Geschichte.

Ihre Kindlichkeit müssen sie gegen eine mechanisierte Erwachsenenwelt verteidigen. Doch während Filippo diese Kindlichkeit vielleicht von vornherein, was heißt: noch immer besitzt, muss Philippa sie erst zurückgewinnen.

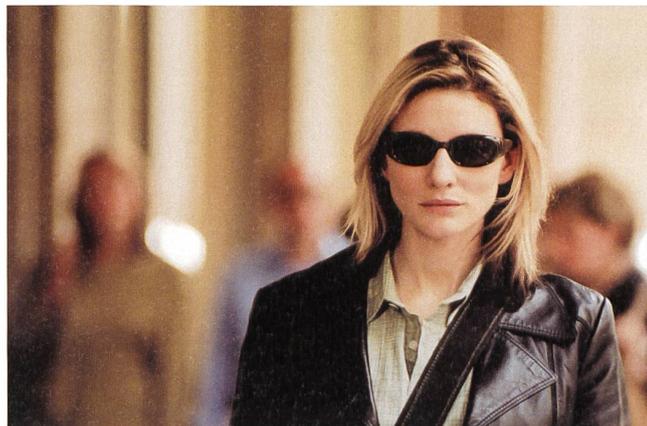
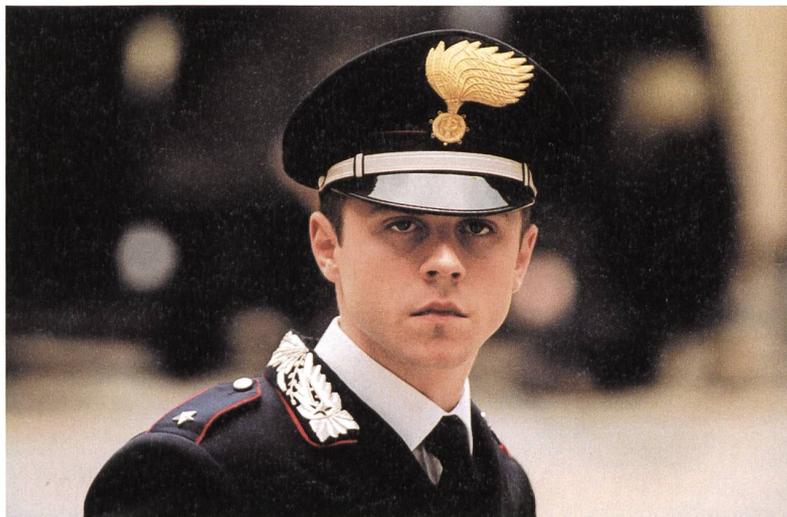
Regression

Auch Liebe, so wie Tykwer sie hier versteht, bindet ihre spirituelle Kraft an Kindlichkeit und wird damit zu einem regressiven Akt. Der Moment, in dem sich Filippo verliebt, macht ihn bezeichnenderweise wieder zum Bettnäher. Und wenn die beiden am Ende wie zwei kindliche Engel in den Himmel springen, ist das eine Kinder-Utopie. Entsprechend nehmen sie sich wie Kinder bei der Hand.

Märchen

Liebe, speziell wenn sie so märchenhaft ist wie hier, verknüpft sich so mit einer Rückwärtsbewegung. Das Märchen, in der Definition von *Michael Ende*, will «das Ewig-Kindliche im Menschen» anrühren, und es will damit verdrängte Gefühlswelten zu neuem Leben bringen.

Bei *Michael Ende* findet das Mädchen Momo durch die Niemalsgasse den Weg ins Herz der *Zeit*. Doch um dorthinzukommen, muss es wie Filippo und Philippa rückwärts gehen.



WARM WATER UNDER A RED BRIDGE

Shohei Imamura

Niemalsgasse

Der Tunnel in eine märchenhaft verzauerte Toskana ist für Filippo und Philippa ihre Niemalsgasse. Wenn Filippo und Philippa erst die Niemalsgasse passiert haben, gehen für sie die Uhren anders. Erzählweise und Rhythmus des Films ändern sich analog zum sich verändernden Zeitgefühl der Figuren.

Wenn die schwarzen Männer in diese Welt archaischer Beschaulichkeit eindringen, um dort ihre Hektik zu verbreiten, müssen sich die kindlichen Helden gegen sie wie gegen Repräsentanten einer Erwachsenenwelt zur Wehr setzen (oder sich ihnen einfach entziehen). So wie Momo in ihrer Auseinandersetzung mit den grauen Zeitdieben – in einer Geschichte, die ebenfalls in Italien angesiedelt ist.

Am Ende der Anfang

Für einen winzigen Augenblick in *LOLA RENNT* kriecht einmal eine Schildkröte durch Lolas Zimmer. Schon das ist eine Reminiszenz an Michael Ende. Die Schildkröte ist Kassiopeia, die nicht nur Momo durch die Niemalsgasse führt.

Auch Lola greift ganz wundersam in die Zeit ein, um die Uhr anzuhalten oder gar zurückzudrehen. Und die Geschichte spult sich mehrfach wieder an den Anfang, sucht immer wieder ihren Ausgangspunkt.

Die Niemalsgasse bringt auch Filippo und Philippa zu ihren Anfängen und zu einem Anfang. Im Fall Philipppas heisst das auch ganz konkret: an den Ort ihrer Kindheit.

Ihre Vereinigung unter einem Lebensbaum in einer Landschaft wie im Paradies führt sie dann in der Allegorie zurück bis an den Anfang der Welt.

Abblende

Genauso ist dann ihre Einkehr in den Himmel nicht nur ein Ende, sondern auch ein Anfang: das märchenhafte Vorstellungsbild von einer letzten Verwandlung und von einer endgültigen Wiedergeburt.

Das Schlussbild eines spirituellen Märchens, das das Ende heiter nimmt. So schwerelos wie das Wunder von Mailand vollzieht sich auch das Wunder von Turin beziehungsweise Montepulciano.

Das letzte Bild zeigt den Himmel. Dann blendet der Film ab. Genauso wie er schon am Anfang auf dem Computerhimmel abgeblendet hat, als das Bild abstürzte, und wenig später auf der sich spaltweit öffnenden Fahrstuhltür abblendete, die auf ihre ganz eigene Art ein Fenster zum Licht aufmachte. Eine Folge von Stationen des In-die-Luft-Fliegens, die allesamt im Schwarz enden.

Peter Kremski

Der Revolutionär und Sexualwissenschaftler Wilhelm Reich sah in seiner «Orgontheorie» die ganze Welt als Netz kommunizierender Blasen kurz vor dem lustvollen Zerplatzen – worin auch das Wesen des Orgasmus bestehe. In Fontänen der Lust entlade sich beim Sex die zurückgehaltene aufgestaute Energie, womit wunderbarerweise auch die Heilung von Krebs und Krieg und allen anderen Übeln der Welt liege. «Little Nemo» träumt jede Nacht vom lustvollen Entleeren der übervollen Blase. Dann wird daraus ein Fluss und schliesslich ein Meer, auf dem die populäre Comicfigur von Windsor McCay zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts ihre Abenteuer besteht.

Die Wonnen der Inkontinenz feiern fröhlich Hochzeit mit den Zyklen der Lust im Film des 74-jährigen japanischen Altmeisters Shohei Imamura, der mit seinem aphoristischen Titel *WARM WATER UNDER A RED BRIDGE* auf den ersten Blick als fideler Altersscherz daherkommt. In dessen Mittelpunkt steht eine Frau, deren aufgestauten inneren Wasser sich in gigantischen Geysiren Bahn brechen, wenn sie Sex hat. Das warme Wasser fliesst in den Fluss unter der roten Brücke in einem kleinen japanischen Dorf, woraufhin der eigentlich umweltvergiftete Strom plötzlich wieder fette Fische führt, Blumen zur Unzeit erblühen und überhaupt alle Kreisläufe der Fruchtbarkeit wieder in Gang gesetzt werden.

Die schöne Saeko gilt im Dorf als eine Art Schamanin, und auch die bei ihr lebende Grossmutter scheint über Zauberkräfte zu verfügen, die auf vor-buddhistische und vor-shintoistische Traditionen verweisen. Geheimnisumwittert ist hingegen der Tod der Mutter, die offenbar mit einem archaischen Ritual vergeblich versucht hatte, den Fluss endgültig zu reinigen.

Der arbeits- und orientierungslose Yosuke wird von seinem philosophischen Pennerfreund Taro in der Grossstadt inzwischen energisch auf die Suche nach seinem Platz in der Welt geschickt. Er soll nach einer aus einem Tempel in Kyoto gestohlenen und dann im Haus an der roten Brücke versteckten goldenen Buddhastatue suchen. Die wird er nie finden. Auf die Suche allein schon kommt es an. Nur das Handy muss noch verschwinden und sämtliche Bindungen zur modernen Lebenswelt samt einer geldgierigen Ex-Frau müssen gekappt

werden, damit sich Yosuke wie einer der auszieht, die Liebe und das Leben wieder neu zu erlernen, auf die Zauberwelt an Fluss und Meer einlassen kann.

Zufällig beobachtet er Saeko bei einem Ladendiebstahl, der offenbar solche Lustgefühle bei ihr auslöst, dass sie auf der Stelle urinieren muss. Er folgt der schönen jungen Frau in ein verwünschtes Haus, lässt sich verführen und schläft mit ihr. Die Säfte fliessen, ein Zauberbann ist gebrochen und zugleich ein neuer gestiftet. Yosuke nimmt einen Job auf einem Fischkutter an. Auch die Geschichten von seinem Vorgänger Koji und alle Warnungen der exzentrischen Dörfler können ihn nicht abschrecken. Wenn er mit dem Boot zurückkehrt, gibt ihm Saeko oft schon Zeichen mit einem Spiegel, dass sie ihn braucht. Yosuke stolpert vom Boot und rennt dann über die Brücke zu ihr, und die Leute im Dorf wissen schon, dass wenig später die Fische wieder beißen werden. «Ertränke dich in den Armen einer Frau, sei treu nur deiner Lust und mach dir keine Sorgen um den Alltag.» Das hatte ihm der geheimnisumwitterte alte Taro mit auf den Weg gegeben.

Imamura's Film feiert mit die Sexualität als Gottesdienst an der menschlichen Natur. Deren spirituellen Kräfte werden allein von den Frauen bewahrt und gepflegt. Shohei Imamura hat viele seiner Lieblingsmotive in diesem Film versammelt (seine Kritik am materialistischen zeitgenössischen japanischen «Way of Life», die Aufforderung der Rückkehr zu archaischen Traditionen, seine Neigung zum bizarren Mosaik der Alltagssituationen) und erzählt dieses poetisch-realistische Märchen von der Zauberkraft des weiblichen Begehrens mit heiterer Lauterkeit, setzt noch die laszivsten Pointen frech augenzwinkernd und entführt uns mit zärtlich gefilmten Skizzen der «menschlichen Komödie» ins Reich der schlichten kinematographischen Schönheit.

Josef Schnelle

R: Shohei Imamura; B: Motofumi Tomikawa, Daisuke Tengan, S. Imamura; K: Shigeru Komatsubara; S: Hajime Okayasu; M: Shinichiro Ikebe; D (R): Koji Yakusho (Yosuke), Misa Simizu (Saeko), Mitsuko Baisho (Mitsu), Mansaku Fuwa (Gen). Japan 2001. 35mm, Farbe; Dauer: 119 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich



THELMA Pierre-Alain Meier

Seit kurzem lässt sich in die amerikanischen Pässe das Geschlecht des Inhabers, ausser als *male* oder *female* (wie bisher), neu auch als *other* eintragen. Die einst (scheinbar) fest gefügten Genres gliedern sich um zu weiteren Kategorien. Bei diesem Übergang von einer statischen zu einer dynamischen Ordnung der Geschlechter lassen sich für den Einzelnen dramatische Konflikte schlecht vermeiden. Bloss wird die Titelheldin von THELMA nicht etwa von einer Schauspielperson markiert, die aus der einen oder aus der andern von den beiden traditionellen Zugehörigkeiten stammte. Sondern Thelma ist von einem Realzwitter dargestellt, das heisst direkt dem Alltag entnommen.

Pascale Ourbih ist eine Frau mit Penis, da braucht nichts Anatomisches mehr eigens vorgekehrt zu werden und vermutlich auch nichts Seelisches. Sie agiert als ihr eigenes Ich, sofern nicht von mehr als einem solchen in derselben Person zu reden wäre: eine Abenteurerin zwischen den maskulin und den feminin formatierten Welten, von denen sie je das Beste erhofft und öfter je das Übelste bekommt. Sie hat die ineinander versetzten Eigenarten von Mann und Frau gleichzeitig darzustellen und sicher schon hinter der Kamera alle Mühe, der eigenen mehrfach gelagerten Rolle zu genügen. Unter diesen schwierigen Umständen darf sie sich gestrost als eine noch etwas unfertige, suchende Mimik erweisen.

