

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 45 (2003)
Heft: 246

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

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



3.03

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Round-Midnight-Feeling: Film & Jazz

Wim Wenders zur Musik in seinen Filmen

LA FLEUR DU MAL von Claude Chabrol

SWIMMING POOL von François Ozon

ONLY THE STRONG SURVIVE

von Chris Hegedus und D. A. Pennebaker

EN ATTENDANT LE BONHEUR

von Abderrahmane Sissako

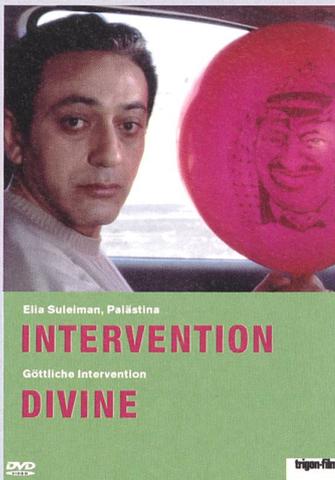
HANS IM GLÜCK von Peter Liechti

www.filmbulletin.ch

> **Film & Jazz**
> **Wenders**

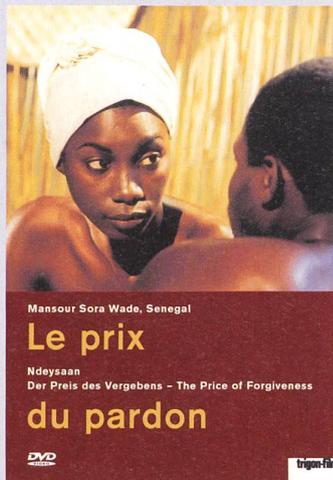


GROSSARTIGE trigon-filme auf DVD



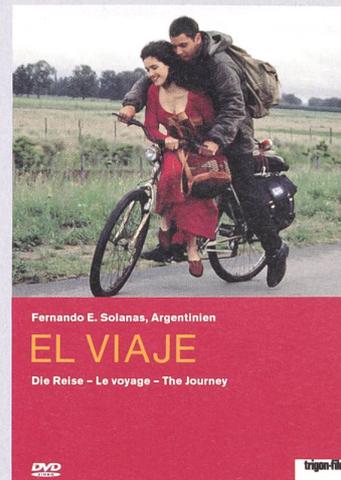
Irrläufe und Zwischenmenschliches betrachtet der Palästinenser Elia Suleiman in seiner wunderbaren Burleske, die in einer Zeit entstanden ist, in der es nichts zu lachen gibt. Keaton und Tati lassen grüssen.

92 Min., ARAB/F/d/f,
Szenenauswahl, Trailer, Interview



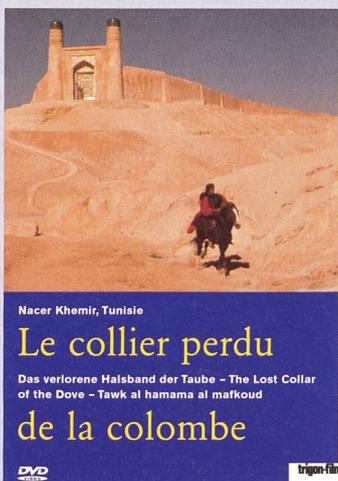
Die bewegende Geschichte aus einem Fischerdorf an der senegalesischen Atlantikküste, in dem ein Mann den Preis des Vergebens lernen muss. Die universell gültige Parabel besticht mit farbenprächtigen Bildern und schöner Musik.

91 Min., WOLOF/d/f/e/sp/holl.,
Szenenwahl, Fotos, Trailer, Extras



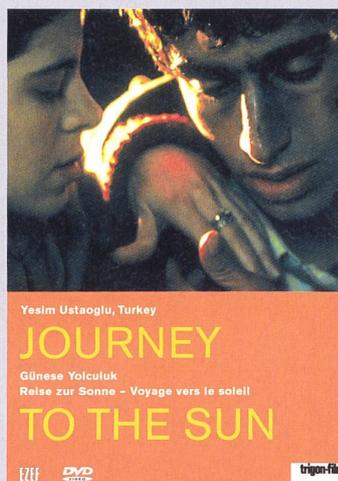
Die Reise des Jugendlichen aus dem Südzipfel der Welt hinauf Richtung Norden gehört zu den erfolgreichsten Filmen Lateinamerikas und ist eine fantastische Einführung in den Kontinent vom Marquez des Kinos.

140 Min., SPAN/D/d/f/e,
Szenenwahl, Trailer, Div. Specials



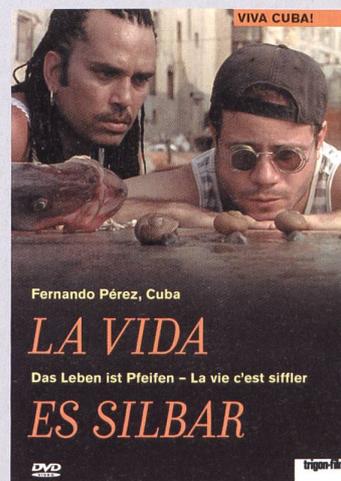
Ein Kalligraphieschüler macht sich in diesem märchenhaften Film des grossen arabischen Erzählkünstlers auf die Suche nach den über sechzig Wörtern, die seine Sprache für die Liebe kennt. Traumhaft schön.

90 Min., ARAB/d/f/e/arab.,
Szenenwahl, Trailer, Fotos, Extras



Subtiles, vielschichtiges Drama um eine türkisch-kurdische Freundschaft. Die Regisseurin Yesim Ustaoglu macht auf bewegende Art deutlich, das Frieden dann möglich ist, wenn man sich wechselseitig ernst nimmt und akzeptiert.

104 Min., TÜRK/d/f/i/e, Szenenwahl,
Trailer, Fotos, diverse Specials



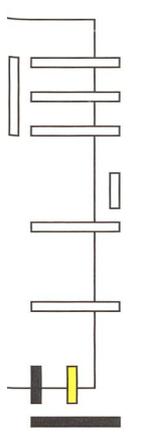
Der grösste Kinoerfolg der Karibikinsel fügt die Lebenslinien von drei Figuren im Havanna von heute zu einer traumhaften Geschichte übers Leben zusammen und lässt uns dabei schmunzeln und das Kino voll geniessen.

106 Min., SPAN/d/e/f, Szenenwahl,
Trailer, diverse Specials

Die DVDs kosten je 49 Franken.
Alle erwähnten Filme sind auch auf Video (VHS-PAL) lieferbar.
DVD-Aussichten: Bodhi-Dharma, TGV, West Beyrouth,
Pequeños milagros

Bestellungen:

www.trigon-film.org
oder 056 430 12 30 oder shop@trigon-film.org



KURZ BELICHTET

3
7
11

Vorschau Locarno 2003
Bücher
DVDs



KINO IN AUGENHÖHE

12

**Widerstreit zwischen Transparenz
und Unergründlichkeit**

LA FLEUR DU MAL von Claude Chabrol

14

«Die Intrige ist eine Spur
in diesem Film, aber nicht das Thema»

Gespräch mit Claude Chabrol



17

Unter der Oberfläche

SWIMMING POOL von François Ozon

19

«In der Imagination steckt
auch immer Gefahr»

Gespräch mit François Ozon



FILM & JAZZ

22

Round-Midnight-Feeling

Kleine Improvisation aus dem Jahr 1984
über Film, Jazz, Lebensgefühl

25

Ein unbekümmerter Streifzug mit Bernhard Uhlmann
durch die Gefilde «Film & Jazz»

FILMFORUM

43

ONLY THE STRONG SURVIVE von Chris Hegedus,
D. A. Pennebaker

45

EN ATTENDANT LE BONHEUR von Abderrahmane Sissako

47

HANS IM GLÜCK von Peter Liechi

48

Gespräch mit Peter Liechi



NEU IM KINO

50

THE HULK von Ang Lee

51

IL PIÙ BEL GIORNO DELLA MIA VITA von Cristina Comencini

52

ON DIRAIT LE SUD von Vincent Pluss

52

LOST IN LA MANCHA von Keith Fulton,
Louis Pepe



MUSIKBILDER

55

«Die Musik war von Anfang
an mit dabei und hat mich
immer wieder weitergetrieben»

Gespräch mit Wim Wenders
zur Musik in seinen Filmen



KLEINES BESTIARIUM

64

Der kleine Mogul

Von Josef Schnelle



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
 MCM –
 Movie Consulting Maur

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

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

Mitarbeiter dieser Nummer
 Irene Genhart, Thomas
 Schäfer, Frank Arnold,
 Thomas Binotto, Gerhard
 Midding, Michael
 Sennhauser, Peter Rüedi,
 Pierre Lachat, Irène
 Bourquin, Rolf Breiner,
 Gerhart Waeger, Birgit
 Schmid, Daniel Däuber, Peter
 W. Jansen, Josef Schnelle

Fotos
 Wir bedanken uns bei:
 Sammlung Manfred Thurow,
 Basel; JMH Distribution,
 Neuchâtel; trigon-film,
 Wettingen; Cinémathèque
 suisse Dokumentationsstelle
 Zürich, Filmcoopi, Frenetic
 Films, Peter Liechti, Look
 Now!, Monopole Pathé Films,
 UIP, Xenix Filmdistribution,
 Theo Zwicky (Jazz & Film),
 Zürich; Filmmuseum Berlin
 Deutsche Kinemathek, Berlin;
 Gabriela Maier (Illustration
 Kleines Bestiarium)

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

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

Abonnemente
 Filmbulletin erscheint 2003
 fünfmal ergänzt durch vier
 Zwischenausgaben.
 Jahresabonnement:
 CHF 57.- / Euro 34.80
 übrige Länder zuzüglich
 Porto

© 2003 Filmbulletin
 ISSN 0257-7852

Filmbulletin 45. Jahrgang
 Der Filmberater 63. Jahrgang
 ZOOM 55. Jahrgang

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

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



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



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

KDW | KOMMUNIKATION AUF PAPIER

Stadt Winterthur



Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beiträgen 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

Martin Schaub

Der Filmkritiker Martin Schaub ist am 14. Juni verstorben.

Als Mitarbeiter von «Filmbulletin» ist Martin Schaub zwar nur punktuell in Erscheinung getreten – sein Renommee hat er sich vor allem als Filmkritiker für den Tages-Anzeiger geschaffen. Unsere Arbeit aber hat er viele Jahre kritisch wohlwollend verfolgt, und wir werden uns auch künftig bemühen, seinen Ansprüchen soweit wie irgend möglich gerecht zu werden.

Einen ersten Beitrag für «Filmbulletin» schrieb Martin Schaub im März 1985, eine ausführliche Besprechung von KAOS der Gebrüder Taviani. Seine umfangreichste Arbeit für diese Zeitschrift war ein Essay zum Thema «Film in der Schweiz – Stand der Dinge» mit dem Titel: «Die Krise in den Köpfen», welches im Juli 1995 erschien.

Kaum hatten wir eine zukünftig weit intensivere Zusammenarbeit miteinander vereinbart, als Martin von einem schweren Schicksalsschlag ereilt wurde, der ihm jede Weiterarbeit als Filmkritiker verunmöglichte. Knapp am Tod vorbeigegangen, war Martin Schaub künftig an einen Rollstuhl gebunden. Dennoch war es ihm – als «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» von der Stadt Zürich eine Auszeichnung erhielt – wichtig, an der Preisverleihung teilzunehmen: obwohl Martin des Sprechens kaum schon wieder mächtig war, hat er dies auf seine Art dennoch sehr deutlich zum Ausdruck gebracht.

Als ich ihn zum letzten Mal getroffen habe, ging es ihm den Umständen entsprechend sehr gut. Er hat sich auch sofort nach dem «Stand der Dinge» bei der Zeitschrift erkundigt, hat versichert, er lese sie wieder mit grosser Aufmerksamkeit, und freute sich sichtlich, als ich ihm nur Gutes vermelden konnte.

Abstimmung

Inzwischen haben die meisten Abonnentinnen und Abonnenten ihren Abonnementsbeitrag einbezahlt und, soweit sie das wollten, an der Abstimmung über unsere Zwischenausgaben – Arbeitstitel Filmbulletin Plus – teilgenommen. Erste Hochrechnungen waren also in den letzten Wochen möglich, und bestimmt warten zumindest diejenigen, die sich an der Abstimmung

beteiligten, auf erste Ergebnisse. Nun: das Resultat der Abstimmung ist so eindeutig, wie dies meist nur bei Abstimmungen in diktatorischen Staaten erreicht wird. Die Stimmbeteiligung allerdings entsprach durchaus schweizerischen Verhältnissen.

Die abgegebenen Stimmen verteilen sich im einzelnen wie folgt:

- 71% stimmten für sehr wichtig
- 10% stimmten eher dafür
- 7% neutral (Stimmhaltung)
- 4% stimmten eher dagegen
- 8% stimmten für ganz unwichtig

Wir müssen noch den Halbjahresabschluss der Buchhaltung zu Rate ziehen, bevor wir definitiv entscheiden – aber da wir uns längst an eine rollende Planung gewöhnt haben, ist eigentlich jetzt schon klar: die Zwischenausgaben werden weiterhin erscheinen.

Es freut uns selbstverständlich, dass viele unserer Leserinnen und Leser unsere Auffassung teilen, eine Ausweitung des Angebots an Filmbesprechungen sei im gegebenen filmkulturellen Umfeld sinnvoll und notwendig. Gerne hoffen wir, dass sich weitere Filmbegeisterte mit dieser Auffassung finden, die «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» dann neu abonnieren werden. Mundpropaganda hilft da durchaus weiter.

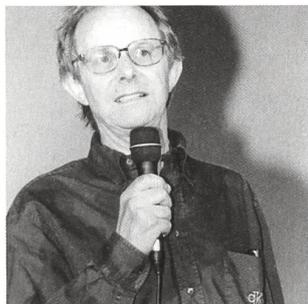
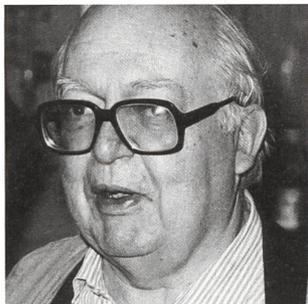
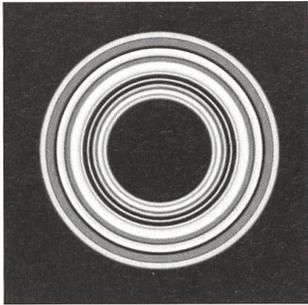
Walt R. Vian

PS Fundstück

Arnold Kübler, der Schriftsteller aus Wiesendangen bei Winterthur, der unter anderem den «Öppi von Wasenwachs» geschrieben hat, war von 1941 bis 1957 Redaktor der Monatszeitschrift «Du». Im Heft 11/1948 hat Arnold Kübler einen Beitrag von Chris Marker nachgedruckt, der den Titel trägt: «Jazz – Notizen über einen Vortrag von Boris Vian im Pariser Konservatorium». (Das kann insofern eigentlich nicht erstaunen, als Boris Vian mit der Tochter von Kübler, Ursula Kübler, verheiratet war.)

Nebenbei: Dass Boris Vian in LES LIAISONS DANGEREUSES von Roger Vadim auch als Schauspieler auftritt, darf in einer in Wülflingen in Winterthur produzierten Filmzeitschrift doch einmal erwähnt werden. Wann, wenn nicht in einer Ausgabe, die sich vorwiegend mit Jazz & Film befasst?

Festival internazionale del film Locarno 2003 Vorschau



Friedrich Dürrenmatt

Ken Loach

THE OTHER FINAL
Regie: Johan Kramer

DIX-SEPT ANS
Regie: Didier Nion

Ab 6. bis zum 16. August öffnet sich die *Piazza Grande* von Locarno – schönstes Open-air-Kino der Schweiz – (und die vielen anderen Abspieldstätten) wiederum dem Besucherstrom des 56. Festival internazionale del Film.

Der «Internationale Wettbewerb» ist der Kern, der von einer ganzen Palette von Reihen und Sektion «umhüllt» ist. In der Sektion «*Cinéastes du présent*» etwa stellen Autoren, die explizit nach neuen Ausformungen der Filmsprache suchen, ihre – sich oftmals auf der fließenden Grenze zwischen Dokumentar- und Spielfilm bewegenden – Werke vor.

Die Sektion «*Par di domani*» präsentiert dieses Jahr neben dem Besten aus der schweizerischen Kurzfilm-Produktion insbesondere das junge Filmschaffen aus den skandinavischen Ländern.

Mit rund fünfzig Filmen entfaltet die von Franco La Polla betreute Retrospektive «*Cinema & Jazz*» ein «buntes Gesamtbild» der fruchtbaren Begegnung zweier Kunstformen des zwanzigsten Jahrhunderts. Dokumentarfilme von Festivals (*JAZZ ON A SUMMER'S DAY*) oder von einzelnen Musikern (*THELONIOUS MONK: STRAIGHT, NO CHASER*) treffen auf mehr oder weniger genaue Biopics (*YOUNG MAN WITH A HORN, THE GLENN MILLER STORY, BIRD*) oder Aufarbeitungen von Jazzgeschichte (*NEW ORLEANS*). Filme wie *SHADOWS* von John Cassavetes oder *THE COOL WORLD* von Shirley Clarke zeugen von der engen und gegenseitig befruchtenden Zusammenarbeit von Jazzmusikern und Filmemachern, *ANATOMY OF A MURDER* von Otto Preminger oder *ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD* von Louis Malle zeigen, wie Jazz dramaturgisch wirkungsvoll eingesetzt werden kann. Zahlreiche Kurz- und Trickfilme erweitern das Spektrum.

Das Festival zeichnet dieses Jahr den Briten *Ken Loach*, diesen «grossen Filmemacher des Realen», für sein «fesselndes, kohärentes und generöses Schaffen» (etwa *POOR COW, KES, HIDDEN AGENDA, RIFF-RAFF, RAINING STONES, LADYBIRD, LADYBIRD* bis zum letztjährigen *SWEET SIXTEEN*) mit dem Ehrenleoparden aus.

Der letztes Jahr im Gedenken an den langjährigen Präsidenten des Festivals gegründete Preis «*Raimondo Rezzonico*» soll die Arbeit unabhängiger, innovativer Produzenten ehren. Er geht dieses Jahr an *Ruth Waldburger*. Die schweizerische Filmproduzentin hat

mit ihrer Firma Vega Film seit *SOIGNE TA DROITE* (1987) die meisten Filme von Jean-Luc Godard co-produziert, aber auch etwa mit Alain Resnais (*ON CONNAIT LA CHANSON, SMOKING / NO SMOKING*), Léos Carax (*POLA X*), Gianni Amelio (*L'AMERICA, IL LADRO DI BAMBINI*) oder Theo Angelopoulos (*LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE*) zusammengearbeitet. *PAS SUR LA BOUTE* von Alain Resnais oder *NOTRE MUSIC* von Jean-Luc Godard sind zwei von ihr co-produzierte Projekte, die zurzeit vor dem Abschluss stehen.

Die Reihe «*In Progress*» sucht den Kontakt zu anderen Kunstformen, die das Filmische bereichern können: *Herald Szeemann* präsentiert neuere Installationen, auf der *Piazza* steht ein ganzer Abend im Zeichen von *Matthew Barney's* «Cremaster»-Zyklus, und das Forum wird zur Begegnungsstätte mit bedeutenden Filmkomponisten, unter ihnen etwa *Ennio Morricone*.

Das Projekt «*Porte aperte*» will europäischen Produzenten einen Einblick in die Situation des Filmschaffens des Südens und Ostens der Welt verschaffen. Das Festival hat in Zusammenarbeit mit der Direktion für Zusammenarbeit und Entwicklung (Deza) dieses Jahr rund ein Dutzend jüngerer Filmschaffender aus *Kuba* eingeladen, damit sie jüngste Werke und Projekte vorstellen und in Kontakt mit europäischen Produzenten treten können.

Das argentinische Kino macht in den letzten Jahren wieder von sich reden – so konnte letztes Jahr in Locarno *TAN DE REPENTE* von Diego Lerman entdeckt werden. Mit der Reihe «*Los argentinos juniore*s» stellt das Festival die Werke der jüngsten Generation des argentinischen «Kinowunders» vor.

Das Kunstmuseum von Locarno, die *Casa Rusca*, stellt zurzeit den Schriftsteller *Friedrich Dürrenmatt* als Maler vor. Das Festival würdigt den Schriftsteller mit einer Reihe von Filmen, die von seinem Werk inspiriert wurden. Die Aufführungen von etwa *THE PLEDGE* von *Sean Penn* (nach «Das Versprechen») oder *RAMATOU / HYÈNES*, der senegalesischen Version des «Besuchs der alten Dame», von *Djibril Diop Mambéty*, gelten auch als eine Art Vorpremiere einer für den Oktober geplanten grossen Retrospektive der *Cineteca Bologna* zum Thema *Friedrich Dürrenmatt* als Inspirationsquelle für Filmemacher.

Festival internazionale del film Locarno,
Via B. Luini 3a, 6601 Locarno
www.pardo.ch

Settimana della Critica Locarno Einige Anmerkungen

Fünfzehn Jahre ist es her, seit die Filmkritikerwoche – eine im Rahmen des Filmfestivals von Locarno gezeigte, aber von Mitgliedern des Schweizerischen Verbandes der Filmjournalistinnen und Filmjournalisten (SVFJ) zusammengestellte Programm – zum ersten Mal präsentiert wurde. Im Laufe der Jahre wechselten zwar die Mitglieder der Auswahlgruppe. Doch der Impetus blieb: Die Kritikerwoche ermöglicht einigen Filmjournalisten, einmal pro Jahr die Seite zu wechseln und den Status des Kurators einer Festivalsektion einzunehmen. Diese Gelegenheit gilt es zu nutzen.

Die Kriterien, unter denen man aus der Fülle der weltweiten Jahresproduktion sieben Filme bestimmt, die eine «Semaine» ausmachen, haben schon zu manch heftiger Diskussion geführt. Der Fokus ergibt sich aus dem Erlebnishorizont jedes einzelnen Mitgliedes der Auswahlgruppe, aber auch aus dem Zeitgeist und aus den sich stetig verändernden technischen Möglichkeiten. Vor acht Jahren hat sich die Kritikerwoche als Ort definiert, in dem über die Gegenwart und Zukunft des Dokumentarfilms an sich – aber auch über die Welt und die *conditio humanis* – reflektiert wird. Immer mal wieder geisterte in der Folge die Idee eines «*cinéma sans frontière*» durch die Köpfe: Genre-Sprengendes, mit Form und Inhalt Spielendes, Aufwühlendes wollte man zeigen und bewegte sich nahe am Puls der Zeit, denn die Sprache des Kinos – und damit auch des Dokumentarfilms – hat sich innerhalb weniger Jahre allein schon durch die computer- und kinotechnischen Erneuerungen rapide verändert. Man hat sich schnell ans Neue gewöhnt. Die modernsten technischen Errungenschaften werden derzeit im Dokumentarfilmschaffen weniger aus ästhetischen Überlegungen denn aus ökonomischen Gründen gehypt. Die Diskussion um den Fokus der *Semaine* ist – auch dieses Jahr einhergehend mit den Zeichen der Zeit, die weniger auf Innovation als wieder vermehrt auf Wahrung des Altbewährten stehen – kontemplativer geworden: Im Zeitalter des schnellebigen Infotainments kommt dem dokumentarischen Kino vor allem als potentielltem Ort profundere Auseinandersetzungen mit der Welt und der menschlichen Befindlichkeit eine wichtige Aufgabe zu.

Dass wir in der *Settimana* der Mannigfaltigkeit des Dokumentarfilmschaffens Rechnung tragen, ist

>> smart cabrio: 3 Monate lang gratis Sommer.*



Featuring:
Full Safety Package, SUPREX-Turbomotor
und elektrisches Verdeck.

What to do:
Jetzt frei machen
und leasen!

Location:
In jedem smart Center.

* 3 Monate gratis bei Leasing-Vertragsdauer ab 48 Monate mit einem Restwert von 30%.
Angebot in Zusammenarbeit mit DaimlerChrysler Service Leasing AG.

smart
open your mind.

Im Leasing:
3 Monate gratis.

Holen Sie sich das günstigste
Cabrio der Schweiz.
Sommer-Leasing-Aktion ab
sofort und bis 30.9.2003.

www.smart.com

Fantoche

ebenso selbstverständlich, wie dass uns Erzählperspektive und Gestaltung eines Films genauso stark interessieren wie das Dokumentierte selber.

Entsprechend weit spannt die 14. Kritikerwoche ihren thematisch-formalen Bogen. Eckpfeiler sind *Didier Nions DIX-SEPT ANS* und *Johan Kramers THE OTHER FINAL. DIX-SEPT ANS* ist eine feinfühlig, mit viel auktorialer Zurückhaltung erstellte Langzeitstudie, die das Heranwachsen des jungen Jean-Benoît aus der Normandie dokumentiert. Die verspielte Doku-Soap *THE OTHER FINAL* hingegen, die das "Finalspiel" zwischen den beiden schlechtest platzierten Fifa-Fussballmannschaften dokumentiert, hätte ohne Johan Kramer, der das Spiel organisierte, gar nicht stattgefunden.

Nicht nur Kramer, auch der Schweizer *Peter Liechti* tritt im essayistischen Tagebuch *HANS IM GLÜCK* als sein eigener Protagonist auf und sinniert dabei so herrlich-verschroben wie tiefgründig über das (Nicht-)Rauchen, die Identität, das Älterwerden und die Heimat. Radikal subjektiv ist *THE PETER SELLERS STORY – AS HE FILMED IT* von *Anthony Wall* und *Peter Lydon* – eine posthum aus Sellers Home-Movies erstellte "Autobiographie", unterlegt mit Kommentaren von Sellers Weggefährten.

Film als dokumentierendes, konservierendes und der Reflexion fähiges Medium hat Teil an der Histoire und am kollektiven Gedächtnis: Er hält fest, was zu vergessen droht. So erzählt *Sam Greens* und *Bill Siegels THE WEATHER UNDERGROUND* von einer in den USA der sechziger und siebziger Jahre aktiven revolutionären Gruppe. Und *Benjamin Geisslers BILDER FINDEN* berichtet von der Suche nach den erst verloren geglaubten, dann wiedergefundenen und schliesslich entführten Wandmalereien von Bruno Schulz. Nicht verloren gegangen, wohl aber tief im Outside gelandet ist der Western: In *GO WEST, YOUNG MAN!* reisen *Peter Delpout* und *Mart Dominicus* im Westen von heute dem Westen von gestern nach und setzen dabei zum stillvoll-wehmütigen Requiem auf ein totgesagtes Genre an. Wenn sich in Delpouts und Dominicus' Film die alten Westernbilder mit den dokumentarischen Bildern von heute mischen, sind wir da, wo wir mit der Filmkritikerwoche hinführen wollten: Am Ort, wo Kino gefangen nimmt und uns zum Staunen, Nachdenken, Streiten und Lachen bringt.

Irene Genhart, Thomas Schärer



Suzanne Buchan, Otto Alder,
Duscha Kistler, Frank Braun,
Sandra Walser

TIM TOM
Ch. Pougeoise, R. Segaud

AAAHH! REAL MONSTERS
Iwan Kowaljow

IDEGEN TEST G. Ulrich

NOSFERATU TANGO Z. Horvath

Die vierte Ausgabe von *Fantoche*, der grössten Trickfilmschau der Schweiz, findet vom 9. bis 14. September wieder in Baden statt. 1999 war das im Zweijahresrhythmus stattfindende Festival wegen grossen Erfolges an die Grenzen der Kapazität seines enthusiastischen Organisationsteams gelangt. Für 2001 hat es sich deshalb (und wegen mangelnder finanzieller Absicherung) eine Denkpause verordnet. Diese wurde erfolgreich genutzt, um die Existenz des Festivals längerfristig abzusichern und die Organisationsstruktur zu professionalisieren. Dank einer substantiellen Erhöhung der Unterstützung und einer auf fünf Jahre lautenden Leistungsvereinbarung mit der Stadt Baden ist die nähere Zukunft der Schau gesichert.

Für den *Internationalen Wettbewerb* sind 46 Beiträge selektioniert worden, die von der internationalen Jury, bestehend aus *George Griffin* (USA), *Nurit Israeli* (D), *Joon-Yang Kim* (Südkorea), *Igor Kowaljow* (USA) und *Suzanne Zahnd* (CH), beurteilt werden.

Das Programm «*Best of the World*», für das 24 Beiträge nominiert wurden, vereint Highlights aus der aktuellen internationalen Produktion.

Zwei Werkschauen gelten dem Werk von *George Griffin* und *Igor Kowaljow*. Griffin, der in den siebziger Jahren mit Grössen wie *Ralph Bakshi* zusammenarbeitete, setzt sich in seinen Animationen oft mit Geschichte und Zukunft des Trickfilms auseinander, reflektiert spielerisch Techniken und Traditionen, während zentrale Aspekte von *Kowaljows* Schaffen die Suche nach der eigenen Identität und die Vermischung von Gegenwart und Zukunft sind.

Das Festival hat den Kinderfilmclub «Zauberlaterne» eingeladen, aus den eingeladenen Filmen ein eigenes *Kinderprogramm* zusammenzustellen, das, medienpädagogisch begleitet, dem jüngsten Publikum die Welt des Animationsfilms näherbringen soll.

Baden wird auch Ort sein für zahlreiche Vorpremieren von abendfüllenden Animationsfilmen wie etwa *LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE* von *Sylvain Chomet*, *WAKING LIFE* von *Richard Linklater* oder *CORPUS CALLOSUM* von *Michael Snow*.

Nach dem Festival wird eine Programmauswahl auf Tournee durch mehrere Schweizer Städte gehen.

Fantoche, Landstr. 1, Postfach, 5401 Baden,
www.fantoche.ch

Kurz belichtet

Das andere Kino

Stummfilmfestival

Bereits seit Jahren widmet sich das *Bonner Sommerkino* im stimmungsvollen Hof der Universität Bonn im August jeweils dem Stummfilm. *Stefan Drössler*, Gründer und künstlerischer Leiter des Sommerkinos, gelingt es jeweils, berühmte, aber auch neu entdeckte Stummfilme in qualitativ guten oder gar neu restaurierten Kopien zu organisieren, die von ausgesuchten Stummfilmpianisten begleitet werden. Seitdem Drössler als Leiter des Film-museums in München tätig ist, wird das Programm jeweils auch dort gezeigt. Dieses Jahr zieht erfreulicherweise auch das *Filmpodium der Stadt Zürich* mit und übernimmt das Programm von kurzen und längeren Stummfilmen inklusive der Live-Begleitung ab 20. 8. beinahe vollständig. Neben Klassikern wie *INTOLERANCE* von *David Wark Griffith* (1916), *DAS GLÜCK* (STSCHASTJE) von *Alexander Medwedkin* (1935) oder *THE WIND* von *Victor Sjöström* (1928) findet sich Witziges und Burleskes, etwa die japanische Nonsenskomödie *KINDER SIND EIN SEGEN* von *Torajiro Saito*, aber auch *ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN*, eine typisch berlinerische Komödie von *Ernst Lubitsch* mit der von Temperament sprühenden *Ossi Oswald*, oder *THE BALLOONATIC* von und mit *Buster Keaton*. Als besonderer Leckerbissen könnte sich *POLIZEI-BERICHT ÜBERFALL* von *Ernö Metzner*, «einer der radikalsten deutschen Filme», ein experimenteller Kurzfilm über einen Strassenüberfall, entpuppen.

Filmpodium im Schiffbau, Schiffbaustr. 4, 8005 Zürich, www.filmpodium.ch
19. Internationale Stummfilmtage – Bonner Sommerkino (7. bis 17. August), www.bonnerkinemathek.de

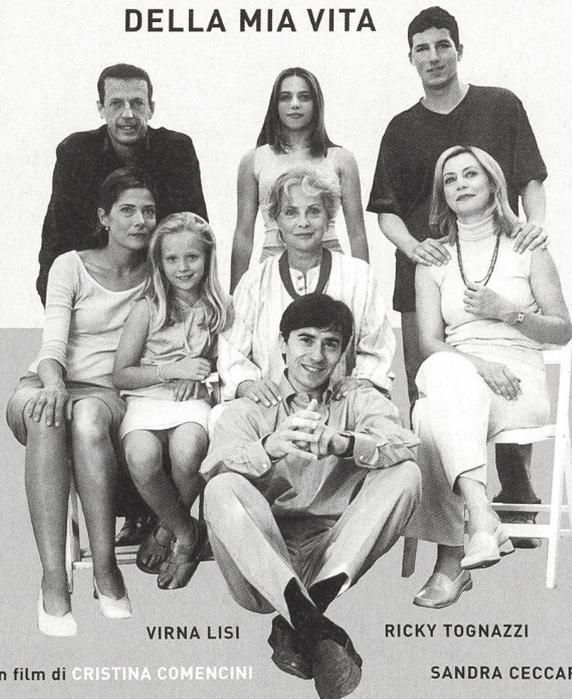
Hommage

Gene Hackman

Das *Stadtkino Basel* eröffnet ab 21. August seine sechste Saison mit einer kleinen Hommage an den amerikanischen Schauspieler *Gene Hackman*. Aus den über sechzig Filmen, in denen er mitgewirkt hat, werden unter anderem *BONNIE AND CLYDE* von *Arthur Penn*, *THE FRENCH CONNECTION* von *William Friedkin*, *THE CONVERSATION* von *Alan J. Pakula* oder *UNFORGIVEN* von *Clint Eastwood* gezeigt. *Stadtkino Basel, Klostersgasse 5, 4051 Basel*

BEST FILM - MONTREAL FILMFESTIVAL 2002

IL PIÙ BEL GIORNO DELLA MIA VITA



VIRNA LISI

RICKY TOGNAZZI

un film di CRISTINA COMENCINI

SANDRA CECCARELLI

MARGHERITA BUY

JEAN-HUGUES ANGLADE

AB 21. AUGUST IM KINO



visions du réel - n° 10 - 2003

eine reise durch ein
anderes italien...

viaggio a misterbianco

ein film von paolo poloni

AB 28. AUGUST IM KINO

In Zusammenarbeit mit nicola bellucci
musik: gianni coscia, veronique stefan kurt
eine coproduktion von el rayo x film mit srg, srf, idee suisse und wdr



FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM LOCARNO 2003 LE NOUVEAU PAVILLON «SWISS FILMS» À LA MORETTINA

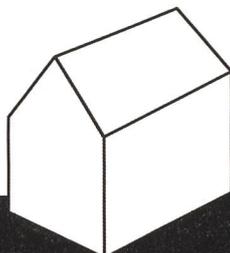
À Locarno
Pavillon «SWISS FILMS» à la Morettina:

Micha Schiwow, Francine Brücher, Christine Stettler, Ursula Hartenstein,
Sandra Gomez, Regula Bobst, Thierry Blancpain
(Centre suisse du cinéma)

Philippe Clivaz, Eric Bouzigon, Simon Koenig
(Agence suisse du court métrage)

Peter da Rin, Hanna Bruhin, Sabina Brocal
(Pro Helvetia)

SWISS FILMS



ON THE MOVE



- Le Centre suisse du cinéma
→ informe sur l'actualité du cinéma suisse
→ conseille les producteurs et les réalisateurs pour
la promotion et la vente de leurs films
→ renseigne les délégués de festivals sur les derniers films produits
→ soutient les films suisses à l'occasion de marchés internationaux du film
→ organise le Prix du cinéma suisse
→ publie le catalogue annuel «SWISS FILMS» qui est une
sélection représentative des nouvelles productions

CENTRE SUISSE DU CINÉMA
Neugasse 6, Postfach, CH-8031 Zürich
tél. ++41/1/272 53 30, fax ++41/1/272 53 50
e-mail: info@swissfilms.ch
www.swissfilms.ch

AGENCE SUISSE DU COURT MÉTRAGE
Maupas 2
CH-1004 Lausanne
tél. ++41/21/311 09 06, fax ++41/21/311 03 25
e-mail: info@shortfilm.ch
www.shortfilm.ch

PRO HELVETIA
Hirschengraben 22
Postfach
CH-8024 Zürich
tél. ++41/1/267 71 71, fax ++41/1/267 71 06
e-mail: info@pro-helvetia.ch
www.pro-helvetia.ch

SWISS FILMS



Agence suisse du court métrage
Kurzfilm Agentur Schweiz
Swiss Short Film Agency



PRO HELVETIA
Fondation suisse pour la culture



Alexander J. Seiler

Das Filmpodium der Stadt Zürich begeht den 75. Geburtstag von Alexander J. Seiler mit der Vorführung von *DON QUICHOTTE* von Georg Wilhelm Pabst, eine filmische Rarität von 1933, die sich Seiler gewünscht hat. Das Filmpodium würdigt damit «seinen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung des Schweizer Films in den vergangenen vierzig Jahren»: sein Dokumentarfilmschaffen, aber auch sein filmpolitisches und filmkulturelles Engagement. Seiler arbeitet im übrigen an einem Projekt «Dutti».