Mit der Lüge auf du und du

Fraglos gelingt ihr und dem Regisseur Pierre-Alain Meier das, was unerlässlich ist, damit die Fabel überhaupt erst in Gang kommen kann. Mit der Lüge naheliegenderweise auf du und du, hat Thelma glaubhaft zu machen, dass sie imstand ist, ihr gegenüber, einen verkrachten Boxer, tagelang über ihre tatsächliche körperliche Beschaffenheit hinweg zu täuschen. Praktikabel wird die Irreführung, indem dabei auch das Publikum gleich mit hinters Licht geführt wird.

Ein ausgesuchtes Prachtsexemplar von Hetero namens Laurent Schilling (deutlich geübter in seinem Beruf) gibt Vincent Fleury, den männlichen Protagonisten. Unter dem sprunghaften, verwirrenden Einfluss Thelmas geraten seine Klischees, was für ein Verhalten

zu welchem Geschlecht passt, ins Wanken, angefangen bei seinem eigenen.

Zwischen dem nördlichen Ufer des Genfersees und der kretischen Südküste kommen, vorbei an den Trümmern und Zeugen vergangener Lebenszeit, zwei Biographien über Kreuz, die in einem Punkt auch ihre Gemeinsamkeit haben: sowohl Thelma wie Vincent laufen von den Konflikten weg. Sie ist einen Schritt weiter gegangen und vor ihrer ursprünglichen Bestimmung geflohen, die darin bestand, das Leben eines Mannes (und Vaters) führen zu müssen. Er ergreift die Gelegenheit zum Abhauen, die sie ihm bietet, nur zu gern.

Unentschiedene Hand

Pierre-Alain Meier hat sich bisher vor allem als initiativer und risikofreudiger Produzent einen Namen gemacht, zuvorderst bei den (vietnamesischen) Filmen von Rithy Pan. Mit THELMA inszeniert der Jurassier jetzt ein Drehbuch, das kompliziert und raffiniert genug ist, um seine Regie-Künste deutlich zu überfordern.

Wohl entfaltet sich die beziehungsreiche Geschichte vom Boxer und vom Zwitter mit bestechender Logik, und sie überzeugt durch die Charakterisierung der Figuren und die Feinfühligkeit, mit der die heikeln Intim-Szenen realisiert sind. Leider lahmen Schnitt und Rhythmus, und die Führung der Schauspieler verrät eine allzu vorsichtige, etwas unentschiedene Hand. Immer wieder gerät so eine Erzählung, die auf steten, zügigen Fluss angewiesen wäre, ins Stocken. Trotzdem überwiegt die Originalität des Themas und macht THELMA, auch wenn er nur in Teilen reüssiert, zu einem beachtlichen Versuch.

Pierre Lachat

R: Pierre-Alain Meier; B: Jacques Akchoti, P.-A. Meier, Lou Inglebert, Barbara Sobock; K: Thomas Hardmeier; S: Loredana Cristelli; T: Eric Vaucher, Jürg von Allmen; M: Celexico. D (R): Laurent Schilling (Vincent Fleury), Pascale Ourbih (Thelma), Nathalia Capo d'Istria (Fenia Gaitanides). P: Thelma Film, Ciné Manufacture, Ideefixe; Produzenten: Robert Boner, P.-A. Meier. Schweiz 2001. 35mm, Format: 1:1.95, Dolby SRD; Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich

STORYTELLING Todd Solondz

Auf den Vorwurf, seine früheren Filme wie WELCOME TO THE DOLLHOUSE (1995) und HAPPINESS (1998) seien grausam, soll Todd Solondz entgegnet haben: «Ich bin damit nicht einverstanden. Sie zeigen die Grausamkeit. Das ist ein grosser Unterschied. Meine Kritiker nennen mich auch einen Misanthropen. Ich sehe mich eher als das Gegenteil. Doch um die Menschen zu umarmen, müsste man sie erst verstehen.»

Solondz hat, was STORYTELLING betrifft, durchaus Recht: Sein Film, eine bissige Satire, ist weder menschenfeindlich noch grausam, aber er zeigt tatsächlich Formen der Grausamkeit, der seelischen vor allem, weniger der körperlichen. Von ironisch-witzigen Darstellungen menschlicher Schwächen ausgehend, die unbeschwert vom Lachen reizen, erreicht sein Spott auch nachdenklicher stimmende Themen, die in bisweilen verstörenden Szenen böse Ausdruck finden. Das beste Gelächter, meint Solondz dennoch menschenfreundlich, ist das Gelächter der Erkenntnis.

STORYTELLING setzt sich mit dem Medium selbst, seinen Eigenschaften, seiner Wirkung und letztlich auch seinen Wurzeln auseinander, damit die Gegenwart und speziell die amerikanische Gesellschaft kritisch anvisierend. Sex, Rassismus, Ausbeutung und Demütigung sind die Themen dieser Satire, in der Solondz dem kleinbürgerlichen amerikanischen Alptraum zwei bissige Lektionen erteilt.

Die erste widmet sich der «Fiction» und zeigt voller Sarkasmus, wie solche Dichtung an Hochschulen aus der Verbindung von *creative writing*, hierzulande schlicht Schriftstellerei, mit *political correctness* entsteht. Die zweite, diesmal «Nonfiction», beschäftigt sich mit Wunschträumen innerhalb einer vermeintlichen Familienidylle und führt einen Dokumentaristen ein, der das Geschehen filmen will. Dichtung und Wahrheit also, wobei Fiction und Nonfiction sich gegenseitig durchdringen. Was erfunden ist, beruht in STORYTELLING auf manipulierter Wirklichkeit, was Wahrheit ist, erfährt in der Dokumentation demütigende Verzerrung anstelle anvisierter Anteilnahme.



In «Fiction» verbringt eine Studentin aus mittelständischem Milieu, die an ihrer Universität einen Autorenkurs besucht, nach einem Streit mit ihrem cerebralgelähmten Freund die darauffolgende Nacht mit ihrem Professor, einem mit dem Pulitzerpreis ausgezeichneten Afroamerikaner. Doch das Liebesabenteuer mit dem Dozenten wird zur Enttäuschung. Sie schreibt ihre Geschichte über die Vorfälle jener Nacht und liest sie im Seminar als Schreibübung vor. Ihre Geschichte gibt jedoch nicht die Ereignisse wieder, die das Publikum soeben auf der Leinwand gesehen hat: Die Autorin fühlt sich erniedrigt und gibt ihrer Erzählung wohl aus Rachsucht eine rassistische Wendung. «Sobald du es niederschreibst, wird alles Fiktion», hat der Literaturprofessor seine Studentinnen und Studenten zuvor aufgeklärt. Todd Solondz seinerseits hat dem Begriff «political correctness» den Bankrott erklärt. Es kommt für ihn auf die persönliche politische Haltung an, was dann «politisch korrekt» sei oder nicht.

Anders wird die Wahrheit bewertet, die ein Dokumentarfilmer in «Nonfiction» für das Fernsehen aufbereitet, dicht am Leben, an den Menschen, den Facts bleibend, seine Helden jedoch einem falschen Glauben an Information und Dokument opfernd. Der Mann mit der Kamera, dessen bisherige Projekte regelmässig gescheitert sind, will diesmal die Wahrheit über das Leben einer wohlhabenden Familie im gehobenen Vorstadtmilieu zeigen. Dazu dokumentiert er vor allem den Alltag des ältesten Sohnes, der von einer Karriere im Rampenlicht des Showbusiness träumt. Todd Solondz inszeniert den Dokumentarfilm im Dokumentarfilm auf eine Weise, die durchaus als Parodie auf die Soap operas und Sitcoms erscheinen mag, mit denen der 1959 geborene Regisseur aufgewachsen ist. Satirisch meisterhaft zeigt er vor allem das gemeinsame Abendessen, das die Selbstgefälligkeit der konformistischen Welt, in der beispielsweise das Dienstmädchen aus El Salvador gefühllos ausgebeutet wird und an einem separaten Tischchen sitzen muss, in ihrer ganzen Tragweite spiegelt. Nicht zuletzt durch den schwergewichtigen, wichtigen John Goodman, Inbegriff des borniert-selbstgerechten Familienvaters, lässt der Film entfernt an die Arbeiten der Brüder Joel und Ethan Coen denken.

Die Verbindung zwischen den beiden Teilen des Films besteht somit nicht aus erzählerischen Elementen; die Gemeinsamkeit ergibt sich vielmehr aus dem Prinzip des Geschichtenerzählens selbst als Quelle von Ausbeutung. In der ersten Hälfte stellt sich die Frage, wer eigentlich wen beim Verfassen und Erzählen der selbstverfassten Geschichten ausbeutet. Eine deutliche Antwort erfolgt in «Nonfiction» im Vorgehen des Dokumentarfilmers, der seine Karriere rettet, indem er sein Subjekt ausbeutet. Sein Erfolg beruht auf einer Demütigung. Damit wird generell die Frage nach der Achtung vor den Menschen gestellt, die man geneigt ist, lediglich als Subjekte des eigenen Gestaltungswillens zu betrachten. STORYTELLING ist in diesem Sinne ein zeitkritischer Film, der an das Verantwortungsbewusstsein aller appelliert, die sich der Medien bedienen. Scherz, Satire, Ironie und das daraus entstehende Gelächter erhalten eine durchaus tiefere Bedeutung. In HAPPINESS, ebenfalls einer bösen Gesellschaftskomödie, diesmal unter Schwestern, sagt die eine: «Ich lache nicht über dich. Ich lache mit dir». Darauf die andere: «Aber ich lache ja gar nicht.»

Rolf Niederer

Regie und Buch: Todd Solondz; Kamera: Frederick Elmes; Schnitt: Alan Oxman; Production Design: James Chinlund; Kostüme: John Dunn; Art Director: Judy Rhee; Musik: Belle & Sebastian, Nathan Larson. Darsteller (Rolle): «Fiction»: Selma Blair (Vi), Leo Fitzpatrick (Marcus), Robert Wisdom (Mr. Gary Scott), Maria Thayer (Amy), Angela Goethals (Elli), Deborah Rose (Lucy), Nancy Anne Ridder (Joyce), Steven Rosen (Ethan), Aleksa Palladino (Catherine), Mary Lynn Rajs kub (Melinda), Tina Holmes (Sue); «Nonfiction»: Paul Giamatti (Toby Oxman), Mike Schank (Mike), Xander Berkeley (Mr DeMarco), Mark Webber (Scooby Livingstone), John Goodman (Marty Livingston), Julie Hagerty (Fern Livingston), Jonathan Osser (Mikey Livingston), Noah Fleiss (Brady Livingston), Lupe Ontiveros (Consuelo), Jessica Dumphy (Cheryl). Produktion: New Line Cinema, Good Machine, South Orange Picture, Killer Films; Produzenten: David Linde, Amy Henkels, Mike de Luca. USA 2001. 35mm, Dolby Digital, Farbe, Dauer: 83 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich

IRIS Richard Eyre

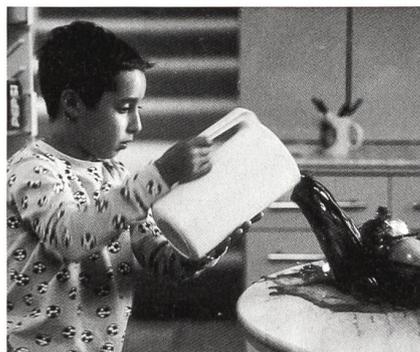
Dass Richard Eyre bislang fast ausschliesslich Fernsehfilme gedreht hat, kann man ihm nicht zum Vorwurf machen. Wohl aber, dass er auch mit IRIS nicht über das Niveau eines biederen TV-Biopics hinausgekommen ist. Die Vorlage bietet auf den ersten Blick alles, was die grosse Leinwand braucht: die Liebe zwischen zwei ungleichen Menschen, die schrankenlose Bewunderung eines Mannes für seine ihm in fast jeder Beziehung überlegene Gattin und schliesslich den schmerzlichen Verlust dieser geliebten Frau durch Alzheimer.

In den neunziger Jahren war Iris Murdoch, Jahrgang 1919, in England längst als wichtigste Autorin der britischen Gegenwartsliteratur anerkannt. Sie war zudem eine brillante Rednerin und Akademikerin, die in Oxford klassische Philologie und in Cambridge Philosophie studiert hatte und nun als Philosophieprofessorin in Oxford lehrte. Diese im wahrsten Sinne geistreiche Frau erkrankt an Alzheimer, versinkt immer öfter und immer tiefer in Sprachlosigkeit, erkennt ihre Umwelt nicht mehr und verstummt schliesslich ganz.

Ihr Ehemann John Bayley, selbst Literaturprofessor, hat über seine Ehe mit Iris und vor allem über den gemeinsamen Kampf mit und gegen Alzheimer zwei Erinnerungsbücher geschrieben. Ausgerechnet durch diese Denkmäler, die er seiner Frau gesetzt hat, ist er spät doch noch aus ihrem Schatten getreten.

Besser gemeint als gemacht

So eindrücklich Bayleys Bücher sind und so verdienstvoll es ist, uns mit diesem Film für eine weitgehend verdrängte Krankheit zu sensibilisieren – insgesamt ist IRIS doch besser gemeint als gemacht. Er scheitert ausgerechnet an dem, was englische Filme sonst auszeichnet: am hochkarätigen Schauspielensemble, an der sorgfältigen Inszenierung und den flüssigen Dialogen. Vor allem aber daran, dass ihm dort die Bilder ausgehen, wo Iris Murdoch in ihrer Demenz die Worte fehlen. Es wird zwar darüber gesprochen, welch schreckliches Schicksal es für eine Intellektuelle wie Iris sein muss, durch Alzheimer aus ihrer ureigenen Welt, der Welt der Wörter und Begriffe, verbannt zu werden. Aber Bilder, die uns diese fundamentale Ent-



wurzelung spüren lassen, findet Eyre auch nicht annähernd. Das Eintauchen ins Wasser ist die einzige Metapher, und diese wird derart platt verwendet, dass wir ihrer schon überdrüssig sind, bevor wir sie richtig begriffen haben.

In weitere Nöte gerät IRIS durch die hochkarätige Besetzung. Die einen rühmen – völlig zu Recht – die Präsenz von Judi Dench, die anderen bemängeln – völlig zu Recht – die Farblosigkeit von Kate Winslet, aber bezeichnenderweise spricht kaum jemand von Iris Murdoch, zu der die beiden Darstellerinnen doch eigentlich verschmelzen müssten. Iris, die eigentliche Hauptperson, geht schlicht verloren in lauter Ensemblekunst und im ambitiösen, aber letztlich fruchtlosen Bestreben der Autoren, dem Film durch zahlreiche Flashbacks mehr Dichte zu verleihen. Man kann den Verdacht nicht ganz verschweigen, dass Kate Winslet vor allem engagiert wurde, der Geschichte einer alten, kranken Frau ein paar ästhetische Glanzlichter aufzusetzen.

Richtig glauben mag man es nicht

Dabei ist das, was IRIS dringend benötigt, gerade nicht Glamour, sondern Authentizität. Kein Problem, wenn man auf eine «true story» zurückgreifen kann – möchte man meinen. Aber wo John Bayley in seinen Büchern als Autor der eigenen Lebensgeschichte fast zwangsläufig authentisch wirkt, wird er im Film zu einer Figur im Spiel, die nicht mehr als Anwalt in eigener Sache auftreten kann. Was im Buch glaubwürdig wirkt, ganz einfach, weil Bayley selbst es erzählt, muss ihm Film als Geschichte an sich überzeugen. Und genau das tut sie nicht: Dass der stotternde, unansehnliche, mit jeder Faser zum Junggesellen geborene John die attraktive, brillante und sexuell freizügige Iris gewinnt, wird vom Film zwar behauptet, richtig glauben mag man es nicht. Dass Iris eine brillante Intellektuelle war, wird anhand einer klischierten Studentendiskussion demonstriert, die allenfalls Oxford-Touristen in Erstaunen versetzt. Und dass man James Horner gebeten hat, seine klebrige musikalische Sauce über den Film auszugießen, nimmt ihm den letzten Rest von Glaubwürdigkeit: «Bigger than

Life» ist bei diesem Thema haarscharf und meilenweit daneben.

Das alles ist umso bedauerlicher, als IRIS auch berührende Momente enthält. Die Hilflosigkeit dieser beiden Geistesriesen, ihren vom Alter und der Krankheit gezeichneten Alltag zu bewältigen, wird eindrücklich spürbar – und das bezeichnenderweise dank Bildern und nicht mittels Dialogen. Die Verwahrlosung und Vereinsamung, welche allmählich in ihrem Gelehrtenhaus um sich greift, ist beklemmend. Auch dass die Ehe zwischen einem Bewunderer und seiner Göttin nicht unproblematisch ist, wird subtil offenbart, wenn John gesteht: «Jetzt endlich habe ich dich ganz für mich alleine – und will dich so gar nicht haben.» Und schliesslich die rührend hilflosen Versuche John Bayleys, die Rollenverteilung umzukehren und jetzt der starke Mann für eine schwache Frau zu sein, das wäre die Geschichte, in die man gerne eintauchen möchte. – Weniger Heritage und BBC, dafür mehr Mike Leigh hätten IRIS wohl gut getan.

Thomas Binotto

Regie: Richard Eyre; Buch: Richard Eyre, Charles Wood nach den Büchern «Elegy for Iris» und «Iris: a Memoir» von John Bayley; Kamera: Roger Pratt; Schnitt: Martin Walsh; Production Design: Gemma Jackson; Ausstattung: David Warren; Kostüm: Ruth Myers; Maske: Lisa Westcott; Musik: James Horner. Darsteller (Rolle): Judi Dench (Iris Murdoch), Jim Broadbent (John Bayley), Kate Winslet (junge Iris), Hugh Bonneville (junger John), Penelope Wilton (Janet Stone), Juliet Aubrey (junge Janet), Samuel West (junger Maurice), Timothy West (Maurice), Eleanor Bron (College-Leiterin), Angela Moran (Hostess), Sioban Hayes (Angestellte), Joan Bakewell (BBC-Moderatorin), Nancy Carroll (BBC-Assistentin). Produktion: Intermedia Films, BBC Films, Miramax Films präsentieren eine Mirage Enterprises, Robert Fox, Scott Rudin Produktion; ausführende Produzenten: Anthony Minghella, Sydney Pollack, Guy East, David M. Thompson, Tom Hedley, Harvey Weinstein. Grossbritannien, USA 2001. 35 mm, Dolby, Farbe, Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich; D-Verleih: Buena Vista International, München

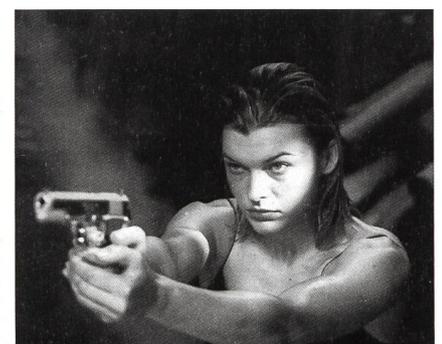
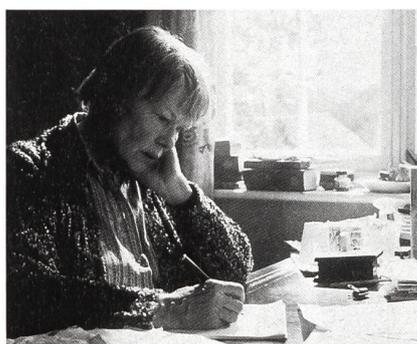
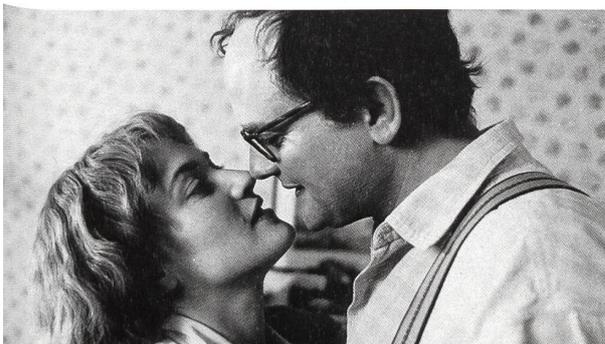
RESIDENT EVIL Paul W. S. Anderson

Zombies sind Menschen wie du und ich. Bloss toter. Und das ist die Voraussetzung für den eigentlichen Horror dieses bislang sehr eigenständigen Genres: Was da mordgierig auf mich zukommt, sieht aus wie mein Nachbar, ist aber unvernünftig geworden, unzerstörbar und unaufhaltsam.

Die menschliche Urangst vor den Toten haben 1943 Jacques Tourneur und sein Drehbuchautor Curt Siodmak für I WALKED WITH A ZOMBIE zurückhaltend, fast poetisch aufgegriffen. Dabei haben Zombies das Kino seit seinen Anfängen begleitet, auf beiden Seiten der Leinwand. Aber erst mit George A. Romeros meisterlichem Klassiker NIGHT OF THE LIVING DEAD von 1968 und seinen vielen Abkömmlingen haben sich die ursprünglich der Voodoo-Mythologie entstammenden untoten Fleisch-Fresser als plot-tragendes Element des Kino-Horrors endgültig etablieren können.

Romeros eindringlicher Horrorfilm in Schwarz-Weiss wurde – nicht zuletzt aufgrund seiner Entstehungszeit – als Polit- und Gesellschaftsparabel interpretiert. Ganz unbestreitbar repräsentieren die zombisierten, mit ihrem Ableben endgültig gleich gewordenen einstigen Menschen nicht nur eine grauslich pervertierte Variante der égalité, sondern ganz klar auch die säkularisierte Form des mittelalterlichen Totentanzes. Romeros Zombies attackieren ein einsames Farmhaus, ihre Nachkommen in späteren Filmen durchstreifen Städte und Supermärkte. Immer aber sind sie die ultimativen «Body Snatchers», das Grauen ist unter uns, ein fürchterlich entstellter, abgetöteter Teil unserer eigenen Gesellschaft und damit in einem Zustand, der uns nicht nur bedroht, sondern jedem und jeder auch selber droht.

Wenn nun Paul Anderson nach MORTAL KOMBAT von 1995 mit seiner zweiten Kinoumsetzung eines erfolgreichen Computerspiels den Zombiehorrer in die isolierte futuristische Umgebung eines unterirdischen High-Tech-Labors verlegt, dann entspricht das zwar durchaus den Vorgaben (und technischen Limiten) der Vorlage zu RESIDENT EVIL. Was dabei aber weitgehend verloren geht, ist eben dieses Eindringen des Grauens in den Alltag.



RESIDENT EVIL bedient sich der Methode seiner eigentlichen Protagonisten: Als ziemlich toter Film lebt dieses Industrieprodukt von der Substanz lebender Vorlagen. In den rund hundert Minuten des hektischen Aktionismus, der hier zelebriert wird, ist nicht eine einzige originelle Einstellung auszumachen. Jedes Element, jede Szene, jedes Segment des Filmes entstammt den vielen Genre-Vorlagen, die dafür Pate stehen mussten.

Kurz zusammengefasst lässt der Plot eine spezialisierte Kampftruppe in ein unterirdisches High-Tech-Labor eindringen, welches vom allmächtigen Zentralcomputer nach einem biochemischen Unfall versiegelt worden ist. Die allgegenwärtige Umbrella-Corporation liess in dem «The Hive» (Bienenkorb) genannten Forschungskomplex einen biologischen Kampfstoff entwickeln, einen Virus, der die befallenen Organismen zu Zombies macht. Nachdem sich der Kampfstoff über die Lüftungsanlage im gesamten System ausgebreitet hat, schliesst der «Red Queen» genannte Zentralcomputer alle Zugänge und vergast und ertränkt sämtliche Angestellten, um ein Entweichen des Stoffes auf die Erdoberfläche zu verhindern.

RESIDENT EVIL ist die Umsetzung eines erfolgreichen Computerspiels, eines sogenannten «Ego-Shooters», dessen Kernreiz vor allem darin besteht, dem Spieler das serielle Niederballern möglichst vieler und vielseitiger Monster zu ermöglichen. Nun sind Computergames ihrerseits auch wieder hochderivativ und bedienen sich in aller Regel sowohl plotmässig wie auch visuell bei populären Kinovorlagen. Damit ergibt sich für eine derartige Kinoumsetzung eines Erfolgsgames eine Art «double-bind»: Originalität ist nur noch mit der möglichst überraschenden Kombination aller vorgefertigten Teile zu erzielen. Das gelingt Anderson zwar nur an der Oberfläche, dort aber überraschend effizient und schweisstreibend. Die meisten Möglichkeiten des Schreck- und Horrorkinos werden kurz angetippt und blitzen dann wie Erinnerungen an bessere Zeiten durchs Gehirn des Publikums. Wenn die deutsche Schauspielerin Heike Makatsch in einem Sekundenauftritt ihrem Film-Bruder als Zombie an die Gurgel will, dann ist dies einerseits die (fast ein-

zige) Kurzreminiszenz an den Umstand, dass wir zu diesen Zombies einst eine Beziehung hatten. Andererseits aber vor allem der Hinweis darauf, dass RESIDENT EVIL über seinen Produzenten Bernd Eichinger zumindest theoretisch eine Produktion mit deutschen Wurzeln darstellt. Faktisch ist der Film eine amerikanisch-deutsch-britische Koproduktion, zu hundert Prozent an den US-Markt angepasst.