Filmpodium der Stadt Zürich, 19. August, 18.30, kurze Laudatio von Rolf Niederhauer, Filmpodium im Schiffbau, Schiffbaustr. 4, 8005 Zürich, www.filmpodium.ch

Jim Jarmusch

In der schönen Retrospektive, die das Xenix Jim Jarmusch widmet, sind im August noch *MYSTERY TRAIN*, *GHOST DOG: THE WAY OF THE SAMURAI*, *NIGHT ON EARTH*, der Western *DEAD MAN* und *YEAR OF THE HORSE*, der Musikfilm über Neil Young, zu sehen. Die Reihe wird ergänzt mit sechs Episoden aus der skurrilen Fernsehserie «Fishing with John» von John Lurie, dem Schauspieler und Musiker – und Fischfangbanausen: Lurie mit Jim Jarmusch auf Haifischfang, mit Dennis Hopper in Thailand, mit Tom Waits auf Red-Snapper-Fang auf Jamaica oder mit Willem Dafoe beim Eisfischen in Maine. Ausserdem wird der Episodenfilm *TEN MINUTES OLDER – THE TRUMPET* zu sehen sein.

Kino Xenix am Helvetiaplatz, Kanzeleistrasse 56, 8004 Zürich, www.xenix.ch

The Big Sleep

Jean Yanne

18. 7. 1933 – 23. 5. 2003

«Die Lakonie war sein Faustpfand: Ein skeptischer, witternder Blick, wenige Worte und sparsame Gesten genügten Jean Yanne, um seine Charaktere in Undurchschaubarkeit zu wiegen. Seine grosse Begabung lag darin, ihnen ein Doppelleben zu geben. Den Zuschauern eröffnete er dabei einen mulmigen Zwiespalt. Die Sanftmut und Schüchternheit, die er der Titelrolle in Chabrols *LE BOUCHER* verleiht, vermag er erschütternd zärtlich zu vereinbaren mit der Bestialität der Frauenmorde,

die er begeht. Ein Anthologiestück ehelicher Grausamkeit lieferte Yanne im gleichen Jahr in Chabrols *QUE LA BÊTE MEURE*, bei dem man sich ständig erappt, seiner Häme und Verächtlichkeit insgeheim recht zu geben.»

Gerhard Midding in *Frankfurter Rundschau* vom 6. 6. 2003

Gregory Peck

5. 4. 1916 – 12. 6. 2003

«Den letzten filmischen Triumph hat er 1989 in *OLD GRINGO* von Luis Puenzo gefeiert, in der wunderbaren und noch einmal sozusagen massgeschneiderten Rolle des alten Schriftstellers Ambrose Bierce, der sich scharfzüngig, todessüchtig und mit romantisch angekränkeltem Sarkasmus in eine mexikanische Revolution stürzt. In dieser Figur schlug das noble Herz noch einmal sehr kräftig, um es ein wenig pathetisch auszudrücken. In diesem Bierce, kurzum, war noch einmal der ganze Peck, ein Gentleman, der alles gehabt hat, nichts mehr braucht und sich der eigenen Überdurchschnittlichkeit doch nicht entziehen kann.»

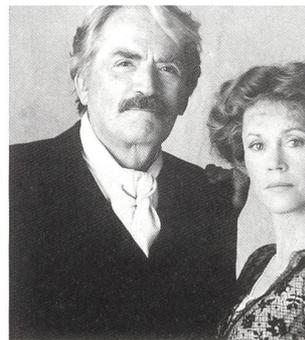
Christoph Schneider im *Tages-Anzeiger* vom 14. 6. 2003

Katherine Hepburn

12. 5. 1907 – 29. 6. 2003

«Wenn die Millionenerbin Susan draufgängerisch, unerschrocken und in hochfliegender Selbstüberschätzung die grosse gefleckte Wildkatze hinter sich her zerrt – keineswegs den gezähmten Leopard namens Baby, sondern ein gemeingefährliches Untier – ist sie ganz Dompteuse wider willen, ganz im Einklang mit dem Geschmack ihrer selbstbewussten Darstellerin Katherine Hepburn. Die «Unbezähmbare», wie sie immer wieder genannt wurde, dieses temperamentvolle und zu allen Schandtaten bereite Energiebündel, nie Mittelmass, sondern stets quirlicher Widerspruchsgeist, arrogant, originell, exzentrisch, eine einzige und stetige Herausforderung für das andere Geschlecht, hatte das Glück, in einer Zeit zum Hollywoodstar aufzusteigen, als der Geschlechterkampf im Kino noch zwischen Gleichen ausgetragen wurde.»

Marli Feldvoss in *Neue Zürcher Zeitung* vom 1. 7. 2003



MYSTERY TRAIN

Regie: Jim Jarmusch

Jean Yanne und Stéphane

Audran in *LE BOUCHER*

Regie: Claude Chabrol

Gregory Peck und Jane Fonda

in *OLD GRINGO*

Regie: Luis Puenzo

Katharine Hepburn

in *BRINGING UP BABY*

Regie: Howard Hawks

Bücher zum Film

Quizfrage: Was haben folgende Künstler gemeinsam? Die Schauspieler Germaine Damar und René Deltgen sowie der Autor («Dr. Mabuse») Norbert Jacques? Sie alle waren gebürtige Luxemburger, machten Karriere aber vor allem in Deutschland.

Im Falle des 1979 verstorbenen Deltgen, der den Höhepunkt seiner Karriere im Dritten Reich vor allem in Abenteuerfilmen (wie *KAUTSCHUK*) als «Macho» und «Lebemann» erlebte, ist das mehr als eine biographische Fussnote, wurde ihm doch nach dem Zweiten Weltkrieg in Luxemburg der Prozess gemacht – als Kollaborateur des Nazi-Regimes. Dabei ging es nicht um seine Mitwirkung in faschistischen Spielfilmen, die Propagandacharakter hatten, sondern um die Unterzeichnung zweier propagandistischer Aufrufe aus der Zeit, als Luxemburg unter deutscher Kontrolle stand. Als Kollaborateur wurde Deltgen 1946 zu einer Gefängnisstrafe von zwei Jahren, zu einem Bussgeld und zum Verlust der luxemburgischen Staatsbürgerschaft verurteilt. Allerdings, auch das erfährt man aus diesem Buch, wurde er bereits nach kurzer Zeit wieder entlassen, war höchstens zwei bis drei Monate inhaftiert, wie spätere Theaterengagements belegen, und erhielt 1952 wieder die Staatsbürgerschaft. Letzte Klarheit bringt auch dieses Buch nicht in den «Fall Deltgen»: «Definitiv unergründbar» sei es, so die Einleitung, wie Deltgen zum Nationalsozialismus stand. Was überrascht ist unter anderem die Tatsache, dass es zum Begräbnis des Schauspielers Joachim Gottschalk (der sich nicht von seiner jüdischen Ehefrau trennen wollte und deshalb mit seiner Familie 1941 Selbstmord beging) zwei konträre «Wahrheiten» gibt: einerseits die Aussage, Deltgen hätte sich Goebels' Missfallen zugezogen, weil er mit einigen wenigen anderen Kollegen trotz Verbot daran teilnahm, andererseits die Aussage, fast alle Berliner Schauspieler hätten als Protest daran teilgenommen.

Einfach, weil es über einen kaum bekannten Vorgang berichtet, ist das 24seitige Kapitel über den «Fall Deltgen» so spannend. Ihm folgen 28 Seiten über die Theaterarbeit Deltgens, rekonstruiert aus Selbstzeugnissen, Erinnerungen von Kollegen, Berichten von Augenzeugen und Premierenkritiken. Ein wenig enttäuschend sind die beiden Kapitel über Deltgens Film- und Fernseharbeiten (54 Seiten) und über seine «politischen Filme im Dritten Reich».

Von beiden hätte ich eine detailliertere Analyse von Deligens Spielweise erwartet, die Michael Wink resümierend „erstaunlich modern“ in ihrer «Körperbetonung» nennt, während Uli Jung bei den acht politischen Filmen, von **DAS MÄDCHEN JOHANNA** (1935) bis **FRONTFRONTIER** (1942), eher deren filmisches, propagandistisches Funktionieren in den Mittelpunkt stellt. 13 Seiten ein Werkverzeichnis runden den reich illustrierten Band ab.

«Mit Wohlwollen und Aufmerksamkeit» habe die Familie Deligen dieses Projekt verfolgt, lesen wir in der Deligen-Monografie. Im Falle der Lex Barker-Biographie ging die familiäre Unterstützung offenbar weit darüber hinaus. So können die Verfasser etwa aus zahlreichen privaten Briefen des 1973 verstorbenen Schauspielers zitieren, die dieser an seine erste Ehefrau schrieb – auch noch Jahre nach der Trennung. «Mehr als Sie je über Lex Barker wissen wollten», so könnte man

das Buch summieren, das allein mit seinem Gewicht den neuen Harry Potter blas aussehen lässt. Es ist ein echtes Fan-Buch geworden, bei dem man zunächst einmal den Hut ziehen muss angesichts der Fülle des Materials, das die beiden Autoren (die ihren Lebensunterhalt als Diplomübersetzerin beziehungsweise «in einer Körperschaft des öffentlichen Rechts» verdienen) zusammengetragen haben. Dazu haben sie zahlreiche Weggefährten Barkers interviewt und zitierten ausgiebig aus zeitgenössischem Material. Diese ausserordentlich-detaillierte Darstellung macht die Lektüre aber manchmal etwas ermüdend. Wer Lex Barker zuerst kennen gelernt hat als Held bundesdeutscher Karl-May-Verfilmungen der sechziger Jahre, erfährt hier, dass dies nur ein Teil seiner Karriere war, die mit seiner Rolle als zehnter Tarzan der Filmgeschichte (und Erbe Johnny Weissmüllers) 1938 ihren ersten Höhepunkt erlebte, ihn später nach Italien führte (von Fellinis **LA DOLCE VITA** zu vielen Mantel- und Degenfilmen) und

ihm dann als Old Shatterhand erneut eine treue Fangemeinde bescherte. Auch sein Privatleben, so seine zahlreichen Ehen (etwa mit den Kolleginnen Arlene Dahl und Lana Turner) kommen nicht zu kurz in dem reich und erlesen bebilderten Band (wobei ich nur die Abbildung des lebensgrossen Starschnitts aus der «Bravos» vermisst habe).

Der Titel des Buches verheisst eine Gesamtdarstellung, aber die Untersuchung von Sandra Theiss, «Taking Sides – Der Filmregisseur István Szabó beschäftigt sich nur mit sieben der bislang sechzehn abendfüllenden Kino- und Fernsehfilme des Regisseurs. Die Verfasserin, bei deren Arbeit es sich um ihre Dissertation zum Dr. phil. an der Universität Mainz handelt, macht zwei Schwerpunkte im Werk des Regisseurs aus: die Verführung durch die Macht und sein Heimatland Ungarn. Das Buch konzentriert sich deshalb auf die entsprechenden Filme, zum einen die Trilogie mit Klaus Maria Brandauer

(**MEPHISTO**, **OBERSIT REDL**, **HANUSSEN**) und den Furtwängler-Film **TAKING SIDES**, zum anderen die Filme **VATER** (1966), **SÜSSE EMMA**, **LIEBE BÖBE** (1992) und **TASTE OF SUNSHINE** (1999), der beide Schwerpunkte miteinander verknüpft.

Jedem der sechs Filme ist ein eigenes Kapitel gewidmet, in dem es der Verfasserin darum geht, «wiederkehrende Themen und Motive» herauszuarbeiten. Dabei gelingt es ihr auch immer wieder, Szabós Technik der Inszenierung herauszuarbeiten, etwa den Einsatz des Lichts in **MEPHISTO**. Das ist erst einmal gewinnbringend zu lesen, in der Wiederholung allerdings oft ein wenig langatmig. So erfreulich es ist, dass hier nicht Fremdzitat an Fremdzitat gereicht wird – der Band kommt mit nur 145 (bibliografischen) Fussnoten aus – so problematisch ist jedoch die Verengung des Blicks, die das Buch gleich in mehrfacher Hinsicht kennzeichnet. Ist es legitim, über Filme, die sich mit historischen Figuren beschäftigen, ohne Bezug zur ausser-

filmischen Realität zu schreiben? Auf die ganze Debatte, die anlässlich des Erscheinens von Klaus Manns «Mephisto» Roman darum geführt wurde, inwiefern er der Figur von Gustav Gründgens und seiner Rolle im Dritten Reich gerecht wird, wird hier ebenso wenig eingegangen wie auf andere Verfilmungen des «Redl»- oder des «Hanssens»-Stoffes. Über die weiteren Filme von István Szabó erfahren wir ebenfalls nichts, selbst die Filmographie listet nur, mit knappsten Angaben, die im Buch behandelten Arbeiten auf. Einzig ein knapp zuseitiges Gespräch im Anhang, das die Verfasserin im Oktober 2002 mit István Szabó führte, hat allgemeineren Charakter.

«Hitchcocks Psychothriller **PSYCHO** war für mich eine Offenbarung. An keinem anderen Film habe ich für mich derart exemplarisch ableiten können, wie kreativ Potenzial und welche Genauigkeit in filmischen Erzählmöglichkeiten wie Kamerabewegung, Bildgestaltung, Lichtsetzung oder Ton-

mischung stecken können.» Diese Ausserung werden wahrscheinlich viele Filmemacher unterschreiben; ungewöhnlich ist, dass sie von einem Dokumentaristen stammt. **Thomas Schadt** (Jahrgang 1957) kommt in seinem Buch «Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms» gleich mehrfach auf **PSYCHO** (und vor allem die Duschszene) zu sprechen. Dabei gehört er eher zu den klassisch orientierten Dokumentarfilmemachern und lehnt etwa «Dokussaps» und ähnliches als «neueste Moderscheinungen» ab. Glücklicherweise sind solche Pauschalurteile eher selten in diesem Buch, denn Schadt schreibt über «Theorie des Dokumentarfilms» (Teil 1, 114 Seiten) ebenso wie über «Praxis des Dokumentarfilms» (Teil 2, knapp 200 Seiten) anhand eigener Erfahrungen. Geht es im ersten Teil um grundsätzliche Fragen wie «Distanz oder Nähe» und «On und Off» oder: Was zeigen, was nicht zeigen?, so folgt der zweite Teil den einzelnen Arbeitsschritten, von «Idee, Thema, Auftrag» über «Recherche»

und «Finanzierung» bis hin zur «Filmpremiere». Das ist spannend zu lesen, in den Hinweisen auf die sich verschärfenden Zwänge des Marktes (auch bei öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten als Auftraggebern), aber vor allem, wenn es darum geht, wie «die Poetik des Authentischen» zustande kommt, um das Schaffen der Bedingungen, wo «das Gefühl des Augenblicks» sich auf dem Filmmaterial niederschlägt.

Frank Arnold

Uli Jung, **Paul Lech**, **Jean-Paul Raths**, **Michael Wink**: **Rent Deligen**. Eine Schauspielerspielkarriere. **Duddange** (Luxemburg): **Ministère de la Culture, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche**; **Centre national de l'audiovisuel**. (Vertrieb: **Schüren Verlag**, Marburg). 204 S., 51 Fr., 9,80 €

Reiner Boller, Christina Böhm: **Lex Barker – Die Biographie**. Berlin, **Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag**, 2005. 552 S., ca. 700 Abb., 66,70 Fr., 39,90 €

Sandra Theiss: **Taking Sides – Der Filmregisseur István Szabó**. Mainz, **Bender Verlag** (Filmforschung Band 4), 2003. 349 S., 34,25 Fr., 21,90 €

Thomas Schadt: **Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms**. Bergisch Gladbach, **Bastei-Lübke** (Reihe: **Buch & Medien**; **Bastei Taschenbuch Nr. 94014**), 2002. 318 S., 25,80 Fr., 14,90 €

Wers schneller mag, mag ADSL

Der Expresszug ins Internet ist jetzt auch der schnellste Weg zu diesen Vorteilen:
grossste Aufstiegsrate von 149 % - werben sich gratis, lassen online, geschäftlich profitieren und surfen.
 Infos und Anmeldung über Gratis-Telefon 0800 86 86 86, auf www.bluewin.ch und im **Swisscom Shop**.

blu-win
www.bluewin.ch

La Fleur du Mal

Die Blume des Bösen

Ein Film von **Claude Chabrol**

Ein Leckerbissen
subtiler Ironie und eine
Familiengeschichte,
die süßes Gift ist.

IM KINO

mk2
CULTURKINOM

PATHÉ!



FANTOCHE
03

DIE GRÖSSTE
TRICKFILMSCHAU
DER SCHWEIZ!

4. INTERNATIONALES
FESTIVAL FÜR ANIMATIONSFILM
BADEN/SCHWEIZ

9. - 14. SEPTEMBER 2003
WWW.FANTOCHE.CH

DVD

Die Farbe Lila

Als Steven Spielberg seine Verfilmung des Bestsellers «The Color Purple» von Alice Walker ankündigte, war das Erstaunen gross. Der ewige Junge mit dem kindlichen Gemüt wagte sich an einen «Erwachsenenfilm», an ein melodramatisches Südstaatenepos über die Leiden und allmähliche Emanzipierung einer Farbigen in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, an einen Stoff, der nichts weniger wollte, als die verheerenden Folgen der Rassendiskriminierung und Unterdrückung anzuklagen.

Das Ergebnis wurde damals von der Kritik als schwülstig, oberflächlich und sentimental abgetan – heute, knapp zwanzig Jahre danach, erweist sich THE COLOR PURPLE als eines der stillichsten, kraftvollsten und leider am meisten unterschätzten Werke Spielbergs. Die Bildgestaltung von Allen Daviau, sein Spiel mit Licht und Farbe, ist nach wie vor überwältigend, und die schauspielerischen Leistungen vor allem in den weiblichen Parts sind derart überzeugend, dass man Spielberg seine Ausflüge ins Gefühlsmonturale grosszügig nachsieht. THE COLOR PURPLE ist zwar ein Melodrama ohne analytischen Anspruch – aber als solches ein grosser Wurf.

DIE FARBE LILA (THE COLOR PURPLE) USA 1986. Warner/Region 2. 148 Min. Bildformat: 16:9. Sound: DD 5.1, Dolby Surround 2.0. Sprachen: D/E. Untertitel: D. Extras: 4 Orig.-Dokumentationen zur Autorin, Bearbeitung des Buchs, Dreharbeiten und das nachfolgende Musical, Fotogalerie. Regie: Steven Spielberg; Buch: Menno Meyjes; Kamera: Allen Daviau; Schnitt: Michael Kahn; Musik: Quincy Jones. Darsteller (Rolle): Whoopi Goldberg (Celie), Danny Glover (Albert Johnson), Margaret Avery (Shug Avery), Rae Dawn Chong (Squeak), Oprah Winfrey (Sofia), Willard Pugh (Harpo)

Astrid-Lindgren-Klassiker

Nach einigen lieblos zusammengeschusterten Editionen mit Lindgren-Verfilmungen sind nun endlich sechs dieser Klassiker des Kinderfilms mustergültig restauriert worden. Kein Bonusmaterial, kein Audiokommentar zwar – aber in einer derart brillanten Farbqualität waren RASMUS UND DER VAGABUND, die Madita- und Saltkrokkan-Filme und RONJA, DIE RÄUBERTOCHTER wahrscheinlich noch nie zu sehen. Durch die Restauration wird erst recht sichtbar, mit welcher Sorgfalt und Professionalität man sich in Schweden dem Kinderkino verschrieben hat. Lindgrens Hausregisseur Olle

Hellbom gehört leider zu den unterschätzten Filmkünstlern, wohl gerade weil er «nur» Kinderfilme gemacht hat. Dabei ist die Sensibilität, mit der er Kinder führt, einmalig und unwiederholbar, sie bewegen sich, als habe die Kamera nie existiert. Darüber hinaus zeigen alle Filme ein feines Gespür für die typisch lindgrenschen ironisch-kritischen Zwischentöne. Die beiden «Madita»-Filme verwöhnen uns zwar mit einem wunderschön gefilmten nostalgisch getönten Bilderbogen – aber eine heile Welt ist das dennoch nicht, was hier inszeniert wird. Ungebrochen heiter geht es dagegen in der Ferienwelt auf Saltkrokkan zu und her – aber selbst diese fühlt sich derart echt an, dass man am liebsten «Saltkrokkan einfach» buchen würde.

FERIEN AUF SALTOKROKAN – DAS TROLLKIND (TJORVEN OCH SKRALLAN) | FERIE AUF SALTOKROKAN – DIE SEERÄUBER (TJORVEN OCH MYSAK) (1 DVD) Schweden 1965/1966. Regie: Olle Hellbom
MADITA (DU ÄR INTE KLOK, MADICKEN) | MADITA & PIM (MADICKEN PÅ JUNIBAKKEN) (1 DVD) Schweden 1979/1980. Regie: Göran Graffman
RASMUS UND DER VAGABUND (RASMUS PÅ LUFFEN) Schweden 1981. Regie: Olle Hellbom
RONJA, DIE RÄUBERTOCHTER (RONJA RÖVARDOTTER) Schweden 1984. Regie: Tage Danielsson
Universum Film/Svensk Filmindustri/Region 2. Bildformat: 16:9. Sound: Mono. Sprachen: D/S. Untertitel: keine. Extras: keine

Theater des Grauens

Edward Lionheart hat sein gesamtes Schauspielerdasein Shakespeare gewidmet – und sich selbst – vor allem sich selbst. Deshalb kann er nicht hinnehmen, dass ihn eine Kritiker-Jury übergeht, als es den Schauspieler des Jahres zu küren gilt. Seine Rache ist passend, nobel und blutig: Sämtliche missliebigen Kritiker werden mit Shakespeare traktiert, ob sie allerdings auch geläutert werden, bleibt dahingestellt, denn niemand überlebt Lionhearts Shakespeare – sowenig wie Romeo, Cäsar oder Othello den grossen Bard überlebt haben. THEATRE OF BLOOD ist eine Horrorkomödie, die wahrhaft schaurigen Genuss bietet. Vor allem natürlich, weil Vincent Price in der Rolle des Schmierentrageden Lionheart ein brillanter Selbstparodist ist und sein Image als distinguiertes B-Movie-Star lustvoll karikiert – ein Laurence Olivier des Horrorfilms. Ebenso vergnügend, ja fast schon tiefgründig ist THEATRE OF BLOOD aber auch, weil

sich durch die lustvoll zelebrierten Morde ganz beiläufig die blutgetränkte Grausamkeit von Shakespeares Universum enthüllt.

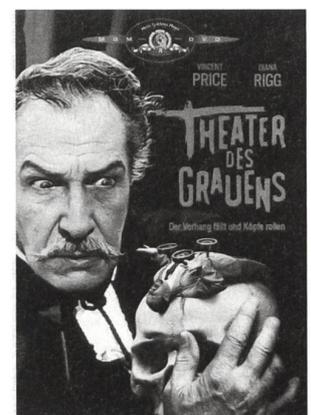
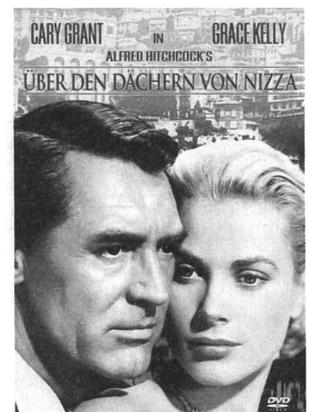
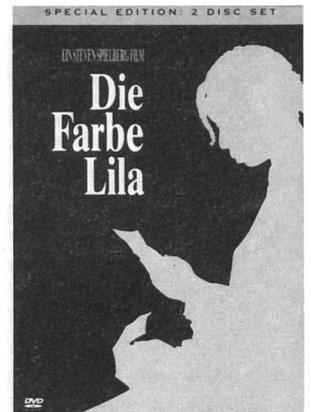
THEATRE DES GRAUENS (THEATRE OF BLOOD) GB 1972. MGM/Region 2. 104 Min. Bildformat: 16:9. Sound: DD 5.1. Sprachen: D/E. Untertitel: D. Keine Extras
Regie: Douglas Hickox; Buch: Anthony Greville-Bell; Kamera: Wolfgang Suschitzky; Schnitt: Malcolm Cooke; Musik: Michael J. Lewis; Darsteller (Rolle): Vincent Price (Edward Lionheart), Diana Rigg (Edwina Lionheart), Ian Hendry (Peregrine Devlin), Jack Hawkins (Solomon Psaltery), Robert Morley (Meredith Merridew)

Über den Dächern von Nizza

Als Hitchcock an der Riviera – und in kalifornischen Studios – seine Screwball-Krimi-Komödie TO CATCH A THIEF drehte, befand er sich mitten in seiner produktivsten und erfolgreichsten Phase. Noch heute spürt man dem Film an, dass hier ein selbstbewusster und entspannter Meister hinter der Kamera stand, einer, der Publikum, Schauspieler und Studios fest im Griff hatte. Passend zum Motiv des ehemaligen Juwelendiebs, der einen Imitator überführen muss, um seine Unschuld zu beweisen, ist TO CATCH A THIEF – auch dank der Traumbesetzung Cary Grant-Grace Kelly – ein Juwel in Hitchcocks Kollektion geworden, eines, das restauriert noch verführerischer funkelt als sonst schon. Das eigens für die DVD zusammengestellte Dokumentationsmaterial ist unterhaltsam, wenn auch konventionell: Gespräche mit Tochter und Enkelin, mit Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, Filmausschnitte und Fotos von den Dreharbeiten. Genau am passenden Ort ist hier das Porträt der Kostümbildnerin Edith Head. Aber die eigentliche Sensation sind Aufnahmen aus dem Familienarchiv der Hitchcocks, die enthüllen, dass Hitch Rad fahren konnte.

Thomas Binotto

ÜBER DEN DÄCHERN VON NIZZA (TO CATCH A THIEF) USA 1955. Paramount/Region 2. 102 Min. Bildformat: 16:9. Sound: DD 5.1. Sprachen: D/E. Untertitel: D. Extras: Dokumentationen «Schreiben und Casting», «Making of», «Alfred Hitchcock – Eine Ehrung», «Edith Head: Die Paramount Jahre», Foto- und Postergalerie. Regie: Alfred Hitchcock; Buch: John Michael Hayes; Kamera: Robert Burks; Schnitt: George Tomasini; Musik: Lyn Murray; Darsteller (Rolle): Cary Grant (John Robie), Grace Kelly (Frances Stevens), Jessie Royce Landis (Mrs. Stevens), Charles Vanel (Bertani), Brigitte Auber (Danielle Foussard), John Williams (Hughson), Jean Martinelli (Foussard)



Widerstreit zwischen Transparenz und Unergründlichkeit

LA FLEUR DU MAL von Claude Chabrol



Nicht einmal das Pamphlet, das die infamen Kapitel der Familiengeschichte aufdecken und so den Sieg der Mutter, die für das Amt der Bürgermeisterin kandidiert, verhindern soll, richtet ernsthaften Schaden an.

In einem gemessenen Tempo, das uns aus früheren Filmen wie *POULET AU VINAIGRE* längst vertraut ist, ergründet die Kamera den Garten und das grossbürgerliche, weiträumige Anwesen im Bordelais. Die offenen Türen gestatten ihr knappe, gleichwohl konzentrierte Ausblicke in die Zimmer. Zielstrebig gleitet sie die Treppe hinauf. Sie erforscht das Haus, als würde sie es in den Zeugenstand rufen. Damias melancholisches Chanson «Un souvenir» führt uns zu Beginn von Claude Chabrols neuem Film zurück in die vierziger Jahre, schürt die Neugier auf die Ablagerungen vergangener Verbrechen, die dieser Ort allmählich preisgeben wird.

Die Leiche im Haus der Familie Charpin-Vasseur ist nicht im Keller versteckt, sondern liegt im ersten Stock. Die Kamera erfasst kurz den Toten, ohne uns seine Identität zu enthüllen; einzig der vom Finger entfernte Ehering soll uns Rätsel aufgeben. So stimmt uns Chabrol schon im Vorspann auf die Tücken der Transparenz ein: in dieser Dynastie glaubt jeder, die Familiengeheimnisse

hüten zu müssen – und dabei sind sie längst keine mehr, sie liegen offen da. Nicht einmal das Pamphlet, das die infamen Kapitel der Familiengeschichte aufdecken und so den Sieg der Mutter, die für das Amt der Bürgermeisterin kandidiert, verhindern soll, richtet ernsthaften Schaden an. Die Gepflogenheiten bei der Kommunalwahl schüren überdies den Verdacht, dass man es in der provinziellen Enge mit dem Wahlgeheimnis nicht so genau nimmt: schon in der Wahl der Stimmkarten wird transparent, für welchen Kandidaten sich ein Bürger wohl entschieden hat. Dieses Wechselspiel von Evidenz und Rätsel gestattet es Chabrol, die vertrauten Abgründe von Doppelzüngigkeit und Unmoral im Milieu der gehobenen Provinzbourgeoisie aufzureissen. Eine Prämisse seines Kinos, das wird in *LA FLEUR DU MAL* wiederum deutlich, ist eine bekümmerte, fast anachronistische Einsicht darin, wie unentrinnbar die Klassenzugehörigkeit ist.



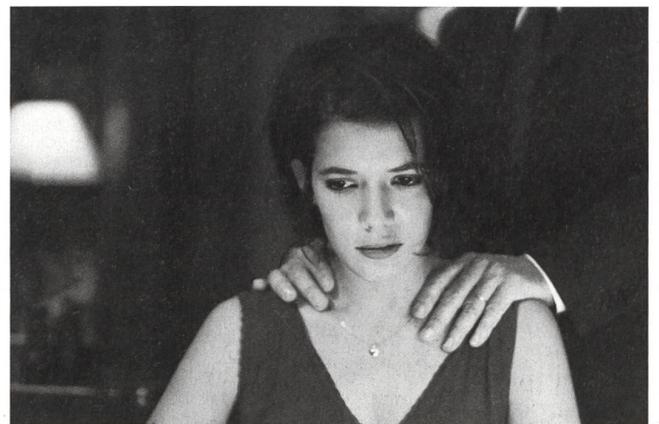
Diesen Stoff, aus dem griechische Tragödien entstehen könnten, hat Chabrol mit bewährter Beiläufigkeit und ironischer Distanz inszeniert.

Seine Innenansicht der Bourgeoisie zelebriert Chabrol zunächst einmal als lukullisches Seminar. Zur Feier der Rückkehr von François, dem Sohn der Familie, der vier Jahre lang in den USA studiert hat, hat Tante Line eine besondere Delikatesse gekocht: eine *lamproie*. Mit gebieterischer Gastlichkeit bittet sie die Familie zu Tisch. François mag zwar ein gutes Wort einlegen für die zunehmende Qualität der amerikanischen Weine, aber an den wohltemperierten Weissen, der noch vom eigenen Weingut stammt, ragen diese Gewächse einfach nicht heran; davon ist sein so durstiger wie regionalstolzer Vater Gérard fest überzeugt. Es ist stets ein detailverliebter, kulinarischer Blick auf ihre Rituale, mit dem dieser Regisseur sein Publikum hineinzieht in die Welt seiner eigenen Kaste. Darin findet er bereits zu seiner Erzählhaltung komplizenhaften Schauderns, mit welcher er fortan ihre Unmoral entlarven wird.

Die einander herausfordernden Pole seines Kinos, die Ordnung und der Wahn, gehen hier nicht nur eine Liaison ein, sondern sind institutionalisiert in den bürgerlichen Familienverhältnissen. Dem Presseheft ist ein nützlicher Stammbaum der beiden Linien der Charpin und der Vasseur beigefügt, den man am liebsten auch jedem Zuschauer in die Hand drücken würde, nebst einem Hinweis auf die kuriose Häufigkeit, mit der letzthin Chabrol-Filme bevölkert werden von Figuren mit Doppelnamen. Das Ehepaar Charpin-Vasseur lebt in höflicher Zerfleischung. Der Vater (der wunderbar sanfte Bernard Le Coq spielt ihn als galanten Nachkommen von Jean Yanne aus *QUE LA BÊTE MEURE*) ist eifersüchtig auf die politischen Ambitionen seiner Frau und die beflissenen Aufmerksamkeiten ihres Assistenten Mathieu. Sie hat ihrerseits nicht aufgehört, verletzt zu sein von seinen chronischen Seitensprüngen. François und seine Cousi-

ne Michèle stammen aus unterschiedlichen Ehen, aber über ihrer erneut aufkeimenden Liebe liegt nicht nur eine Ahnung, sondern alsbald auch das Tabu des Inzest. Darin setzen sie eine heimliche Familientradition fort, denn auch Line liebte einst ihren Bruder und rächte dessen Ermordung am eigenen Vater, der ihn während der Besatzung schändlich an die Nazis verraten hatte. Die Vergangenheit hält die Familie fest im Klammergriff, sucht Line heim als Einflüsterung (die einzigen Rückblenden, die es in *LA FLEUR DU MAL* gibt, sind akustische) der Schuld und unerfüllter Sehnsucht. «Die Zeit existiert nicht», sagt sie. «Sie ist ein fortwährendes Gefängnis.»

Diesen Stoff, aus dem griechische Tragödien entstehen könnten, hat Chabrol mit bewährter Beiläufigkeit und ironischer Distanz inszeniert. Sein hingebungsvoll durchdringender Blick unterliegt dem gleichen Widerstreit zwischen Transparenz und Unergründlichkeit wie die erzählte Familiengeschichte. Vielleicht ist es genau dieses Arrangement aus Konzentration und Evidenz, das *LA FLEUR DU MAL* zu seinem bislang grössten Kassenerfolg hat werden lassen. Jede Geste, jeder Dialog gewinnt hier expositorische Bedeutung. Dass der Vater ein Scheusal ist, ahnt man schon bei seinem ersten Auftritt, als er ungeniert einen Behindertenparkplatz blockiert (gleichwohl leitet Chabrol die Zuschauerwahrnehmung in beträchtliche Ambivalenz, weil er wie seinerzeit Jean Yanne als die vitalste Figur des Ensembles gezeichnet ist). Das aufopferungsvolle Engagement von Kommunalpolitikern ziehen Chabrol und seine Szenaristin *Caroline Eliacheff* stracks in Zweifel, in dem sie ihnen Dialoge von süffisanter Verächtlichkeit in den Mund legen. («Je ärmer sie sind,» heisst es beim Ortstermin in einer Sozialsiedlung, «desto böser sind ihre Hunde.») Die Konse-





quenz, mit der Chabrol und Eliacheff ihre Figurenzeichnung als Indizienbeweis anlegen, mag einem durchaus eine Spur zu offensichtlich erscheinen. Um ihrer thematischen Interessen willen scheuen sie auch das Naheliegende nicht: nicht von ungefähr handelt die Hausarbeit, an der Michèle schreibt, vom Schuldbegriff. Diese Idee darf man nun freilich getrost auch als Verbeugung vor Hitchcock lesen, von dessen Motiv der Schuldübertragung sich Chabrol neuerlich fasziniert zeigt (ganz zu schweigen von der verschmitzten Hommage, die er seinem Meister anlässlich einer Scrabble-Partie sowie eines tragikomischen Leichentransportes zollt). Ein Szenarium klassischen Zuschnitts also, in dem eine wohlüberlegte, scharfsichtige Symmetrie herrscht, bei der sich die Geschehnisse und die Figuren ineinander spiegeln, über Jahrzehnte und Generationen hinweg. Aber auch wenn alle Geheimnisse enthüllt sind, bleibt für Chabrol das Rätsel menschlicher Beweggründe. Nehmen wir den lakonisch über die Schlusseinstellung gelegten Abspann als unzweifelhaftes Indiz, dass diese Chronik des Bösen weitere Blüten treiben wird.

Gerhard Midding

«Die Intrige ist eine Spur in diesem Film, aber nicht das Thema»

Ein Gespräch mit Claude Chabrol

FILMBULLETIN Monsieur Chabrol, vorweg ein Kompliment zu Ihrer Besetzung: mit *Suzanne Flon* und *Nathalie Baye* ist in *LA FLEUR DU MAL* ein Stück französischer Filmgeschichte präsent.

CLAUDE CHABROL Mit diesen beiden wollte ich schon lange zusammenarbeiten. *Benoît Magimel* hat mich in anderen Filmen beeindruckt, *Bernard Le Coq* (der mich immer zum Lachen bringt) entsprach meinen Ideen, und *Mélanie Doutey* habe ich aufgrund von Probeaufnahmen ausgewählt. Die wesentliche Arbeit bestand darin, Leute zusammenzubringen, die glaubhaft eine Familie darstellen können, die nicht nur als Individuen agieren, sondern als Ensemble harmonieren.

FILMBULLETIN Ist der Titel mehr als ein schönes Wortspiel? Gibt es eine tiefer gehende Beziehung zu Baudelaire's «Les Fleurs du Mal»?

CLAUDE CHABROL Nein, es gibt keine direkte Beziehung zu Baudelaire. Der ursprüngliche Titel lautete «Die Fee des Ortes», gemeint war – in einem positiven Sinne – der Geist des Ortes. Aber das hat uns dann nicht gefallen, auch weil es nicht jedem sofort verständlich war. Deswegen haben wir uns überlegt: aus dem ganzen Blumenbouquet von Baudelaire nehmen wir uns eine einzige Blume – auch wenn das vielleicht ein wenig unbescheiden ist. Den Film kann man verschieden lesen, und das führt zu vier oder fünf Interpretationen des Titels. Insofern passt dieser Titel doch ganz gut. Manche Filme haben exzellente Titel, die aber dann leider nicht viel mit dem Film zu tun haben.

FILMBULLETIN Das heisst, Sie würden sich auch nicht festlegen, wer die Titelgestalt ist: die von Nathalie Baye verkörperte Politikerin, die Familie oder die französische Geschichte?