Die technische Ausstattung des Films ist beeindruckend, auch wenn das neben den im klassischen Schlurf-Stil gehaltenen Zombies einzige Monster des Films den aktuellen Realismus der Computergrafik nicht ganz erreicht. Ebenso beeindruckend ist das Sound-Design von RESIDENT EVIL, das zusammen mit dem hämmernden Techno-Grunge-Metal-Punk-Score des Schweizer Marco Beltrami mehr zur Atmosphäre beiträgt als die visuellen Elemente von Andersons Regie.

Sauer stossen einem dagegen Dinge auf, die man beim Ballern an Play-Station oder PC gerne in Kauf nimmt, nicht aber im Rahmen eines halbwegs logisch konstruierten Filmplots. Wenn zum Beispiel der Zentralcomputer die Eindringlinge in einem langen Gang mit einem einzelnen laufenden Laserstrahl attackiert, den es zu über- oder unterspringen gilt, dann entspricht dies der klassischen «jump-and-run»-Action am PC. Wenn dann aber das letzte Opfer im gleichen Gang von einem eigentlichen Laser-Gitter gewürfelt wird, fragt man sich, ob dieser Killer-Computer vielleicht einen eigenen zynischen Sinn für Humor aufweisen könnte – und ob er, nein sie, in ihrem Massenspeicher irgendwo noch die DVD von Vincenzo Natalis CUBE (Kanada 1997) abgelegt hat.

Ex-Model Milla Jovovich und ihre Kolleginnen und Kollegen bleiben als Figuren so schematisch wie nur möglich, die Interaktion zwischen ihnen beschränkt sich – durchaus vorlagenkonform – auf ein paar funktionale Elemente. Insofern ist es ein durchaus geschickter Zug des Drehbuchs, die beiden Hauptfiguren mit einer temporären Amnesie auf den Horror-Trip zu schicken. Dank ihrer regelmässigen Erinnerung-Flashbacks lässt sich auch das Kinopublikum beiläufig und sozusagen «on the

road» über Plotelemente aufklären, deren vorherige Kenntnis jegliche Logik der Spannungsdramaturgie der Lächerlichkeit preisgegeben hätte.

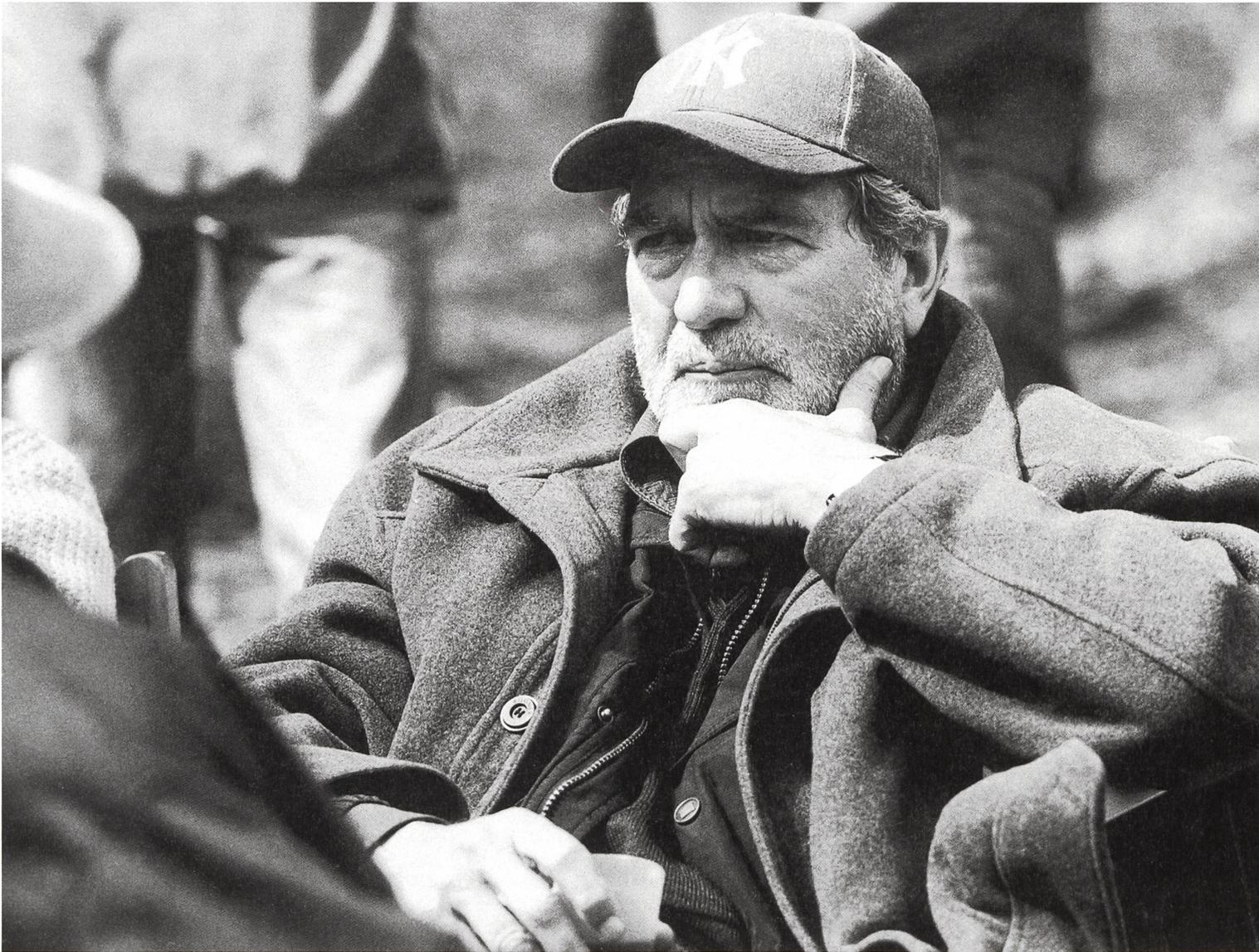
RESIDENT EVIL ist die bisher geschickteste und wohl auch gelungenste Umsetzung eines PC-Spiels. Dessen ungeachtet darf die Notwendigkeit solcher Umsetzungen weiterhin in Zweifel gezogen werden, denn das Kino hat für sich genommen fast immer mehr zu bieten. Das zeigt sich andeutungsweise in der Schlusseinstellung des Films: Die Heldin irrt einsam und fast nackt durch die trümmer-rauchenden Strassen einer Metropole, nachdem die Zombies offensichtlich die ganze Welt entvölkert haben. Das sind Bilder aus THE OMEGA MAN mit Charlton Heston (Regie Boris Sagal, USA 1971), die einen mit dem dringenden Bedürfnis aus dem Kino entlassen, auch alle anderen Szenen-Kopien aus RESIDENT EVIL ihren entsprechenden Vorlagen zuzuordnen.

Vielleicht ist dies das originellste und letztlich durchaus subversive Element dieses Filmchens: Es macht die aufmerksame Kinogängerin und ihren Begleiter darauf aufmerksam, von wie vielen lebenden (und untoten) Bildern sich unser visuelles Gedächtnis täglich ernährt. Die wahren Zombies sind in der Tat die Leute, welche RESIDENT EVIL zu einem Kassenerfolg gemacht haben – an beiden Enden der finanziellen Nahrungskette.

Michael Sennhauser

Regie und Buch: Paul W. S. Anderson, inspiriert vom gleichnamigen Computerspiel; Kamera: David Johnson; Schnitt: Alexander Berner; Set-Design: Richard Bridgland; optische Effekte: Richard Yurichich; Musik: Marco Beltrami, Marilyn Manson. Darsteller (Rolle): Milla Jovovich (Alice), Janus Prospero, Marsha), Michelle Rodriguez (Rain), Eric Mabius (Matt), James Purefoy (Spence), Martin Crewes (Kaplan), Colin Salmon (One), Marisol Nichols (Dana). Produktion: Constantin Film, Davis Film, Impact, Intermedia, Metropolitan, New Legacy; Produzenten: Bernd Eichinger, Samuel Hadida, Jeremy Bolt, Paul W.S. Anderson. USA, Deutschland, Grossbritannien 2002. Farbe, Dauer 101 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich, D-Verleih: Constantin Film, München





«Ein Zeitgefühl, das uns vereint»

Gespräch mit Edgar Reitz zu HEIMAT 3 und Heimat



Edgar Reitz und
Thomas Brussig,
Co-Autor von HEIMAT 3

«Ja, da wird's für mich schön, wenn's schon Geschichte ist. Dann haben wir's im Herzen.»

FILMBULLETIN Welchen Titel wird die dritte Serie von HEIMAT haben: «Die dritte Heimat»? Und was wäre das nach DIE ZWEITE HEIMAT, die ja auch ein stehender Begriff ist?

EDGAR REITZ HEIMAT hatte den Untertitel «Eine deutsche Chronik», die zweite Serie hiess im Untertitel «Chronik einer Jugend», und die dritte nennen wir jetzt «Chronik einer Zeitenwende».

FILMBULLETIN Aber es heisst HEIMAT?

EDGAR REITZ Es heisst HEIMAT, bekommt allerdings die Zahl 3 – damit man es nicht verwechselt.

FILMBULLETIN Die erste «Heimat», nur unter dem Titel HEIMAT, ist 1981 bis 1984 entstanden, also vor bald zwanzig Jahren, hatte elf Teile und war insgesamt etwa fünfzehn-

einhalb Stunden lang. Fast unmittelbar danach folgte DIE ZWEITE HEIMAT, 1985 begonnen, über sieben Jahre hin bis 1992, bis dreizehn Teile von insgesamt sechsundzwanzig Stunden fertig waren – wie umfangreich ist das neue Projekt?

EDGAR REITZ Dieses Mal sind es etwa zehn Stunden, aufgeteilt auf sechs Teile, und die Geschichte ist hinten noch offen.

FILMBULLETIN Und wie lange werdet ihr voraussichtlich daran arbeiten?

EDGAR REITZ Wir gehen davon aus, dass wir 2004, im Sommer, mit der Produktion fertig sein werden, so dass also die ersten Veröffentlichungen, Pressevorführungen Ende 2004, Anfang 2005 erfolgen würden. Möglicherweise wird in diesem Zeitraum auch eine

1



2



3

«Meine Liebe zum Kino, mein Verhältnis dazu, das trägt mich und ist mein Selbstverständnis. Daher kommt auch diese ganz andere Einstellung zu Produktionszeiten und zur Genauigkeit, mit der man vorgeht.»

Teilnahme an einem Filmfestival erfolgen. Ich denke da an Venedig. Weil wir ja immer in Venedig gewesen sind, mit *HEIMAT* und *DIE ZWEITE HEIMAT*, ist es ein geheimer Wunsch von mir, dass wir dann wieder in Venedig sein werden.

FILMBULLETIN Rekapitulieren wir kurz die Geschichten, die du bisher unter dem Titel «Heimat» erzählt hast. Das war beim ersten fünfzehneinhalbstündigen Film die Geschichte mehrerer Generationen, von etwa 1918 bis Mitte der sechziger Jahre, das war gleichzeitig die Geschichte einer Landschaft, deiner persönlichen Heimat, des Hunsrücks. Am Ende von *HEIMAT* geht Hermännchen, die Figur, die sich bis zum Ende als Hauptfigur herauskristallisiert hat, fort von daheim und kommt am Anfang von *DIE ZWEITE HEIMAT* in München an – was dann ja auch tatsächlich seine zweite Heimat sein wird. Erzählt wird hier aber nicht mehr die Geschichte mehrerer Generationen, sondern die der Generation von 1968, verkürzt gesagt: der jungen Leute, die eine andere Geschichte leben wollten als die ihrer Eltern. Wem werden wir in *HEIMAT 3* begegnen?

EDGAR REITZ Auch in *HEIMAT 3* ist mein Hermännchen wieder eine ganz wesentliche Figur, was damit zu tun hat, dass ich damit eine Art alter ego gefunden habe, über das ich alles Mögliche transportieren kann. Es wird auch seine Jugendliebe Clarissa wieder auftauchen, und es kommt dazu, dass Hermann wieder Berührung mit dem Hunsrück bekommt, wo er seinen beiden Brüdern oder Halbbrüdern Anton und Ernst begegnet. Sie werden von denselben Schauspielern gespielt werden, die sie vor zwanzig Jahren in *HEIMAT* verkörpert haben. Die sind inzwischen auch zwanzig Jahre älter geworden und sozusagen in die Geschichte wieder hineingewachsen. Schabbach wird wieder vorkommen, und auf diese Weise werden eine ganze Reihe von weiteren Personen auftauchen, die wir aus *HEIMAT* kennen.

FILMBULLETIN Und bleibt es denn auf den Hunsrück beschränkt?

EDGAR REITZ *HEIMAT 3* spielt in den Jahren nach 1989, beginnt also mit der sogenannten Wende im November 89 in Berlin, mit dem Fall der Mauer. Hermann und Clarissa, die einander seit siebzehn Jahren nicht mehr gesehen haben, die sich in ihrem erfolgreichen Berufsleben, das sie in diesen Jahren geführt haben, aus den Augen verloren haben, die beiden stehen sich plötzlich in einer Hotelhalle in Berlin am Abend des 9. November 89 gegenüber. Und in dieser Euphorie der Wiederbegegnung eines ganzen Volkes wird diese alte Liebe wieder lebendig. Die beiden planen, ein Haus zu bauen, und zwar dort, wo Hermann eigentlich in seinem Leben nie mehr hingehen wollte, an den Hängen des Hunsrücks, an den Bergen, die zum Rhein hinüber

gehen, mit Blick in den Hunsrück, und, wo man, wenn man sich in die andere Richtung dreht, das Rheintal sieht, dieses von Legenden und deutscher Kulturgeschichte erfüllte Land.

Sehr bald mischen sich in diese Geschichte aber Leute aus dem Osten. Wir erleben nun mit denen, wie die Grenzen aufgehen, wie die Trabi-Kolonnen über die Ost-West-Grenze kommen und wie die vielen Menschen aus Ostdeutschland mit Hoffnungen auf ein neues Leben in diese sich öffnende Welt hineinstürmen. Mit ihnen zusammen entwickelt sich so die Frage nach einem neuen Lebenskonzept. Alle Personen, von denen wir hier erzählen, sind Menschen, die neue Lebenskonzepte entwickeln, Entwürfe für eine Zukunft.

Das erfüllt sie und das hält sozusagen die Erzählung in Gang.

FILMBULLETIN Welches Berufsleben ist das bei Hermann und Clarissa? Hermann war in *DIE ZWEITE HEIMAT* doch Komponist, und Clarissa war auch Musikerin.

EDGAR REITZ Sie sind nach wie vor Musiker, aber das Leben ist auch in diesen Berufen etwas anders gelaufen, als sie sich das ursprünglich erträumt hatten.

Clarissa war ja Cellistin. Sie hat mit diesem Instrument kein Glück gehabt, auch das wird in *DIE ZWEITE HEIMAT* schon erzählt, aber sie hat etwas entdeckt an sich, nämlich ihre Stimme als Ausdrucksmittel. Und sie hat sich als Sängerin, und zwar in ganz speziellen Bereichen, einen Namen gemacht. Sie ist eine sehr experimentierfreudige Sängerin, die mit einer grossen Musikalität, aber auch mit einem darstellerischen Talent auftreten kann und damit vieles, was dem Publikum sonst schwer zugänglich wäre, zugänglich macht. Sie erweckt die Musik zu einem szenischen Leben. Damit hat sie ihren Erfolg.

Bei Hermann ist es mehr so gelaufen, dass seine eigenschöpferische Arbeit als Komponist immer mehr in den Hintergrund getreten ist, weil er als Dirigent so erfolgreich war. Er ist ein internationaler Dirigent geworden, der die grossen Orchester der Welt dirigiert. Wir begegnen ihm zu Beginn der Handlung auch an einem Abend in Berlin, wo er die Philharmoniker dirigiert.

FILMBULLETIN Was wird da gespielt?

EDGAR REITZ Er dirigiert eine Schubert-Symphonie, aber im Film kommt da noch mal, weil es ja auch damit beginnt, ein Stück vor, das wir unbedingt da brauchen: die Titelmusik von *HEIMAT*, mit grossem Orchester, mit Chor, mit einer Solostimme. Das haben wir eigens so arrangiert, dass damit ein Werk entsteht, das der Aufführung durch so ein grosses Orchester auch würdig ist. Nikos Mamangakis ist zurzeit damit beschäftigt, eine grosse Orchesterversion zu schreiben.

FILMBULLETIN Zwischen den ersten beiden

riesigen Erzählungen, *HEIMAT* und *DIE ZWEITE HEIMAT*, zwischen Abschluss der ersten Serie und dem Beginn der Arbeit an der zweiten, lag ein Jahr. Jetzt sind zehn Jahre zwischen dem Ende von *DIE ZWEITE HEIMAT* und der neuen Serie vergangen. Warum ist die Zeit so lang geworden? Ist sie dir auch lang geworden?

EDGAR REITZ Sie ist mir auch lang geworden. Es war ein sehr langer Weg, bis es uns gelungen ist, die Finanzierung dieses dritten Teils zustande zu bringen. Da spielte zweierlei eine Rolle. Das eine war, dass in Deutschland die Einschaltquoten von *DIE ZWEITE HEIMAT* als nicht befriedigend gegolten haben. Es blieb also bei den Leuten, die so was zu entscheiden haben, natürlich ein Makel zurück.

Daran konnte auch der eminente Exporterfolg nichts ändern, den *DIE ZWEITE HEIMAT* hatte. Zum Beispiel in Italien, als Kinofilm, was ja auch ganz überraschend ist. Dort war sie, bis auf den heutigen Tag nicht im Fernsehen zu sehen und gilt als einer der grössten Erfolge der Kinogeschichte in Italien in diesen Jahren. Das war auch ein besonderes Experiment. Man hatte dreizehn abendfüllende Filme zu vermarkten, und der Verleiher hat Verabredungen mit den Kinos getroffen, dass sie eine ganze Woche lang einen dieser Filme spielten und in der nachfolgenden Woche den nächsten, so dass es dreizehn Wochen dauerte, bis das ganze Werk in einem Kino gespielt war. Dreizehn Wochen sind mehr als ein Vierteljahr. Und das lief in diesen Wochen immer an sieben Tagen mit je vier Vorstellungen: das waren dann also 28 Vorstellungen pro Teil. An das Publikum wurden Abonnements verkauft, und es ergaben sich die unglaublichsten Gewohnheiten. Leute, die zum Beispiel am Donnerstag in die 18-Uhr-Vorstellung gingen, taten das ein ganzes Vierteljahr lang. Menschen, die in Italien *DIE ZWEITE HEIMAT* sahen, sassen also oft ein Vierteljahr lang an einem bestimmten Tag der Woche neben einander im Kino. Auf diese Weise sind Freundschaften, sogar Ehen entstanden. Eines Tages besuchte mich ein nettes junges Paar aus Mailand, das auf der Hochzeitsreise war und sich bei mir bedanken wollte. Die hatten sich da in *DIE ZWEITE HEIMAT* an einem Donnerstagertermin um 18 Uhr kennen gelernt.

Das war ein sehr grosser Erfolg, auch ein wirtschaftlicher Erfolg für uns und hat mich ermuntert, *HEIMAT 3* zu planen. Mit den Planungen war ich sehr bald fertig. Schon ein Jahr oder anderthalb Jahre nach *DIE ZWEITE HEIMAT* gab es die ersten Manuskripte und Handlungsentwürfe, mit denen ich auch versuchte, bei den Rundfunkanstalten Interesse zu finden. Doch man war in dieser Zeit mit ambitionierten Stoffen im Fernsehen in einer Krise, glaube ich. Ich habe übrigens heute das Gefühl, dass diese Krise gerade überwunden wird. Dass wir in einer Zeit leben, in der

gerade das öffentlich-rechtliche Fernsehen einen Selbstfindungsprozess durchmacht, und dass der Gedanke eines qualitativ hochwertigen Fernsehens mit künstlerischer Substanz in den Anstalten wieder an Boden gewinnt. Dem haben wir es auch zu verdanken, dass wir jetzt endlich die Finanzierung zusammen haben, im Jahr davor ging das nicht.

FILMBULLETIN Sechs Filme von zusammen zehn Stunden. Mit welchem Betrag rechnet die Produktion, und wie kommt diese Summe zustande?

EDGAR REITZ Diese Kosten trägt das deutsche Fernsehen nicht einmal zur Hälfte. Die andere Hälfte mussten wir durch internationale Koproduktionen und durch Fördermittel in Deutschland zusammentragen.

Dazu kommt noch ein Punkt: Qualität hat ihren Preis. Wenn man für ein normales Fernsehspiel, für einen neunzigminütigen Film, sagen wir mal zwanzig Drehtage rechnet, dann ist das eine vollkommen andere Mentalität und Arbeitsweise, als wenn man die doppelte Zeit dafür veranschlagt. Ich denke in Kinokategorien. Ich habe alle meine Vorstellungen und Wertmassstäbe, die es fürs Filmemachen gibt, aus der Kinogeschichte. Meine Liebe zum Kino, mein Verhältnis dazu, das trägt mich und ist mein Selbstverständnis. Daher kommt auch diese ganz andere Einstellung zu Produktionszeiten und zur Genauigkeit, mit der man vorgeht. Wir rechnen 42 Drehtage für einen dieser Teile, so dass wir also mit 240 bis 250 Drehtagen rechnen.

Selbst wenn es Zeitgeschichte ist, was um die Wende herum passierte, es ist doch auch ein historischer Film: da ist nicht ein Auto auf der Strasse so wie heute; da hat niemand dieselben Klamotten an – das ist wirklich eine historisch abgeschlossene andere Welt. Also muss alles mit Kostümen, alles mit Spielfahrzeugen ausgestattet werden, alle Strassen müssen inszeniert und mit Komparserie belebt werden. 27,8 Millionen kostet dieses Werk von insgesamt sechs Teilen.

FILMBULLETIN ... Euro?

EDGAR REITZ ... D-Mark. Man rechnet immer noch in D-Mark, sonst hat man kein Gefühl dafür. Das sind dann 13 Millionen Euro. Das ist der Preis eines mittleren Kinospiefilms im internationalen Geschäft.

FILMBULLETIN Und die Förderungen?

EDGAR REITZ Wir hätten diese Summe nie zusammen gebracht, wenn es nicht in Deutschland neuerdings auch eine sogenannte Fernsehförderung gäbe. Da ist auch noch die segensreiche Einrichtung der Länderförderung, denn die Medienentwicklung, wie wir sie in den vergangenen fünfzehn Jahren in diesem Lande hatten, wäre möglicherweise an hoch qualitativen Produkten vorbeigegangen, wenn da nicht durch die Länderförderung ein besonderer Anreiz geschaffen worden wäre.

4



5



6



1 Edgar Reitz mit Marita Breuer als Maria Simon bei Dreharbeiten zu HEIMAT

2 Jörg Richter als Hermännchen und Gudrun Landgrebe als Klärchen in HEIMAT

3 Mathias Kniesbeck als Anton in HEIMAT

4 Salome Kammer als Clarissa und Thomas Brussig als Grenzer beim ersten Drehtag von HEIMAT 3

5 erster Drehtag Szene DDR-Grenzöffnung

6 Komparsen als DDR-Grenzer



«Wir wissen zum Beispiel, dass die Erinnerung für Gerüche stärker ausgeprägt ist als das Gedächtnis für Namen und Begriffe. Was wir intellektuell lernen, bietet uns weniger Orientierung in der Welt, als wir immer gemeint haben.»

Wir haben eine Förderungszusage von der Bayerischen Filmförderung, den Höchstbetrag von zwei Millionen, den sie dort ausgeben können; wir haben eine Million von der Mitteldeutschen Filmförderung, weil ein grosser Teil unseres Films auch in Ostdeutschland spielt, in der Zeit nach der Wende; und unser wichtigster Förderer überhaupt ist das Land Rheinland-Pfalz. Rheinland-Pfalz hat eigentlich noch keine Filmförderung. Aber da unser Film im Hunsrück spielt und HEIMAT sehr identitätsstiftend auch für die Rheinland-Pfälzer gewesen ist, haben die uns auf eine unglaubliche Weise im letzten Moment aus der Patsche geholfen, mit einer Förderung von 1,5 Millionen Wirtschaftsförderung plus 1,5 Millionen kulturelle Förderung – alles in D-Mark.

FILMBULLETIN Hat dieses Jahrzehnt Wartezeit das Projekt möglicherweise auch beschädigt?

EDGAR REITZ Ich hoffe nicht. Es gibt immer Vor- und Nachteile bei so einer Verzögerung. Ein Nachteil ist, dass die Spontaneität des Gedankens abhanden kommt. Wenn man so lange plant, ist kein Gedanke mehr frisch und neu. Alle Impulse, die man zum Erzählen hatte, sind unendlich oft durchgekaut worden von Dramaturgen und Leuten, die es besser wissen, ängstlich sind und keinen Flop erleben wollen. Damit verliert die Geschichte an Impuls und so dieses Gefühl, dass die Dinge sich gerade vor den Augen entwickeln und entfalten.