«Die Bourgeoisie ist eigentlich die letzte soziale Klasse, die überlebt hat. Sie besteht auch darauf, eine abgetrennte soziale Klasse zu sein, sie kultiviert ihre eigenen Riten, so wie vor ungefähr dreihundert Jahren der Adel seine kultiviert hat.»

CLAUDE CHABROL Der Film ist wie eine Matrjoschkapuppe konstruiert, wir in Frankreich nennen das einen Film mit Schubladen: man zieht eine auf, dann muss man die nächste aufziehen. Man kann den Film auf verschiedene Weise interpretieren. Man kann diese oder jene Figur gewisser Dinge bezichtigen, sie sogar anklagen, ohne wirklich sicher zu sein, ob diese Anklage fundiert ist. Der Film basiert auf der vollständigen Ungewissheit in allem – und wenn Sie wirklich eine Heldin für den Film suchen, dann ist das Tante Line.

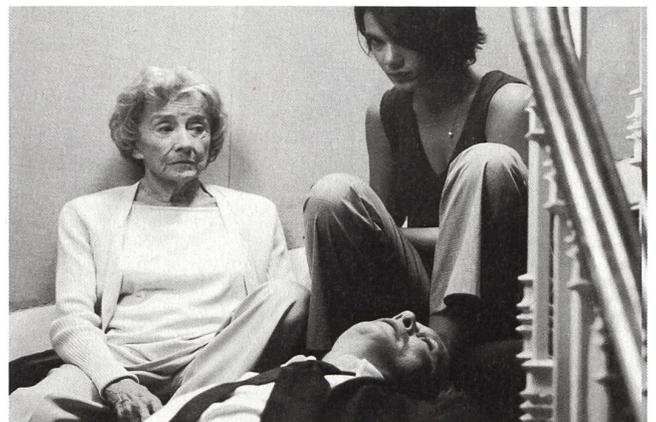
FILMBULLETIN Ihre Kamera erfasst die Familie sehr oft mit einem leichten Blick von oben und schafft damit Distanz. Ich musste dabei an das Ende Ihres 1966 gedrehten Films *LE SCANDALE* denken – jene berühmte Schlusseinstellung, in der die Kamera sich immer weiter von den sich streitenden Protagonisten entfernt, die man am Ende winzig klein in einem Puppenhaus sieht. Das war damals sehr extrem, eine Karikatur der Bourgeoisie. Jetzt wählen Sie einen weniger grossen Abstand. Heisst das, dass Sie die bourgeoise Familie zwar immer noch kritisch sehen, aber irgendwie auch Ihren Frieden mit ihr gemacht haben – weil Sie erkannt haben, dass sie nicht auszurotten ist: man kann sie nur zeigen, wie sie ist, aber sie ist unausweichlich.

CLAUDE CHABROL Ich nehme an, dass die Bourgeoisie unvermeidlich ist – als soziale Klasse hat sie eine gute Chance, ewig zu währen. Sie ist eigentlich die letzte soziale Klasse, die überlebt hat. Sie besteht auch darauf, eine abgetrennte soziale Klasse zu sein, sie kultiviert ihre eigenen Riten, so wie vor ungefähr dreihundert Jahren der Adel seine eigenen Riten kultiviert hat. Dabei adelt diese bürgerliche Schicht sich permanent selbst, mit diesen immer länger werdenden Bindestrich-Namen – dazu gleich noch eine hübsche Anekdote.

Früher habe ich vielleicht stärker karikiert und gedacht, das ist eine effizientere Art und Weise des Filmmachens. Mit der Zeit hat sich mein Hass in Gelächter verwandelt, ich beobachte die Bourgeoisie sicherlich nicht mit Sympathie, denn das hat sie nicht verdient, sie tut definitiv Böses. Ich bin ihr gegenüber auch nicht nachgiebig, lasse ihr also nicht viel durchgehen, aber: ich vermeide die Karikatur. Ich versuche, sie so darzustellen, dass es auch ein gewisses Vergnügen bereitet, ihr zuzusehen. Man darf doch nicht vergessen: die Bourgeois bleiben die Herren der Welt.

Die versprochene Anekdote ist typisch für das, was ich gesagt habe. Damals, als ich selber aus der mittleren Bürgerschicht per Hochzeit in das fast hohe Bürgertum aufgestiegen bin, lernte ich einen Monsieur Muller kennen. Er hatte leichten Zugang zu allen Clubs und spielte das Spiel der Grossbürger immer brav mit, wurde irgendwann reich und kaufte sich ein Stück Land in der Provinz. Dieser Grundbesitz hiess «Le Jourdain», also nannte er sich Muller de Jourdain. Er bekam einen Sohn, der Journalist beim «Figaro» wurde und seine Texte dann immer mit «M. de Jourdain» gezeichnet hat. Mittlerweile ist das M. weggefallen, er heisst also nur noch de Jourdain.

FILMBULLETIN Die Familie Charpin-Vasseur in Ihrem Film hat viele Geheimnisse, und auch am Ende bleibt vieles im Ungewissen. Zuvor allerdings gibt es einmal eine Enthüllung, beim Wahlgang, als Sie zeigen, wie der Ehemann den Stimmzettel zerknüllt – man weiss damit zumindest, dass er gegen seine Frau intrigiert (aber nicht, ob er auch den denunzierenden Brief geschrieben hat). Am Schluss haben wir es, im sprichwörtlichen Sinne, mit einer Leiche im Keller zu tun, auch wenn diese im ersten Stock liegt. Dann ist der Film ganz





«Die Auflösung der Intrige des Films hat nicht mehr Bedeutung als die Intrige selbst – und am Ende kann man gar nicht mehr feststellen, wo die Geschichte beginnt und wo sie aufhört. Hollywood dagegen baut immer auf der Intrige auf, das ist der kleine Unterschied.»

plötzlich zu Ende: ich vermute, da sind viele Zuschauer, zumal die, die sich an den Konventionen des Hollywood-Kinos orientieren, enttäuscht, weil sie ein "rundes" Ende erwarten. Die Enthüllung beim Wahlgang erinnerte mich daran, das Sie gemeinsam mit Eric Rohmer vor langer Zeit ein Buch über Hitchcock verfasst haben. Der hat ja die Unterscheidung zwischen *Suspense* und *Surprise* gemacht. Wie weit war das für Sie von Bedeutung bei diesem Film? Und wie weit ging es Ihnen auch um ein Spiel mit den Zuschauererwartungen?

CLAUDE CHABROL Der Film basiert nicht auf der Intrige. Die Intrige ist eine Spur in diesem Film, aber nicht das Thema. Die Auflösung der Intrige des Films hat nicht mehr Bedeutung als die Intrige selbst – und am Ende kann man gar nicht mehr feststellen, wo die Geschichte beginnt und wo sie aufhört. Deswegen endet der Film auch mit dem Bild der Treppe. Hollywood dagegen baut immer auf der Intrige auf, das ist der kleine Unterschied. Ich könnte mir vorstellen, dass einige Zuschauer den Film am Ende überraschend finden, aber das trifft nur auf jene zu, die das Kino zu Beginn des Abspanns verlassen, denn während er läuft, geht die Geschichte ja noch weiter. Ich denke, dass ich alle Hinweise in den Film eingebaut habe, damit man am Ende weiss, wer wer ist, und das Publikum sollte es am Ende auch wissen können. Sicher, das Ende ist schrecklich lang, das ist überhaupt nicht überraschend. Man soll am Ende wissen können, wer der Autor des Flugblattes ist, man soll nachher wissen können, was am Ende passiert. Der Leichnam befindet sich weder im Keller noch im Schrank (wie man das auf Französisch nennt), sondern eben im ersten Stock, und es ist klar, was passieren wird: Tante Line ist eine ganz starke

Figur; so kann ich sagen: alles wird gut. Es bereitet mir sicher einen gewissen Spass, dass man den Film vielleicht zwei- oder dreimal sehen muss, bis man weiss, wer der Autor des Flugblattes ist. Ich gebe Ihnen noch mal einen kleinen Hinweis, was den Ehemann anbelangt, der ja Apotheker ist: das Wort Pharmazeut kommt aus dem Griechischen und heisst soviel wie Hilfsmittel oder Heilmittel. Es gibt allerdings bei Aristophanes auch einen Text, wo *pharmakon* mit dem Schwarzen Schaf gleichgesetzt wird. Also: viel Spass beim Entziffern.

Das Gespräch führte Frank Arnold

LA FLEUR DU MAL (DIE BLUME DES BÖSEN)

Stab

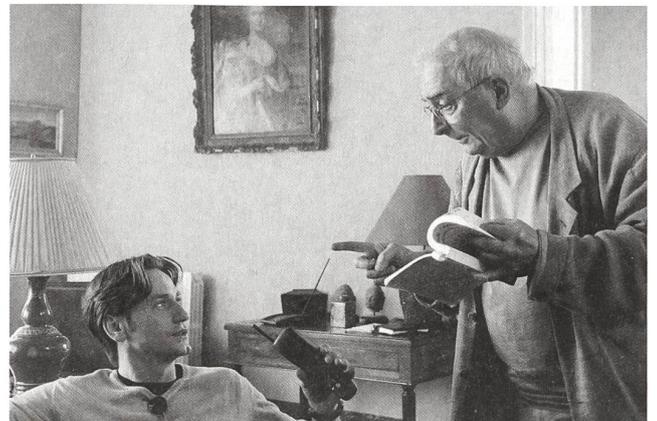
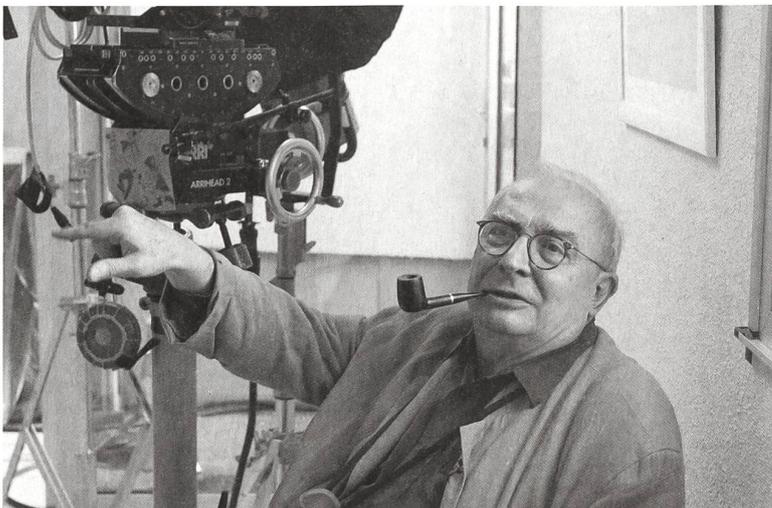
Regie: Claude Chabrol; Buch: Caroline Eliacheff, Louise L. Lambrichs; Dialoge: Claude Chabrol; Kamera: Eduardo Serra; Kameraschwenker: Michel Thiriet; Schnitt: Monique Fardoulis; Szenenbild: Françoise Benoit-Fresco; Kostüme: Mich Cheminal; Musik: Matthieu Chabrol; Ton: Pierre Lenoir, Thierry Lebon

Darsteller (Rolle)

Nathalie Baye (Anne Charpin-Vasseur), Benoît Magimel (François Vasseur), Suzanne Flon (Micheline Charpin genannt Tante Line), Bernard Le Coq (Gérard Vasseur), Mélanie Doutey (Michèle Charpin-Vasseur), Thomas Chabrol (Matthieu), Henri Attal (Schwiegermutter von Fanny), Kevin Ahyi (der erste Junge), Jérôme Bertin (der Freiwillige), Françoise Bertin (Thérèse), Caroline Baehr (Fanny), Didier Bénureau (Brissot), Yvon Crenn (Yves Pouët), Jean-Marc Druet (Laborant), Michel Herbault (Bürgermeister), Edmond Kastelnik, Jean-Pierre Marin (Wahlhelfer), Marius De Laage (zweiter Junge), Isabelle Mamere (Reporterin), Juliette Meyniac (Hélène), François Maistre (Jules), Michèle Dascain (Marthe), Dominique Pivain (Dominique), Léa Pellepaut (Apothekerin), Valérie Rojan (Sekretärin von Gérard)

Produktion, Verleih

MK2, France Cinéma; Produzent: Marin Karmitz; ausführender Produzent: Yvon Crenn. Frankreich 2003. 35mm, Farbe; Format: 1:1.66; Dolby SRD; Dauer: 104 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Concorde Filmverleih, München



Unter der Oberfläche

SWIMMING POOL von François Ozon



Julie ist sexy, unbekümmert und laut. Sie liegt stundenlang am und im Pool, und sie bringt Nacht für Nacht irgendwelche Männer ins Haus. An Schreiben ist da nicht zu denken.

War Ozons *HUIT FEMMES* eine Versuchsanlage mit acht Frauen, dann ist *SWIMMING POOL* eine Versuchsanlage mit zweien. Oder mit einer einzigen, denn um die britische Krimiautorin Sarah Morton dreht sich der ganze Film. Die Bestseller-Autorin ist nach Südfrankreich gekommen, ins Ferienhaus ihres Verlegers, um die Ruhe für ihr nächstes Buch zu finden. Stattdessen trifft sie auf Julie, die französische Tochter des Verlegers aus dessen erster Ehe. Julie ist sexy, unbekümmert und laut. Sie liegt stundenlang am und im Pool, und sie bringt Nacht für Nacht irgendwelche Männer ins Haus. An Schreiben ist da nicht zu denken. Sarah verlegt sich denn auch eher aufs Beobachten, missbilligend, schmal-lippig und unendlich fasziniert.

Dass einem schon der Titel von François Ozons neuem Film so bekannt vorkommt, ist bloss der erste Schritt zur permanenten Verunsicherung des Publikums, viele weitere sind diskret eingestreut in diese kleine Sommergeschichte.

1969 drehte Jacques Deray *LA PISCINE* mit Romy Schneider, Alain Delon und Jane Birkin. Der grösste Teil des Films spielt im und um den Swimming Pool einer Villa bei St. Tropez: das gespannte Dreiecksverhältnis der drei Hauptfiguren eskaliert, als einer der Männer die junge Tochter des anderen verführt. *LA PISCINE* gibt die Versuchsanlage für *SWIMMING POOL* vor. Ozon hat nicht nur den Titel ins Englische übertragen, sondern auch seinen Film in Englisch gedreht. Seine Hauptfigur wird gespielt von *Charlotte Rampling*, mit der er 2001 schon *SOUS LE SABLE* realisiert hat, die junge Julie von *Ludivine Sagnier*, die damit zum dritten Mal in einem Ozon-Film mitspielt und zum ersten Mal in einer zentralen Rolle. Beide Schauspielerinnen sind Ozon-mässig archetypisch eingesetzt. Rampling, die Sixties-Ikone zwischen Sex und britischer Distanz, die unerschrockene Veteranin unerschrockener Skandalfilme wie *IL PORTIERE DI NOTTE* (1974) von Liliana Cavani oder *MAX MON AMOUR* (1986) von Nagisa Oshima, tritt zunächst



Sarah stammt aus den Sixties, sie hat ihre Zeit der Drogen und der freien Liebe gekannt, sie ist heimlich in ihren Verleger verliebt, den überraschenden Vater dieser kleinen französischen Hexe.

auf wie das etwas angetrocknete Erfolgsprodukt der wilden Siebziger Jahre, eine britische Krimiautorin mit Sinn für Perversionen, mittlerweile aber wohl stecken geblieben zwischen biederem Alkoholismus und gesundem Biofood.

Sagniers Julie dagegen ist die wilde, sexbesessene kleine Französin, wie sie sich britische Spiesser vorstellen. Sexy, oberflächlich, unkompliziert und vögelfrei. Ganz klar, dass hinter beiden Frauen auch noch je ein dunkles Geheimnis stecken muss. Die Frage ist bloss: Wozu? Reichen Klischees nicht für einen feinen Film? Genügt die Spannung zwischen den beiden nicht, die Anziehung, die Faszination? Die Antwort erschliesst sich im gleichen Masse, wie die vordergründige Handlung sich in Wahrnehmungsverunsicherungen verliert.

Dass der Swimming Pool mit seinen exakt einer Kinoleinwand nachempfundenen Massen und dem Blick darauf von Sarahs Balkon hinunter selber ein Teil der Konstellation ist, gibt schon der Titel vor, und sein Verweis auf den Vorläuferfilm. Der Pool ist eine tiefe Bühne, ein kadriertes Bild, in das eintauchen kann, wer sich traut. Seine zunächst von Laub bedeckte Oberfläche schreckt die Britin ab, die Französin taucht unbekümmert ein, sie scheint keine Zweifel zu hegen über das, was sich unter der Oberfläche verbirgt.

Während Sarah in ihrem Zimmer zu schreiben versucht, liegt Julie an der Sonne oder im Wasser. Beide lassen sich auf ihre Weise treiben in der Hitze und in der Stille des Sommers. Schliesslich treibt die Unruhe auch Sarah gelegentlich aus dem Haus, zum Einkaufen im Dorf, zum Flirt mit einem hübschen Kellner, in die Ruine des Schlosses des Marquis de Sade ...

Beide Frauen versuchen dauernd, sich gegenseitig einzuschätzen. Julie fühlt sich moralisierend taxiert von

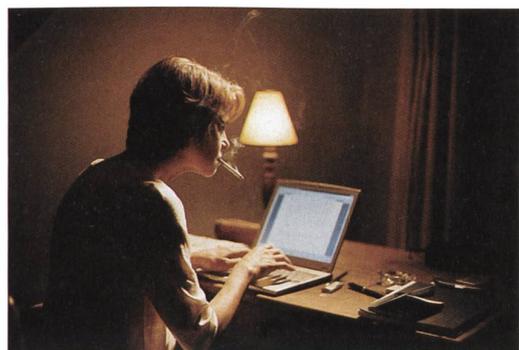
der Britin, die wiederum mit der vordergründigen Freiheit, welche sich die junge Frau einfach nimmt, Mühe hat. Sarah stammt aus den Sixties, sie hat ihre Zeit der Drogen und der freien Liebe gekannt, sie ist heimlich in ihren Verleger verliebt, den überraschenden Vater dieser kleinen französischen Hexe. Oder zumindest hat sie Angst, seine Aufmerksamkeit zu verlieren, ihre Rolle als Starschreiberin des Verlags.

Soweit scheint alles psychologisch einleuchtend und simpel, ein mildes *huis clos à deux* im sonnengeküssten Luberon. Bis Julie bei einem Streifzug in Sarahs Zimmer entdeckt, dass diese über sie zu schreiben begonnen hat.

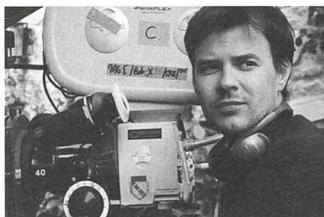
Von diesem Moment an kann sich niemand mehr auf die Wahrnehmung der Dinge verlassen. Keine der beiden Frauen und schon gar nicht das Kinopublikum. Denn sobald klar wird, dass Sarahs schriftstellerische Imagination sich am Lauf der Dinge beteiligt, weiss niemand mehr, was nun filmische Realität wäre, was Sarahs Manuskript entspringt und was Julies immer offensichtlicherem Muttertrauma.

Ozon spielt mit den Elementen, mit denen er arbeitet. Die Imagination, die Arbeit des Drehbuchschreibers, der Krimiautorin, das sind die Bausteine für diesen Film. Wenn er mit Charlotte Rampling in *SOUS LE SABLE* ausgelotet hat, wie weit der Realitätsverlust einer verlassenen Frau für diese zur Überlebenshilfe werden kann, dann taucht er mit *SWIMMING POOL* in die gefährliche Freiheit seiner eigenen Arbeitsweise. Dabei ist sein Blick auf seine Figuren so scharf und analytisch wie der eines Claude Chabrol. Aber unendlich viel wärmer, liebender.

Michael Sennhauser



«In der Imagination steckt immer auch Gefahr»



EIN GESPRÄCH MIT FRANÇOIS OZON

FILMBULLETIN Sie haben *SWIMMING POOL* auf Englisch gedreht.

FRANÇOIS OZON Nun ja, das ist eine Geschichte, die aus England kommt und in England anfängt. Es wäre mir schlicht lächerlich vorgekommen, wenn sich die von Charlotte Rampling gespielte britische Krimi-Autorin mit ihrem Verleger in London auf Französisch unterhalten hätte. Strategische Überlegungen stecken jedenfalls keine dahinter; nach dem Erfolg von *HUIT FEMMES* war dieser Film relativ leicht zu finanzieren.

FILMBULLETIN Haben Sie die englischen Dialoge selber geschrieben?

FRANÇOIS OZON Nein, ich habe alles französisch geschrieben. Eine Freundin, die Untertitel macht, hat mir das dann zuerst einmal mehr oder weniger wörtlich übersetzt. Und dann habe ich mit den Schauspielern direkt an den Dialogen gearbeitet, vor allem mit Charlotte, damit das wirklich britisch tönt. Und beim Englisch von Ludivine Sagnier, die ja eine junge Französin spielt, habe ich zusätzlich darauf geachtet, dass es nicht zu sauber wurde und der Figur entsprechend auch eher amerikanische als britische Ausdrücke verwendet. Und dann gab es natürlich Dinge, die sich einfach nicht übertragen lassen. Ein Ausdruck wie *never judge a book by its cover* passt perfekt in den Film, gerade weil er im Französischen so nicht existiert.

FILMBULLETIN Nachdem Sie in *HUIT FEMMES* gleich acht Frauen auf einmal aufeinander losgelassen haben, spielen Sie diesmal mit der komplexen Beziehung zwischen einer älteren und einer jüngeren Frau. Wiederum mit Rivalitäten, aber auch mit Abhängigkeiten und Wünschen. Vor allem aber wieder mit Frauen.

FRANÇOIS OZON Frauenfiguren sind einfach komplexer, weibliche Reaktionen in der Regel überraschender, spannender. In meinen Filmen tun sie ja auch immer wieder überraschende Dinge. Ausserdem filme ich einfach gerne Schauspielerinnen, das ist eine natürliche Neigung. Aber ich glaube, ich nähere mich von Film zu

Film auch den männlichen Figuren ein wenig. Irgendwann kann ich vielleicht sogar aufhören, sie umkommen zu lassen ...

Heute kann ich das ja sagen: Im Gegensatz zu *HUIT FEMMES* waren die Dreharbeiten zu *SWIMMING POOL* einfach Ferien. Mit *HUIT FEMMES* hatte ich enormes Vergnügen vorher und nachher, beim Schreiben und bei der Montage. Aber keineswegs beim Drehen. Und daran war ich natürlich selber schuld. Schliesslich hatte ich mir in den Kopf gesetzt, acht Schauspielerinnen in dieser *huis clos*-Situation zusammenzubringen, und entsprechend anstrengend war es denn auch. Manchmal war das wirklich nicht mehr lustig, fast schon ein Schlachthaus ...

FILMBULLETIN Wofür steht denn jetzt der *Swimming Pool*? Der ist ja nicht nur Ort und Titel, sondern eine veritable Präsenz im Film, ein passiver Protagonist.

FRANÇOIS OZON Nun, zunächst einmal ist das einfach Wasser. Eingesperartes Wasser. In dieses Wasser tauchen nackte Körper ein, man kann darin ertrinken, aber auch schweben. Julie taucht da ganz selbstverständlich ein, Sarah Morton braucht länger dafür und wartet auch erst einmal ab, bis der Pool von Blättern und anderem gereinigt worden ist.

Vom Format her und von der Art, wie Charlotte Rampling vom Balkon herab auf den *Swimming Pool* hinuntersieht, auf die Tochter ihres Verlegers, habe ich auch an eine Leinwand gedacht, an eine kadrierte Projektionsfläche. Aber es liegt eher am Publikum als an mir, mit diesem *Swimming Pool* etwas anzufangen. Das Seitenverhältnis des Pools entspricht mit 1:1,85 jedenfalls dem Breitwandformat des Films.

FILMBULLETIN Sie spielen aber ganz offensichtlich mit Symbolen. Da ist zum Beispiel das Kreuzifix an der Wand des Schlafzimmers, das die Engländerin beim Zimmerbezug sofort abhängt und in der Nachttischschublade verstaut. Später hängt es aber unerklärlicherweise wieder da, und sie hängt es wieder ab.





«Man sagt ja, Regisseure seien da, um ihren Schauspielern Emotionen und Momente abzujagen. Gleichzeitig ist das immer eine Zweiwegbeziehung, die Schauspielerin gibt sich hin, lässt sich steuern. In der scheinbaren Passivität der Schauspieler steckt ja auch eine aktive Forderung an den Inszenierenden.»

FRANÇOIS OZON Das hat mir als Einfall einfach gefallen. Diese Engländerin, die ja wohl eher ein wenig antiklerikal eingestellt ist, stellt die Ordnung um. Und dass das Kreuz in einer späteren Einstellung wieder an der Wand hängt, lässt sich ja vielfältig erklären. Vielleicht hat Julie es wieder aufgehängt, kurz nachdem sie das Manuskript der Schriftstellerin entdeckt hat. Oder die Schriftstellerin stellt sich das so vor. Die zwei Frauen tun ja Dinge, die nicht sehr katholisch sind. Aber am Schluss wird ja auch alles wieder in Ordnung gebracht. Ich baue aber nicht einfach Gags ein, wie man das vielleicht in Kurzfilmen machen könnte. Es gibt in dem Film ja immer wieder unerklärliche Szenen oder Verhaltensweisen, die darauf hinweisen, dass etwas nicht stimmt. Was hat das etwa zu bedeuten, wenn Julie am Rand des Swimming Pools masturbiert, zu Beginn der Geschichte. Wer tut hier was, wer nimmt was auf welche Weise wahr?

Ich drehe gerne Filme, die sich auf verschiedenen Ebenen ansehen lassen. Und bei SWIMMING POOL war das eigentlich Experimentelle, alle diese Ebenen, Realität wie Fiktion, auf die gleiche Weise zu filmen, so dass es das Publikum wirklich etwas verstört und verunsichert. Das entspricht ja dem schöpferischen Prozess beim Schreiben. Alles vermischt sich, die Träume, die Realität, die Hoffnungen und die Wünsche. Für den kreativen Prozess ist dieser schwimmende Zustand sehr nützlich, und in den wollte ich das Publikum auch versetzen.

FILMBULLETIN Wie steht es um Ihre Behauptung, alle Ihre Filme seien letztlich autobiographisch?

FRANÇOIS OZON Das gilt auch hier. Ich will damit nicht sagen, dass ich eine ältere, britische Schriftstellerin mit Hang zu Alkoholismus und leicht lesbischen Neigungen bin. Aber auch ich muss mich zum Schreiben von der Welt abkoppeln, mich zurückziehen und mir dann gleichzeitig die Welt aneignen, mir ihren Lauf

unterwerfen, um ein Projekt anzuschieben. Und das Verhältnis von Sarah zu Julie spiegelt sicher einiges von meiner Arbeit mit Schauspielerinnen. Man sagt ja, Regisseure seien da, um ihren Schauspielern Emotionen und Momente abzujagen. Gleichzeitig ist das immer eine Zweiwegbeziehung, die Schauspielerin gibt sich hin, lässt sich steuern. In der scheinbaren Passivität der Schauspieler steckt ja auch eine aktive Forderung an den Inszenierenden, das Ganze ist ein steter Austausch.

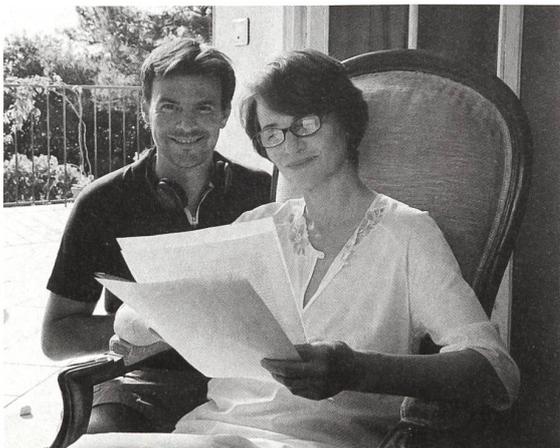
FILMBULLETIN Sie haben diesen Austausch aber auch schon als eine Art Vampirismus bezeichnet.

FRANÇOIS OZON Auch das spielt hier wieder. Nur schon der Umstand, dass Charlotte Engländerin ist, hat mich entsprechend inspiriert. Und wie sie sich als Sarah die Figur der Julie sozusagen zu eigen macht, spiegelt auch dieses Verhältnis. Charlotte Rampling hat diese Präsenz, diese Ausstrahlung, die allem eine mysteriöse Komponente gibt.

FILMBULLETIN Autorinnen von Crime-Fiction und Mystery sind ein vorwiegend britisches Phänomen, die Briten ein ziemlich eigenes Volk.

FRANÇOIS OZON Ich habe schon bei der Ausstattungplanung Fotos von Patricia Highsmith angesehen, von Ruth Rendell, Patricia Cornwell, PD James. Die haben alle etwas dezidiert Maskulines, und sie wecken modisch den Eindruck, dass die Zeit in den siebziger Jahren stehen blieb. Ihre Arbeit, die näher beim Handwerk liegt als bei der Kunst, ihre populäre Literatur, ihre Faszination mit Perversionen, die entspricht auch meiner Arbeit als Drehbuchautor. Charlotte Rampling war sofort einverstanden, für den Film ihre Haare zu schneiden und sich diesen leicht maskulinen, verschlossenen Look geben zu lassen. Im Verlauf des Films wird ihre Figur dann immer femininer und verführerischer.

Ich habe vor den Dreharbeiten Ruth Rendell das Script geschickt, mit der Frage, ob sie nicht Lust hätte, die Story zu schreiben, welche Sarah Morton im Film zu





«Wenn es typische Züge gibt in meiner Arbeit, dann etwa den, dass ich nicht gerne Dinge über die Dialoge eröffne. Dialoge sind gut für Lügen, fürs Verschweigen, für die Täuschung.»

schreiben beginnt. Ihre Antwort kam postwendend, sehr kühl und abweisend, sie sei durchaus imstande, ihre eigenen Geschichten zu erfinden. Offensichtlich hatte sie mich missverstanden und geglaubt, ich hätte sie um die «Romanisierung» meines Drehbuchs gebeten. Charlotte Rampling hat sich über die Geschichte sehr amüsiert und erklärt, genau so hätte Sarah Morton reagiert.

FILMBULLETIN Wo sehen Sie sich selber innerhalb des französischen Films?

FRANÇOIS OZON Schwer zu sagen. Ich mag die Arbeit von Claire Denis, Bruno Dumont, Gaspar Noé. Ich kenne lange nicht alle persönlich, die am Experimentieren sind, mit dem klassischen französischen Kino gebrochen haben. Es gibt auch viel Rivalität in Frankreich, wie in allen Ländern. Aber das war immer so. Auch innerhalb der Nouvelle vague. Das wird heute ein wenig mystifiziert, die haben sich alle gut verstanden, als sie noch über Filme schrieben. Aber sobald sie selber Filme machten, fingen die Rivalitäten an. Heute kriegt man jedenfalls Chabrol und Godard nicht an den gleichen Tisch.

Mir ist egal, in welche Tradition man mich setzen will. Ich bin nicht der erste Filmemacher auf der Welt, und es gibt viele Filme, die ich mag. Einflüsse kommen von überall, aber ich setze sie kaum bewusst um. Wenn es typische Züge gibt in meiner Arbeit, dann etwa den, dass ich nicht gerne Dinge über die Dialoge eröffne. Dialoge sind gut für Lügen, fürs Verschweigen, für die Täuschung. Was wirklich gilt, lasse ich lieber zwischen den Dialogen auftauchen.

In der Imagination steckt immer auch Gefahr. Was man sich ausdenken kann, was ein Schauspieler oder eine Schauspielerin zu spielen bereit ist, das ist stets zumindest eine Option, eine Möglichkeit. Ob ein imaginiertes Mord in die Nähe eines echten rückt, das ist eine andere Frage.

FILMBULLETIN Mit *SOUS LE SABLE* haben Sie aber doch die Geschichte einer Frau gezeigt, welche die Möglichkeit der Imagination zu weit treibt.

FRANÇOIS OZON Da spielt Charlotte Rampling eine Frau, die einen Weg gefunden hat, weiter zu leben dank ihrer Imaginationskraft. Ihr Mann ist verschwunden, aber sie verändert ihre Wahrnehmung und vermeidet damit vielleicht sich umzubringen. In den Augen ihrer Umgebung geht sie mit dieser «Verdrängung» zu weit, aber sicher nicht in ihren eigenen Augen. Und der Film masst sich da kein Urteil an. Verrücktheit ist manchmal einfach ein Schutz. Das passiert auch beim Drehen. Da ist man wochenlang miteinander an der Arbeit, die Wichtigkeit des Films nimmt Proportionen an, die nichts mehr mit der Realität zu tun haben, man blendet die restliche Welt einfach aus.

FILMBULLETIN Wie sind Sie in dem Zusammenhang auf die bizarre Idee verfallen, dass Sarah Morton den alten Gärtner mit ihrem nackten Körper vom Balkon aus nicht nur vom frischen Grab im Garten ablenkt, sondern ihn dann auch tatsächlich verführt?

FRANÇOIS OZON Zunächst versucht sie ja einfach, Julie zu schützen. Und das einfachste Mittel, das sie dazu einsetzen kann, ist ihr Körper. Mir hat aber der Gedanke gefallen, dass die Schriftstellerin auf einmal körperlich in Aktion tritt, dass die ganze Imagination von Julies Körper und seinem Einsatz mit all den Männern auf sie übergeht. Das ist gleichzeitig komisch, aber auch rührend. Sarah zieht für einmal nicht nur die Fäden an ihren imaginierten Marionetten, sondern sie springt sozusagen selber ins Wasser, wie sie das ja schon vorher tatsächlich gemacht hat, im Swimming Pool.