Auf der anderen Seite hat die Zeitgeschichte für uns gearbeitet. Viele von den Fragen, die ich da behandeln wollte, sind durch die weitere Entwicklung klarer geworden. Wenn wir uns mal vor Augen halten, dass im Jahr 1989 sehr viele Menschen in Deutschland, vor allem in Ostdeutschland, anfangen, sich eine schönere und menschlichere Zukunft vorzustellen, die sich in den Grenzen Deutschlands abspielt: die Nation ist auf eine neue Weise eine Hoffnung für das Glück geworden. Es gab ja immer wieder diese Hoffnung, dass es ein "deutsches Glück" geben könne. Oder dass wir endlich auch einmal ein glückliches Land sind, das für viele Menschen Chancen bietet. Das hat ja eine grosse Tradition, auch in Deutschland, vor allem aus dem neunzehnten Jahrhundert.

FILMBULLETIN Es gab 89 diesen berühmten Politiker-Ausspruch: Wir sind das glücklichste Volk der Erde.

EDGAR REITZ So heisst auch der erste Teil meiner neuen Serie: «Das glücklichste Volk der Welt». Damit fängt es an, mit dieser Hoffnung von Glück. Wir haben natürlich in den neunziger Jahren, in all den Jahren, in denen wir immer und immer wieder die Drehbücher neu schreiben mussten, auch miterlebt, wie die Grenzen verschwanden, wie sich dieses Deutschland zum Euro-Land hin öffnete, aber



nicht nur ein europäisches Land wurde, sondern überhaupt eine Grenzenlosigkeit entstand. Plötzlich gibt es den Begriff des globalen Denkens, die Globalisierung in der Wirtschaft, aber auch in den Verhältnissen, in der Kommunikation und in den Beziehungen der Menschen unter einander. Plötzlich sind wir Erdbewohner, und es gibt kein Glück mehr in Deutschland, wenn nicht überall auf der Welt vom Glück gesprochen wird. Und welches Gefälle da existiert, das entwickelt sich permanent und zieht den Menschen, die 1989 Hoffnungen, Lebensentwürfe gebildet haben, sozusagen den Boden unter den Füssen wieder weg. Sie wissen gar nicht, auf welchem Boden sie stehen und in welche Welt ihre Kinder hineinwachsen werden. Da hat sich vieles von dem, was wir behandeln wollten, geklärt, aber vieles von dem, was klar zu sein schien, ist plötzlich ganz und gar unklar geworden und ist dadurch erzählerisch wieder viel interessanter.

FILMBULLETIN Aber es verändert den Film gegenüber dem Film, der vor zehn Jahren entstanden wäre. Es wird jetzt mehr zu einem Geschichtsfilm als zu einem Gegenwartsfilm.

EDGAR REITZ Das Gegenteil, würde ich sagen. Die einzige Antwort, die ich mir heute auf die ganze Entwicklung geben kann, ist, dass das Geschichtenerzählen, das genaue Hinschauen auf die Menschen, das Beobachten und vor allem auch irgend eine Form von Liebe zu ihnen zu empfinden, wichtiger geworden ist. Da hört das mit der Theorie auf, da ist dann die Frage: Wie geht es weiter? nicht mehr die entscheidende Frage. Sondern: wie lieb hab ich jemanden oder wie gern tu ich das, was ich mache. Dadurch entsteht viel mehr ein Verhältnis zum Augenblick, zur Gegenwart, und es wird dadurch lebendiger. Man atmet sozusagen mit dem Glücksgedanken, statt dass man ihn nur formuliert.

FILMBULLETIN Was bedeutet das Wort «geheichnis» in deinem Heimatdialekt?

EDGAR REITZ Also das Wort «geheichnis» – das war ja mal ein magisches Wort, das sollte der Titel von HEIMAT werden, den aber keiner versteht – ist im Hunsrücker Platt ein Ausdruck, der nicht Heimat bedeutet, auch nicht Geheimnis, obwohl es danach klingt, sondern so viel wie Geborgenheit, Zusammengehörigkeit. Der Wortstamm ist das «Gehege». «Geheichnis» ist also eher eine Umfriedung, ein Gehege, da leben die Menschen in einem gemeinsamen Stall sozusagen.

FILMBULLETIN Ich höre dahinter, schmecke dahinter, rieche dahinter das Kaminfeuer, das da in einer Stube brennt ...

EDGAR REITZ Ja. Es kann alles sein. Es sind vor allem liebevolle Beziehungen unter Menschen, aber es ist auch der Ort. Es ist auch die Stube oder das Haus, und es sind Gegenstände, an denen das Herz hängt.

FILMBULLETIN Heimat, gibt es das noch?

Hat das unter dem Gesichtspunkt der Globalisierung überhaupt noch eine Bedeutung?

EDGAR REITZ Das ist jetzt das ganz grosse Thema, mit dem wir uns auseinander setzen. Was bedeutet eigentlich Heimat in der Welt, die sich so global empfindet? Ich meine, dass unser gesamtes Wahrnehmungsvermögen, unsere Augen, unsere Sinne, von der Evolution her entstanden sind, um uns in der Geschichte bestimmter Orte wohl zu fühlen. Wir wissen zum Beispiel, dass die Erinnerung für Gerüche stärker ausgeprägt ist als das Gedächtnis für Namen und Begriffe. Was wir intellektuell lernen, bietet uns weniger Orientierung in der Welt, als wir immer gemeint haben. Unsere gesamte Erziehung läuft darauf hinaus zu sagen: wenn wir wissen, wo wir sind und was wir verdienen und was das Ganze bedeutet, dann fühlen wir uns sicher, dann sind wir geborgen. Das ist nicht wahr. Geborgenheit entsteht, wenn die Sinneswahrnehmungen in Übereinklang kommen mit dem Lebenszyklus, den Rhythmen unseres Lebens. Wenn das, was die Augen sehen, die Nase riecht, was die Haut berührt, immer wieder bestätigt, dass wir in der Welt und in einer richtigen Welt sind, die uns einigermassen sicher ist. Deswegen glaube ich, dass sich gerade in der globalisierten Welt, die ja beherrscht ist vom Zahlendenken, von Geschäftsvorstellungen, von Erfolgen, die man in Profiten messen kann, dass sich da ein Manko einstellt. Dass die Menschen mehr und mehr ein Bedürfnis entwickeln, etwas Festes für die Sinne zu bekommen. Und das ist Heimat.

Ich glaube, dass sich in diesem Heimat-Erlebnis etwas ändern wird. Es ist nicht mehr eine schicksalhafte Bindung an einen ganz bestimmten Ort und auch nicht mehr an eine ganz bestimmte Sprache. Früher war Heimat und Mundart eine sehr eng verbundene Angelegenheit. Wer von seiner Heimat sprach, sprach automatisch von seinem Dialekt, von der intimen Sprache seiner Kindheit. Das wird wohl verschwinden. Wenn wir heute Mundarten sprechen, dann wissen wir: hier pflegen wir etwas, was sonst verkommen würde. Man kann heute Heimat empfinden, ohne dass man Dialekte spricht.

FILMBULLETIN Aber es wird doch sehr viel selbstverständlicher als vor zwanzig oder dreissig Jahren Mundart gesprochen. Oder mit mundartlicher Färbung.

EDGAR REITZ Weil man auch die andere Möglichkeit zur Verfügung hat. Wer heute eine Mundart spricht, spricht Mundart und Hochdeutsch. Und Englisch.

FILMBULLETIN Anfang der achtziger Jahre traf das Konzept Heimat auf eine europaweite Bewegung der Regionalisierung. Es traf also voll in einen Trend hinein. Ist das, was sich heute unter Heimat formulieren lässt, nicht eher ein Akt des Widerstands?

EDGAR REITZ Ich glaube, dass es sehr viele Menschen gibt, die spüren: hier fehlt mir was; ich brauche etwas anderes unter den Füßen. Das äussert sich in vielen Dingen, zum Beispiel wenn man Häuser baut, wenn man sich ein Nest einrichtet; aber es äussert sich auch darin, dass man sich durch bestimmte Aktivitäten mit Nachbarn und Menschen, die in derselben Gegend wohnen, irgendwie verwickelt. Beim Sport, durch Vereinsaktivitäten, durch Umweltschutz. Aber es ist ein Prozess, ein Prozess, der noch nicht zum Abschluss gekommen ist. Ich sehe da eine ganz starke Bewegung in der Richtung.

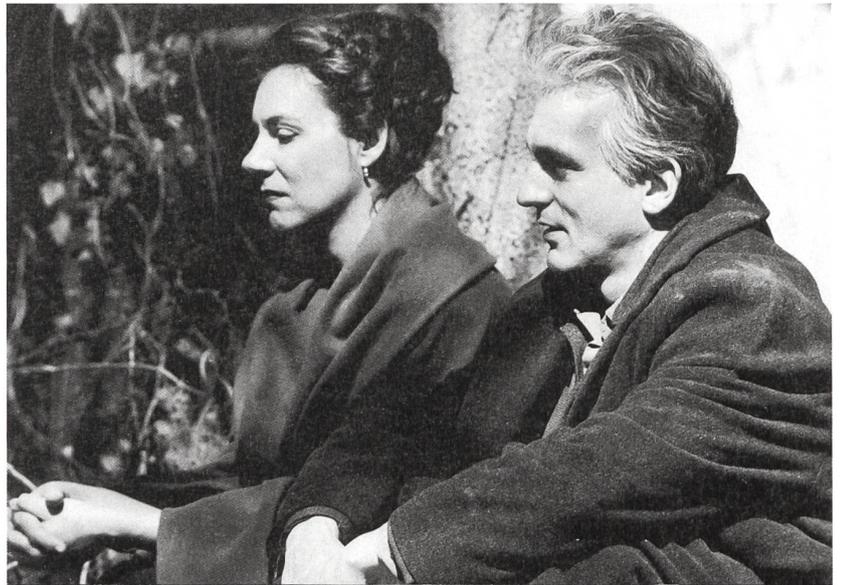
Ich merke es auch daran, dass die Geschichten, wenn man sie so erzählt ... Also ich hab zum Beispiel diese Heimkehrgeschichte: Hermann, ein Erfolgsdirigent, jettet durch die Welt, und dann nimmt Clarissa ihn mit an den Rhein, man steht auf dem Berg oben, und es ist der 11. November. Das ist nicht nur zwei Tage nach dem Fall der Mauer, nein, es ist auch der Martinstag; es ist der Tag, an dem man in dieser Region abends grosse Feuer macht, und die Kinder mit Kerzen in ausgehöhlten Rüben oder mit Lampions durch die Gegend ziehen. Hermann geht da den Hügel hoch in der Dämmerung an diesem frühen Novemberabend, und im Dunst dieses Abends sieht er diese Feuer brennen, riecht die verbrannten Kartoffelstrünke, und wenn er dann die Augen schliesst und weiss, wo er ist und die Orte beim Namen nennen kann, dann entsteht ein Gefühl, das durch kein anderes Gefühl zu ersetzen ist. Ich bin überzeugt davon, dass da die Herzen aufgehen.

FILMBULLETIN Es gibt aber auch noch eine andere Bewegung in dieser Geschichte. Es ist die Bewegung, die schon mal 1945 ansetzte und die sich dann nach der Wende 89 noch einmal vollzog – die Bewegung, die man vielleicht einmal als eine andere Form von Völkerwanderung, innerdeutscher Völkerwanderung, bezeichnen wird. Hat sie zu Überfremdungen geführt? Oder konsolidiert sich da ein neues Heimatgefühl, ein Gefühl für Heimat auch für diejenigen, die neu in den Hunsrück kommen?

EDGAR REITZ Ich denke schon. Und gerade wegen dieser vielen Bewegungen. Gerade die Menschen, die auf Wanderschaft sind oder die ihre angeborene, angestammte Heimat verlassen müssen, tragen diese Sehnsucht nach Heimat umso mehr in sich.