Das Gespräch mit François Ozon wurde aufgezeichnet und bearbeitet von Michael Sennhauser



Stab

Regie: François Ozon; Buch: François Ozon, Emmanuèle Bernheim; Kamera: Yorick Le Saux; Schnitt: Monica Coleman; Szenenbild: Wouter Zoon; Kostüme: Pascaline Chavanne; Musik: Philippe Rombi; Ton: Lucien Balibar

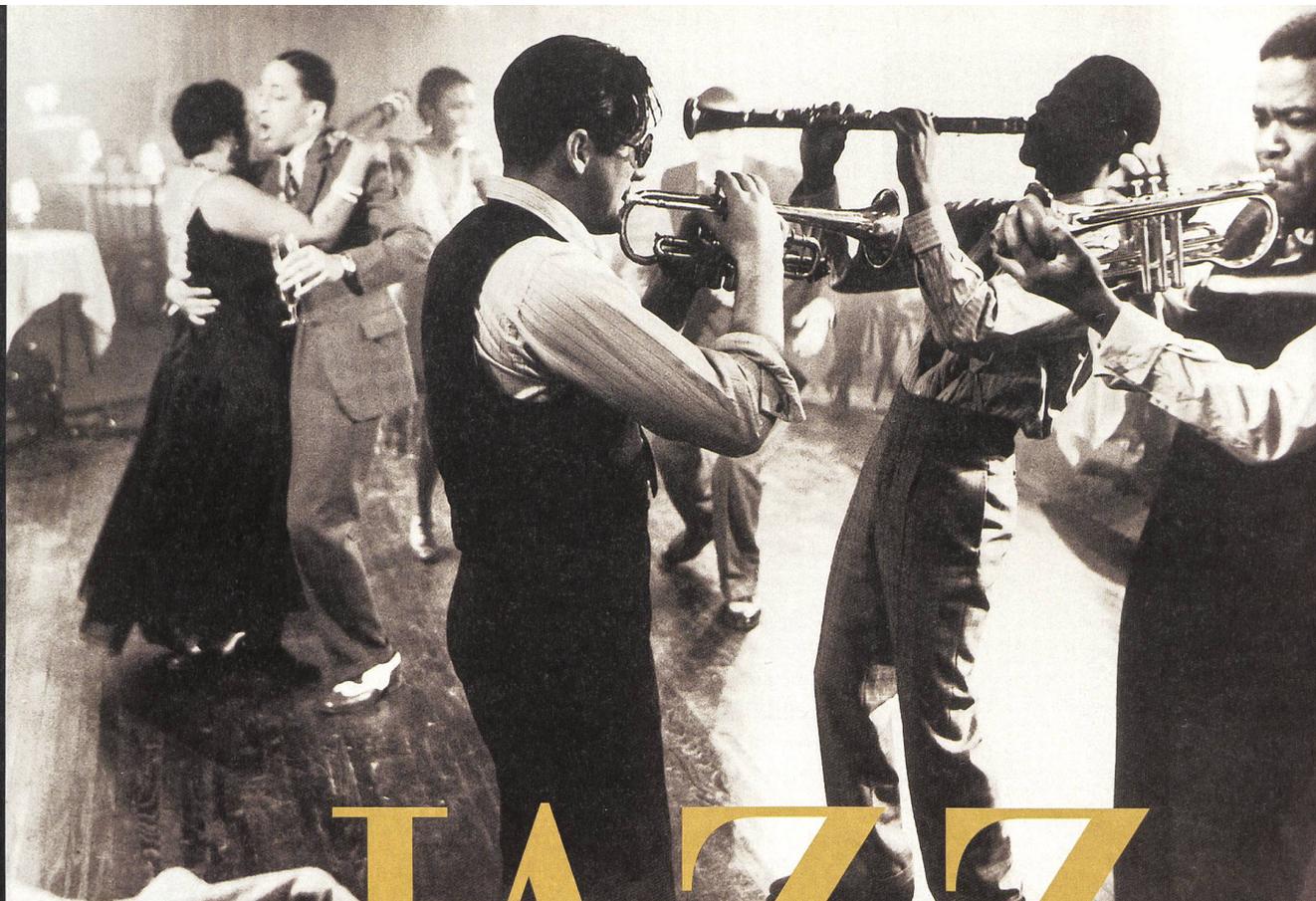
Darsteller (Rolle)

Charlotte Rampling (Sarah Morton), Ludivine Sagnier (Julie), Charles Dance (John Bosload), Marc Fayolle (Marcel), Jean-Marie Lamour (Franck), Mireille Mossé (Tochter von Marcel), Michel Fau und Jean-Claude Lécas (Mann 1 und 2), Emilie Gavois Kahn (Serviertochter), Erarde Forestali (alter Mann), Lauren Farrow (Julia), Sebastian Harcombe (Terry Long), Frances Cuka (Lesende in der Metro), Keith Yeates (Vater von Sarah), Tricia Aileen (Sekretärin von John Bosload), Glen Davis (Barman)

Produktion, Verleih

Fidélité, France 2 Cinéma, Gimages Films, assoziiert mit Headforce; Produzenten: Olivier Delbosc, Marc Missonnier; Co-Produzent: Timothy Burrill. Frankreich, England 2003. 35mm, Farbe, Dolby SRD DTS; Format: 1:1.85; Dauer: 102 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Constantin Film Verleih, München

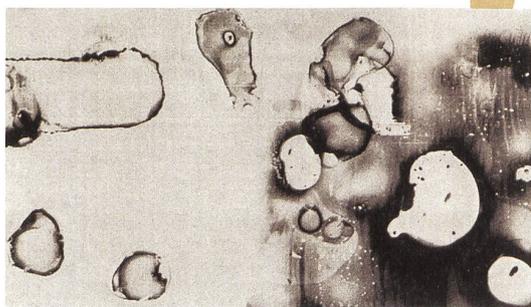
1



JAZZ

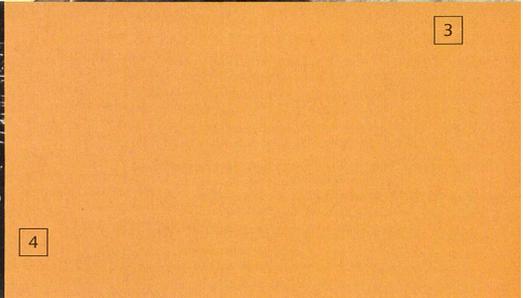
Round-Midnight-Feeling

a_ Kleine Improvisation aus dem Jahre 1984
über Film, Jazz, Lebensgefühl



2

Es gab eine Zeit, entrückt im Dunstkreis des Nierentischs, da gingen wir zuweilen ins Kino nicht der Filme, sondern ihrer Musik wegen. Ich meine damit nicht jene relativ raren und an Festivals von immer den gleichen Spezialisten als Collectors' Items gezeigten immer gleichen Filme über Jazz (der wahre Fan hat sie – inzwischen von den dritten Programmen ausgestrahlt – längst auf Video, und darunter sind wundervolle Miniaturen: Vorfilmchen und Füller wie jenes Count Basie/Jimmie Rushing Streifen BRING BACK MY BABY, in welchem Mr. Five by Five als Mitglied des Basie-Saxophonsatzes einschläft und sich ein ebenso unverhofftes wie unwahrscheinliches Liebesglück mit einer Harlem-Schönen erträumt, bis ihn die Ohrfeige des Bandleaders weckt, oder alle die hinreissenden Kurzfilme von, über und mit Fats Waller). Ich meine nicht die Klassiker, in welchen Jazzmusiker live auftreten (von HELLZAPOPPIN bis HIGH SOCIETY),



1 THE COTTON CLUB
Regie: Francis Ford
Coppola

2 BEGONE DULL
CARE Regie: Norman
McLaren

3 François Cluzet
in ROUND MIDNIGHT
Regie: Bertrand
Tavernier

4 v.l.n.r.: BIRD
Regie: Clint Eastwood

LET'S GET LOST
Regie: Bruce Webber

BEGONE DULL CARE
Regie: Norman
McLaren

und schon gar nicht jene Dokumentarstreifen zum Thema Jazz, deren dokumentarischer Wert meist umgekehrt proportional zur Qualität der unsäglichen Kommentare steht und in denen die Kamera meist dann zu silberschwirrender Gegenlicht-Möwenflugillustration abschweift, wenn's auf der Szene spannend wird (JAZZ ON A SUMMER'S DAY). Ich meine die Filme, in denen Jazz als Filmmusik eine Rolle spielte, im besten Fall also: als ein dramaturgisch eingesetztes Mittel. Um sie im wesentlichen sollte es in einer Retro zu «Jazz und Film» eigentlich gehen, einmal abgesehen davon, dass es allemal spannend ist, sich Filme in einer Reihe anzusehen, deren gemeinsamer Nenner *scheinbar* eine Nebensächlichkeit ist: dies ist, für mich, meine Generation, erst recht aber für die, die auf jene Bikini-Welt von Gestern blicken wie in ein exotisches Aquarium, die Beschwörung eines Lebensgefühls. Darum ging es damals, mehr oder weniger bewusst, und dar-

um ging es auch den Filmern, die sich Jazz zunutze machten oder, im Extremfall, künstlerisch ohne ihn nicht arbeiten mochten.

An die Titel erinnere ich mich aus den französischen Fachblättern «Jazz Hot» und «Jazz Magazine», zuweilen auch aus «down beat»; dies waren die Filme, die darin Aufnahme fanden: ANATOMY OF A MURDER, ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD, THE MAN WITH THE GOLDEN ARM, ODDS AGAINST TOMORROW, SAIT-ON JAMAIS, UN TÉMOIN DANS LA VILLE, die beiden frühen Filme von John Cassavetes, TOO LATE BLUES, vor allem aber SHADOWS, mit der Musik von Charles Mingus.

Natürlich ist die Auswahl eines Querschnitts immer auch ein bisschen willkürlich: die Metropole der amerikanischen Filmmusik war Los Angeles, Hollywood, und das war, eben deshalb, wegen der reichlichen Arbeitsplätze in den

4

3



“Es war auch die Zeit, da die Filmer das ästhetische und gesellschaftliche Sprengpotential erkannten, das in der schwarzen improvisierten Musik steckte.”

Studios, auch eine Metropole des Jazz, namentlich der fünfziger Jahre. Allein, es geht nicht um enzyklopädische Vollständigkeit, sondern eben darum: die Schnittpunkte zu suchen, an denen sich eine ganz bestimmte Art von Filmen oder Filmern mit dem Lebensgefühl des Jazz trafen und treffen.

Natürlich war meine Jugendzeit auch die Zeit, da der Jazz in zuweilen grotesken Verrenkungen darum rang, salonfähig zu werden; sein Aufstieg zur Filmmusik war ein Weg dazu. Es war aber auch die Zeit, da die Filmer das ästhetische und gesellschaftliche Sprengpotential erkannten, das in der schwarzen improvisierten Musik steckte. Am plattesten in der Gleichsetzung von Swing und Suspense, am essentiellsten in der Erkenntnis, dass in dieser Musik, in der es mehr als in aller anderen um das Hier und Jetzt ankommt, ein existentieller (und, meinetwegen, auch ein modisch existentialistischer) Kern steckte, der Geschichten und Bilder auf den Punkt bringen konnte. Natürlich war und ist Jazz im Film auch Illustration. Es sind dies die weniger interessanten Beispiele. Wirklich spannend wird es, wo die Musik mehr ist als ein Kondensat von Zeitgefühl: ein ziemlich umfassendes Lebensgefühl eben. Dies hat zu tun mit Jugend, mit Vitalität, mit Poesie, mit Expression, mit Gewalt, aber auch mit einer Ästhetik des Vorläufigen (nicht des Beliebigen!), mit

einer radikal subjektiven Weltsicht und einer Haltung, der die Vorgänge wichtiger sind als die Resultate.

Dass der Film auch schlicht und höchst entscheidend ein Arbeitsfeld war für Musiker, dass es eine Reihe von Musikern gibt, die fast nur im Rahmen des Films überhaupt bekannt geworden sind, versteht sich von selbst. In einer Retrospektive zu «Jazz und Film» sollte der wichtigste polnische Nachkriegsmusiker, der verstorbene Krzysztof T. Komeda, immer prominent vertreten sein etwa mit dem schönen frühen Polanski-Kammerspiel *DAS MESSER IM WASSER*. Ihn hätten wir sonst zu einer Zeit, in der wir nicht nur musikalisch Ohren und Augen in ziemlich ungebrochener Coca-Cola-Seligkeit nach Amerika richteten, in der die «Voice of America» zumindest im Jazz die Heilige Schrift verkündete respektive das Gute vom Üblen schied, wohl noch eine ganze Weile länger nicht als das erkannt, was er war: einer der originellsten Komponisten, Improvisatoren, Arrangeure überhaupt, und einer der ersten eigenständigen Europäer im Jazz.

Peter Rüedi

Der Text wurde 1984 geschrieben.
 ROUND MIDNIGHT/AUTOUR DE MINUIT von Bertrand Tavernier entstand 1986, BIRD von Clint Eastwood 1987 und THELONIOUS MONK: STRAIGHT, NO CHASER von Charlotte Zwerin 1988.

1 Zygmunt Malanowicz, Jolanta Umecka und Leon Niemczyk in *DAS MESSER IM WASSER* (NZO W WODZIE) Regie: Roman Polanski

2 Gary Cooper und Barbara Stanwyck in *BALL OF FIRE* Regie: Howard Hawks

3 v.l.n.r.: Danny Kaye, Benny Goodman und Lionel Hampton in *A SONG IS BORN* Regie: Howard Hawks

Barbara Stanwyck in *BALL OF FIRE* Regie: Howard Hawks

Louis Armstrong aus einem Soundie von ca. 1950

Round-Midnight-Feeling



2

3

b_ Ein unbekümmerter Streifzug mit Bernhard Uhlmann durch die Gefilde «Film & Jazz»

FILMBULLETIN Weshalb ist «Jazz & Film» ein faszinierendes Thema?

BERNHARD UHLMANN Für mich persönlich ist das Thema faszinierend, weil ich das Kino liebe und musikalisch einseitig eigentlich nur Jazz und Blues gern habe. Seit ich das erste Mal *SAIT-ON JAMAIS* von Roger Vadim mit dem Modern Jazz Quartet und *ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD* mit der Musik von Miles Davis gesehen und gehört habe, hat mich das fasziniert – also schon sehr früh eigentlich. Diese Musik und das Medium Film faszinieren mich seither, und beides zusammen hat häufig schöne Produkte ergeben, gelungene, gute Filme. Eh voilà.

Ein Film von Howard Hawks aus den vierziger, fünfziger Jahren ist so abgeklärt und klassisch schön wie ein Tenorsaxophon-Solo von Lester Young oder Coleman Hawkins, ein Trompeten-Solo von Roy Eldridge – der nebenbei, selbstverständlich nur nebenbei, in einer der grossen Komödien von Howard Hawks auftritt. In *BALL OF FIRE* (1941) mit Barbara Stanwyck und Gary Cooper, wo acht Professoren an einem Buch über Sprachen arbeiten, gibt es eine Nachtclub-Szene, in der das Gene-Krupa-Orchester spielt, in dem Roy Eldridge jahrelang der Trompetenstar war. Man sieht das Orchester mit Roy Eldridge, bevor die

berühmte Szene folgt, in der Gene Krupa, umgeben von Barbara Stanwyck und Gary Cooper, mit Zündhölzchen ein Schlagzeug-Solo spielt.

Der gleiche Hawks hat 1948 mit *A SONG IS BORN* ein Remake von seinem Film gemacht, in dem Danny Kaye die Rolle von Gary Cooper und Virginia Mayo die von Barbara Stanwyck spielt. Der *bad guy* in *BALL OF FIRE* ist Dana Andrews am Anfang seiner Karriere, der *bad guy* in *A SONG IS BORN* Steve Cochran. In *A SONG IS BORN* kümmern sich die leicht weltfremden und verstaubten Professoren – einer davon ist der berühmte Jazzmusiker Benny Goodman – statt um Sprache nun um Musik. Da geht es nun um Jazz. Sie laden Musiker ein wie Louis Armstrong, Tommy Dorsey, Lionel Hampton und das Golden Gate Quartet – und die zeigen ihnen, was Musik auch noch sein kann.

Jazz und Film, Film und Jazz – ein weites Feld. Man kann es aber leicht auch grob schon unterteilen. Da sind etwa die reinen Dokumentarfilme – lange und kurze. Dann gibt es Aufnahmen berühmter Jazzmusiker, filmische Dokumente, zum Teil nur wenige Minuten lang, aber die einzigen Bilder, die von ihnen erhalten sind – teilweise Raritäten und als Dokument interessant. Auch der Auftritt einer Jazzlegende kann einen eher schwachen Spielfilm



1



2

„Aus den dreissiger und vierziger Jahren gibt es jede Menge Spielfilme mit ganz dünnen Geschichten ...

1 Louis Armstrong, Henderson Chambers, James Whitney, George Washington, Sidney Catlett, Johnny Simmons, Lawrence Lucie, Velma Middleton vom Louis Armstrong Orchester, Standbild für das Soundie I'LL BE GLAD WHEN YOU'RE DEAD YOU RASCAL YOU von 1942

2 v.l.n.r.: James Stewart, Janice Rule, Jack Lemmon und Kim Novak in BELL, BOOK AND CANDLE Regie: Richard Quine

Fats Waller im Soundie YOUR FEET'S TOO BIG von ca. 1950

zum Ereignis machen. NEW ORLEANS etwa von Arthur Lubin (1947) ist der einzige Film, in dem Billie Holiday mitspielt – in einer Sprechrolle als Dienstmädchen. Das ist das einzige Dokument, in dem man sie, mit Louis Armstrong zusammen, sieht und hört. Die Geschichte ist zwar an den Haaren herbeigezogen, aber NEW ORLEANS hat wunderbare Musik, einen wunderbaren Armstrong und eine wunderbare Billie Holiday.

Dann gibt es die sogenannten Bio-Pics, die vorgeben, die Biographie eines Musikers auf die Leinwand zu bringen. Oft sind das aber Filme, die mit der wirklichen Biographie der vorgestellten Musiker nur noch wenig zu tun haben. Fiktionale Biographien umgehen das Problem mit der historischen Wahrheit elegant, indem sie Geschichten frei erfundener Musiker erzählen, die nicht wirklich gelebt haben. Einer der Höhepunkte in dieser Kategorie ist sicherlich SWEET AND LOWDOWN von Woody Allen mit Sean Penn, der einen fiktiven Gitarristen spielt, der im Film aber dargestellt ist, als ob es ihn tatsächlich gegeben habe.

Dann gibt es all die Filme, die einfach – einmal mehr, einmal eher am Rande – im Jazz-Milieu spielen wie A SONG IS BORN. GLORY ALLEY von Raoul Walsh, mit Ralph Meeker und Leslie Caron, spielt in New Orleans. Armstrong hat eine kleine Sprechrolle, und man sieht sogar Jack Teagarden, der

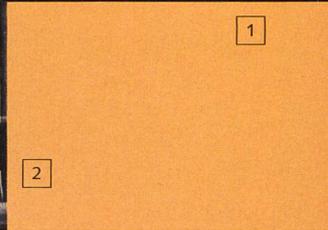
jahrelang mit Louis Armstrong bei dessen «All Star Band» Posaune gespielt hat. Big T, Jack Teagarden.

In SYNCOPATION von William Dieterle (1942) spielt Jackie Coogan, der berühmte Kid von Charlie Chaplin – etwas älter geworden –, einen Trompeter. Auf dem Soundtrack hört man Bunny Berigan, ein grosser weisser Trompeter aus den dreissiger und vierziger Jahren, der, wie manch anderer grosser Trompeter, etwa Beiderbecke, früh gestorben ist. Dieterle wollte ursprünglich wirklich die Geschichte des Jazz bis 1942 machen, musste aber dem Druck des Studios nachgeben und Konzessionen machen.

Nicht zu vergessen sind die grossen Jazz-Scores – von Filmen, die an sich überhaupt nichts mit Jazz zu tun haben, wie ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD oder THE MAN WITH THE GOLDEN ARM.

Dann gibt es eine unüberschaubare Anzahl sogenannter «Soundies» unterschiedlichster Qualität, die für Jukebox-ähnliche Guckkasten-Automaten produziert wurden, in denen sie ursprünglich gegen Einwurf einer Münze zu besichtigen waren. Später wurden diese «Soundies» zu «Telescriptions» verarbeitet und als Programmfüller im Fernsehen eingesetzt.

Ausserdem gibt es jede Menge Trickfilme. Häufig sind die Bilder einfach Illustrationen zur Musik, oder auch



... die ständig von Nummern guter Bands, Goodman, Basie oder Ellington, unterbrochen werden.”

1 Louis Armstrong und Billie Holiday in *NEW ORLEANS* Regie: Arthur Lubin

2 v.l.n.r.: Uma Thurman und Sean Penn in *SWEET AND LOWDOWN* Regie: Woody Allen

Louis Armstrong, Ralph Meeker, John MacIntyre, Gilbert Roland und Kurt Kaszner in *GLORY ALLEY* Regie: Raoul Walsh

Eubie Blake und Noble Sissle in *SNAPPY SONGS* von 1922

Karikaturen, etwa von Armstrong – der zu hören ist. Aber John Hubley etwa hat Animationsfilme gemacht, die gewisse bildliche Entsprechungen zur Musik aufweisen. In Norman McLaren's *BEGONE DULL CARE* (1949) spielt das Oscar-Petersen-Trio, im einen Teil gibt es einfach eine gerade Linie zum Bass von Ray Brown, aber jedesmal wenn der Drummer Ed Thigpen einsetzt, verwischt die Linie. *BOOGIE DOODLE* (1948) ist der andere McLaren-Film mit Jazzmusik – gespielt von Albert Ammons, Henry «Red» Allen und J. C. Higginbotham.

Aus den dreissiger und vierziger Jahren gibt es jede Menge Spielfilme, die ganz dünne Geschichten erzählen, so dünn wie nur irgend möglich – Gründung einer Radiostation verweben mit irgend einer Romanze –, die ständig von Nummern guter Bands, Goodman, Basie oder Ellington, unterbrochen werden. Duke hat sehr viel gemacht – auch viele kurze Filme. Der Mae-West-Film *BELLE OF THE NINETIES*, in dem Duke Ellington und seine Band auftritt, ist deshalb einer Erwähnung wert, weil neben Duke Ellington auch Mae West sehr gut ist.

Dann gibt es tonnenweise Spielfilme mit kurzen Auftritten von Musikern. Armstrong hat in vielen Filmen

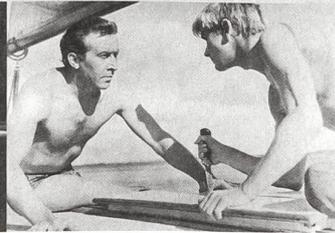
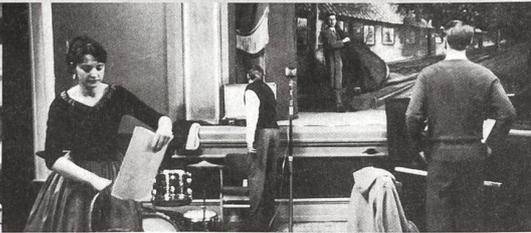
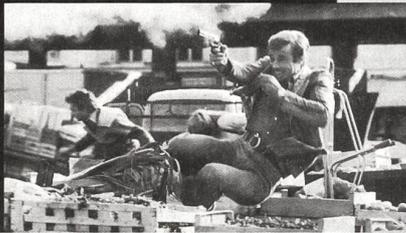
mitgespielt. In *A MAN CALLED ADAM* spielt Sammy Davies jr. die Hauptrolle des fiktiven Trompeters Adam Johnson und Louis Armstrong einen alten Trompeter, der im gleichen Haus wohnt. Auf dem Soundtrack hört man Nat Adderley, den “kleinen” Bruder von Cannonball Adderley.

Ein Film, den nur wenige kennen, ist *BELL, BOOK AND CANDLE* von Richard Quine, mit Kim Novak und James Stewart, über Hexer und Hexen in New York. Darin gibt es gleich am Anfang eine sehr kurze Nachtclub-Sequenz, mit dem Brüderpaar Pete und Conte Candoli, zwei Trompetern, die man beide auch sieht. Conte Candoli ist kürzlich gestorben.

John Byrum hat mit *HEART BEAT* einen Film über Beatnik-Dichter um Allen Ginsberg gemacht, mit John Hurt, der Jack Kerouac spielt, Nick Nolte als Neil Cassidy und Sissy Spacek, die als seine Frau auftritt, da hat es Jazzmusik mit wunderbaren Soli von Art Pepper, Altsaxophon.

Am Rand der Thematik «Jazz und Film» wird jede Abgrenzung willkürlich, fast schon absurd – Dooley Wilson, der in *CASABLANCA* «As Time Goes By» spielen muss, war auch Jazzpianist. Ich würde *CASABLANCA* aber nie mit «Jazz und Film» in Zusammenhang bringen. Genau so

1



2

“Jazzmusik hat zweifellos auch auf die Filmkomponisten in Hollywood Einfluss genommen.”

1 BULLITT
Regie: Peter Yates

2 v.l.n.r.:
Jean-Paul Belmondo in
FLIC OU VOYOU
Regie: Georges Lautner

SVEN KLANG'S
KVINTET Regie:
Stellan Olsson

Leon Niemczyk und
Zygmunt Malanowicz
in DAS MESSER
IM WASSER (NZO W
WODZIE)
Regie: Roman Polanski

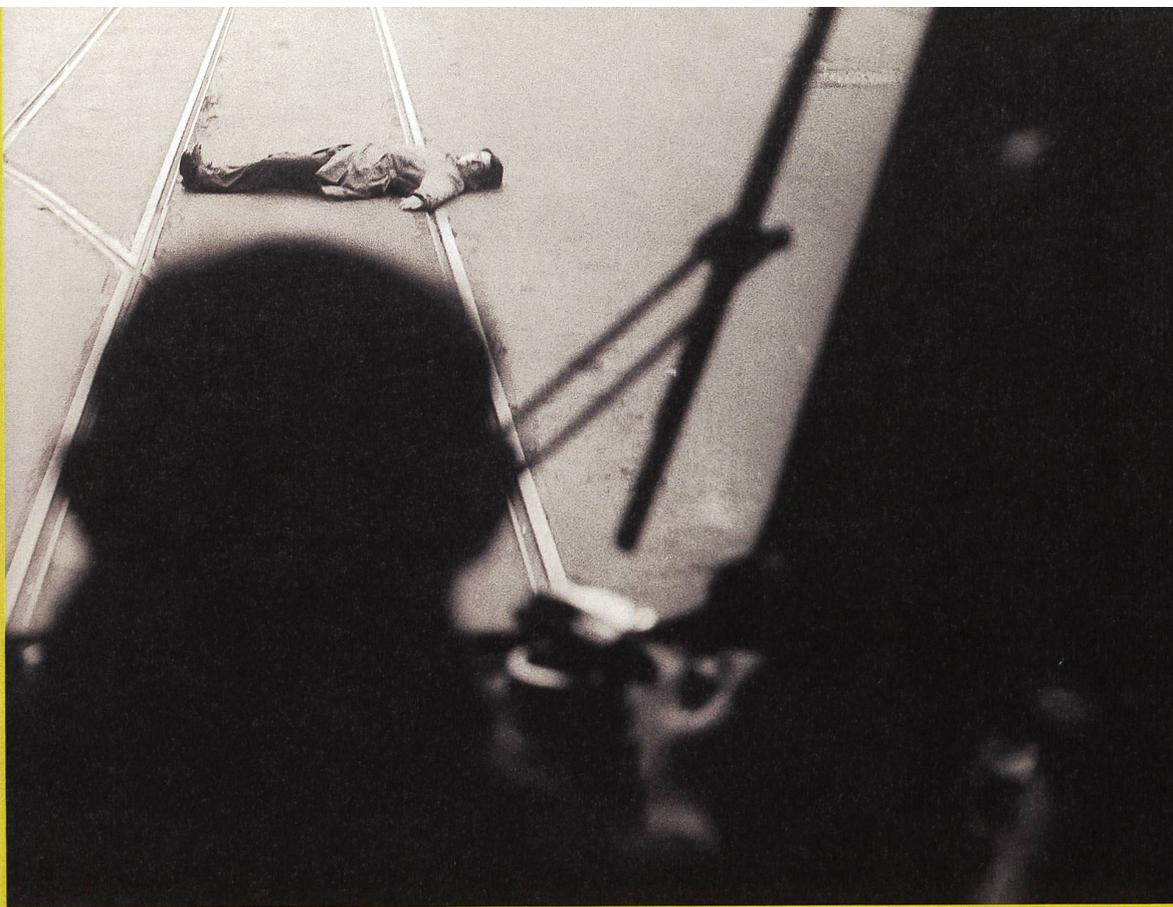
3 Jean-Pierre Léaud
in LE DÉPART Regie:
Jerzy Skolimowski

wenig wie JOHNNY GUITAR, einer meiner Lieblingsfilme, obwohl Peggy Lee, eine hervorragende Sängerin, von zahlreichen Leuten als Jazzsängerin eingestuft, den Titelsong singt. Der Titelsong von Fritz Langs BLUE GARDENIA wird von Nat King Cole – einem der grössten Jazzpianisten, die es je gab – gesungen. Dann gibt es noch eine Szene, in der Raymond Burr mit Anne Baxter in einen Nachtclub geht, und da sitzt Cole am Flügel und singt «Blue Gardenia». Hoagy Carmichael hat unter anderem den berühmten Song «Georgia on My Mind» komponiert, er gilt auch als Jazzpianist und Jazz Composer. In TO HAVE AND HAVE NOT, der in den vierziger Jahren, während des Zweiten Weltkrieges, spielt, sitzt Hoagy Carmichael, himself, am Klavier und Lauren Bacall singt. Ein Jazzfilm?

Don Ellis, der berühmte Orchesterleiter und Trompeter, hat die Musik zu FRENCH CONNECTION gemacht – sensationelle Musik. Ray Charles singt in IN THE HEAT OF THE NIGHT von Norman Jewison den berühmten Song «In the Heat of the Night», aber die Musik ist von Quincy Jones, Komponist und Trompeter. Quincy Jones hat hervorragende Soundtracks gemacht, etwa für THE HOT ROCK von Peter Yates, da spielen Clark Terry und Gerry Mulligan im Orchester, haben aber auch hervorragende Soli – das ist, wie

die Musik von Lalo Schifrin zu BULLITT, gespickt mit Jazz. Die Jazzmusik hat zweifellos auch auf die Filmkomponisten in Hollywood und die Orchestrierung der Bands, die zu den Filmen gespielt haben, Einfluss genommen. Elmer Bernstein: THE MAN WITH THE GOLDEN ARM; TAXI DRIVER, Musik von Bernhard Herrmann, mit den Saxophon-Soli. Oder Henry Mancini – zum Beispiel: THE PINK PANTHER, am Tenor Plas Johnson. Mancinis Musik ist vielleicht etwas gefälliger als andere, aber er hat in seinen Filmscores immer sehr viel Jazzelemente einfließen lassen. GUNN von Blake Edwards mit der Musik von Mancini, in dem ein Privatdetektiv die Hauptfigur spielt. A propos Privatdetektiv: John Cassavetes spielt in der Serie «Johnny Staccato» einen Pianisten und Privatdetektiv – ein Privatdetektiv, der dazu noch Klavier spielt.

Die Bibel sozusagen, «Jazz in the movies» von David Meeker, verzeichnet in der Erstausgabe, für die Jahre von 1917 bis 1977 (systematisch durchnummeriert) genau 2239 Einträge mit Filmen, die etwas mit Jazz zu tun haben. Die revidierte Fassung reichte bis in die achtziger Jahre, und er hat mir kürzlich erzählt, er arbeite an einer Website, die man bald konsultieren kann. David Meeker hat Informationen zu sämtlichen Filmen zusammengesucht, die in



“Auch die Musik zu *LE DÉPART*, mit Jean-Pierre Léaud in der Hauptrolle, ist von Krzysztof Komeda.”

irgendeiner Form mit Jazz zu tun haben. Und zwar wirklich nur Jazz. Musiker, die sowohl Jazz wie andere Musik gemacht haben, sind in seinem Buch nur mit ihren Jazzarbeiten verzeichnet. André Prévin, der Pianist, oder Elmer Bernstein – *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM*, einer der grossen Filme mit Jazz auf dem Soundtrack – hat auch Musik zu *THE TEN COMMANDMENTS* von Cecil B. DeMille komponiert, der sicher nichts mit Jazz zu tun hat.

Wer weiss, wie schwierig es ist, zu präzisen Informationen zu einzelnen Filmen zu kommen, findet die Arbeit von David Meeker für sein Buch völlig wahnwitzig. Es reicht nicht, dass da steht: Music by Quincy Jones. Denn das heisst noch lange nicht, dass es ein Jazz-Score ist – und dann muss man noch wissen, wer alles mitgespielt hat.

Inzwischen gibt es auch noch "hunderttausend" Fernsehfilme, die man teilweise auf Video oder DVD kaufen kann. Es ist auch ein uferloses Gebiet.

Eine Gliederung nach Ländern wäre ebenfalls denkbar. Ausser den amerikanischen Filmen gibt es einen ziemlich bekannten schwedischen Film, *SVEN KLANGS KVINTET*, der vage vom Leben des Saxophonisten Lars Gullin inspiriert ist und die Geschichte eines Quintetts aus den fünfziger Jahren in Schweden erzählt. Das Quintett

spielt Jazzkompositionen von Horace Silver, Monk, Charlie Parker – eine ganz gute Sache.

Dann natürlich das Wochenend-Drama auf der Yacht in *DAS MESSER IM WASSER* von Roman Polanski, welches durch die Musik von Krzysztof T. Komeda noch aufgepeitscht wird, ausgezeichnet interpretiert von den erstklassigen polnischen Jazzmusikern Bernt Rosengren und Roman Dylag. Komeda hat auch die Musik zu *REPULSION*, dem von Polanski in Frankreich mit Catherine Deneuve realisierten Film, komponiert. Jazz-Musik gespielt von Chico Hamilton, dem grossen schwarzen Drummer.

Auch die Musik zu *LE DÉPART*, eine französisch-belgische Co-Produktion von Jerzy Skolimowski, mit Jean-Pierre Léaud als jungem Coiffeur, der sich mehr für schnelle Autos als für Frauen interessiert, in der Hauptrolle, ist von Krzysztof Komeda. Es spielen unter anderen Thomasz Stanko, der polnische Trompeter, Don Cherry und Gato Barbieri. Spontan kommt mir noch der französische *LES VALSEUSES* von Bertrand Blier in den Sinn, mit Musik von Stéphane Grappelli, dem grossen verstorbenen Jazzgeiger, der mit Django Reinhardt gespielt hatte. Sogar Georges Lautner hat einen Film mit wunderbarer Jazzmusik gemacht, die von Philippe Sarde komponiert wurde: *FLIC OU VOYOU* mit Belmondo. Unter anderen spielen da auch Chet



“Da lobe ich mir **THELONIOUS MONK: STRAIGHT, NO CHASER** von Charlotte Zwerin, produziert von Clint Eastwood, der ein grosser Jazzfan, selber ein hervorragender Jazzpianist ist.”

1 Karen Blanguernon in
DAS BROT DER
FRÜHEN JAHRE
Regie: Herbert Vesely

2 v.l.n.r.:
Pasquale Aleari
in TSCHÄSS Regie:
Daniel Helfer

THELONIOUS MONK:
STRAIGHT, NO
CHASER Regie:
Charlotte Zwerin

3 Hall Johnson Chor
als Klagechor
mit Trompeter Arthur
Whetsol in
BLACK AND TAN
von 1929

4 v.l.n.r.:
STEPPENWOLF
Regie: Fred Haines

Louis Armstrong und
Jack Teagarden in
JAZZ ON A SUMMER'S
DAY Regie: Bert Stern

Baker, Ron Carter, Philippe Catherine und Billy Cobham. Dann TAXI BLUES von Pavel Lungin, um auch einen russischen Film zu nennen, diese Begegnung zwischen dem zum Säufer gewordenen genialen Saxophonisten und einem proletarischen Taxifahrer.

Ein kurioser englischen Film, ALL NIGHT LONG von Basil Dearden (1961), mit Gastauftritten von Charles Mingus und Dave Brubeck, folgt einer Art Adaption des «Othello», der in einem Jazzclub spielt, mit Patrick MacGoohan in der Rolle des Jazz-Drummers Iago. Die Musik ist von Johnny Dankworth.

Die deutschen Filme zum Thema waren miserable Filme. Es gibt einen Auftritt von Louis Armstrong mit den Kessler-Zwillingen. DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE von Herbert Vesely hat Musik von Attila Zoller. Daniel Helfers TSCHÄSS nach einem Drehbuch von Walter Bretscher – die Geschichte von ein paar jungen Jazzmusikern in den fünfziger Jahren in Zürich – ist der einzige Schweizer Film, der Jazz thematisiert. Bruno Spoerri hat aber einen Soundtrack mit Jazz für TEDDY BÄR von Rolf Lyssy geschrieben – wohl einfach, weil Rolf Lyssy ein grosser Jazzfan und Bruno Spoerri ein guter Jazzmusiker ist. DIE REISE von Markus Imhoof hat Musik vom Tessiner Jazz-Trompeter Franco Ambrosetti. Wahrscheinlich der erste Jazz-Soundtrack in

einem Schweizer Film findet sich bei SEELISCHE GRAUSAMKEIT von Hannes Schmidhauser – ein unsäglicher Film: so Schweizer Nouvelle vague. Das ist der erste Soundtrack von George Gruntz für einen Film, da spielen Barney Wilen und Kenny Clarke, wunderbare Musiker, guter Sound. George Gruntz hat auch die Musik zu STEPPENWOLF komponiert, der vom Amerikaner Fred Haines nach Hermann Hesse in Basel mit Max von Sydow, Pierre Clementi, Dominique Sanda gedreht wurde.

FILMBULLETIN Was sind denn die Klassiker?

BERNHARD UHLMANN Bei den Dokumentarfilmen gibt es einfach klassische Filme wie JAZZ ON A SUMMER'S DAY, ein eigentlich unsäglicher Film über das Newport Jazz Festival von 1959, der aber als Klassiker des Dokumentarfilms gilt. Das war einer der ersten grossen Filme, bei dem ich hoffte, die Musiker – die wir bescheidenen Mittelschüler seinerzeit noch nicht live auf der Bühne miterleben konnten – wenigstens im Film zu sehen. Der Film ist von Bert Stern, dem Fotografen, der die berühmte letzte Fotoserie mit Marilyn Monroe gemacht hat. Du siehst auf der Bühne des Newport Jazz Festival – ich habe ihn dann später auch auf der Bühne gesehen – Thelonious Monk, und nach fünfzehn Sekunden



schwenkt die Kamera aufs Meer, zeigt die Möwen von Newport oder ein Liebespaar, das im Gras liegt. Der Film ist durchwegs eine Enttäuschung, weil man die Musiker zu wenig sieht.

Da lobe ich mir – auch ein Klassiker des Dokumentarfilms, aber neueren Datums – **THELONIOUS MONK: STRAIGHT, NO CHASER** von Charlotte Zwerin, produziert von Clint Eastwood, der ein grosser Jazzfan, selber ein hervorragender Jazzpianist ist. Da hat man anderthalb Stunden gnadenlos Monk. Monk, Monk, Monk. Mit Interviews, natürlich auch, etwa mit seiner Frau und seinem Sohn, aber man sieht und hört Thelonious Monk, endlos. Die Leute, die den Film machten, wussten eben, wer Monk war, und haben den Jazz sehr gern.

Johan van der Keuken, der bekannte holländische Dokumentarist, hat einen sehr schönen, etwa vierzig Minuten langen Film über Ben Webster, einen der absolut wunderbarsten schwarzen Tenoristen, mit dem Titel **BIG BEN** gemacht. Dann gibt es Dokumentarfilme über den Gitarristen Tal Farlow und einen über Art Pepper. Bruce Webber, auch ein Fotograf, hat **LET'S GET LOST** gemacht. Der Film über den Trompeter Chet Baker ist zum Teil aber widerlich, weil eine seiner Frauen – er hatte mehrere – sehr

private Probleme ausplaudert, und das müsste eigentlich nicht auf der Leinwand sein.

Dann gibt es wunderbare, kurze Dokumentarfilme mit Count Basie, Jack Teagarden, Fats Waller, Cab Calloway. Ausserdem kurze, zwei-, dreiminütige, auch längere, Dokumentarfilme von andern Newport-Festivals, wo dann wirklich die Musiker auf der Bühne zu sehen und zu hören sind. Oder, wunderbar, Roy Eldridge mit Ben Webster zusammen in **JAZZ FROM STUDIO 61**.