Wir haben jetzt im Hunsrück ein so merkwürdiges Völkergemisch, wie ich es auch in **HEIMAT 3** beschreibe. Da haben wir einmal diesen Wechsel: die Amerikaner, die nach dem Krieg den Flugplatz Hahn eingerichtet haben – 20 000 amerikanische Militärangehörige lebten dort über Jahrzehnte und vermischten sich mit der einheimischen Bevölkerung, überall hat man Wohnungen an sie vermietet;

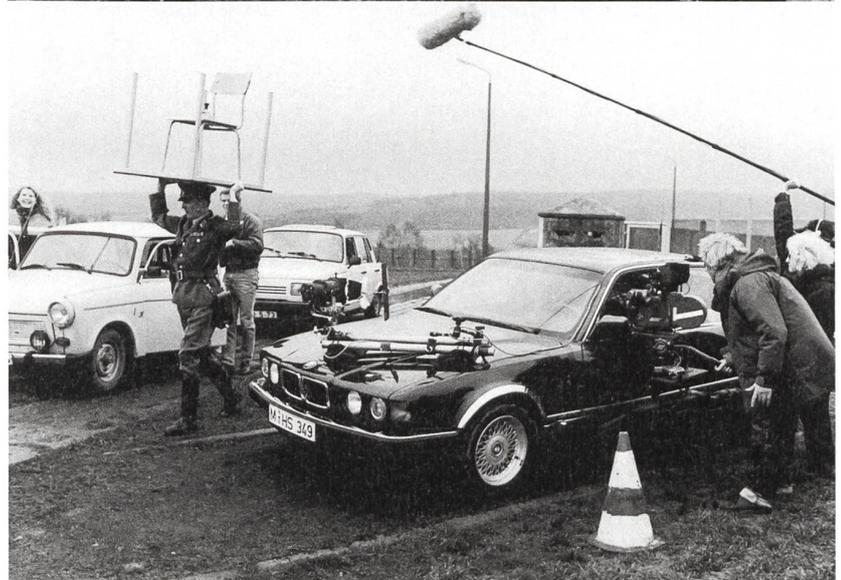
3



4



5



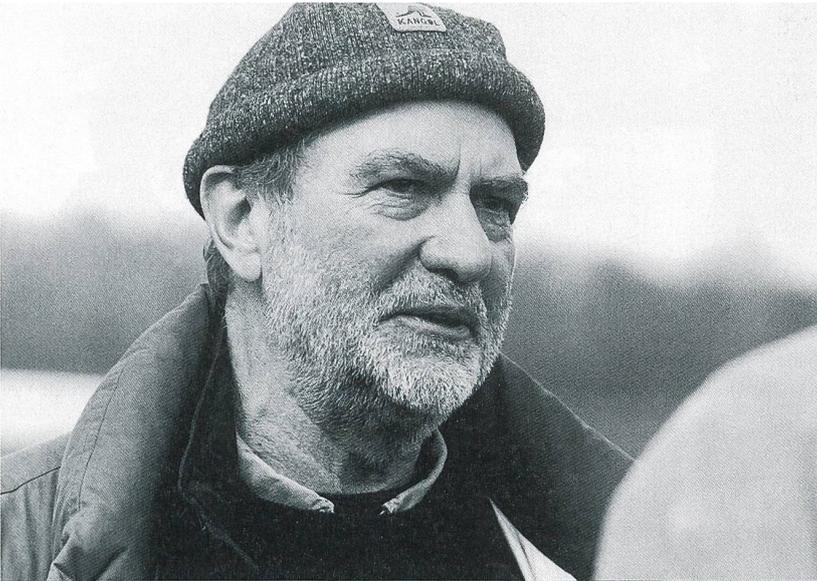
1 Henry Arnold als Hermann Simon und Edgar Reitz bei Dreharbeiten zu **DIE ZWEITE HEIMAT**

2 **DIE ZWEITE HEIMAT** Teil 12: Die Zeit der vielen Worte

3 Salome Kammer als Clarissa und Henry Arnold als Hermann in einer Drehpause im Hunsrück

4 Dreh bei Nacht in Oberwesel

5 erster Drehtag Szene DDR-Grenzöffnung



1 Drehtag
Oberwesel

2 Uwe Steimle
als Gunnar
und Tom Quaas
als Udo

3 Salome
Kammer
als Clarissa
Lichtblau
in DIE ZWEITE
HEIMAT
Teil 1 Weihnachtswölfe

4 Daniel Smith,
Henry Arnold
und Salome
Kammer
in DIE ZWEITE
HEIMAT
Teil 1 Die Zeit
der ersten Lieder

es gibt viele Ehen, die entstanden sind zwischen Einheimischen und amerikanischen GIs, und die englische Sprache war schon für viele fast eine zweite Muttersprache geworden. Nun ziehen die Amerikaner plötzlich ab, und in das Vakuum, das da entsteht – ein Riesenloch, auch was Arbeitsplätze angeht – kommen die sogenannten Russlanddeutschen. Menschen, die in den Ex-Sowjetrepubliken, vor allem in Kasachstan und in Sibirien gelebt haben, unter Stalin ausgesiedelt wurden und nie glücklich gewesen sind. Diese Leute können nun nach Deutschland zurückkehren. Die meisten von ihnen haben in ihrem Leben kein Wort Deutsch gesprochen. Die deutsche Kultur ist ihnen nur als Fiktion vertraut. Das Deutschland, in das die glauben zu kommen, ist ein Deutschland, das es längst nicht mehr gibt. Die werden nun wiederum zu Hunderttausenden da angesiedelt, wo die Wohnungen der Amerikaner frei geworden sind. Damit ist eine grosse Menschengruppe plötzlich dort mittendrin. Alle sagen, ja das sind ja auch Deutsche wie wir, aber da besteht eine unglaubliche kulturelle Verschiedenheit.

FILMBULLETIN Ist der Hunsrück nicht schon ein globales Dorf?

EDGAR REITZ Man kann es so nicht nennen, weil diese Menschen etwas anderes suchen. Unter Globalisierung oder Globalem kann ich eigentlich nur die Geschäftswelt verstehen, alles, was man in Zahlen ausdrücken kann, oder in geschäftlichen Erfolgen. Aber das ist hier etwas ganz anderes. Hier geht es um ganz elementares menschliches Leben, das irgendwo einen neuen Ort sucht, einen neuen Platz, wo Kinder heranwachsen, für die das – und nicht Sibirien und nicht Kasachstan – wiederum Heimat ist, in jedem Falle.

Und dann gibt es noch diese andere Ecke, nämlich die Ostdeutschen. Das ist auch eine Art Völkerwanderung, zunächst einmal hin und her und hin und her. Wir haben es, hier in meiner Geschichte, mit vier jungen Bauhandwerkern aus Ostdeutschland, die aus Leipzig und Dresden stammen, zu tun, die an den Rhein kommen, um dieses Haus mit Hermann und Clarissa zu bauen. Einer von denen bleibt auch – übrigens genau der, der am meisten Heimweh hatte von den Jungs, der nach Zeitz zurück wollte, wo seine Mutter lebt, und der nichts als Heimweh im Herzen hat. Er ist der einzige, der nie mehr zurückkehrt, der ganz schnell eine Hunsrückerin findet, die er liebt und mit der er zusammen dort bleibt. Dieses Heimwehgefühl, das ist dann auch in der Fremde plötzlich wieder ein Stimulans zum Fussfassen im Leben. Also das ist Völkerwanderung.

Ausserdem gibt es dazu noch Menschen aus den verschiedensten Regionen der Welt. Es gibt zum Beispiel einen aus Afghanistan

1

2

3



4



«Interessant ist, dass dieses Wort Heimat zur Zeit der Völkerwanderung im frühen Mittelalter entstanden ist.»

stammenden Gastwirt, der die Dorfwirtschaft übernimmt. Das Gasthaus von Schabbach heisst eines Tages «Bei Mustafa» – und das ist exotisch, eigentlich.

FILMBULLETIN Wie verhalten sich die Eingeborenen dazu?

EDGAR REITZ Sie haben Humor. Ich glaube, das rechne ich meinen Hunsrückern auch hoch an, dass sie eine gewisse Toleranz haben und in der Lage sind, mit so was umzugehen. Das hat wohl auch damit zu tun, dass das geschichtlich eine Durchzugslandschaft ist. Schon zu Römerzeiten zogen Heere durch den Hunsrück, von Trier nach Mainz oder wo immer sie durchzogen, vom keltischen Land ins germanische Land und an die Limes-Grenze. Das hat sich in der Geschichte fortgesetzt: über die spanischen Erbfolgekriege, die schwedischen Truppen im Dreissigjährigen Krieg, die französischen Truppen nach der Französischen Revolution, französische Besatzung nach dem Ersten Weltkrieg und nach dem Zweiten Weltkrieg die amerikanische. Da haben die Leute, glaube ich, gelernt, was das ist, dass Menschen, die da vorbeikommen, nicht in diesem Land geboren sind, von ganz woanders kommen. Man ist neugierig auf sie. Das hat man, glaube ich, dort in Jahrhunderten trainiert: eine Neugier auf den Fremden.

FILMBULLETIN Und gleichzeitig aber ein Heimatgefühl entwickelt. Obwohl das sozusagen ein Durchzugszimmer ist, ist man dort zu Hause.

EDGAR REITZ Ich habe einmal versucht, eine Etymologie des Wortes Heimat zu machen. Interessant ist, dass dieses Wort zur Zeit der Völkerwanderung im frühen Mittelalter entstanden ist. Also zur Zeit der germanischen Stammeswanderschaften, unter Menschen, bei denen keiner im erwachsenen Alter dort lebte, wo er seine Kindheit verbracht hatte. In den Germanenstämmen war das in den Jahrhunderten der Völkerwanderung wohl so, dass keiner im erwachsenen Alter in den Gefilden seiner Kindheit war. Das Wort Heimat hat, da bin ich mir ganz sicher, auch da schon eine Sehnsucht ausgedrückt und ein Verlangen nach etwas, das verloren ist und was man auf eine andere Weise wieder entdeckt. Es wiederholt sich, aber es ist immer so, dass das Gefilde der Kindheit für immer verloren geht und eine zweite Heimat dadurch gewonnen wird, dass man als Erwachsener irgendein Stück Leben ausgestaltet. An diesem Ort mit Herz und Seele beteiligt ist und seine Schaffenskraft an einem Ort verwirklicht. Da entsteht die zweite Heimat.

FILMBULLETIN Wird sich dieses Doppelte auch filmsprachlich niederschlagen? Ich meine die Art der Montage, die Art, wie die Geschichten erzählt werden; werden die hintereinander erzählt oder parallel?

EDGAR REITZ Es ist alles ineinander verschachtelt. So wie das Leben selbst. Und es gibt auch nichts an Widerspruch, was nur für sich steht. Alle Widersprüche leben gleichzeitig und nebeneinander. Wenn wir genau hinschauen, also sagen wir mal: wir treffen uns mit unserer Familie an einem Feiertag, zu Weihnachten etwa, da ist nie nur Freude und Harmonie, sondern alles ist immer gleichzeitig. Es sind alle Konflikte und es sind alle Verschiedenartigkeiten vorhanden, so wie Geschwister verschieden sind, so sind die Menschen und ihre Gedanken verschieden. Das versuche ich damit auszudrücken, dass ich das parallel, also ineinander verzahnt erzähle. Aber auf eine natürliche Art und Weise, dass das nicht wie eine intellektuelle Montage daher kommt, sondern als etwas, wie es sich ganz natürlich ergibt. In der Luft brummt etwas, und man braucht nur den Blick zu heben, und da fliegt ein kleines Flugzeug, und in diesem kleinen Flugzeug sitzt der Bruder. Also man hat immer alles nah beieinander.

FILMBULLETIN In HEIMAT gab es eine grosse Identifikation der Bevölkerung des Hunsrücks vor allen Dingen, aber auch, ja, des Rheinlandes und der Umgebung; es sind Leute von ganz woanders her nach Schabbach, in dieses Phantasiedorf, das ja ganz anders heisst, gekommen; in DIE ZWEITE HEIMAT gab es eine Identifikation einer Generation mit DIE ZWEITE HEIMAT. Wer wird sich als Zuschauer mit der neuen «Heimat» identifizieren?

EDGAR REITZ Ich glaube, dass die Erinnerung an diese Tage etwas sehr Gemeinschaftsstiftendes ist. Wenn ich sage: 9. November 1989, oder ich sage: die Fussball-WM 1990, diese Wochen im Juni/Juli, das ist für viele, viele Menschen eine ganz klare Orientierung. Und wer diesen Film sieht und spürt, ja, so war es, so war ich auch, und wenn er dann miterlebt, wie diese Menschen so ihre Wege gegangen sind und wiederum da gelandet sind, wo auch wir sitzen, dann erzeugt das alles miteinander ein Heimatgefühl. Das ist dann eine Heimat der Zeit.

Ich würde sagen, die Heimat ist in Zukunft nicht mehr ein Ort, der uns vereint, sondern die Zeit, die uns vereint – ein Zeitgefühl, das uns vereint. Nehmen wir mal ein Beispiel. Eines Tages spielen die Kinder mit einem Spielzeug, das heisst Tamagotschi. Tausende, Millionen Kinder auf dem ganzen Globus hatten in diesem Sommer eines. Inzwischen gibt's schon lange keine Tamagotschis mehr, obwohl kaum fünf Jahre vergangen sind. Aber in der Erinnerung einer ganzen Generation von Kindern gibt es ein Tamagotschi. Die werden eines Tages als Vierundzwanzigjährige sich irgendwo verlieben, ein deutsches Mädchen und ein brasilianischer Junge: die hatten beide ein

Tamagotschi, als sie vier waren. Da ist Zeit-Heimat zu spüren. Das ist etwas ebenso stark Verbundenes, als ob sie im neunzehnten Jahrhundert beide in Schabbach in die Schule gegangen wären. Da, meine ich, gibt es Zeit-Heimat.

FILMBULLETIN Und das würde auch für die Generation gelten, die dann, 2004, 2005, wenn die Serie zu sehen sein wird, dann erst fünfzehn Jahre alt ist? Für die das alles, was du erzählst, schon Geschichte ist?