FILMBULLETIN Wenn wir jetzt einen Sprung an den Anfang machen. Was sind so die ältesten Filme?

BERNHARD UHLMANN Da gibt es eben stumme – über Eubie Blake, den Pianisten, etwa. Das ist eigentlich seltsam, ich habe nie so etwas gesehen, aber gemäss Meeker muss es 1917 schon Filme zum Jazz gegeben haben. Das früheste, das ich gesehen habe, ist **HALLELUJAH** von King Vidor, ein früher Tonfilm von 1929, in dem nur Schwarze mitspielen. Dann ein Kurzfilm, auch von 1929, **BLACK AND TAN** mit Duke Ellington, der dauert gut zehn Minuten, mit einer kleinen Spielhandlung und Duke Ellington als Musiker. Auf dem Soundtrack ist die «Black and Tan Fantasy», eine seiner klassischen Kompositionen.



1



2

“Die Schattenseiten – Drogenabhängigkeit und Alkoholsucht – wollten sie in einem Hollywood-Film einfach nicht zeigen.”

1 Richard Pryor und Diana Ross in *LADY SINGS THE BLUES*
Regie: Sidney J. Furie

2 v.l.n.r.: Clint Eastwood, Sam Wright und Forest Whitaker bei Dreharbeiten zu *BIRD*
Regie: Clint Eastwood

MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL
Regie: Clint Eastwood

SPACE COWBOYS
Regie: Clint Eastwood

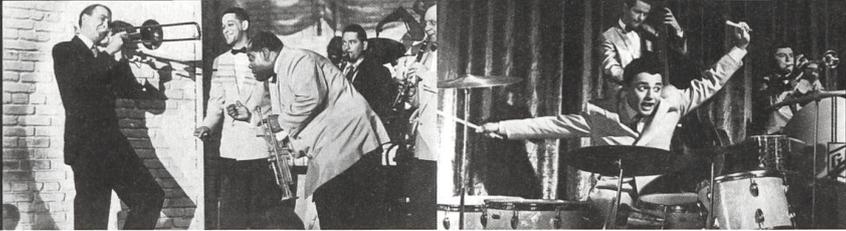
THE BRIDGES OF MADISON COUNTY
Regie: Clint Eastwood

Die grossen Happen der «Jazz & Film»-Geschichte sind die sogenannten Biographien, *THE BENNY GOODMAN STORY*, *THE GLENN MILLER STORY* – immerhin von Anthony Mann, auch wenn das jetzt nicht einer seiner grossen Filme ist. Aber Jimmy Stewart, der Glenn Miller spielt, hat auch in den wunderschönen Western von Anthony Mann mitgespielt. *THE GENE KRUPA STORY*, *BIRD* von Clint Eastwood. *THE FABULOUS DORSEYS*, über Tommy Dorsey, den Posaunisten, und Jimmy Dorsey, den Klarinettenisten. Ein grauenvoller Film über Billie Holliday, die wahrscheinlich grösste Jazz-Sängerin, die es je gab, hat den Titel *LADY SINGS THE BLUES*. Die Geschichte, die der Film erzählt, stimmt hinten und vorne nicht, was eigentlich ein Skandal ist. Wenn in *THE BENNY GOODMAN STORY* und *THE GLENN MILLER STORY* nicht ganz akkurat mit den *facts of life* dieser beiden umgesprungen wird, ist das nicht so tragisch, aber Billie Holiday, die ein furchtbares Leben hatte, drogenabhängig und alkoholsüchtig war, hätte einen besseren Film verdient. Die Schattenseiten wollten sie in einem Hollywood-Film einfach nicht zeigen. Diana Ross singt und spielt, ihr kann man das nicht einmal vorwerfen.

Sal Mineo hatte zwei Monate lang Schlagzeugunterricht bei Gene Krupa und bewegt sich auf der Lein-

wand ähnlich wie Krupa. *THE GENE KRUPA STORY* von Don Weis ist schon eher etwas vom besten in der Richtung Biopic, ist auch als Film ziemlich gut. In *THE GLENN MILLER STORY* ...

FILMBULLETIN ... aber ist die für einen Jazzfan nicht ...
BERNHARD UHLMANN ... doch schon fast etwas anrühlig.
Wobei Glenn Miller nicht einmal ein so schlechter Posaunist war. *THE GLENN MILLER STORY* lebt davon, dass sie eine hervorragende Musikszene mit Louis Armstrong in einem Jazzclub hat. Bei *THE GENE KRUPA STORY* hast du wirkliche Jazzmusik. Ein etwas älterer Stil als bei Charlie Parker – also bei *BIRD*. *THE BENNY GOODMAN STORY* ist zwar einfach ein eher unsäglicher Film, aber die Musik aus dem Film war auf den ersten Jazzplatten, die ich mir kaufte. Goodman spielt selber, auch wenn er im Film von Steve Allen dargestellt wird. Das war ein ganz gutes Orchester, Gene Krupa am Schlagzeug, wie in den dreissiger Jahren, Teddy Wilson, der schwarze Pianist, am Klavier, Harry James, der in den dreissiger Jahren schon einmal bei Goodman spielte, und Buck Clayton, Trompete, Stan Getz, Tenorsaxophon am Anfang seiner Karriere, und Lionel Hampton am Vibraphon selbstverständlich. Diese Musik ist



1

2

“Forest Whitaker spielt Charlie ‘Bird’ Parker, Diane Venora seine Frau. Da kommt alles zusammen. Das stimmt.”

1 Forest Whitaker in BIRD Regie: Clint Eastwood

2 v.l.n.r.: James Stewart, Trummy Young, Louis Armstrong, Cozy Cole, Babe Russin und Barney Bigard in THE GLENN MILLER STORY Regie: Anthony Mann

Gene Krupa in THE GENE KRUPA STORY Regie: Don Weis

sicher die viel bessere Musik als die, die man in THE GLENN MILLER STORY hört.

Bei BIRD von Clint Eastwood aber, da merkt man eben, dass der Film von jemandem mit Respekt gemacht wurde, jemandem, der Jazz gerne hat. Die Stärken Charlie Parkers werden sichtbar, seine Schwächen – auch wieder Drogen, Alkohol, Frauen – nicht verheimlicht. Die üblichen Klischees kommen nicht vor. Forest Whitaker spielt Charlie «Bird» Parker, Diane Venora seine Frau. Da kommt alles zusammen. Das stimmt. Die Geschichte ziemlich und die Musik ... Es gibt zwar Leute, die etwas gegen die Musik in BIRD haben, denn Eastwood hat etwas gemacht, was heute relativ einfach ist, mit den damals zur Verfügung stehenden technischen Mitteln aber noch kompliziert war. Er nahm alte Aufnahmen, worauf Charlie Parker mit Miles Davis oder Dizzy Gillespie spielt, hat die Soli von Parker separiert und neue Musiker dazu spielen lassen. Er hat nicht einfach die Aufnahmen von Bird genommen, sondern hat die Soli von Parker herausgefiltert und mit neuer Musik "umgeben". Puristen meinten: Nein, so geht das nicht, lieber Freund. Mir hat das gefallen. Ich finde, das ist ein toller Film.

Lennie Niehaus – ein ehemaliger Westküsten-Saxophonist – ist derjenige, der eigentlich für die Musik der Eastwood-Filme der letzten zwanzig Jahre verantwortlich zeichnet. Bereits in den siebziger Jahren ... ein Film wie THE GAUNTLET, mit Eastwood als Inspektor, der Sondra Locke, die als Zeugin gegen irgendwelche Mafialeute aussagen soll, in eine andere Stadt führen muss, einer seiner Thriller, eigentlich eine einzige Verfolgungsjagd ... Und in diesem GAUNTLET schon spielen der Trompeter Jon Faddis und der wahnsinnige weisse Altsaxophonist Art Pepper, der leider verstorben ist, durch den ganzen Film hindurch hervorragende Soli.

Bei BRIDGES OF MADISON COUNTY ist die Musik ab Schallplatte. Johnny Hartman, der Sänger, mit einer Jazzbegleitung und Ahmad Jamal, der Pianist. Aber in MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL und SPACE COWBOYS – abgesehen von einer Aufnahme in SPACE COWBOYS: Frank Sinatra am Schluss mit «Fly me to the Moon», begleitet von Count Basie notabene – sind alle Aufnahmen für den Film gemacht worden. Brad Mehldau, heute einer der grossen weissen Jazzpianisten, Joshua Redman, einer der grossen jungen schwarzen Tenorsaxophonisten, spielen.



2

“Die Musiknummern sind ziemlich lang, nicht nur zwei Töne und dann wird geschnitten.”

1 KANSAS CITY
Regie: Robert Altman

2 v.l.n.r.:
ROUND MIDNIGHT
Regie: Bertrand
Tavernier

Bryant Weeks in BIX
Regie: Pupi Avati

Dexter Gordon in
ROUND MIDNIGHT

KANSAS CITY Regie:
Robert Altman

3 Dexter Gordon in
ROUND MIDNIGHT
Regie: Bertrand
Tavernier

4 v.l.n.r.:>
Denzel Washington
in MO' BETTER BLUES
Regie: Spike Lee

Liza Minnelli und
Robert De Niro in NEW
YORK NEW YORK
Regie: Martin Scorsese

Woody Allen ist wie Clint Eastwood: in der Mehrheit seiner Filme verwendet er durchgehend Jazzmusik, meistens ab Konserven, also ab Schallplatte. *STARDUST MEMORIES* hat Musik von Armstrong und Basie. Aber bei *SWEET AND LOWDOWN* hat es nur etwa zwei Platten auf dem Soundtrack, der Rest wurde eigens für den Film eingespielt.

KANSAS CITY von Robert Altman – sicher nicht eines der Meisterwerke von Altman – versammelt die Crème de la crème der jungen schwarzen Jazzmusiker, wie Joshua Redman und James Carter, Nicolas Payton, Cyrus Chestnut. Sie spielen Figuren, die es gegeben hat. Cyrus Chestnut ist ein schwarzer Pianist, der in etwa Count Basie spielt, Joshua Redman eine Art Lester Young. Harry Belafonte ist der Chef in einem Club in Kansas City und ein Gangster, Jennifer Jason Leigh spielt mit. Es geht auch um die Entführung der Frau eines Beraters von Präsident Roosevelt, aber der Film spielt vor allem in diesem Club. Die Musiknummern sind ziemlich lang, nicht nur zwei Töne und dann wird geschnitten. Aus dem Material, das Altman aufgenommen, aber nicht im Film verwendet hat, entstand das Video *JAZZ '34* – eine Stunde nur Musik und die Musiker. David “Fathead” Newman, einer meiner Lieblinge, ein schwarzer Flötist,

Tenorsaxophonist – er hat mit Ray Charles in dessen Band zu spielen angefangen – spielt auch mit.

Bei den fiktiven Biographien gibt es einen Film von Michael Curtiz mit Kirk Douglas: *YOUNG MAN WITH A HORN*, eine typische Hollywood-Adaption, erzählt in etwa die Geschichte von Bix Beiderbeckes Leben. Das war ein sensationeller weisser Kornettist, er spielte auch Trompete, vor allem aber Kornett. Manchmal etwas mittelmässig begleitet – Chicago-Stil –, aber er hatte einen sensationellen Ton. Musikalisch seine beste Zeit hatte er während der Prohibition, ist aber mit 28 etwa gestorben, weil er zuviel trank – eingebrauter Gin in der Badewanne. Ein italienischer Film von Pupi Avati, der sich auch um Beiderbecke dreht, heisst schlicht *BIX*.

Ein Film, der liebevoll die Atmosphäre der zwanziger Jahre rekonstruiert, ist *PETE KELLY'S BLUES* von Jack Webb, den kennt man heute kaum mehr. Er spielt in einem Jazzclub, Lee Marvin mimt einen Klarinettenisten, Peggy Lee und Ella Fitzgerald spielen mit. *THE COTTON CLUB* von Francis Ford Coppola ist ein wunderbarer Film mit Super Musik. Der Trompeter, den Richard Gere spielt, ist frei erfunden, die Geschichte ist einfach im Jazzmilieu angesiedelt. Auch Denzel Washington spielt in *MO' BETTER BLUES* von Spike



“ROUND MIDNIGHT von Bertrand Tavernier ist der Idealfall, wo einer der grössten amerikanischen Jazzmusiker, Dexter Gordon, einen Musiker spielt.”

Lee einen Trompeter mit seiner Gruppe. Wenn man Washington sieht, hört man auf dem Soundtrack Terence Blanchard, einen der besten jungen schwarzen Trompeter. Spike Lee hat häufig gute Musik in seinen Filmen. Terence Blanchard hat auch für *MALCOLM X* Musik komponiert. Und bei *SHE'S GOTTA HAVE IT*, dem ersten grösseren Film von Spike Lee, ist die Musik von Spikes Vater, Bill Lee, der Jazzbassist war.

Das Paradebeispiel eines erfundenen Films ist natürlich der wunderbare Film *ROUND MIDNIGHT* von Bertrand Tavernier mit Dexter Gordon. Das ist der Idealfall, wo einer der grössten amerikanischen Jazzmusiker einen Musiker spielt. Dexter in diesem Film: «Lady Francis», mit seiner Stimme – meine Güte! Und die wahnsinnigen Musiker unter der Leitung von Herbie Hancock, der auch im Film mitspielt als Pianist. Die Geschichte ist ja inspiriert vom Leben von Lester Young und die Figur von Dale Turner, die Dexter Gordon spielt, vor allem von Bud Powell, dem grossen Pianisten, der ja in Paris gelebt hat. Nach den Erinnerungen von Francis Paudras, der ein Freund von Bud Powell war. Bertrand Tavernier ist eben auch ein grosser Jazzfan, und dank Herbie Hancock ist auch die Musik irgendwie ... Dexter ist einfach sensationell. Die Musik natürlich auch.

Und Tavernier ist eben ein grosser Regisseur. Das ist eins der absoluten Meisterwerke.

Die beiden Hauptschauplätze, das Pariser «Blue Note» und das «Birdland» in New York – Martin Scorsese hat einen Auftritt als Boss des Clubs –, wurden nach alten Plänen und Zeugenaussagen von Alexander Trauner exakt rekonstruiert.

Das Wahnsinnige bei *ROUND MIDNIGHT* ist eben auch ...

Häufig haben sie, auch bei diesen kleinen Filmchen aus den dreissiger und vierziger Jahren, die Musiker gefilmt und die Musik später separat aufgenommen. Manchmal stimmt, was man auf der Leinwand sieht, nur bedingt mit der Musik überein. Die Stars stimmen soweit schon. Normalerweise wurde aber nicht live gedreht, sondern synchronisiert. Bei *ROUND MIDNIGHT* dagegen wurde alles im Direktton aufgenommen. Und Bertrand hat viel mehr gedreht und aufgenommen als im Film verwendet wurde. Das Material ist im Institut Lumière in Lyon und müsste einfach mal gezeigt werden.

NEW YORK NEW YORK von Martin Scorsese, wo Robert De Niro einen Tenorsaxophonisten spielt, der ein Jazzquintett gründet, während seine Freundin, Liza



“SHADOWS, der Erstling von John Cassavetes, noch auf 16 mm in den Strassen von New York gedreht, mit der Musik von Charles Mingus – auch ein Meilenstein”

1 SHADOWS
Regie: John Cassavetes

2 v.l.n.r.:
Catherine Deneuve und
Gérard Depardieu in LE
CHOIX DES ARMES
Regie: Alain Corneau

Paul Newman und
Louis Armstrong
in PARIS BLUES Regie:
Martin Ritt

Miles Davis und
Jeanne Moreau
bei ASCENSEUR POUR
L'ÉCHAFAUD
Regie: Louis Malle

Sidney Poitier und
Paul Newman in PARIS
BLUES Regie: Martin
Ritt

3 THE CONNECTION
Regie: Shirley Clarke

4 James Stewart
und Duke Ellington
in ANATOMY
OF A MURDER Regie:
Otto Preminger

Minnelli, als Sängerin ein grosser, aber kommerzieller Star wird. Auf dem Soundtrack spielt Georgie Auld, ein alter weisser Tenorist, der mit Benny Goodman gespielt hat. TOO LATE BLUES von John Cassavetes ist ähnlich, da spielt Bobby Darin einen Jazzmusiker, der plötzlich kommerziell werden könnte.

Es bleibt uns noch SHADOWS, der Erstling von John Cassavetes, noch auf 16mm in den Strassen von New York gedreht, mit der Musik von Charles Mingus, als einer der Meilensteine und THE CONNECTION und THE COOL WORLD, die beiden grobkörnigen Filme der sechziger Jahre aus New York von Shirley Clarke. THE CONNECTION spielt in einem Raum, mit ein paar Jungen, die darauf warten, bis ihr Drug-Dealer kommt. Einer davon ist Jackie McLean, der lebt heute noch, ein weisser Altsaxophonist, einer der wahnsinnigsten, die es gibt. Das sind Musiker, die spielen und üben. Mit Freddie Redd am Klavier. THE COOL WORLD handelt von jüngeren Schwarzen in Harlem, und die Musik ist von Mal Waldron, dem Pianisten, der kürzlich gestorben ist, und wird gespielt von Dizzy Gillespie, Yusef Lateef und Mal Waldron.

Martin Ritts PARIS BLUES spielt in Paris, da spielen Sidney Poitier und Paul Newman einen schwarzen Tenori-

sten und einen weissen Posaunisten, und die Musik ist von Duke Ellington. Das Duke Ellington Orchester mit Louis Armstrong tritt auch einmal auf. Nicht gerade ein grosser Film, aber er hat ganz gute Musik.

Auch Alain Corneau ist ein Jazzfan, der selber mal Jazzmusik spielte und eine Art Biographie über sich selber machte. LE NOUVEAU MONDE erzählt die Geschichte von jungen Franzosen, die nach dem Zweiten Weltkrieg durch die amerikanischen GIs von den Nazis – und von manch anderem – befreit wurden, die kommen dann in den Jazz, machen die ersten Platten ... Ganz liebevoll gemacht, wenn auch lang nicht so gut wie der Film von Tavernier. In LA MENACE mit Yves Montand hat Corneau Musik von Gerry Mulligan und in seinem LE CHOIX DES ARMES spielen Ron Carter und Buster Williams, zwei berühmte schwarze Bassisten.

FILMBULLETIN Gibt es Gründe, überhaupt noch ins Kino zu gehen?

BERNHARD UHLMANN Manchmal hat man schon das Gefühl, man müsste sich die Musik zu Hause auf Platten anhören. Die Filme über die Jazzgeschichte sind fast alle verunglückt. Gute Musik, aber als Filme versagen sie weitgehend.



3



4

“Die besten Filme, qualitativ, die spannendsten, sind mehrheitlich jene, die einfach einen guten Jazz-soundtrack haben”

Die besten Filme zu «Jazz & Film» – ausser den Spielfilmen, die mehrheitlich mit Jazz nichts zu tun haben – sind STRAIGHT, NO CHASER, der Dokumentarfilm über Thelonious Monk, die Spielfilme BIRD von Clint Eastwood, selbstverständlich ROUND MIDNIGHT von Bertrand Tavernier und Woody Allens SWEET AND LOWDOWN, vielleicht noch MO' BETTER BLUES von Spike Lee. Alle andern sind eigentlich dem Film noir zuzurechnen, Kriminalfilme, Thrillers, Gangsterfilme – wahrscheinlich bietet sich dieses Milieu eher an. Oder es sind Melodramen. Die besten Filme, qualitativ, die spannendsten, sind mehrheitlich jene, die einfach einen guten Jazzsoundtrack haben, den man manchmal zunächst gar nicht einmal bewusst wahrnimmt – und nur in Glücksfällen, einem Höhepunkt wie ROUND MIDNIGHT, wo Jazz und Film miteinander verschmelzen, kommt beides zusammen. Das ist aber eben die Ausnahme.

Man müsste also noch Robert Wise erwähnen, der in I WANT TO LIVE wunderbare Jazzmusik hat. Vor allem in einer Anfangssequenz in einem Nachtclub, wo eine absolute Super-Band auf der Bühne steht. Die hört man live. Es ist Gerry Mulligan mit Musikern der Westküste wie Art Famer, Frank Rosolino und Bud Shank. Der Soundtrack ist komponiert von Johnny Mandel, für eine Bigband natürlich, wo die

Musiker zum Teil Soli haben. Und in ODDS AGAINST TOMORROW, auch von Robert Wise und auch ein sensationeller Film, gibt es Musik des Modern Jazz Quartet. John Lewis hat komponiert, gespielt wird sie von einem Streichorchester mit dem Modern Jazz Quartet zusammen. Aber eben, das sind auch hervorragende Filme. I WANT TO LIVE ist ein kompromissloser Film gegen die Todesstrafe, und ODDS AGAINST TOMORROW handelt von der Vorbereitung eines Raubüberfalls und den rassistischen Spannungen zwischen dem Schwarzen Harry Belafonte und dem Weissen Robert Ryan, die in dieser Gang sind, die den Überfall plant.

Es gab – ich weiss gar nicht, ob er noch lebt – einen hervorragenden Komponisten namens Leith Stevens. Der hat beispielsweise die Musik geschrieben zu PRIVATE HELL 36 von Don Siegel mit Ida Lupino in der Hauptrolle und zwei korrupten Polizisten. Das ist auch ein sensationeller Film, mit guter Jazzmusik, mit Spitzen-Westküstenjazzmusikern, die ab und zu ein Solo spielen.

SWEET SMELL OF SUCCESS ist ein hervorragender Film von Alexander Mackendrick mit der Musik von Chico Hamilton, mit dem sensationellen Burt Lancaster, mit Tony Curtis, schwarz-weiss fotografiert von dem grossen James Wong Howe. Lancaster spielt da einen ekelhaften Kolum-



1

2

“Shorty Rogers, der Westküstentrompeter, und Shelly Manne am Schlagzeug sind beim Proben, wie Sinatra kommt um vorzuspielen”

1 Susan Hayward
in *I WANT TO LIVE*
Regie: Robert Wise

2 v.l.n.r.:
Frank Sinatra und
Shorty Rogers in *THE
MAN WITH THE
GOLDEN ARM* Regie:
Otto Preminger

Diana Ross in *LADY
SINGS THE BLUES*
Regie: Sidney J. Furie

Christopher Reeve
in *STREET SMART*
Regie: Jerry Schatzberg

THE HOT SPOT
Regie: Dennis Hopper

3 Harry Belafonte und
Sidney Poitier in
*BUTCH AND THE
PREACHER*
Regie: Sidney Poitier

4 Warren Beatty in
MICKEY ONE
Regie: Arthur Penn

nisten, der Leute vernichtet und runtermacht, und Tony Curtis ist ein Agent, ein schleimiger.

Einer der ganz grossen Filme mit Jazz auf dem Soundtrack ist selbstverständlich *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* von Otto Preminger mit Frank Sinatra und Kim Novak. Der spielt auch nicht direkt im Jazzmilieu. Sinatra kommt am Anfang aus dem Gefängnis, wo er Schlagzeug spielen lernte. Er will keinesfalls ins Milieu zurück. Kein Poker und keine Drogen. Es ist ja auch der erste Film über Drogen – Preminger hat oft Dinge in seinen Filmen aufgenommen, über die zu reden in Hollywoodfilmen noch verboten war. Sinatra will dann einen Job als Schlagzeuger, und da gibt es eine wunderbare Szene: Shorty Rogers, der Westküstentrompeter, und Shelly Manne am Schlagzeug sind beim Proben, wie Sinatra kommt um vorzuspielen. Irgendwie klappt das aber nicht. Er geht Karten spielen und gerät wieder ins Drogenmilieu. Wegen Kim Novak macht er dann aber eine Entziehungskur – Cold Turkey – ohne irgendwas. Sagenhaft Sinatra, eine wahnsinnige Szene. Der Soundtrack wurde von Elmer Bernstein komponiert und wird von hervorragenden Musikern gespielt – eben: Shorty Rogers und Shelly Manne, die auch auftreten.

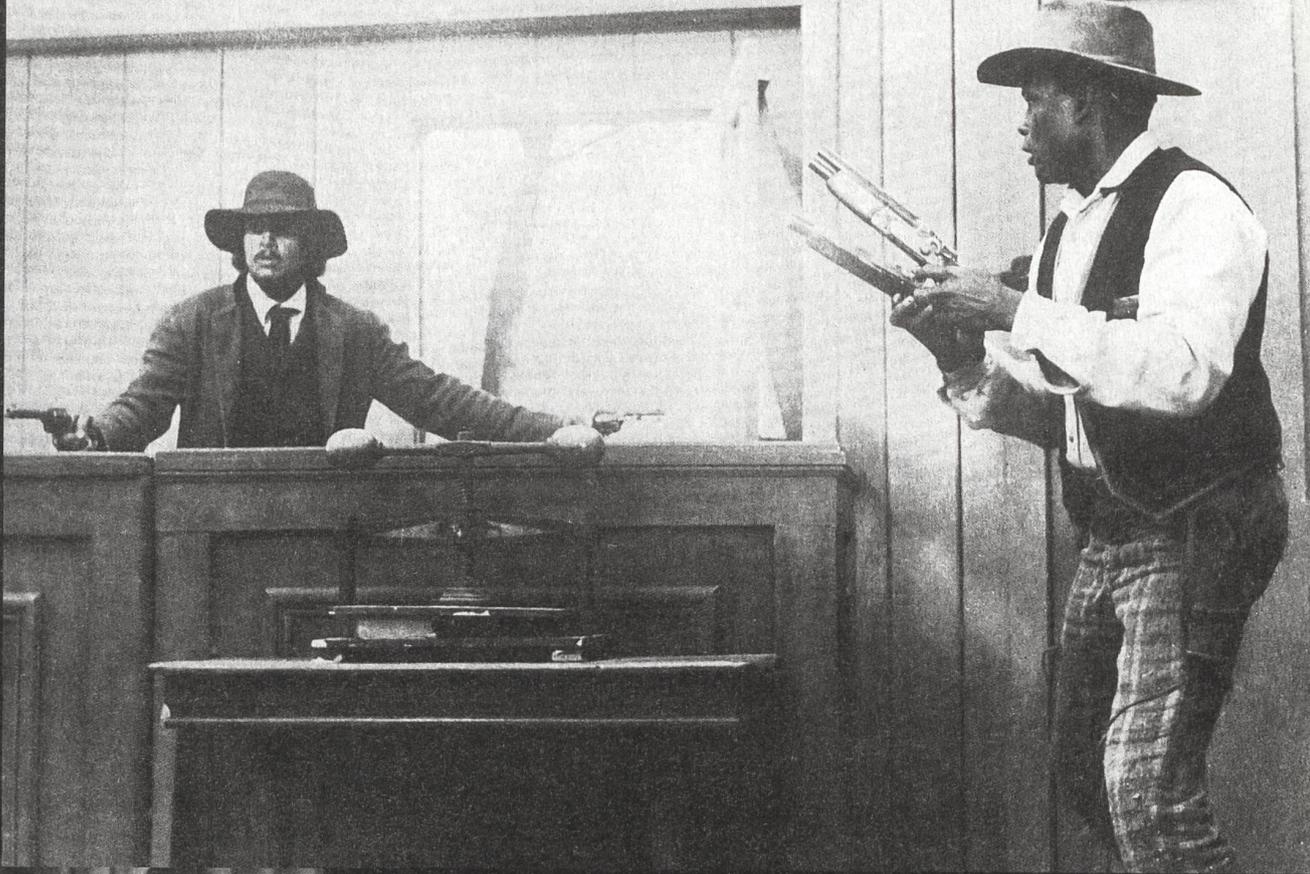
Nebenbei: Shorty Rogers spielt mit den «Shorty Rogers and his Giants» auch eigene Musik für *TARZAN, THE APEMAN* von Josef M. Newman.

Ein Meilenstein in der Geschichte von «Jazz & Film» ist natürlich auch Premingers *ANATOMY OF A MURDER*, ein hervorragender, spannender Film mit Musik, die Duke Ellington komponiert hat und durchspielt. Ellington, der auch kurz auftritt in einer Szene in einer Bar, am Klavier sitzend mit James Stewart. Im Film geht es aber überhaupt nicht um Jazz. *ANATOMY OF A MURDER* ist ein Gerichtsfilm – ein packendes Duell zwischen Staatsanwalt und Verteidigung.

Zu den besseren Filmen mit den grossen Jazz-Scores gehört auch *MICKEY ONE* von Arthur Penn, komponiert von Eddie Sauter, gespielt von einem Grossorchester, aber durch den Film hindurch mit wunderbaren Solis von Stan Getz. Spielt im Nachtclubmilieu.

Der Erstling von Louis Malle, *ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD*, einer der zehn Jazz-Soundtracks, der Film-Soundtracks aller Zeiten, ist ein Kriminalfilm über das Misslingen des perfekten Verbrechens an einem an sich ruhigen Wochenende in Paris.

3



4

“Einige Regisseure haben sicher bewusst auch Jazzmusik für ihre Filme gewählt, weil sie die Musiker kannten”

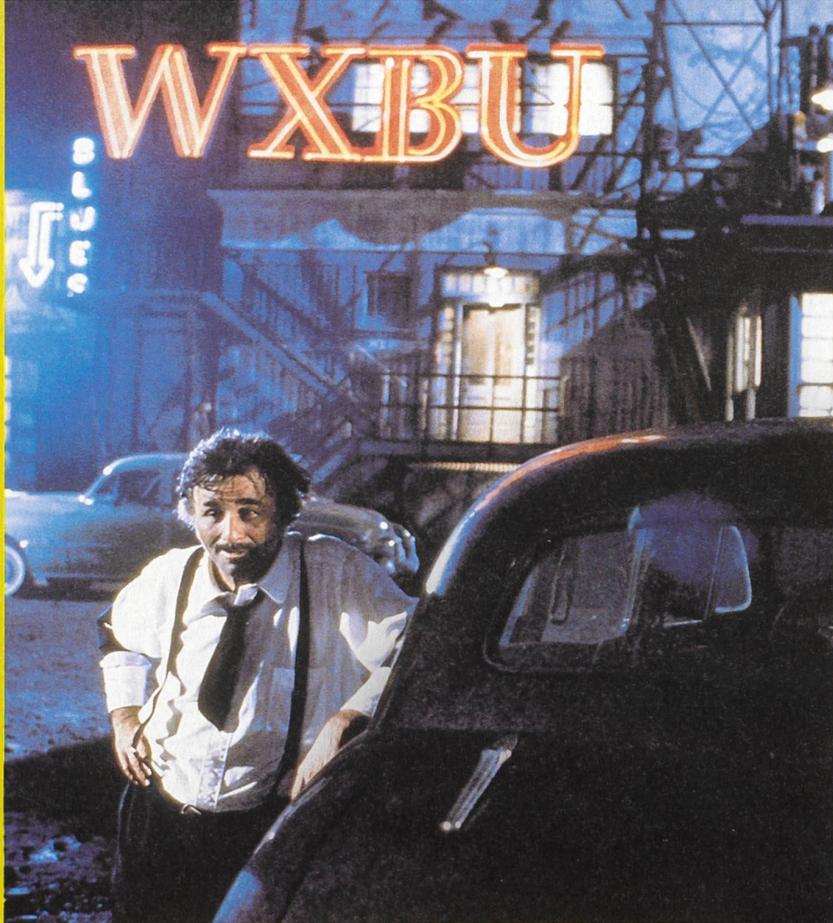
Auch *SAIT-ON JAMAIS* von Vadim hat mit Jazz an sich nichts zu tun. Die Geschichte spielt in Venedig. Ein Vierpersonenstück. Da sind Françoise Arnoul, Christian Marquand, Robert Hossein, O. E. Hasse in einem Palast in Venedig. Das beginnt – man ist verblüfft – in einem Kino. Man sieht einen Mister-Magoo-Trickfilm, das Licht geht an, und die vier Personen verlassen das Kino und gehen weg ... Das ist ein Melo, eine Beziehungsgeschichte.

Um noch bei Roger Vadim zu bleiben – da gibt es noch *LES LIAISONS DANGEREUSES*, der als Film qualitativ sicher nicht so gut ist wie *SAIT-ON JAMAIS*. Die Musik aber ist von Thelonious Monk und von Art Blakey, darin kommt eine Szene bei einem Fest vor, in der man fünf Musiker sieht. Darunter Kenny Dorham, einen meiner absoluten Lieblingstrompeter. Lustigerweise haben die gleichen Musiker auch den Soundtrack für den Krimi *UN TÉMOIN DANS LA VILLE* von Edouard Molinaro eingespielt. Komponiert wurde die Musik von Barney Wilen, einem grossen französischen Saxophonisten, der vor nicht allzu langer Zeit, vor zwei, drei Jahren, verstorben ist. Gespielt wird sie von Barney Wilen selbst und eben Kenny Dorham an der Trompete, Duke Jordan am Klavier und am Schlagzeug sitzt Kenny Clarke, der lange in Paris gelebt hat.

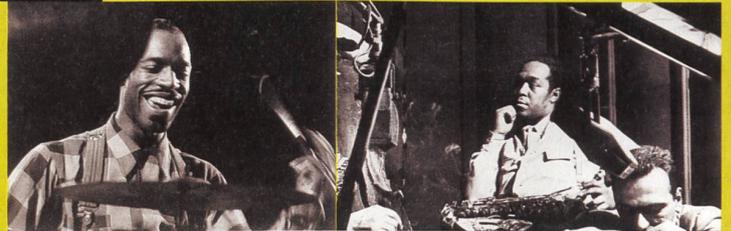
Schlussendlich haben einige Regisseure sicher bewusst auch Jazzmusik für ihre Filme gewählt, weil sie die Musiker gekannt haben. Dennis Hopper zum Beispiel hat bereits als junger Mann Miles Davis gekannt. Da war Miles auch noch etwas jünger, und die wollten einfach einmal etwas miteinander machen. *THE HOT SPOT* von Dennis Hopper mit Don Johnson ist ein richtiger moderner Film noir, mit einer ganz komplizierten Geschichte, bei der es aber auch nur auf die Atmosphäre ankommt, in Cinema-scope und farbig, fotografiert von Ueli Steiger aus Zürich. Mit einer Musik, unter anderem gespielt eben von Miles Davis und gesungen und gespielt von John Lee Hooker, der einer der grössten Bluessänger und -gitarristen war.

Es gibt noch andere Miles-Davis-Soundtracks. Bei *STREET SMART* von Jerry Schatzberg wurde die Musik von Robert Irwin III komponiert, der während der Zeit, als Schatzberg den Film produzierte, Keyboarder von Miles Davis war, und der Soundtrack wurde von Miles Davis gespielt.

FILMBULLETIN Wir haben eine Affinität von Jazz und Film noir festgestellt. Gegenprobe: Gibt es Western mit Jazz?



1



2

“Die ersten schwarzen Musiker in New Orleans, die machten eine Musik, die zu den Nachtclubs, zu den dunklen Dekors, zu den regennassen Strassen in den Films noirs und Kriminalfilmen passt.”

BERNHARD UHLMANN Gibt es nicht. In *BLAZING SADDLES* von Mel Brooks, der aber natürlich eine Western-Parodie ist, gibt es eine absolut wahnsinnige Szene: Da sieht man den schwarzen Schauspieler Richard Pryor als Sheriff durch die Prärie reiten. Es passiert gar nichts. Dann hört man plötzlich ein Klavier klimpern, die Kamera schwenkt und: da sitzt mitten in der Wüste die Count-Basie-Big-Band und spielt – sensationell. Pryor reitet herbei und sagt: «Hello Count».

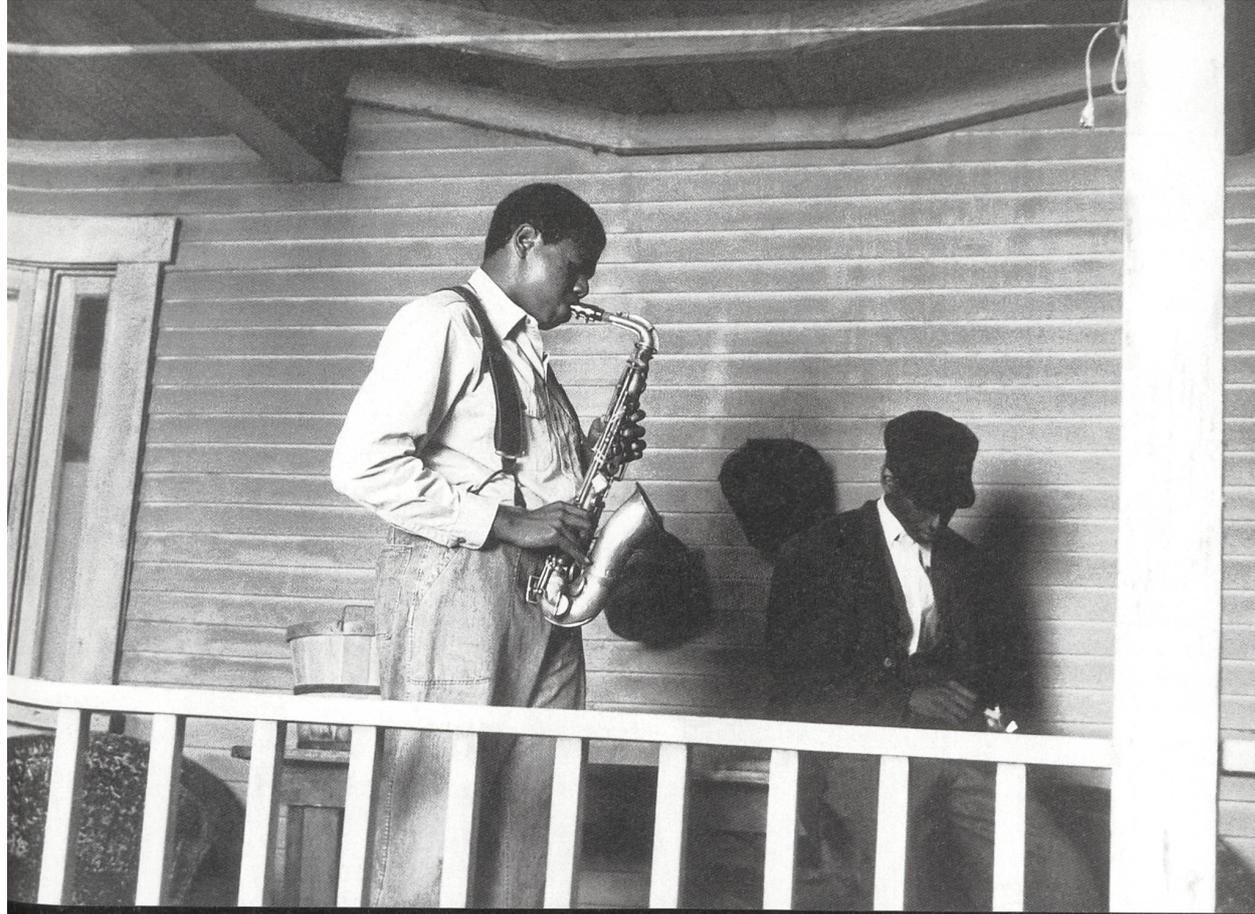
Es ist natürlich eine grossstädtische Musik – Jazz. Es gibt einen Western, *BUCK AND THE PREACHER* mit Harry Belafonte und Sidney Poitier (Regie Sidney Poitier), mit Musik von zwei schwarzen Blues-Sängern, das geht. Das funktioniert. Blues ja. Benny Carter machte zwar dazu die Musik – er ist vor kurzem gestorben, war vor allem Altsaxophonist, hat aber auch Trompete gespielt – aber Sonny Terry und Brownie McGee, das sind zwei Blues-Musiker, die singen und spielen auf dem Soundtrack.

Jazzmusik funktioniert zwar durchaus gut bei Clint Eastwoods *THE BRIDGES OF MADISON COUNTY*, dieser Liebesgeschichte zwischen Meryl Streep und Clint Eastwood. Aber das ist kein Western, der Film spielt einfach im Middle West. Johnny Hartman singt eher langsame Stücke mit Pianobegleitung. Und *SPACE COWBOYS*, obwohl er

schwarzweiss so anfängt, dass man meinen könnte, es sei ein Western, jetzt kämen die Reiter aus der Ferne geritten – nein, – es sind eben Space Cowboys, not real Westerners –, da kommen wruummm die Testflieger, mit den vier Hauptdarstellern als junge Männer, und dann spielt der Film heute, und da passt Jazzmusik wieder wunderbar dazu.

Komödien mit einem Jazz-Soundtrack gibt es auch kaum ausser *AUNT JULIA AND THE SCRIPTWRITER*, ein Film von Jon Amiel, mit Peter Falk, Keanu Reeves und Barbara Hershey. Die Story dreht sich um ein Stück, das für eine Radiostation in New Orleans geschrieben wird, die Musik ist von Wynton Marsalis, dem berühmten jungen schwarzen Trompeter. Natürlich *A SONG IS BORN*, und Sonny Rollins, der grosse schwarze Tenorist, einer der absolut grössten, der hat eine Musik für einen ziemlich mittelmässigen Film geschrieben, für *ALFIE*, diese englische Komödie aus den sechziger Jahren von Lewis Gilbert mit Michael Caine und Shelley Winters.

Auch wenn der Jazz ursprünglich bei New Orleans, erst mit dem Gesang auf den Baumwollfeldern entstand, geboren ist er – passend zu *PRETTY BABY* von Louis Malle mit Brooke Shields, dort hat es auch einen ziemlich guten



1 Peter Falk in
AUNT JULIA AND
THE SCRIPTWRITER
Regie: Jon Amiel

2 v.l.n.r.:
Jo Jones in JAMMIN'
THE BLUES
Regie: Gjon Mili

Charlie "Bird" Parker
in BIRD NOW
Regie: Marc Huraux

3 Forest Whitaker
in BIRD
Regie: Clint Eastwood

Soundtrack –, gross geworden ist er in den Beizen, in den Hinterhöfen und im Puff.

Und dann gibt es halt so Geschichten von Entdeckungen. Jahrelang meinte man, es gäbe nur zwei Minuten und 52 Sekunden mit Charlie Parker live: die immer gleiche Fernsehnummer mit Dizzy Gillespie und Bird. Und dann entdeckte man vor ein paar Jahren etwas absolut Sensationelles.

Norman Grantz, der Erfinder von «Jazz at the Philharmonic», Produzent von Plattenlabels wie Verve, Pablo und so weiter, hat einen Film produziert, der nun wirklich reines Vergnügen ist: JAMMIN' THE BLUES (1944), circa 18 Minuten, von einem Fotografen namens Gjon Mili, an der Kamera Robert Burks, berühmt später als Kameramann von Hitchcock. Das ist ein Schwarzweiss-Film, und da werden atmosphärisch sehr dicht, wie man so schön sagt, einfach ein paar Jazzmusiker gefilmt, während sie spielen, und man kann dabei zuschauen. Wunderbar. Harry «Sweets» Edison, Lester Young, Jo Jones am Schlagzeug, Barney Kessel, Illinois Jacquet, Mary Bryant singt. Das ist ein reines Vergnügen.

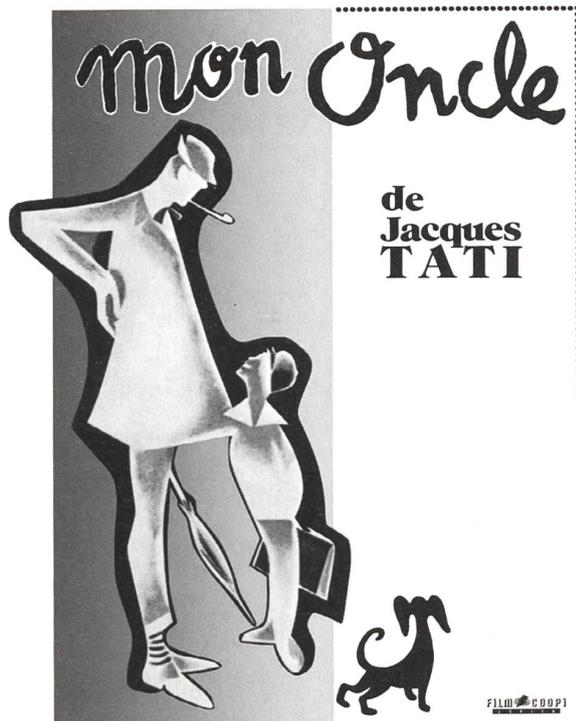
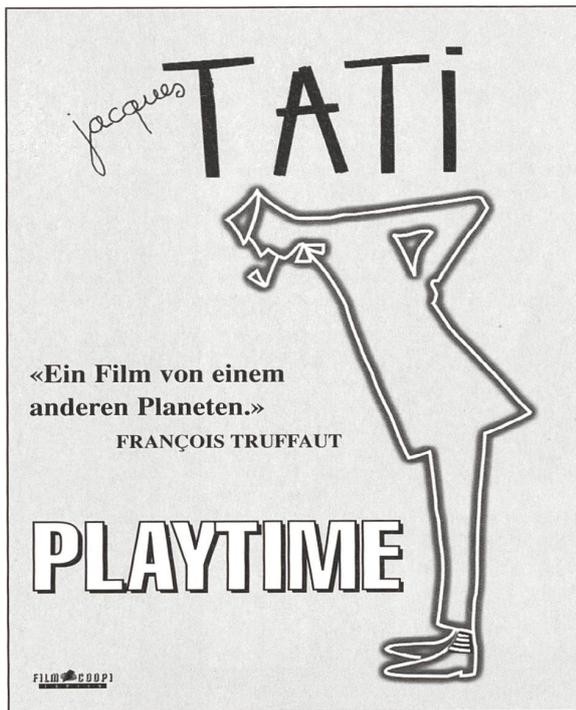
Norman Grantz wollte nochmals was ähnliches machen wie JAMMIN' THE BLUES. Davon wurde filmisches

Material gefunden aus einer Session, die seinerzeit auf Verve erschienen ist. Da sieht man sieben Minuten Charlie Parker, erst mit Coleman Hawkins, Hank Jones am Klavier und Buddy Rich am Schlagzeug, Ray Brown am Bass im Quartett, und nachher noch Parker allein. Und einmal, während Hawkins spielt, schwenkt die Kamera auf Parker, der grinst, wie wunderbar Hawkins doch spielt. Das gibt es auf Videokassette, auf einer Kompilation namens «Improvisations». Produziert von Norman Grantz und Jacques Moyal.

Wir haben es James Carter, einem dieser jungen, wahnsinnigen Saxophonisten, der auch in KANSAS CITY von Robert Altman spielt, gezeigt: er ist «zusammengebrochen» – für Leute wie ihn ist Charlie Parker der liebe Gott. Und Hawkins natürlich auch.

Ein paar Stichworte für Bernhard Uhlmann
lieferte Walt R. Vian

JACQUES TATI - DAS REVIVAL



Zwei fast unbekannte Kurzfilme und vier unvergessliche Spielfilme von Jacques Tati, darunter der neu restaurierte und vollständige Film **PLAYTIME**, sind wieder auf der Leinwand zu sehen.

JETZT IM KINO!

www.tatville.com

GROSSERFOLG!

Soul-Stärke

ONLY THE STRONG SURVIVE von Chris Hegedus und D. A. Pennebaker



Der Soul verlieh der Melancholie der Herabgeminderten eine neue, beschleunigte, mehr grossstädtische Färbung, im Unterschied zur rustikalen, etwas verschlafenen Monotonie des Blues.

In Rechtsdingen sind die Nichtweissen wohl bald einmal konsequent gleich gestellt, doch im konkreten Alltag geniesst die Trennung der Rassen noch viel ungebrochenen Rückhalt in den USA. Einen bescheidenen Ausgleich vermochte schon lange die Musik zu schaffen und tut es noch immer, oder ist es nur ein Alibi, ein wohlfeiler Trost? Wie immer, auf kaum einem andern Gebiet (und keinesfalls beim Film) ist der hohe Anspruch, eine gerechte Verschmelzung der Ethnien, Kulturen, Rassen, Sprachen und Religionen zu erzielen, in einem vergleichbaren Mass eingelöst.

Vom Ragtime bis zum Hip Hop haben die Klänge und Rhythmen des Broadway, aus New Orleans, Chicago, Kansas City, Detroit oder Memphis die Weltmusik der Gegenwart stärker geprägt als alle andern Stile zusammen, egal welcher Herkunft, ob Belcanto, Tango, Skiffle oder Rembetiko. Kein anderes

Land hat in hundert Jahren eine vergleichbare Vielfalt an einflussreichen Schulen gezeitigt. Alle durften munter von allen klauen und tun es auch weiterhin. Die Schwarzen müssen besonders kreativ sein, weil sie häufiger bestohlen werden. Doch lassen sich Ursache und Wirkung bei diesem Ablauf auch flugs umkehren: Kreative werden häufiger bestohlen.

Melancholie der Herabgeminderten

ONLY THE STRONG SURVIVE rollt ein Kapitel aus den Jahren 1960 bis 1975 auf, da der schwarze Rhythm 'n' Blues, der schon den überwiegend weissen Rock 'n' Roll inspiriert hat, an beiden schleichend vorbei in den sogenannten Soul hinübergleitet: auf eine Ausdrucksweise hin, heisst das, die sich abheben will von den schon weitgehend domestizierten Nummern eines Elvis Presley, aber auch

von den konzertanten Qualitäten des parallel dazu aufkommenden Modern Jazz mit seiner Annäherung an die komponierte Klassik.

Rufus Thomas, kurz nach den Dreharbeiten mit 84 gestorben, ist eine der Gründertypen, die Chris Hegedus und D. A. Pennebaker noch haben filmen können. Sam Cooke und Otis Redding sind die begnadeten Könner, die 1964 und 1967 dahingegangenen verehrten Legenden, auf die sich heute alle berufen. In Songs wie «The Dock of the Bay» oder «A Change is Gonna Come» und mit einer Mischung aus Rauchigkeit und Geschmeidigkeit bekräftigten ihre Stimmen beispielhaft, worauf der Soul letztlich bedacht war. Er verlieh der Melancholie der Herabgeminderten eine neue, beschleunigte, mehr grossstädtische Färbung, im Unterschied zur rustikalen, etwas verschlafenen Monotonie des Blues.



Dass nur die Starken überleben, wie einmal ausdrücklich und vielstimmig gesungen wird, leuchtet auf der Stelle ein, doch erhellt sich im gleichen Zug auch, wieso etliche viel zu jung gestorben sind. Der Soul ist eine Disziplin, die gewiss etliche physische Substanz verbraucht und vitale Energie.

Von den Überlebenden ist Wilson Pickett der alterslose Dauer-Rumhüpfer, Sam Moore der unter langen Qualen Errettete, der erzählt, wie er sich von Heroin und Kokain gelöst hat. Carla Thomas ist die ödipale Tochter, die zusehends vermännlicht und dem geliebten Vater Rufus ähnelt, vornehmlich auch im Vokalen. Ann Peebles ist die wohlwollend tolerierte Randfigur, die ein bisschen mitwirken darf, dabei singt sie besser als die ganze restliche Gesellschaft, es wird's bloss kein Mensch zugeben wollen, wohl zuletzt sie selbst. Ihre Interpretation von «Breaking up Somebody's Home» bildet, rein musikalisch gesehen, den eigentlichen Höhepunkt des Films.

Einblick ohne Durchblick

Hegedus und Pennebaker, Veteranen des amerikanischen Dokumentarismus mit Anfängen um 1960, als auch der Soul entstand, verzichten fast ganz auf den Einbezug von historischem Material. Stattdessen nötigen sie ihre Darsteller, sich gleichsam rückwärts in der Zeit zu bewegen, um mit allen verfügbaren Kräften noch einmal jene glorreichen Jahre in Memphis rund um die Plattenfirma Stax aufleben zu lassen. Und zwar tun sie es gerade auch mittels Bühnenauftritten, die zwar immer seltener werden, die es aber noch gibt. Jemandem wie Wilson Pickett bereitet dieses Ansinnen die geringste Mühe. Er hat sich als einziger kaum verändert, und alles kommt ihm noch vor wie damals, allenfalls von der Haartönung abgesehen. «Pickett the Wicked» – das heisst: den Verschlagenen – nannten sie den notorischen unverwüstlichen Egomanen.

Die Musik selber verdeutlicht ebenso wie die Menschen, die sie machen, augenfällig die zwiespältige kulturelle Lage der Minderheit. Der Soul tauscht unentwegt nach allen Seiten hin aus, er kopiert und wird anhaltend kopiert. Und doch ist es leicht, das Milieu der Sänger, Gitarristen und Schlagzeuger als Teil einer noch sehr weitgehend in sich selbst, in die Defensive zurück gefalteten Gesellschaft in der Gesellschaft auszumachen. Die Segregation, der sie unterliegt und die sie sich auferlegt, ist nominell ausser, real weiter in Kraft. Das hier – die trockenen Trommelschläge, pulsierenden Bässe, grellen Trompeten und näselnden Chöre – ist die Welt der Schwarzen. Gewogene New Yorker Dokumentaristen zum Beispiel sind willkommen und dürfen Einsicht nehmen, aber durch das Dickicht der Verhältnisse werden die Weissen nie ganz hindurchblicken.

Kuchen im Himmel

Dass nur die Starken überleben, wie einmal ausdrücklich und vielstimmig gesungen wird, leuchtet auf der Stelle ein, doch erhellt sich im gleichen Zug auch, wieso etliche viel zu jung gestorben sind. Der Soul ist eine Disziplin, die gewiss etliche physische Substanz verbraucht und vitale Energie. Obendrein aber nimmt sie auch die leidende Seele her, was so viel heisst wie: das Schwarzsein schlechthin, das sich in ihr darstellt und konsumiert. Eine Verausgabung wird einem da abgefordert, die manchen aufzehrt. Anders als etwa der Sound aus Detroit, den Paul Justman zurzeit in dem vergleichbaren Dokumentarfilm *STANDING IN THE SHADOWS OF MOTOWN* rekapituliert, hat der Soul so gut

wie keine weissen Sänger gekannt, höchstens ein paar weisse Instrumentalisten.

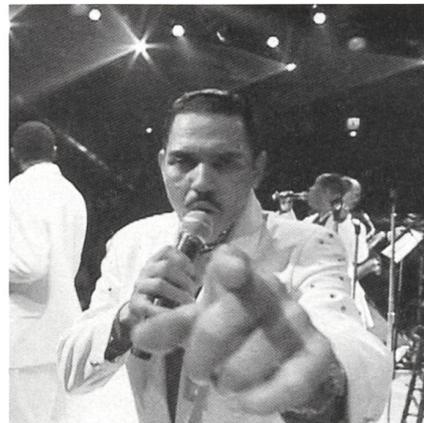
Ob fiktional oder dokumentarisch, das Kino erzählt die Passion der Afro-Amerikaner schon lange mit und nach. Es fällt auf, dass auch neueste Beispiele zu einem ähnlichen Befund gelangen wie vor fünfzig Jahren: zögerlich um ein nächstes Schrittlein voran geht's allemal, aber die entscheidenden Verbesserungen sind auf die Zukunft verschoben. Die süssesten Kuchen bäckt, wie jene christliche Hymne von der «pie in the sky» traditionell vertröstet, noch immer der Himmel.

Pierre Lachat

Stab
Regie, Buch, Kamera: Chris Hegedus, D. A. Pennebaker

Mitwirkende
William Bell, Isaac Hayes, Sam Moore, Wilson Pickett, Rufus Thomas, Anne Peebles, Carla Thomas, The Chi-Lites, Mary Wilson, Jerry Butler

Produktion, Verleih
Miramax; Produzenten: Roger Friedman, Frazer Pennebaker.
USA 2002. Farbe; Dauer: 95 Min. CH-Verleih: JMH Distribution, Neuchâtel



Zwischen Fernweh und Heimweh

HEREMAKONO - EN ATTENDANT LE BONHEUR

von Abderrahmane Sissako



**Das Kino-
publikum sieht
keine Handlung
im eigentlichen
Sinne; es erlebt
einen Zustand:
das unent-
schlossene
Abwarten
zwischen Hier
und Dort, in
einer maureta-
nischen
Kleinstadt.**

Ein älterer Mann sitzt am Meer und hört Radio. Er schiebt die Antenne zusammen, steckt das Radio in einen Plastiksack und vergräbt es im weissen Sand. (Er wird es nie wiederfinden.) Ein Kleinbus, überfüllt und überladen, holpert durch die Wüste, vorbei an Pferchen voller Dromedare, durch eine Mondlandschaft, bis in die Kleinstadt Nouadhibou: zwischen Wüste und Meer geduckte flache Steinbauten unter Sand-Lasur. Vor der Küste ragen riesige schwarze Wracks aus dem hellen Blau des Meeres.

Mit dem Kleinbus, einem Kollektivtaxi, kommt Abdallah in die Stadt, ein schmaler, kraushaariger junger Mann in knallgelbem, zu engem Hemd. Er besucht noch einmal seine Mutter, ehe er weggeht, nach Europa. Durchs ebenerdige Fenster ihrer Wohnung beobachtet er, der Fremde, das Leben in der Kleinstadt, und wir sehen sie mit seinem Blick. Abdallah ist ein Aussenseiter, der einengende europäische Kleider trägt zwischen

wehenden Gewändern und die lokale Sprache (Hassaniyya) weder spricht noch versteht. Die Mutter bevormundet ihn mit herber Autorität, verbietet ihm die Zigaretten, überwacht seine Schritte – und sorgt sich gleichzeitig angesichts seines müssigen Abseitsstehens, seines einsamen Herumhockens. Abderrahmane Sissako, Regisseur und Autor des Drehbuchs, hat seinen Film mit einer Widmung versehen: *à ma mère*.

Das Kinopublikum übernimmt die Soussol-Perspektive des Fremden – und wird wie er allmählich eingesogen von dieser – für Europäer erst recht exotischen – Welt. Es sieht keine Handlung im eigentlichen Sinne; es erlebt einen Zustand: das unentschlossene Abwarten zwischen Hier und Dort, in einer mauretanischen Kleinstadt, die ein Transitort ist – Heremakono, das bedeutet «en attendant le bonheur». Allmählich lernt Abdallah einige Menschen kennen: eine junge Frau, einen Knaben. Durchs Soussol-Fenster kommt

es zum gegenseitigen Sprachunterricht zwischen Abdallah und dem kleinen Khatra. Doch Khatra, ein ernsthafter Schelm, macht sich einen Spass mit dem Fremden: Als dieser später einige Sprachbrocken anwenden will, erntet er in einer Frauenrunde Gelächter, denn Khatra hat die Wörter für Nase und Mund vertauscht. Auch Abdallahs Versuch, sich – nach langem Zögern – durch das Tragen traditioneller Kleidung zu integrieren, schlägt fehl. Als er, neu eingekleidet in ein Gewand aus gelbgrün kleingeblichem Stoff, einen Besuch macht, sieht er sich – ein sehr erheiternder optischer Witz – von einem Intérieur aufgesogen, das aus demselben Stoffmuster besteht: Sofas, Vorhänge, Tischdecke. Allein im Raum, fühlt er sich vom Mobiliar verlacht und verdrückt sich bald.

Seine Mutter andererseits will ihre Wohnung mit elektrischem Licht ausstatten, damit Abdallah bequemer lesen kann. Khatra und sein grossväterlicher Elektriker-Lehr-

Der Zauber einer sanften Langsamkeit liegt über allem, was in Nouadhibou geschieht: irritierend für ein europäisches Publikum, obwohl er heilsam wäre.

meister, der dunkelhäutige Maata, nehmen die Sache in Angriff, aber nichts funktioniert, und es kommt zu einem Elektrobrand auf dem Dach. Schön ist die lange, ruhige Szene, in der Khatra den Alten ermutigen will, es, nach Überprüfung des Materials durch einen Dritten, noch einmal zu versuchen, während der bedächtige Maata, Gefahr witternd, ins Rauchen flüchtet.

«Was geschieht, wenn man stirbt?» will Khatra immer wieder von Maata wissen, und abwechselnd versuchen sie einander ihre Furchtlosigkeit dem Tod gegenüber zu beweisen. «Was würde aus dir ohne mich?» herrscht Maata den unbotmässigen Jungen einmal an. «Ein Elektriker» antwortet Khatra nach kurzem Zögern. – In einer vieldeutig symbolisch wirkenden Zwielficht-Szene ziehen die beiden mit einer brennenden Glühbirne am Kabel durch den Sand. Am Ende stirbt der Alte durch eben diese Glühbirne, nachts in der Wüste: ein Elektrounfall durch Überspannung. Hat Maata den Tod gesucht?

Hierbleiben oder Fortgehen, aus dem Ort, dem Land, dem Leben: neben philosophischen Fragen steht die Realität der Auswanderer-Schicksale. Junge Männer lassen sich vor europäischer Kulisse fotografieren – das Foto zweier Freunde findet sich später in der blauen Tasche eines Toten, der am Strand liegt. Polizisten in Uniform zeichnen seine Umrisse in den Sand und halten sie mit der Kamera fest. Die Frage, ob der Ausgewanderte noch in Tanger oder schon in Spanien sei, ist auf grausame Weise beantwortet. – Eine junge Frau erzählt Abdallah von ihrer Reise nach Europa, durch Spanien nach Frankreich. Sie wollte dem Vater ihres Kindes mitteilen, dass das kleine Mädchen gestorben sei. Das Kameraauge sieht die Frau in Frank-

reich. «Warum bist du gekommen?» fragt der Mann. Verloren geht die Afrikanerin über eiserne Brücken. – Eine Gegenfigur zu den Auswanderern ist der Chinese in roten Turnschuhen, der seinem Heimweh singend Ausdruck verleiht (auch er fühlt sich hinter Eisengittern). Er, der Gestrandete, der auf der Strasse Krimskrams verkauft, gibt den Auswanderern zum Abschied kleine Geschenke: einen Kreisel, ein Kaleidoskop, das die Welt in Facetten vervielfacht. – Gegen Ende des Films verlässt auch Abdallah die Stadt Nouadhibou. Seine Mutter nimmt den Sand aus seinem Schuhabdruck und knüpft ihn in einen Zipfel ihres roten Gewandes.

Später sieht man Abdallah mit seinem Koffer durch hohe Dünen stapfen und rutschen, wobei er umzukehren scheint. Da kommt der geheimnisvolle Mann, aus dessen hellblauem Gewand unten die Enden eines Ledergürtels baumeln – wir kennen ihn aus der Soussol-Perspektive – und gibt ihm eine Zigarette. Auch Khatra, der sich nach dem Tod Maatas einen Elektrikeranzug beschafft hat und weggehen will, aber vom Zug gestossen wird, begegnet, als er verzweifelt neben den Schienen sitzt, während die Räder rollen, dem hellblauen Mann: der Tod oder ein Seelenführer? Der kleine Khatra geht in die Wüste hinaus – oder zurück. Symbol des Weggehens sind die entwurzelten Sträucher, die im Wind durch die Luft fliegen.

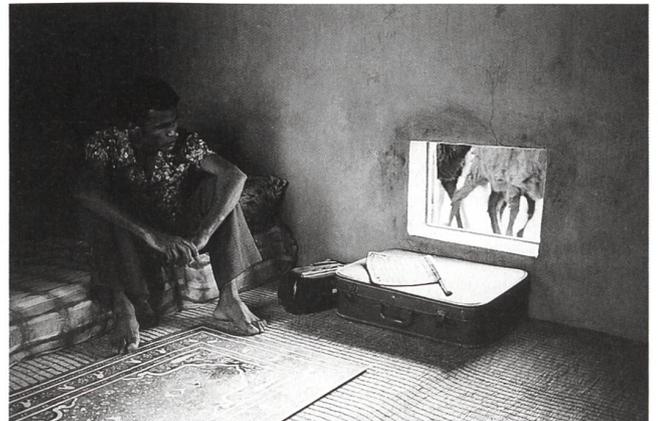
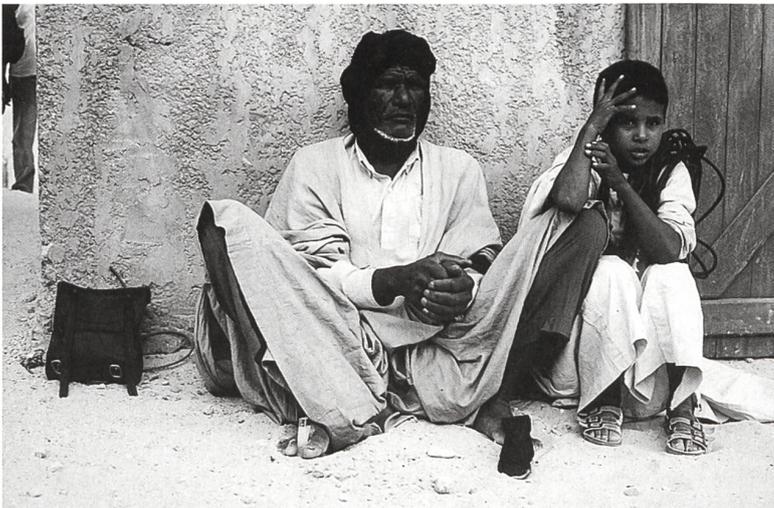
Sand, Wind und an Wäscheleinen wehende, farbenprächtig gemusterte Tücher, deren Schleiertanz manche Szenen halb verbirgt, gehören zu den Hauptdarstellern des Filmes, der gelegentlich an LES BALISEURS DU DÉSERT von Nacer Khemir (Tunesien) erinnert, auch an das «unwirkliche» Marokko von LE CHEVAL DE VENT (Daoud Aoulad

Syad). Die Alltagsszenen in EN ATTENDANT LE BONHEUR sind real, aber sie wirken symbolisch, weil philosophische Fragen gestellt werden. (Eigenartig inmitten der afrikanisch-islamischen Szenerie eine Frau, die daliegt wie ein sterbender Buddha.) Blick-Momente und längere, mit liebevoll beobachtendem Humor erzählte Geschichten verbinden sich zum Geflecht des Kleinstadt-Lebens. Ein Geflecht, das seine Rhythmen, seine Muster hat. Eines der Muster ist die Konfrontation von Tradition und Moderne, Nord und Süd. Stärkstes Symbol dafür sind die Wracks: Die Industriegesellschaft entsorgt ihren Abfall auf den Stränden der Dritten Welt.

Der Zauber einer sanften Langsamkeit liegt über allem, was in Nouadhibou geschieht: irritierend für ein europäisches Publikum, obwohl er heilsam wäre. Wehmütig, sehnsuchtsvoll sind die Lieder, die eine ältere Frau mit einer wie vom Sand geschmigelten Stimme ein Mädchen lehrt. Hier wird Tradition weitergegeben, während der Elektriker-Lehrling den Anschluss an die Moderne sucht. – Der ganze Film ist ein einziges Schweben: zwischen Diesseits und Jenseits (des Meeres, des Todes), zwischen Heimweh und Fernweh, Wüste und Meer, Leben und Vergehen.

Irène Bourquin

R, B: Abderrahmane Sissako; K: Jacques Besse; S: Nadia Ben Rachid; A: Joseph Kpobly, Laurent Cavero; Ko: Majida Abdi; T: Antoine Ouvrier, Alioune Mbow. D (R): Khatra Ould Abdel Kader (Khatra), Maata Ould Mohamed (Abdeid Maata), Mohamed Mahmoud Ould (Mohamad Abdallah), Nana Diakité (Nana), Fatimetou Mint (Ahmeda Soukeyna), Makafing Dabo (Makan), Néma Mint Chouekh (Sängerin). P: Duo Films, Arte, Mauretaniens 2002. Farbe, 35mm, 1:1.66. 95 Min. CH-V: trigon-film, Wettingen



Schweizer Reise oder Eine Wallfahrt ohne Zigarette

HANS IM GLÜCK von Peter Liechti



Peter Liechti liess die Stadt hinter sich, liess sich treiben, trollte von Ort zu Ort, setzte sich Stimmungsschwankungen und den Menschen aus, die seine Wege kreuzten.

Am Anfang war die Idee, sich das Rauchen abzugewöhnen. Und so machte sich der Filmter Peter Liechti im Sommer 1999 spontan auf die Socken, dem Glimmstengel den Garaus zu machen. Sozusagen Zug um Zug – ohne Zigaretten. Zwei Schachteln waren sein Tagespensum. Dass er für dieses Entzugsunterfangen drei Anläufe nehmen würde und dreimal vom Wohnort Zürich zum Heimatort St. Gallen wanderte, war ursprünglich nicht geplant. Doch die Rückfälle forderten eine zweite und dritte nikotinfreie Wanderung gen Osten.

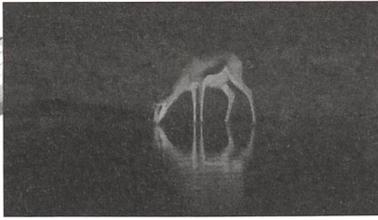
Sich treiben lassen

Allein unterwegs, eine DV-Kamera zur Hand und ein Schreibgerät im Gepäck. Peter Liechti liess die Stadt hinter sich, liess sich treiben, trollte von Ort zu Ort, setzte sich Stimmungsschwankungen und den Menschen aus, die seine Wege kreuzten. Merk-

würdige, nicht alltägliche Begegnungen und doch so alltäglich wie der Mond über dem Bodensee oder ein Höhenfeuer im Appenzel-lischen.

War der erste Versuch ein spontanes Unternehmen, hat der zweite konkrete Formen angenommen, das heisst war als Filmprojekt ausgerichtet. Die Rahmenbedingungen blieben gleich: Keine Zigarette, keine Begleitung, keine Vorausplanung etwa bei Übernachtungen, keine zeitlichen Vorgaben und grundsätzlich ist die ganze Strecke zu Fuss zurückzulegen (Abstecher mit Bus, Bahn oder Schiff sind erlaubt). Beim zweiten Versuch führt die Strecke von Zürich nach Rapperswil, zum Ricken, nach Wattwil und Wildhaus, zum Säntis, zur Schwägälp, nach Urnäsch, Appenzell und St. Gallen. Die Folklore-Schweiz präsentiert sich an einem himmeltraurigen Wochenende. Der Fahnen-schwinger wird zum Don Quichotte und kämpft mit dem Tuch. – Peter Liechti findet

Kontakt zu Peterer, dem Kobold von Stein-egg, und seiner Sau Mäxli. – In Brülisau trifft er den pensionierten Postbeamten, Jäger und Hobby-Filmer Emil Haas. Der hat während dreissig Jahren Tiere und Landschaft mit seiner Super-8-Kamera festgehalten. Auch eine Art Heimatschutz und Heimatliebe. – Und noch ein Appenzeller: der siebzigjährige Richard Dörig ist seit vierzig Jahren «Funken-Chef», ein kleiner Napoleon für den «Funken-Sonntag», beim gigantischen Höhenfeuer in Ried, wohl dem grössten der Schweiz. Bei diesem Fest dürfen Kinder zwei Tage lang rauchen, und es wird gequalmt, was Stumpfen, Zigaretten und Pfeifen halten. – In Rapperswil begegnet der filmende Wanderer einem Laiensänger auf dem Velo, der munter einen Dixie intoniert. Eine Performance der heiteren Art.



«Ein Roadmovie für Fussgänger»

GESPRÄCH MIT PETER LIECHTI

Prinzip des Fortschreitens

Die Episoden fügen sich wie Mosaiksteinchen zu einem Bild. Jede spricht für sich und für alle und evoziert Assoziationen. Die Dramaturgie folgt dem Prinzip des Fortschreitens. Letztlich ist nicht der Rauchverzicht das Thema, sondern die Reise, der Weg, die Kreuzungen und Reflexionen des Autors. Text und Bild bedingen sich. Der kommentierende Off-Erzähler kommentiert die Bilder – ironisch, sympathisierend, mit kühlem Kopf und Herzen.

Von seinen drei 150-km-Wanderungen hat Peter Liechti 150 Stunden Videomaterial und 90 Seiten Tagebuch mitgebracht. Das dokumentarische Essay ist ein Konzentrat daraus. Geplant ist ein bebildertes Tagebuch. Die Verzahnung der eigenen Biografie mit der Arbeit wird in den Eingangs- und Schlussbildern versinnbildlicht: Eine Herde afrikanischer Springböcke stakt wie eine Prozession im Gleichschritt über die Steppe. Am Ende spiegelt sich ein Bock, schier unbewegt, im Wasser. Bilder aus Namibia sind eingestreut. Sie spuken Peter Liechti im Kopf herum, der just seinen nächsten Film *NAMIBIA CROSSING* schneidet. Ein Parallelprojekt.

Bilderassoziationen

Welten, Gedanken werden so verbunden und sichtbar. Sie setzen sich fest, bewegen sich fort, spinnen ihre Geschichten – im Kopf des Zuschauers. Das war bei Liechtis Dokumentarfilm *SIGNERS KOFFER* (1992/96) nicht anders als bei seinem ersten Spielfilm *MARTHAS GARTEN* (1994/97) mit Stefan Kurt. Gemeinsam ist diesen Projekten auch, dass sie Zeit brauchen, sich über Jahre hin-

wegziehen. Das gilt auch für den Wanderge-
sellen Hans (2000–2003) und den Namibia-
Musikfilm (1999–2003).

«Während eines bestimmten Zeit- und Lebensabschnitts – davon bin ich überzeugt – stehen alle Erlebnisse und Erfahrungen in einem inneren Zusammenhang», erklärt Peter Liechti, «seien es nun Reisen, Begegnungen, Bücher, Konzerte, Filme ... oder eben Bilder und Texte, die während dieser Zeit entstanden sind. Ich spreche hier von der Zeit ab Anfang 1999. Nur schon diese «Gleichzeitigkeit» des Materials gibt mir das Vertrauen, dass sich die Bilder und Texte mit einer gewissen Selbstverständlichkeit zu einem filmischen Fluss montieren lassen – auch wenn die erzählerischen Schlaufen und Schnellen noch so überraschend steigen.» Afrika und die Schweiz vermischen sich.

Eine Heimsuchung

Als Roadmovie für Fussgänger, als Widmung an alle Raucher und andere Abhängige und natürlich an Hans im Glück empfiehlt Liechti seine assoziative Pilgerfahrt. Das witzige Dokument einer Heimsuchung, die ironisch gebrochene Liebeserklärung an ein Stück Heimat unterhält intelligent. Nun mögen sich kritische Geister daran stören, dass der Filmer sich in den Fokus stellt, seine Befindlichkeit, seinen Seelentrip zum Thema macht. Doch diese Vordergründigkeit tritt in den Hintergrund, letztlich erweist sich *HANS IM GLÜCK* als vergnügliche Schweizer Reise – weit über Kantönligeist und Heimatdusseligkeit hinaus.