EDGAR REITZ Ja, da wird's für mich schön, wenn's schon Geschichte ist. Dann haben wir's im Herzen, das vermischt sich mit Erinnerungen, eigenen Erinnerungen, und der Geschichte, die ich da sehe. Und das ist meines Erachtens immer das Erfolgsrezept, dass die Menschen, wenn sie fernsehen, eine Geschichte sehen, auch wenn man ein Buch liest: dass die eigene Geschichte da mitspielt, dass man das Gefühl hat, man kommt selber drin vor. Aber nicht in der Gegenwart; in der direkten Gegenwart kann das keiner. Da wehren wir uns alle dagegen, irgendwo drin vorzukommen, weil wir ja immer noch den freien Willen haben, woanders hin zu gehen. Aber in einer Geschichte, die ein paar Jahre zurückliegt, ausreichend Abstand hat, da findet man sich gerne wieder. Also dieses letzte Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts, von 1989 bis 99, das ist abgeschlossene Geschichte, und jeder – von denen, die heute bewusst leben – hat sie erlebt. Und seit dem 11. September 2001 hat sich das in einen Rückblick verwandelt. Es ist ein Stück von gestern, in dem wir schon gelebt haben.

Das Gespräch mit Edgar Reitz führte Peter W. Jansen

Der fahrende Herold des Films

Exemplare (1) – die wir nicht missen mögen

«Free Press, Free Drinks», betonte der Filmkritiker dann immer und hob sein Glas. Das war sein Test darauf, wieviele Kollegen sich in der Nähe befanden.

Es war einmal ein Filmkritiker, der lebte aus dem Koffer. Die meisten Festivals luden ihn ein. Nicht weil er für irgendeine wichtige Zeitung berichtete. Niemand wusste mehr zu sagen wieso, aber er gehörte einfach dazu. Er war immer nur im schäbigsten Hotel untergebracht, kannte alle Tricks und alle Festivaldirektoren und war bei allen Partys der erste und überhaupt: er war immer dabei.

Ob er sich nun mit seinem unschuldigen Gesicht oder mit einer stibitzten Einladung Zutritt verschafft hatte, blieb sein Geheimnis. Vielleicht trug er einfach einen Zauber mit sich herum, der die meist bulligen Türsteher davon abhielt, ihn zu kontrollieren. Oder er erwischte immer den Moment, in dem der Türsteher irgendjemandem zeigen wollte, dass es nicht auf die Einladungskarten ankam, sondern ganz allein auf ihn. Egal wie – unser Filmkritiker war immer schon da, wenn man ankam.

Er liebte es, unter all den jungen Filmemachern herumzusitzen, wenn sie erzählten, wie mühsam sie das Geld für ihren Film zusammengekratzt hatten. Gelegentlich konnte der Filmkritiker die Geschichte eines inzwischen berühmten Regisseurs beisteuern, der ihm vor langer langer Zeit tatsächlich an fast gleicher Stelle eine ähnliche Geschichte erzählt hatte. Den Nachwuchsfilmemachern ging dann immer das Herz auf und sie boten sich an, noch ein Getränk zu holen. «Free Press, Free Drinks», betonte der Filmkritiker dann immer und hob sein Glas. Das war sein Test darauf, wieviele Kollegen sich in der Nähe befanden. Diejenigen, die auf der Stelle versuchten, im Boden zu versinken oder wenigstens ihr Glas zu verstecken, waren gewiss Kritiker. Produzenten, Schauspieler oder Filmemacher hingegen prosteten immer freundlich zurück und lachten. Das hatten sie sich doch immer schon gedacht.

Im Kino suchte sich der Filmkritiker einen Platz in der ersten Reihe. So konnte er ganz lange mit dem Rücken zur Bühne stehen und beobachten, wie sich der Saal langsam füllte.

Er grüsste und wurde grüsst, hielt kurze Schwätzchen, liess sich einen Tipp geben, wie der neufundländische Film denn gewesen sei, verdrehte dann bei seinem Bericht über den Film des berühmten Herrn Sowieso theatralisch die Augen. Dann begann die Vorstellung. Er sank in den Sessel, streifte schnell die Schuhe ab und schlüpfte routiniert in die mitgebrachten Socken. Unter der Heftigkeit der

nun einsetzenden Klimaanlage fror er nämlich häufig, während die schiere Dauer der Filme seine Füsse zum Anschwellen brachte. Dann überliess er sich dem Film.

Manchmal schlief er auch ein. Nicht häufiger als andere und – war es ein Wunder oder einfach Routine – er wachte immer an den entscheidenden Stellen des Films wieder auf. «Der Kinoschlaf ist der gesündeste», dozierte er sowieso gerne auf den Partys und tröstete damit Filmemacher, deren Filme derart verrissen worden waren, dass sie sowieso nicht glaubten, das irgendjemand sie tatsächlich gesehen hatte. Es war ihm allerdings auch schon einmal passiert, dass er in einem selig schlafenden Kino als einziger wach geblieben war. In solchen Augenblicken fühlte er sich erhaben: er allein würde etwas entdecken, das den anderen ewig verschlossen bleiben würde. Tagelang und mit grossem Vergnügen nutzte er dann seine Deutungshoheit über den Festivalstammtischen. Niemand wagte ihm zu widersprechen, sein Wort war Gesetz, und manchmal fand er sogar eine seiner Formulierungen in den Festivalsammelartikeln berühmter Kollegen wieder.

Im Grunde war der Filmkritiker kein geselliger Mensch. Er hatte nur keine Möglichkeit gefunden, so komfortabel einsam zu sein, wie auf einem Festival. (Seine Artikel schrieb er schliesslich ganz allein und in tiefer Melancholie auf seinem Hotelzimmer. Seit geraumer Zeit konnte er nur noch im Liegen schreiben, wenn er die Tastatur seines Laptops gerade noch erreichte, ohne dass es ihm die Luft abschnürte. Sonst fiel ihm nichts mehr ein. Manchmal liess er sich ein Bier bringen. Er erhoffte sich davon einen letzten Schwung für seine Formulierungen. Doch meist schlief er dann nur ein und verpasste die Spätvorstellung und manchmal die Party, von der alle ihm nur vorschwärzten, es sei die beste gewesen.)

Wenn ein Filmfestival sich dem Ende näherte, dann verspürte er ein seltsames Kribbeln, und eine rätselhafte Unruhe erfasste ihn. Er holte seine Wäsche aus der Reinigung und packte sorgfältig den Koffer. Dann studierte er die Prospekte der nächsten Festivals, die er eifrig gesammelt hatte, und sortierte die Visitenkarten neuer Festivaldirektoren, die er kennen gelernt hatte. Zu Hause in seinem winzigen Zimmer mit Fax und Internet, in dem er ja nur die wenigen Tage zwischen zwei Festivals verbrachte, würde er neue Pläne machen müssen. Manchmal erlöste ihn schon kurz vor Ende eines Festivals ein Anruf. Ein Jurymitglied habe in letzter Minute abgesagt, hiess es, ob er nicht einspringen könne. Der Filmkritiker versprach, sein möglichstes zu versuchen, und als er aufgelegt hatte, konnte er sich ein Lächeln nicht verkneifen. Die Abschiedsstimmung des Festivals, auf dem er sich noch befand, steckte ihn nun nicht mehr an. Hatte er sich nicht stets als Vagabund gesehen, als ruhe- und rastloser fahrender Herold des Films? In ein paar Tagen würde also alles wieder von vorne losgehen. Kino – ein Leben lang.

Und wenn er nicht gestorben ist, dann sitzt er beim nächsten Festival neben Ihnen.

Josef Schnelle, Filmkritiker





Schöpferische Leistungen in den verschiedensten Lebensbereichen initiieren, ermutigen, realisieren, festhalten, kommentieren und vermitteln: Das macht uns mit unseren Radio- und Fernsehprogrammanbietern in allen Landessprachen zum grössten Kulturinstitut der Schweiz.

SRG SSR **idée suisse**

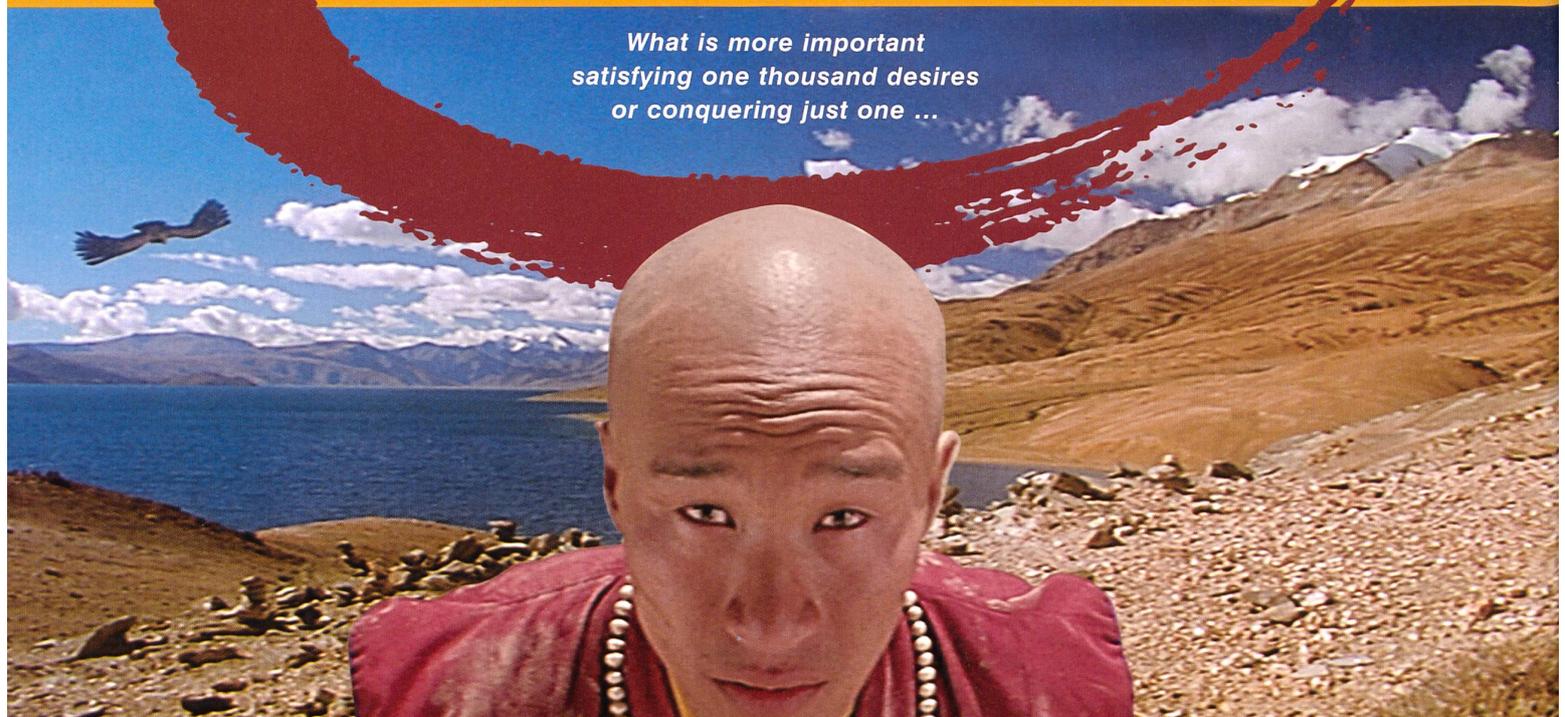


a film by PAN NALIN

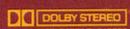
SAMSARA

མི་མ་རྒྱུ།

*What is more important
satisfying one thousand desires
or conquering just one ...*



PANDORA FILM Produktion presents in co-production with PARADIS FILM & FANDANGO SAMSARA SHAWN KU CHRISTY CHUNG NEELESHA BaVORA KELSANG TASHI LHKAPPA TSERING
JAMAYANG JINPA SHERAB SANGEY TENZIN TASHI casting VIVIAN HASBROUK ANDREW LEUNG production designer PETRA BARCHI production design concept AMARDEEP BEHL
costumes NATASHA DE BETAK music CYRIL MORIN «bumblebee» by DADON sound designer BRUNO TARRIERE editor ISABEL MEIER director of photography RALI RALTCHEV, bac
line producer india AMBRISH ARORA (MONSOON FILMS) line producer CLAUDIA STEFFEN producers KARL BAUMGARTNER CHRISTOPH FRIEDEL written by PAN NALIN TIM BAKER
original story by PAN NALIN directed by PAN NALIN



supported by FILMSTIFTUNG NRW FILMFÖRDERUNGSANSTALT HESSISCHE FILMFÖRDERUNG FONDS SUD MEDIA II PROGRAMME EQUINOXE