Rolf Breiner

FILMBULLETIN Sie sind dreimal von Zürich nach St. Gallen aufgebrochen. Muss man diese filmisch dokumentierte Wanderung als Therapie begreifen, um sich das Rauchen abzugewöhnen?

PETER LIECHTI Ich mag das Wort Therapie nicht. Das Rauchen loszuwerden – und erst noch einen Film darüber machen, heisst vor allem Arbeit.

FILMBULLETIN Sie haben sich bewegt, um etwas zu bewegen – in Ihrem Leben.

PETER LIECHTI Dieses Unternehmen sollte mich in einen Zustand versetzen, in dem ich bereit war, etwas abzugeben. Um etwas Neues zu gewinnen, muss man meist etwas anderes loswerden.

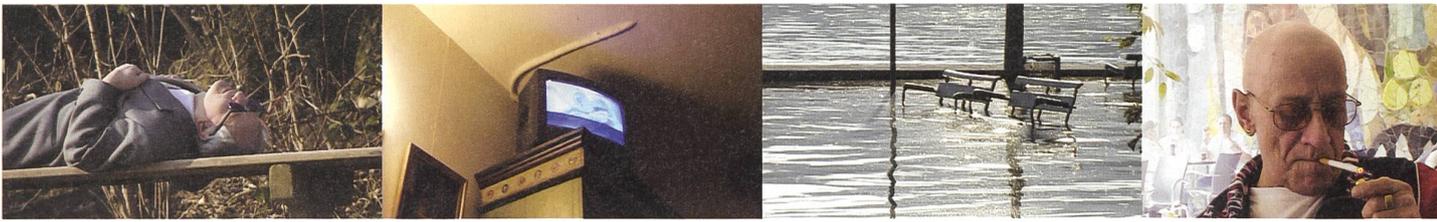
FILMBULLETIN Das Ziel heisst St. Gallen, Ihre Heimatstadt. Aber warum denn zu Fuss?

PETER LIECHTI Zu Fuss sieht man viel mehr als mit dem Fahrrad. Vor allem aber wurde dieses rituelle Abschreiten des Landes immer mehr zu einer Art Pilgermarsch. Eigentlich eine uralte Geschichte: Man könnte es auch als eine Form der Meditation sehen. Man ist sich selber ausgesetzt auf diesen Wanderungen. Das Alleinsein und die Langsamkeit sind dabei wichtige Faktoren.

FILMBULLETIN Es leuchtet aber auf den ersten Blick nicht ein, sich auf die Wandschaft zu begeben, um sich das Rauchen abzugewöhnen.

PETER LIECHTI Mein Ziel hiess von Anfang an, das Rauchen loszuwerden. Mittels konstanter körperlicher Beschäftigung hoffte ich, dieses Ziel zu erreichen. So bin ich einmal zu einem Freund nach Basel gelaufen – ohne Kamera – und habe hinter-





her gedacht: Unglaublich, was ich alles erlebt habe; schade hatte ich keine Kamera, kein Notizbuch dabei. Dann bin ich wieder rückfällig geworden und habe mir vorgenommen: beim nächsten Mal mit Kamera und Tagebuch loszuziehen. Doch das ursprüngliche Ziel, das Rauchen loszuwerden, verlor mit der Zeit an Bedeutung.

FILMBULLETIN Und haben Sie Ihr Ziel erreicht?

PETER LIECHTI Nach allen drei Fussmärschen habe ich eine Zeitlang nicht mehr geraucht. Aber wichtiger wurde für mich eine andere Erfahrung: Nämlich den echten Wunsch zu spüren, nach Zürich zurückzukommen, wieder mit neuen Kräften frisch einzusteigen. Die Wanderung hat mich zu Neuem motiviert.

FILMBULLETIN Was haben Sie denn unterwegs empfunden?

PETER LIECHTI Durch das Alleinsein und den Entzug werden die Sinne empfindlich geschärft. Man ist vermehrt den eigenen Stimmungsschwankungen ausgesetzt. Mal fühlt man sich deprimiert, mal erfährt man auch euphorische Momente.

FILMBULLETIN Es fällt auf, dass Sie je nach Gegend mal als normale Erscheinung, nämlich als Wandertourist, mal als Fremdkörper empfunden wurden. Sie sprechen auch von einer filmischen Himmel- und Höllenfahrt.

PETER LIECHTI Manchenorts wurde ich als komischer Kauz betrachtet, der mitten im Februar mit Rucksack und schweren Schuhen durch die Provinz marschiert. Das muss man aushalten. Es gab natürlich auch wunderbare Momente, allein so unterwegs zu sein, vollkommen anonym, frei und

niemandem Rechenschaft schuldig.

FILMBULLETIN Ihr filmisches Essay ist ein Roadmovie, eine Schweizer Reise.

PETER LIECHTI Absolut. Der Film ist ein flächendeckendes Porträt der Ostschweiz geworden. Ein Roadmovie für Fussgänger ...

FILMBULLETIN Zurück zum Laufen: Das Wandern ist des Schweizers Lust ...

PETER LIECHTI Ich glaube, kein Volk auf der Welt wandert so gern wie die Schweizer. Und ich gehöre ja auch dazu, obwohl ich eigentlich nicht gern wandere. Was machen wir da eigentlich, habe ich mich gefragt, wenn wir stundenlang freiwillig durch die Gegend laufen. Ich nannte es dann: vor sich hin schweizern.

FILMBULLETIN Und doch haben Sie sich nicht in eine Schweizer Kolonne eingereiht und sind einfach losmarschiert. Sie hatten anderes im Sinn ...

PETER LIECHTI Diese drei Märsche nach St. Gallen bewegten sich konstant auf dem Grat zwischen Fremdsein und Dazugehören. Sie wurden zur Suche nach den eigenen Wurzeln und der Film zur Abrechnung und zur Liebeserklärung.

FILMBULLETIN An wen?

PETER LIECHTI An die Ostschweiz – ich liebe sie und habe immer an ihr gelitten. Meine Herkunft ist mir wichtig, und lange habe ich mit dieser Herkunft gehadert. Heute sehe ich die Vorteile, vor allem aber auch den Charme dieses Landes.

FILMBULLETIN Hat sich Ihr Bild der Ostschweiz nach den Wanderungen verändert?

PETER LIECHTI Es hat sich verfestigt. Die Märsche wurden zur Klärung, zur Katharsis, und ich kenne heute meine Verbundenheit

zur Ostschweiz. Ich weiss heute besser, wohin ich weiterhin gehen kann oder eben nicht mehr gehen sollte, wo ich mich fremd und wo ich mich gut fühle. Man könnte auch von einem langen Abschied sprechen ...

FILMBULLETIN Ihr Filmtitel HANS IM GLÜCK bezieht sich auf das Grimmsche Märchen. Was hat es damit auf sich?

PETER LIECHTI Der Bursche macht auf seiner Wanderschaft verschiedene Tauschgeschäfte, zieht den Kürzeren und bekommt immer weniger, bis er am Ende gar nichts mehr hat und ohne irgend etwas nach Hause zurückkehrt. "Buddhistisch" interpretiert, könnte man das Märchen folgendermassen lesen: Je mehr Ballast man abwirft, desto befreiter fühlt man sich. Aus typisch westlicher Sicht ist der Hans hingegen einfach ein Trottel ... Diese Ambivalenz der Figur hat mich schon immer fasziniert. Noch weiss ich nicht genau, wie ich es für mich lesen soll ... Immerhin: Bis heute habe ich nicht wieder angefangen zu rauchen.

FILMBULLETIN Was haben diese Märsche bewirkt, sieht man mal von einer begrenzten Entwöhnung ab? Was ist bis heute die Quintessenz dieser Unternehmung?

PETER LIECHTI Schlussendlich war der Weg das Ziel. Bleiben werden die Erinnerungen an eine intensive Zeit – und ein bisschen HANS IM GLÜCK, mein bisher komplexester Film.

Das Gespräch mit Peter Liechti führte Rolf Breiner

HANS IM GLÜCK –
DREI VERSUCHE,
DAS RAUCHEN LOS-ZUWERDEN
Buch, Kamera, Text: Peter Liechti;
Schnitt: Tania Stöcklin; Stimme: Hans-
peter Müller; Musik: Norbert Moslang;
Ton, Mischung: Dieter Lengacher. Pro-
duktion: Peter Liechti; Co-Produktion:
SF DRS. Schweiz. DV und DVCam 16:9,
Super 8, 35mm; Farbe; Dolby Stereo;
Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Look Now!,
Zürich

Uraufführung im Rahmen der Semaine
de la Critique des Festival internatio-
nale del film di Locarno



THE HULK

Ang Lee

Überdimensionierte Monsterwesen mit einer fürsorglichen Schwäche für hilflose Frauen gehören zum festen Bestand der Filmgeschichte. Als 1933 der Riesengorilla King Kong vom Dach des Empire State Building aus mit seiner Faust eines der auf ihn angesetzten Kampfflugzeuge zertrümmerte, galt dies in der damaligen Zeit als ein Höhepunkt der Filmtechnik. Vergleicht man den von Ernest B. Schoedsack und Merian C. Cooper, der als Nachfolger von David O. Selznick soeben Präsident der RKO geworden war, inszenierten Horrorfilm mit Ang Lees *THE HULK*, so sticht auf Anhieb die unglaubliche Raffinesse ins Auge, die die Tricktechnik in den dazwischenliegenden siebenzig Jahren erworben hat. Der Hulk setzt, wenn er in Rage kommt, zu gigantischen Sprüngen über ganze Gebirge an, schmeisst Autos wie Spielzeuge gleich reihenweise durch die Landschaft, katapultiert einen schweren Panzer direkt in die Hemisphäre und fängt eine aus einem Kampfhubschrauber auf ihn abgefeuerte Rakete mit der blossen Hand ab. Doch nicht nur materiell wird der Fortschritt der Tricktechnik in diesem Film manifest, sondern auch formal: Der Strahlenforscher Bruce Banner (die von Eric Bana gespielte Titelfigur) verwandelt sich nämlich nur im Zustand der Erregung in das grüne (und natürlich computergesteuerte) Monster Hulk, so dass die Tricktechnik beim Vorführen dieser Verwandlung (und Rückverwandlung) wahre Triumphe feiern kann. Nicht zuletzt erinnert Ang Lee durch überraschende Schnitte und die Aufteilung der Leinwand in belebte Mehrfachbilder öfters daran, dass die Vorlage seines Films wie Sam Raimis *SPIDER-MAN* und die verschiedenen «Batman»-Verfilmungen aus einer Comic-Serie stammt.

Diese ist im übrigen keineswegs neu. Sie hiess ursprünglich «The Incredible Hulk», datiert aus dem Jahre 1962 und wurde von Stan Lee, dem Schöpfer von «Spider-Man», «The Fantastic Four» und anderen Comic-Klassikern entwickelt. Alles andere als neu war bereits damals der Einfall, den «Kloss» (mit diesem Wort lässt sich in diesem

Zusammenhang das englische «hulk» übersetzen) als zeitweilige Erscheinungsform eines gewöhnlichen Menschen aufzufassen. Die Idee eines solchen Doppelwesens stammt unzweifelhaft aus Robert Louis Stevensons Roman «The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr Hyde» aus dem Jahre 1886. Natürlich hat sie der Routinier Stan Lee mit Anleihen aus andern Comic-Serien sowie einer Prise «Frankenstein» und zeitgeschichtlich bedingten politischen Anspielungen in eine für seine Zeit aktuelle Form gebracht. «The Incredible Hulk» wurde ein grosser Erfolg und mehrfach als TV-Serie verarbeitet, wobei die ursprüngliche Geschichte naturgemäss zahlreiche Veränderungen erfuhr. Ang Lee und seine Drehbuchautoren bauten aus den im angelsächsischen Raum beliebten Serien und der ursprünglichen Vorlage eine einigermaßen plausible, wenn auch reichlich komplizierte Geschichte zusammen: Dass der Strahlenforscher Bruce Banner im Zustand der Erregung zum gemeingefährlichen Hulk mutiert, wird gleich zweifach begründet. Einerseits wurde Bruce bei einem Unfall einer Überdosis von Gammastrahlen ausgesetzt, andererseits wurde er als Kind von seinem Vater David Banner, einem fürs US-Militär tätigen Wissenschaftler, als Versuchskaninchen für verbotene Experimente missbraucht. Auf Betreiben von General Thaddeus Ross wurde David Banner ins Gefängnis gesteckt, so dass Bruce bei einer Pflegefamilie elternlos aufwuchs. Die Tochter des Generals, Betty Ross, wird später Bruces Geliebte. Als ob die vorprogrammierten familiären Spannungen nicht genügen würden, tritt auch noch der Fiesling Glen Talbot auf, der Bruces Geheimnis kennt und für seine Zwecke auszunützen versucht. Gründe genug also, dass Bruce sich immer wieder in den Hulk verwandeln muss – Szenen, die den Film, wie eingangs erwähnt, zum eigentlichen Trickspektakel machen.

Der gebürtige Taiwanese Ang Lee, dessen *CROUCHING TIGER HIDDEN DRAGON* 2001 als bester nichtenglischer Film mit einem Oscar ausgezeichnet wurde, erweist

sich als profunder Kenner der Filmgeschichte, die er gelegentlich auch zitiert. So erinnert man sich etwa an die entsprechende Szene aus *KING KONG*, wenn der wildgewordene Hulk in einer kurzen Einstellung Betty zärtlich in seiner Pranke hält. Und wenn dessen Rückverwandlung einmal durch den Anblick von Betty eingeleitet wird, die man dem Untertum von einem Helikopter aus zeigt, gewinnt der Film sentimentale, wenn nicht gar märchenhafte Züge, so dass sich ältere Zuschauer vielleicht an Jean Cocteaus *LA BELLE ET LA BÊTE* erinnern. Gewiss sind Vergleiche dieser Art auch filmhistorisch unzulässig, doch illustrieren sie die Grenzen, an die Comic-Verfilmungen wie *THE HULK* gerade durch ihre technische Brillanz letztlich stossen: Konnte sich 1946 ein Jean Marais auch im naiven Gewande eines «Untiers» noch schauspielerisch ausdrücken (wobei seine schauspielerischen Qualitäten beziehungsweise Nichtqualitäten hier nicht zur Diskussion stehen), reichen die künstlerischen Möglichkeiten des zweifellos begabten Eric Bana nur bis zu dem Augenblick, in dem er sich in den Hulk zu verwandeln beginnt. Von da an dominiert nur noch die Computertechnik.

Gerhart Waeger

Stab

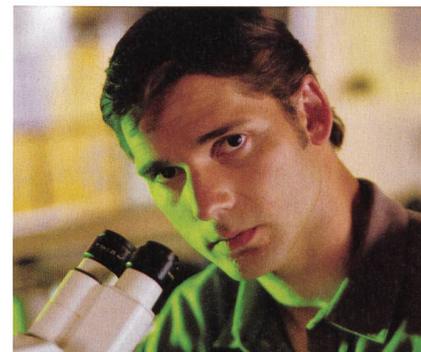
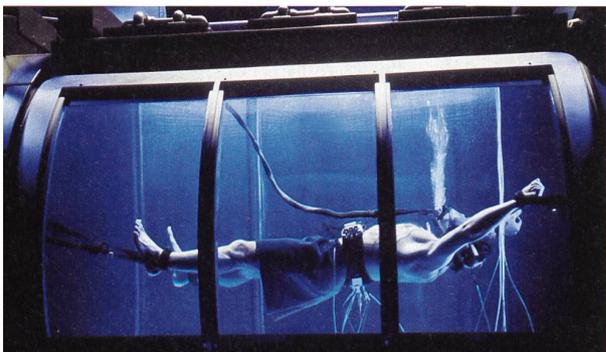
Regie: Ang Lee; Story: James Schamus; Drehbuch: John Turman, Michael France, James Schamus auf Grundlage des Marvel-Comic-Buches von Stan Lee und Jack Kirby; Kamera: Frederick Elmes; Schnitt: Tim Squyres; Spezialeffekte: Dennis Murren; Animation: Colin Brady; Kostüme: Marit Allen; Musik: Kenneth Burgomaster, Danny Elfman

Darsteller (Rolle)

Eric Bana (Bruce Banner), Jennifer Connelly (Betty Ross), Nick Nolte (David Banner), Sam Elliott (Thaddeus Ross), Josh Lucas (Glen Talbot), Paul Kersey (der junge David Banner), Cara Buono (Edith Banner), Todd Tesen (der junge Thaddeus Ross)

Produktion und Verleih

Valhalla Motion Pictures, Good Machine Production in Zusammenarbeit mit Marvel Enterprises; Produzenten: Gale Anne Hurd, Avi Arad, James Schamus, Larry Franco. USA 2003; Dauer: 140 Min.; Verleih: UIP, Zürich, Frankfurt a.M.



IL PIÙ BEL GIORNO DELLA MIA VITA Cristina Comencini

Es ist die Jüngste, welcher der schönste Tag im Leben bevorsteht. Bald feiert Chiara die erste Kommunion. Zu Jesus betet der kleine blonde Engel schon in den Tagen zuvor inbrünstig und macht sich Glaubenssätze über die Wahrheit aus dem Evangelium zu eigen, inspiriert durch das familiäre Umfeld; das Mädchen ahnt, dass hier mit der Aufrichtigkeit nicht alles zum Besten steht. Hin und wieder vermischt sich die kindliche Religiosität auch mit magischem Denken. «Wenn ich vom Orangensaft verschütete, werden sich Mama und Papa trennen», tönt es aus dem Off, während Chiara das bis zum Rand gefüllte Glas zum Tisch trägt, wo die Familie beim Nachtessen sitzt. Als sich die ältere Schwester für ihr erstes Rendez-vous verabschiedet, lächelt Mama Rita zärtlich. Silvia sei verliebt, schon ein einziger Kuss gebe ihr das Gefühl, einzigartig zu sein. Das war bei dir auch einmal so, entgegnet der Gatte bitter. Rita macht sofort ein Gesicht. Der Blick der Kleinen aber schweift stumm zwischen den Eltern hin und her.

I bambini ci guardano, die Kinder beobachten uns, stellte schon Vittorio de Sica fest; ihnen entgeht nichts. Unaufdringlich und immer wieder wird das Geschehen in Cristina Comencinis Drama *IL PIÙ BEL GIORNO DELLA MIA VITA* aus dem Blickwinkel des Mädchens erzählt. Die Regisseurin setzt eine subjektive Perspektive, die nicht wertet, sondern vielmehr konstatiert. Die Beunruhigung des Kindes, das seine Umwelt beobachtet, kann man sich nur denken. Die über die Handlung gelegten Gedanken betonen einzig die Distanz: Die Welt der Erwachsenen bleibt Chiara ein Rätsel. Sinn abringen kann sie ihr oft nur mittels der Phantasie.

Noch lässt die melancholische Musik von *Franco Piersanti* zum Auftakt eine von tragischem Pathos beschwerte Geschichte erwarten. Man weiss ja: Den Familienroman weben die individuellen Dramen fort, und in südlicheren Gefilden wird bekanntlich in grossen Gesten und Worten gefühlt. Wenig davon in *IL PIÙ BEL GIORNO DELLA MIA VITA*. Zwar gibt es auch in diesem filmischen

Familienreigen Rotz und Tränen; aber mit den Traumata, die da ausagiert werden, geht die Regisseurin unzimperlich um – oft fast heiter. Den toten Hund gräbt sie nicht ganz aus; im Wissen um die Beschaffenheit eines jeden Familiengeheimnisses.

Das Oberhaupt der Familie, Grossmutter Irene, lebt nach dem Tod ihres Mannes allein mit dem Hund Ulla im alten Herrschaftshaus auf dem Land, wo auch ihre drei Kinder aufgewachsen sind. Gerne hätte die alte Dame, wenn sie ihre Sprösslinge ein bisschen öfters besuchen kämen – nichts Befriedigenderes, als ein schönes Essen im Kreise der Lieben. Wie wenig echt Irenes Hingabe an die Sinnlichkeit ist, wird deutlich, als sie sich über die läufige Ulla empört; «unwürdig» sei die sexuelle Triebhaftigkeit, von der in ihrer Ehe gerade soviel vorhanden war, dass es zum Kindermachen reichte (dass hier zumindest die Richtung angegeben wird, wo der Hund begraben liegen könnte, zeigt sich später). Irene schwört auf Kontrolle, auch was ihre Kinder betrifft – die aber entgleiten ihr. Jeder ist mit sich selbst und seinen Problemen beschäftigt. Die Älteste, Sara, ist seit langem verwitwet und permanent überfordert; einsam, emotional verkümmert und äusserst neurotisch. Sie misstraut den Menschen, dem Schicksal, dem Sohn. Marco kann nichts dafür, er wird erwachsen und nabelt sich radikal ab. Ihre jüngere Schwester Rita hat sich in ihrer Ehe entfremdet, obwohl sie aus Liebe geheiratet hat und Carlo zwei hübsche Töchter schenkte; eine Affäre brachte sie vom Ewigkeitsgedanken ab. Der kleine Bruder Claudio, der es wie sein Vater zum Staranwalt bringen will, lebt mit einem Mann – den er vor der Mutter verleugnet.

Diese Tabus geben *IL PIÙ BEL GIORNO DELLA MIA VITA* das emotionale Potential. Dabei zeigt Cristina Comencini, wie schmal der Grat zwischen Tragischem und Komischem ist. Sara, eine hervorragende *Margherita Buy* – die Ausstrahlung der Schauspielerin möchte man atypisch italienisch nennen – ist eine hysterische Figur mit vielen Facetten. Nicht nur wird ihre Situation immer

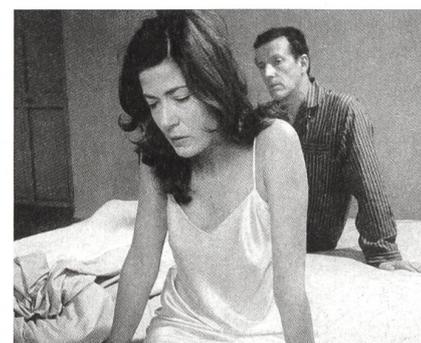
wieder ironisch gebrochen, in dem sich ihre Angstphantasien in Flashes visualisieren (sie werden verstärkt durch einen Mann, der sich verwählt hat und mit dem sie darauf Abend für Abend telefoniert), sondern sie kann auch über sich selbst lachen. Ebenso klar in ihrer Uneindeutigkeit sind die anderen Figuren; ebenfalls beeindruckend *Virna Lisi* und *Sandra Ceccarelli*. *IL PIÙ BEL GIORNO DELLA MIA VITA* ist einer der Filme, bei dem bei einer Auszeichnung, wenn schon denn schon, alle drei Darstellerinnen berücksichtigt werden müssten.

Cristina Comencini, die Tochter von Luigi Comencini, für dessen Filme sie in den achtziger Jahren Drehbücher schrieb, interessierte sich bereits in *VA DOVE TI PORTA IL CUORE* (1995) für das Verhältnis der Generationen. Anhand der Geschichte einer Grossmutter, Mutter und Tochter (ebenfalls mit *Virna Lisi* und *Margherita Buy*) stellte sie Fragen wie: Was hält die Mitglieder einer Familie zusammen ausser der Blutsbande? Gibt es ein gemeinsames Verstehen? Wie geht man mit Wahrheit und Lüge um? Was vermag die Liebe? Versöhnung kann es nie geben, könnte das Fazit auch von ihrem neuen Film sein; temporär eine Annäherung und im Idealfall zwischen Onkel und Nichte eine Seelenverwandtschaft.

Comencini beharrt am Ende auf einem (Ehe-)Bruch und seinen Folgen, schenkt der heimlichen kleinen Beobachterin eine Videokamera und lässt manches offen. Chiaras Statement gehört dazu: «Ich werde nicht so sein wie sie. Nie heiraten und keine Kinder haben.»

Birgit Schmid

Regie: Cristina Comencini; Buch: C. Comencini, Lucilla Schiaffino, Giulia Calenda; Kamera: Fabio Cianchetti; Schnitt: Cecilia Zanuso; Ausstattung: Paola Comencini; Kostüme: Antonella Berardi; Musik: Franco Piersanti; Ton: Bruno Puppato. Darsteller (Rolle): *Virna Lisi* (Irene), *Margherita Buy* (Sara), *Sandra Ceccarelli* (Rita), *Luigi Lo Cascio* (Claudio), *Marco Baliani* (Carlo), *Francesco Scianna* (Marco), *Francesco Perini* (Silvia). Produzenten: Riccardo Tozzi, Giovanni Stabilini, Marco Chimenz. Italien 2002. Farbe; Dauer: 102 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich



ON DIRAIT LE SUD Vincent Pluss

Nacht, zwei junge Männer – Jean-Louis und François – sind in einem Kleinbus unterwegs. An der Raststätte gibts einen schnellen Kaffee, während der Fahrt vertreibt man sich die Zeit mit Zukunftsplänen. Am nächsten Morgen – François döst noch im Auto – hält Jean-Louis in einem Städtchen an, zieht ein frisches Hemd über und klingelt an einer Tür. Er überrascht zwei Kinder und eine junge Frau – seine Familie, von welcher der geschiedene Vater getrennt lebt, wie sich herausstellt. Als sein Kumpel François zu dieser "Familienzusammenkunft" stösst, dämmert ihm langsam, dass Jean-Louis gar nicht mit ihm ans Meer will wie abgemacht. All die Schachteln im Bus sind nämlich dessen Hab und Gut, weil er sich in den Kopf gesetzt hat, wieder zu Frau und Kindern zurückzukehren.

So skizziert Vincent Pluss die Ausgangslage seiner Geschichte, die einen in 63 Minuten an der ereignisreichen Wiedervereinigung einer jungen Familie teilhaben lässt. Dem Regisseur ging es dabei nicht um kunstvoll ausgeleuchtete Settings, nuancierte Dialoge und eine verschachtelte Story. Aus dem Leben gegriffen, spontan und realistisch sollte es sein. Die mit der Digitalvideokamera festgehaltenen Szenen und die improvisierten Dialoge unterstreichen die Authentizität, die Figuren tragen dieselben Vornamen wie die Schauspieler. Das Ensemble vor der Kamera war überdies zu einem grossen Teil selbst dafür verantwortlich, wie die Geschichte umgesetzt wurde. Als Drehbuch existierten gerade mal vier Seiten mit der Handlungsskizze und Personencharakterisierungen. In wenigen Drehtagen wurde mit vier Erwachsenen und zwei Kindern diese Familiengeschichte entwickelt. Dabei dürften gerade Gabriel und Dune (vierzehn und sechs Jahre alt) als Gradmesser fungiert haben, ob eine Szene für sie umsetzbar, realistisch war.

Schon ganz zu Beginn, als Gabriel von seinem Vater an der Tür überrascht, Dune vom Fernseher weggeholt wird, und die drei Céline (die Mutter) im Bett wecken, wirkt das äusserst realistisch. Auch in den Szenen, in welchen Jean-Louis sich mit seinem Kumpel

bei der Familie einzuschmeicheln versucht, sowie bei der folgenden Eskalation überzeugen Gabriel und Dune als zwischen den Elternteilen hin- und hergerissene Scheidungskinder. Es bleibt nicht beim vergnügten Spielen und Backen von Crêpes; Fred, Célines neuer Freund, kommt von der Arbeit heim und nimmt die Besucher erst einmal freundlich auf. Als Jean-Louis jedoch auf Konfrontationskurs geht, die Kinder im Supermarkt gegen Fred auszuspielen versucht, kommt es zum Krach. Schliesslich macht man sich auf zu einem gemeinsamen Picknick. Dieses wird jedoch nicht nur von einem meteorologischen Tief überschattet, und so ist es unausweichlich, sich auf einen Modus des weiteren Zusammenlebens zu einigen.

Nach einem Filmstudium in New York war Regisseur Vincent Pluss als Cutter und Produktionsassistent tätig, hat fürs Fernsehen gearbeitet, Videoclips und Tanzfilme gedreht (THE MOEBIUS STRIP). Sein Kurzfilm TOUT EST BIEN wurde mehrfach ausgezeichnet. 2000 initiierte er mit anderen die «Doegmeli»-Bewegung, die Schweizer Antwort auf die dänischen «Dogma»-Filme. ON DIRAIT LE SUD ist ein Kind dieses Engagements, überzeugt denn auch genau in seiner Beschränktheit der Mittel, mit einer authentischen Geschichte und ebensolchen Darstellern. An den diesjährigen Solothurner Filmtagen hat die Schweizer Filmszene dem Genfer mit dem Filmpreis ihre Anerkennung für dessen Experiment gezollt.

Daniel Däuber

Regie: Vincent Pluss; Buch: Laurent Toplitsch, Stéphane Mitchell, Vincent Pluss; Kamera: Luc Peter; Schnitt: Vincent Pluss; Musik: Velma; Ton: Vincent Kappeler; Mischung: Gilbert Hamilton. Darsteller (Rolle): Jean-Louis Johannides (Jean-Louis), Céline Bolomey (Céline), Frédéric Landenberg (Fred), François Nadin (François), Gabriel Bonnefoy (Gabriel), Dune Landenberg (Dune). Produktion: Intermezzo Films; Produzenten: Vincent Pluss, Luc Peter. Schweiz 2002; 35mm (Transfer von Digitalvideo); Farbe, Format: 1,66:1, Stereo; Dauer: 63 Min.; CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich

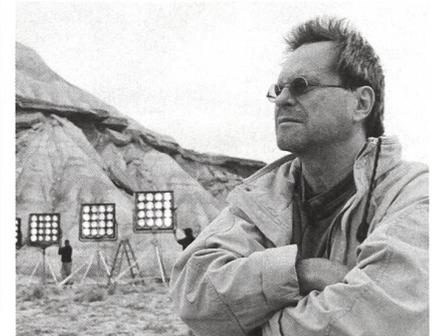
LOST IN LA MANCHA Keith Fulton und Louis Pepe

Unter keinen Umständen darf Terry Gilliam als Kino-Erzähler überschätzt werden. Allenfalls kann sich der US-Engländer aus Minneapolis als gewitzter Inszenierer mit bescheidener, aber hartnäckiger Gefolgschaft blicken lassen. Doch spricht zumindest eines unbestreitbar zu seinen Gunsten, nebst dem häufig gespielten BRAZIL von 1985: fatalistischer Humor und ein ausgeprägter Sinn für das Lachhafte allen menschlichen Beginnens haben ihn davor bewahrt, die eigene Person über Gebühr ernst zu nehmen. Dass ihm auch andere mit schonender Ironie gegenüber treten, hat dann allerdings weniger mit der klugen Einsicht des Regisseurs in die eigene Unzulänglichkeit zu tun und mehr mit seiner Neigung, visionär anzurichten und im Fiasko zu enden.

Der ehrenwerte, aber dumm gelaufene Versuch, in Spanien eine reichlich aufwendige Neufassung des Don-Quijote-Stoffes zu realisieren, mündet im Herbst 2000 keineswegs in den ersten Fehlschlag, den das einstige Mitglied des britischen Spassmacher-Kollektivs Monty Python erleidet. Da waren schon, zwölf Jahre zuvor, jene ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN, die auch nur in Teilen zu dem gerieten, was das Drehbuch glaubte versprechen zu dürfen. Doch schaute dabei wenigstens ein Gebilde heraus, das über die Leinwände der Welt gehen konnte, wiewohl unter lauem Beifall.

Vom Walten höherer Mächte

Dass er einem nachgerade selber als eine Art Münchhausen-Don Quijote vorkommen kann – halb teutonischer Schwindel-Baron, halb tragikomischer hispanischer Halluzinant und heldenhafter Bekämpfer von Windmühlen –, ist unterdessen so offensichtlich geworden, dass man es sich kaum mehr getraut hinzuschreiben. Wer sich wie Gilliam auf Dauer mit dem gefährlichen Genre der Burleske einlässt, die den



Patz liebt, gerät eben unvermeidlicherweise auf du und du mit ihm.

«The Man Who Killed Don Quixote» ist der Titel des Vorhabens oder war es jedenfalls, dessen Scheitern Keith Fulton und Louis Pepe in *LOST IN LA MANCHA* dokumentieren. Und tatsächlich, ein Verlust tritt ein in der Szenerie rund um die traurige Gestalt des unedeln Ritters: er selber sieht sich im Verlauf der Dreharbeiten so gut wie dahingerafft. Denn welcher Mann auch immer in reiferem Alter zu Pferde steigt, er hat nur eines mehr zu fürchten als Hämorrhoiden, nämlich jene vermaledeite Prostata, die bei *Jean Rochefort* just an dem Tag höllisch zu schmerzen beginnt, da der Hauptdarsteller in Paris abfliegt, um sich in Spanien in den Sattel zu heben. Mehrmals verlässt der französische Schauspieler während Tagen die Dreharbeiten zwecks medizinischer Tests. Nach einer Weile vermag er sich aus eigener Kraft nicht länger auf den Rücken des Kleppers Rosinante zu schwingen und muss zur Hochstrecke gekurbelt werden.

Binnen zwei Wochen haben sich weitere höhere Mächte gegen das Projekt verschworen. Der wichtigste Drehplatz, ein wüstenähnliches Naturschutzgebiet unweit von Madrid, wird täglich von Düsenjägern des Typs F-16 überflogen, was zweckmässige Tonaufnahmen erschwert, öfter verunmöglicht. Mitten aus heiterer Dürre heraus zaubern böse Schauer und Gewitter eine Überschwemmung herbei, wie sie diese Gegend wohl nur alle paar Jahrzehnte erlebt. Die gesamte technische Ausrüstung muss aus dem Schlamm gefischt, gereinigt und getrocknet werden.

Schatten um die Augen

Umgehend eilen die Versicherungs-Agenten herbei, um den angerichteten Schaden zu begutachten. Auf ihrem Fuss folgen, ominös, die sogenannten Fertigstellungs-garanten, die letztlich über Wohl oder Wehe

einer Produktion zu entscheiden haben, sollte sie in argen Verzug geraten. Mit einem Budget von 32 Millionen Dollar ist «The Man Who Killed Don Quixote» eine der bis dahin aufwendigsten rein europäisch finanzierten Kino-Initiativen und leistet sich einen teuren veritablen Hollywood-Star. *Johnny Depp* ist als der eigentliche Titelheld besetzt – der Mann, der Don Quijote umbringt –, er ist pünktlich zur Stelle und willig, erhält aber kaum Gelegenheit, seine Kunst auszuüben.

Die finanzielle Überlegung ist recht simpel: an welchem Punkt wird es billiger, sämtliche Konventionalstrafen für den Fall der Nichterfüllung auszurichten, statt den Film, ungeachtet massiven Mehraufwands, doch noch zu Ende zu bringen? Es kommt zu spitzfindigen Diskussionen über den Begriff der höheren Gewalt. Von göttlicher Intervention ist da und dort die Rede. *Acts of God* lautet die fragliche Vokabel im Jargon der Branche.

Terry Gilliam ist kein bekümmertes oder bedrücktes, eher ein lebensfroher Mensch. Das wahrhaft Spektakuläre in der Reportage *LOST IN LA MANCHA* ist der rasche Zerfall seines breiten freundlichen Gesichts, die wachsenden Schatten um die munter funkelnden Augen, da die Equipe Tag für Tag von weiteren Schrecken ereilt wird. Der Regisseur hat sichtlich Mühe, an etwas anderes zu glauben als an ein ausgewachsenes Strafgericht ohne Anklage.

Bis zum guten Omen

Bis dann der Entscheid fällt zum sofortigen Abbruch der Unternehmung. «The Man Who Killed Don Quixote» wird nie auch nur in nennenswerten Trümmern existieren, sondern fällt praktisch ohne Rückstände in sich zusammen. Eisern weigert sich der Autor, einen wohlfeilen Ausweg zu nehmen und etwa alle Schuld dem ersten Regie-Assistenten *Philip A. Patterson* zuzuschreiben. Es ist in ähnlichen Fällen gang und gäbe, einen

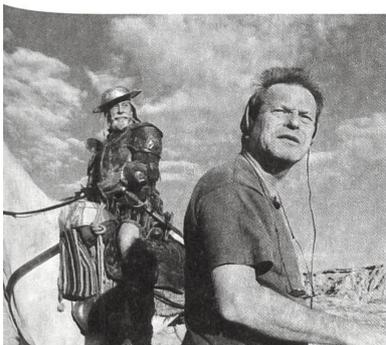
namhaften Untergebenen ab-, um sich selbst aufzubauen.

Wer immer Gilliams Künste lobt oder gering schätzt oder wer immer sich berufen wähnt, über jede andere Art von Werken der Siebten Kunst zu befinden, der sollte sich *LOST IN LA MANCHA* ansehen, um inne zu werden und niemals zu vergessen: oft sind es ganz andere Kräfte, die anstelle von vorhandenem oder fehlendem Talent über Gelingen oder Misslingen befinden oder ein Projekt auch einmal annullieren. Wie sagt doch François Truffaut in *LA NUIT AMÉRICAINE*? Bis zum Beginn der Realisation erwarte ich, dass es ein guter Film wird. Schon nach wenigen Drehtagen muss mir die bescheidene Hoffnung genügen, dass er wenigstens fertig werde.

Terry Gilliam hat in der Zwischenzeit zwei neue Titel angekündigt, einen vorerst unverdächtigen, «The Brothers Grimm», und einen vielsagenden andern, der das Schicksal ironisch und trotzig, nahezu verzweifelt herausfordert: «Good Omens». Der Unglücksrabe wird die günstigen Vorzeichen brauchen, die er auch redlich verdient hat.

Pierre Lachat

Regie und Buch: Keith Fulton, Louis Pepe; Kamera: Louis Pepe; Schnitt: Jacob Bricca; Animationen: Stefan Avalos («The Story of Don Quixote» nach Stichen von Gustave Doré), Chaim Bianco («Terry Gilliam's Picture Show», Story Board Illustrationen von Terry Gilliam); Musik: Miriam Cutler. Erzähler: Jeff Bridges. Produzent: Lucy Darwin; assoziierte Produzenten: Andrew Curtis, Rosa Bosch. Grossbritannien 2001. Farbe, 35mm, Format: 1:1.66; 89 Min. CH-Verleih: Frenetix Films, Zürich



FRENETIC

FILMS

THE PIANIST

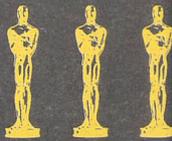
von ROMAN POLANSKI

SEIT 49 WOCHEN IM KINO
ÜBER 175'000 ZUSCHAUER UND ZUSCHAUERINNEN



3 OSCARS® 2003 BEST DIRECTING •
BEST LEADING ACTOR • BEST ADAPTED SCREENPLAY

PALME D'OR CANNES 2002 • 7 CÉSARS 2003
UND ZAHLREICHE WEITERE PREISE



ELEPHANT

von GUS VAN SANT

SORTIE SALLE OCTOBRE 2003
KINOSTART NOVEMBER 2003



PALME D'OR
ET
PRIX DE LA MISE EN SCÈNE
FESTIVAL DE CANNES 2003



ON DIRAIT LE SUD

von VINCENT PLUSS

KINOSTART AUGUST 2003



SCHWEIZER FILMPREIS 2003
BESTER SPIELFILM



SCHWEIZER FILMPREIS
PREMIO DEL CINEMA SVIZZERO
PRIX DU CINEMA SUISSE



CE JOUR-LÀ

von RAOUL RUIZ
mit Elsa Zylberstein, Bernard Giraudeau,
Jean-Luc Bideau, Jean-François Balmer
et Michel Piccoli
CANNES 2003 • EN COMPÉTITION



THE BROWN BUNNY

von VINCENT GALLO
mit Vincent Gallo, Chloë Sevigny,
Cheryl Tiegs
CANNES 2003 • EN COMPÉTITION

LES ÉGARÉS

von ANDRÉ TÉCHINÉ
mit Emmanuelle Béart, Gaspard Ulliel,
Grégoire Leprince-Ringuet, Clémence Meyer,
Jean Fornerod, Samuel Labarthe
CANNES 2003 • EN COMPÉTITION



AT FIVE IN THE AFTERNOON

von SAMIRA MAKHMALBAF
mit Aghelah Rezaie, Abdolganí Yousefrazí,
Razi Mohebi
CANNES 2003 • PRIX DU JURY



LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE

von SYLVAIN CHOMET
CANNES 2003 • SÉLECTION OFFICIELLE



NOVEMBER

von LUKI FRIEDEN
mit Max Rüdlinger, Charlotte Heinimann,
Martin Rapold, Muriel Rieben

TAIS-TOI

von FRANCIS VEBER
mit Jean Reno, Gérard Depardieu



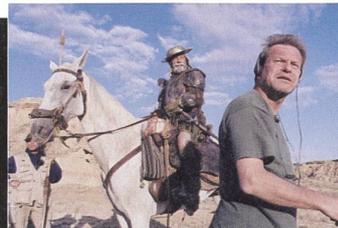
WILBUR WANTS TO KILL HIMSELF

von LONE SCHERFIG
mit Adrian Rawlins, Jamie Sives, Shirley
Henderson, Lisa Mckinlay, Mads Mikkelsen



LIFE IS A MIRACLE

von EMIR KUSTURICA
mit Slavko Stimac, Natasa Solak,
Vesna Trivalic



LOST IN LA MANCHA

von KEITH FULTON und LOUIS PEPE
mit Terry Gilliam, Johnny Depp, Jean
Rocheport, Vanessa Paradis, Jeff Bridges

... und demnächst die neuen Filme von MARC FORSTER, JOHN BOORMAN, MICHAEL MOORE,
MIKE LEIGH, PATRICE LECONTE, ALAIN CHABAT, AGNES JAOUÏ

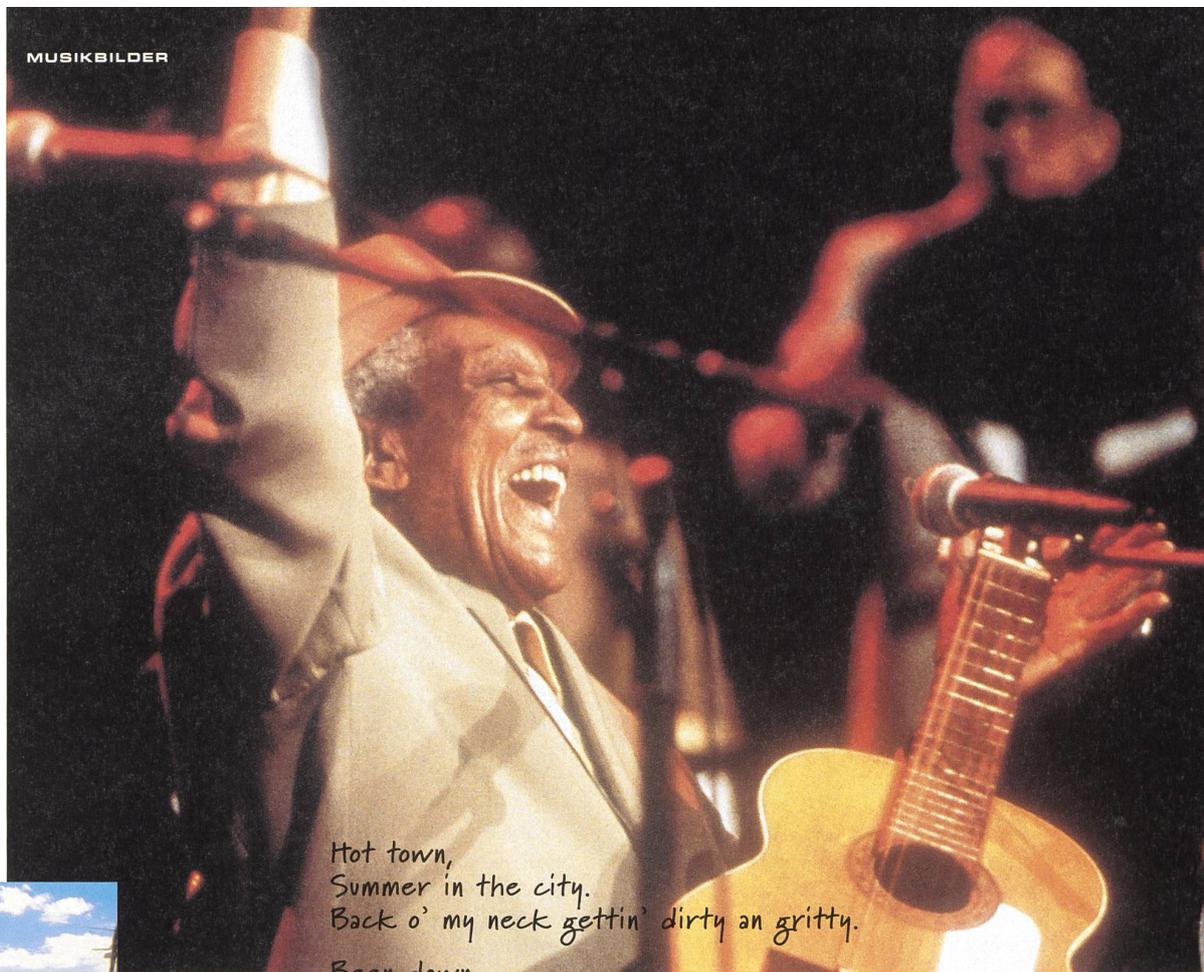
www.frenetic.ch

1 *Compay Segundo*
in *BUENA VISTA*
SOCIAL CLUB

1

2 *Harry Dean*
Stanton in *PARIS,*
TEXAS

2



Hot town,
Summer in the city.
Back o' my neck gettin' dirty an gritty.

Been down,
isn't a pity;
Doesn't seem to be a shadow in the city.

John Sebastian und The Lovin' Spoonful: «Summer in the City»

«Die Musik war von Anfang an mit dabei und hat mich immer wieder weitergetrieben»

Gespräch mit Wim Wenders
zur Musik in seinen Filmen

«Ich habe mein Saxophon, auf dem ich auch viel gespielt habe, eines Tages in einer Pfandleihanstalt in der Düsseldorfer Altstadt gegen eine 16mm-Bolex-Kamera eingetauscht.»

FILMBULLETIN In deinen Filmen gibt es viel Musik, hauptsächlich Musik, die auch ohne diese Filme existiert, wobei ich sofort wieder an dieser Behauptung zweifle. Denn jedes Mal, wenn ich Musik höre, die in deinen Filmen verwendet wurde, sehe ich deine Bilder. Dir wird es wahrscheinlich nicht anders gehen.

WIM WENDERS Och, ich kann mir die Musik auch gut so ohne alles vorstellen ...

FILMBULLETIN Und du assoziiert dann nicht deine eigenen Bilder?

WIM WENDERS Ne, ich hör nach wie vor die Musik vom *Buena Vista Social Club*, im Auto immer wieder, und für mich ist das immer noch die Musik selbst, und ich denk dabei nicht an die Art, wie das in meinem Film vorkommt. Oder *The Kinks* aus meinen ersten Filmen, die hör ich nach wie vor, und da denk ich nicht automatisch an *DER AMERIKANISCHE FREUND* oder *SUMMER IN THE CITY*.

FILMBULLETIN The Kinks war die Gruppe, die sehr lange deine Lieblingsgruppe war.

WIM WENDERS Die Kinks waren die erste LP, die ich überhaupt gekauft habe. Ihr Erstlingswerk. Da war drauf «You Really Got Me», das war so ein ganz wichtiger Song für mich, oder «I'm Not Like Everybody Else» – man merkt schon, da ist einiges auch inhaltlich drin ... Den Kinks habe ich meinen ersten langen Film gewidmet, *SUMMER IN THE CITY* (1970). Richtig vorkommen sie dann aber erst in *DER AMERIKANISCHE FREUND* (1977), da sind sie auch die Lieblingsmusiker meines Hauptdarstellers, des Bilderrahmers Jonathan Zimmermann, übrigens nach Bob Dylan Zimmermann benannt. Jonathan spielt in seinem Bilderrahmerladen immer die Kinks und singt dabei auch einmal mit bei «There Is Too Much On My Mind».



Jenny said, when she was just five years old there was nothin' happening at all Every time she puts on the radio there was nothin' gain down at all not at all

Then one fine mornin' you know she could believe what she heard at all She started shakin' that fine-fine music saved by rock 'n' roll you know her life was

Lou Reed und Velvet Underground (Black and white)

1

FILMBULLETTIN «Summer in the City» ist ein Titel von den Lovin' Spoonful.

WIM WENDERS Die haben dem Film den Titel gegeben, einen ironischen Titel, denn es ist ein reiner Winterfilm. Wir haben ihn im Winter 69/70 in München und Berlin gedreht. Es war ein kalter Winter, aber ich habe nur Sommerlieder eingespielt, und dann fand ich am Schluss, dass man den Film - weil er so hoffnungsvoll aufhört - auch SUMMER IN THE CITY nennen könnte.

FILMBULLETTIN In den Jahren, als du deine ersten Filme gemacht hast, hast du unter anderem einen Text über den Dennis-Hopper-Film EASY RIDER geschrieben. Darin gibt es den Satz: «Die Geschichte dieses Films ist auch die der Musik, die ihn begleitet, zehn vertraute Folk- und Rock-Stücke, alle schon vor dem Film auf Schallplatten erschienen» - und jetzt kommt der entscheidende Satz: «Sie illustrieren nicht einfach die Bilder des Films; die Bilder handeln vielmehr von ihnen.» Wenigstens für deine frühen Filme ist das so eine Art von Credo oder auch Handlungsanweisung. Sicher für SUMMER IN THE CITY, aber auch DREI AMERIKANISCHE LPS (1969), den Film, den du mit Peter Handke über Langspielplatten von Van Morrison, Creedence Clearwater Revival und Harvey Mandel gemacht hast, und ALABAMA: 2000 LIGHT YEARS FROM HOME (1969).

WIM WENDERS Das war der erste Film, den ich mit Robby Müller gemacht habe, auf 35 Millimeter, und da merkt man im Untertitel schon, dass die Rolling Stones etwas damit zu tun haben. Die spielen da, wenn auch nur aus dem Autoradio. Der Titel allerdings kommt aus einem Stück von John Coltrane. John Coltrane war mein Held, als ich so 16, 17, 18 war, seinetwegen habe ich angefangen, Saxophon zu spielen. «Alabama» war ein Stück von ihm, vielleicht mein Lieblingsstück. Das Stück kommt im Film vor. Aber wie das damals so war: als Filmstudent hatte man natürlich kein Geld, die Rechte zu dieser Musik zu kaufen. Deswegen sind diese Filme, auch SUMMER IN THE CITY, recht obskur geblieben. Denn wegen der fehlenden Musikrechte waren sie eigentlich nicht vorführbar.

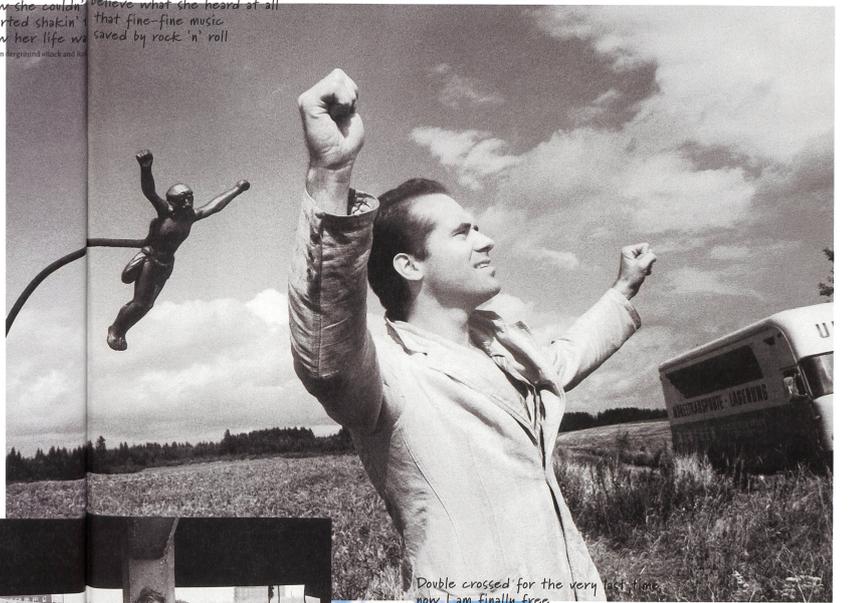
Ich habe mein Saxophon, auf dem ich auch viel gespielt habe, eines Tages in einer Pfandleihanstalt in der Düsseldorfer Altstadt gegen eine 16mm-Bolex-Kamera eingetauscht. Ich musste diese Kamera haben, denn ich wollte unbedingt einen Film drehen, und ich hatte kein Geld. Das einzige Kapital, das ich hatte, war mein Saxophon - und das war dann der Wechsel von meiner Musiker- zu meiner Filmkarriere.

FILMBULLETTIN Es gibt in ALABAMA süsser Coltrane und den Rolling Stones auch noch Jimi Hendrix und Bob Dylan, alles erste Adressen in der Musikszene der Zeit. Du bist auch später immer wieder auf fertige Musik zurückgekommen. Man könnte eine ganze Anthologie der Rock-, Pop-, Country-Musik aus deinen Filmen zusammenstellen. Chuck Berry, The Troggs, Butch Hancock, David Blue, Carned Heat, Cam, Deep Purple, Johnny Cash, U.s., Patti Smith, Nick Cave, Lou Reed - man kann gar nicht alle Namen nennen. Das ist nicht nur ein Zeichen grosser Zuneigung, das setzt auch intime Kenntnis dieser Musik voraus. Die Musik war bei dir, als du noch Maler werden wolltest, zuerst da, noch vor den Bildern.

WIM WENDERS Ja, ich zitiere auch manchmal Lou Reed mit dem Lied «Rock 'n' Roll Has Saved My Life». Diese Musik, die ich ja zu allem gehört hab, was ich auch immer gemacht hab, zum Malen, zum Schreiben, zu jeder Art von Arbeit, zum Reisen, ich bin ja nie ohne Musik losgegangen, diese Musik hat mich wirklich in jeder Weise inspiriert, hat auch mein Leben verändert. Denn ohne diesen gemeinsamen Aufbruch mit den Bands, den englischen Bands aus den sechziger Jahren, vornehmig Van Morrison, die Stones und die Beatles, die alle gleichaltrig mit mir waren, zum grossen Teil alle auch Kunststudenten - ohne diesen gemeinsamen Aufbruch hätte ich mich nicht getraut, Filmmacher zu werden.

FILMBULLETTIN Am Anfang von DREI AMERIKANISCHE LPS sagst du: «Man müsste Filme machen können über Amerika, die nur aus Totalen bestehen. In der Musik gibt's das ja schon, also in der amerikanischen Musik.» Diesem Ziel, einen Film über Amerika (fast) nur aus Totalen zu machen, bist du dann ja später, in PARIS, TEXAS (1984) sehr nahe gekommen. Aber trotzdem: wieso gibt es in der Musik Totalen? Eine Erscheinung und eine Bezeichnung, die wir nur mit der Welt der Bilder und mit dem Kino verbinden?

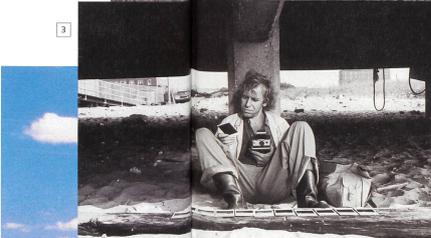
WIM WENDERS Musik ist ja immer auch das, was man sieht, wenn man die Augen dabei schliesst. Musik ist auch das Gefühl, das man aus einem Lied behält - über die nächsten Tage, manchmal auch Jahre. Viele Musikstücke sind ja das einzige, was einen in der Erinnerung mit bestimmten Sommern verbindet, mit bestimmten Jahren, Musik hat eine unglaubliche Fähigkeit, Erinnerung zu binden. Musik verbindet sich mit mentalen Bildern, und in diesem Musikbildern, die sich mir eingepreigt haben, da sind tatsächlich auch grosse Landschaften drin, da sind grosse Totalen drin. Und die amerikanischen



Double crossed for the very last time now I am finally free

Bob Dylan

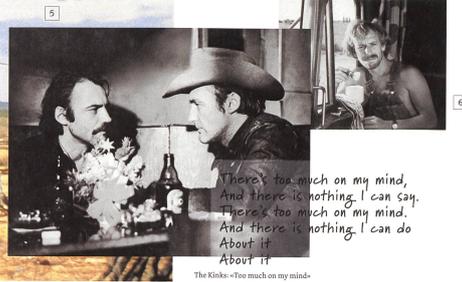
2



Under the boardwalk down by the sea on a blanket with my baby That's where I wanna be

nach The Temptations

4



There's too much on my mind, And there is nothing I can say. There's too much on my mind. And there is nothing I can do About it About it

The Minkler - Too much on my mind

6

1 Hanns Zischler in SUMMER IN THE CITY

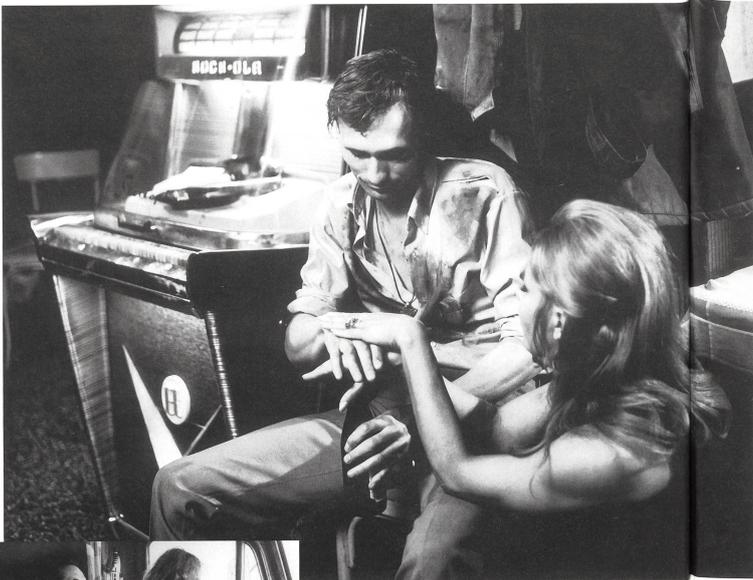
2 Hanns Zischler in IM LAUF DER ZEIT

3 Rüdiger Vogler in ALICE IN DEN STÄDTEN

4 Harry Dean Stanton in PARIS, TEXAS

5 Bruno Ganz und Dennis Hopper in DER AMERIKANISCHE FREUND

6 Rüdiger Vogler in IM LAUF DER ZEIT



1 Arthur Brauss und Kai Fischer in DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFEMETER
 2 Hanns Zischler und Rüdiger Vogler in IM LAUF DER ZEIT
 3 Nick Cave und Otto Sander in DER HIMMEL ÜBER BERLIN
 4 Silvia Berger in DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE
 5 Bruno Ganz und Solvejg Dommartin in DER HIMMEL ÜBER BERLIN

Ich lebte damals viel stärker mit der Musik als mit dem Film. Gut erinnere ich mich an die Plattenhüllen; am liebsten waren mir diejenigen, wo die Gruppenmitglieder in Reich und Glied abgebildet waren. ... Auf diesen Plattenhüllen, auf denen der Kinks zum Beispiel, befand sich im Keim meine Idee des Kinos: die Personen frontal aufzunehmen, in starren Einstellungen, einen bestimmten Abstand während. Ich habe meine schönsten musikalischen Entdeckungen dadurch gemacht, dass ich mich auf die Plattenhüllen verließ.

Wim Wenders: «Le souffle de l'ange» in «Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche. Verlag der Autoren 1988 (Erzdruck in Heft 600 der Cahiers du cinéma, basierend auf einem langen Gespräch, das Alain Bergala und Serge Toussaint mit Wenders führten)

Musik, die Popmusik vor allem der West Coast in den sechziger und siebziger Jahren, hat das vermocht: solche Bilder zu malen. **FILMBULLETTIN** In allen Interviews, die man mit mir geführt hat, ging es fast immer nur um die Bilder, die für dich "heilig" sind. Oder um den Gegensatz zwischen Bildern, die für sich stehen sollen, und Geschichten, die mit Bildern erzählt werden und damit die Bilder zu Dingen machen, die Bilder instrumentieren. Wenn es stimmt, dass man mit dir kaum einmal über Musik gesprochen hat, woran, meinst du, liegt das?

WIM WENDERS Manchmal will man ja das, was einem am liebsten ist, ein bisschen beschützen. Für mich ist die Beziehung zur Musik eine ganz innige, auch eine, die mir im Prozess des Filmemachens am liebsten ist. Der Moment, wo die Bilder und die Musik zum ersten Mal zusammenkommen, ist eigentlich der Höhepunkt eines Films. Manchmal arbeitet man ja über Jahre, zehn Jahre in einigen meiner Fälle, an einem Film, und dann denke ich am Schluss schon, es hat sich gelohnt wegen dieses königlichen Moments, wo dann die Musik auftaucht.

FILMBULLETTIN Lässt sich denn vermeiden, dass in diesen Filmen, durch die Geschichten, die sie erzählen, auch die Musik instrumentiert wird? Etwa als Kommentar oder als Fortsetzung des Dialogs mit anderen Mitnehmern? Nie, hat jemand anderes beobachtet, nie sind sich Bruno und Robert, die so unterschiedlichen Protagonisten in dem Film *IM LAUF DER ZEIT* (1976) näher, als wenn sie eine Platte hören. Und gemeinsam dazu singen.

WIM WENDERS Das war das Stück «Just Like Eddie» von dem legendären Heinz, der irgendwie in England verschollen ist. Das ist eigentlich das einzige Stück, das ich von ihm kannte. Später habe ich mal eine LP gefunden, da war er aber schon nicht mehr Sänger, sondern irgendwie bedienung oder Tellerwäscher irgendwo. Ich glaub, Heinz Burt ist sogar deutschen Ursprungs. Dies Lied «Just Like Eddie» ist so ein archetypisches Rock 'n' Roll-Lied, das davon erzählt, wie einen das beschwingt, diese erste Rock 'n' Roll-Musik. Der Eddie, der da in dem Lied besungen wird, ist Eddie Cochran, Kamikaze und King of the Road, meine beiden Helden von *IM LAUF DER ZEIT*, singen diesen Song mit, der auf einem vorne im Lkw eingebauten Single-Plattenspieler, einem Vorgänger des Walkmans, abgespielt wird.

FILMBULLETTIN Aber das ist ja nicht die einzige Musik in *IM LAUF DER ZEIT* ...
WIM WENDERS Né, ich hatte ja meine deutsche Band dabei, meinen Vorläufer von Ry Cooder sozusagen, den Axel Linstädt von

den *Improved Sound Limited* aus Nürnberg, die eine erstaunlich schöne Musik gemacht haben, damals in Deutschland. Die Band hatte ihre Höhepunkt in den siebziger Jahren, sehr schöne instrumentale Musik haben die gemacht, von Country-Musik beeinflusst, aber auch von Rock 'n' Roll, und die haben mir einen instrumentalen Soundtrack für *IM LAUF DER ZEIT* geschrieben.

FILMBULLETTIN Auch andere Filmemacher verwenden bereits vorhandene Musik für ihre Filme, ich denke an Andrej Tarkowskij mit seiner Vorliebe für Bach, und ich denke auch an Stanley Kubrick, der für seine Filme spätestens seit 2001 – A SPACE ODYSSEY immer besondere Musik ausgewählt und collagiert hat, von Chatschaturjan über Strauss und Ligeti bis zu Händel. Du hast für dich diese Regel durchbrochen und mit Komponisten, vor allem mit Jürgen Knieper zusammengearbeitet, den man als Fernseh-zuschauer heute vor allem mit seiner kleinen Band bei der Kabarett-Sendung «Scheibenschwischer» kennt.

WIM WENDERS Der Jürgen hat schon bei *DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFEMETER* (1971) die Filmmusik geschrieben. Wir haben insgesamt bei sieben Filmen zusammengearbeitet.

FILMBULLETTIN In deinen Filmen mit Musik die Vorstellung von Bildern, wie das, wenigstens am Anfang, bei der Rock- und Country-Musik der Fall war. Warum diese Wendung?

WIM WENDERS Ich hab eigentlich auch in Filmen, in denen Source-Musik vorkam, also bestehende Rock 'n' Roll-Musik, durchaus von Anfang an auch Songs reingebracht. In *DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFEMETER*, da spielt Van Morrison «Gloria», da kommt Roy Orbison vor, da gibt es das berühmte «The Lion Sleeps Tonight» von The Tokens, aber getragen wurde der Film von der Musik von Jürgen Knieper.

FILMBULLETTIN Wie hast du mit Knieper gearbeitet? In welchem Produktionsstand der Filme wurde Knieper hinzugezogen?

WIM WENDERS Knieper hat damals jeweils, wenn er den Rohschnitt kannte, angefangen zu arbeiten. *DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFEMETER* war mein erster richtiger Spielfilm, und das war auch der erste Film, für den Knieper die Musik gemacht hat. Dann haben wir mit *DER SCHARLACHROTE BUCHSTABEN* (1972) weiter gemacht. Er hat auch für *FALSCHER BEWEGUNG* (1975) die Musik geschrieben, für *DER AMERIKANISCHE FREUND* – das war vielleicht seine schönste Musik – und *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* (1987). Wir

haben sogar noch in *USBOON STORY* (1995) zusammengearbeitet. Wir haben gemeinsam gelernt. Wir haben über dreissig Jahre immer wieder zusammen Musik gemacht.

FILMBULLETTIN Ein Stück von Jürgen Knieper in *DER AMERIKANISCHE FREUND* heisst «Der Fremde im Zug». Das ist ein Hitchcock-Film, aber der «amerikanische Freund», sein Name ist Ripley, ist eine Patricia-Highsmith-Figur. Und Kniepers Musik klingt auch anders als die Musik, die Bernard Herrmann für Hitchcock gemacht hat.

WIM WENDERS Der Bernard Herrmann ist für mich der grösste Filmmusikkomponist des zwanzigsten Jahrhunderts. Auch wenn er heftig geklaut hat, bei unserem gemeinsamen Mahler etwa, aber dafür ist er dann seinerseits auch wieder heftig von anderen beklaut worden – unter anderem von Jürgen Knieper, dem ich gesagt hab: Da kannst du dich schamlos dran machen, von einem Dieb darf man ruhig kauen. Hitchcock hat natürlich auch mal einen Film nach einem Buch von Patricia Highsmith gemacht, so bin ich überhaupt auf sie aufmerksam geworden. *DER AMERIKANISCHE FREUND* war das Ergebnis meines fanatischen Verschlingens aller ihrer Bücher. Eigentlich wollte ich «Der Schrei der Eule» machen oder «Das Zittern des Fälschers», aber die Rechte an all diesen Büchern waren schon vergeben. Schliesslich hatte sie ein Einsehen mit mir und hat, nachdem sie also festgestellt hatte, dass alle ihre Romane schon irgendwie verkauft waren, ihr unvollständiges Manuskript «Ripley's Game» aus der Schublade gezogen und hat gesagt: «Hier, den kennt noch niemand, selbst mein Agent nicht, vielleicht machst du da einen Film draus.»

FILMBULLETTIN In *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* gibt es ausser Kniepers Musik auch noch andere.

WIM WENDERS Ja, die von Nick Cave. Nick war in Berlin Mitte der achtziger Jahre ein grosser Underground-Held, der viel in Berlin gespielt, zu der Zeit auch in Berlin gelebt hat, mit seiner Band «The Bad Seeds», der Grunge-Held sozusagen, bevor das Wort Grunge überhaupt erfunden worden ist. Wenn ich einen Film über das Berlin dieser Zeit machen wollte, dann musste für mich Nick vorkommen. Ich hab schon seine Band davor gekannt, aus der sind eigentlich zwei Bands entstanden, «Nick Cave and the Bad Seeds» und «Crime and the City Solution», beide Bands kommen in *HIMMEL ÜBER BERLIN* vor. Nick Cave aber mit grosser Wichtigkeit. Der Moment, wo mein Engel seine Geliebte endlich findet, das ist auf dem Konzert von Nick Cave im Kaisersaal der

Ruine des alten Hotels Esplanade, das es so heute nicht mehr gibt. Nick Cave spielt da «The Carny».

FILMBULLETIN Du hast häufig solche Gelegenheiten, sozusagen aktuelle Gelegenheiten, wahrgenommen, etwa wenn Rüdiger Vogler in *ALICE IN DEN STÄDTEN* (1974) ein Konzert von Chuck Berry besucht. Gibt es einen ähnlichen Anlass, in *DER STAND DER DINGE* (1982), der sehr viel mit deiner damaligen Situation zu tun hat, ein Stück von *The Del-Byzantens* zu spielen?

WIM WENDERS Diese Musik kennen wahrscheinlich nur wenige. Und wenige wissen, wer da gerade Musik macht: Jim Jarmusch. Bevor er seinen ersten Film gemacht hat, hatte er diese Band *The Del-Byzantens*. Von denen gibt es zwei Stücke in *DER STAND DER DINGE*. Jim hat ja mit dem Rest *Negativ* aus *DER STAND DER DINGE*, also mit dem, was mir übrig geblieben ist, mit den Rollen, die in meinem Eisschrank lagen, als der Film fertig war, *STRANGER THAN PARADISE* gedreht –

FILMBULLETIN – in dem auch ein Saxophonspieler vorkommt –

WIM WENDERS – namens John Lurie.

FILMBULLETIN Rüdiger Vogler, dein Hauptdarsteller in mehr als einem halben Dutzend Filmen, ist am Anfang von *ALICE IN DEN STÄDTEN* mit der Polaroid-Kamera in Amerika unterwegs, auf der Suche nach Bildern, die das wiedergeben, was er sieht, die ihm quasi das Sehen beibringen. Rüdiger Vogler ist auch in *LISBON STORY* unterwegs, aber diesmal auf einer anderen Suche: er sucht nicht nach Bildern, sondern nach Tönen. Und was er findet, was wir finden, ist Musik.

WIM WENDERS Ja, nämlich die Band *Madredeus*, die nach einem Arbeiterstadtteil von Lissabon benannt ist. *Madredeus* ist ein ziemlich armes Viertel, aus diesem Viertel kommend, haben sie Musik gemacht, typisch portugiesische Musik, die sehr auf dem Fado, diesem traurigen portugiesischen Blues, beruht. *Madredeus* hat mir, bevor ich den Film angefangen hab, als ich noch in Lissabon sass und eigentlich nicht richtig wusste, wie ich da in zwei Wochen ein Drehbuch schreiben sollte, zwölf neue Lieder, die sie gerade eingespielt und noch nicht veröffentlicht hatten, gegeben und gesagt: hier, vielleicht kannst du die ja gebrauchen. Und die zwölf Lieder wurden zu meinem Drehbuch. An Hand dieser zwölf Songs hab ich den Film gedreht, mich daran entlang gehandelt. Es war mein Wegweiser durch die Stadt, und Rüdiger Vogler hat in dem Film nicht nur Lissabon und seine Töne kennen gelernt, sondern auch die wunder-

bare Musik von *Madredeus*.

FILMBULLETIN *LISBON STORY* könnte man wegen der Fülle, wegen des Reichtums an Musik einen Musikfilm nennen. Wärs du damit einverstanden?

WIM WENDERS Eigentlich ist es, wie der Titel schon sagt, eher eine Städtebeschreibung, aber das Hauptmittel, um diese Stadt zu beschreiben, war die Musik. Die Bezeichnung Musikfilm hätte mich nicht sonderlich gestört. Beide sind halbrichtig.

FILMBULLETIN Es gibt nur einen anderen Musiker außer Jürgen Knieper, mit dem du mehrmals gearbeitet hast: Ry Cooder, der eigentlich gar kein Filmmusik-Komponist ist. Ich könnte mir vorstellen – jedenfalls sieht der Film für mich so aus, jedenfalls höre ich ihn so –, dass bei *PARIS, TEXAS* die Bilder, die Geschichte und die Musik geradezu im Gleichtakt entstanden sind.

WIM WENDERS Die Musik ist wirklich im Einklang mit dem Film entstanden. Ry Cooder hat wie ein Stummfilmmusiker von anno dazumal mit seiner Gitarre zum Bild, vor der grossen Leinwand stehend, den Haupttrack der Musik hingelegt und anschließend dann mit Zusatzinstrumenten erweitert. Er hat wirklich für jede Szene vor der Leinwand gestanden und zum Film gespielt und erst dann aufgehört, wenn er der Meinung war, die Musik gehörte ganz und gar den Bildern. Und es war da wirklich ein Amalgam entstanden. Ich sass hinten in der Kontrollkabine und hatte das merkwürdige Gefühl, dass diese Gitarre fast eine Art Kamera geworden ist und dass zwischen diesen beiden Instrumenten eine Symbiose herrscht.

FILMBULLETIN Und die Titelmusik von *PARIS, TEXAS* ist ja ein richtiger Ohrwurm geworden. Wenn man dieses Stück hört, kann man gar nicht mehr anders, als Travis auf seiner Wanderung durch die texanische Wüste zu sehen.

WIM WENDERS Die Musik ist inspiriert von einem alten Kirchenlied aus dem neunzehnten Jahrhundert, das wiederum von dem legendären Blind Willie Johnson 1927 eingespielt wurde. Der wird deswegen auch immer als der Komponist aufgeführt, unter dem Titel «Dark With the Night».

FILMBULLETIN Fast zwanzig Jahre später ist bei dir noch einmal Ry Cooder zu hören, und zwar in *THE END OF VIOLENCE – AM ENDE DER GEWALT* (1997). Das ist ein ganz anderer Film mit sehr viel mehr Personen und Action als *PARIS, TEXAS*. War auch Ry Cooder anders geworden?

WIM WENDERS Ja, das ist ne ganze Weile später, sechzehn Jahre nach *PARIS, TEXAS* – und spielt in einem wesentlich urbaneren

Die Box spielte, aber er wartete wie immer auf die von ihm selbst gedruckten Nummern; dann erst war es richtig. Auf einmal, nach der Plattenwechselfase, die, mitsamt ihren Geräuschen – dem Klicken, dem Sechsviren, hinwärts und herwärts durch den Gerüstbauch, dem Schnappen, dem Einrasten, dem Knistern vor dem ersten Takt –, gleichsam von Wessen der Jukebox gehörte, scholl von dort aus der Tiefe eine Musik, bei der er zum ersten Mal im Leben, und später nur noch in den Augenblicken der Liebe, das erfährt, was in der Fachsprache «Levitatio» heisst, und das er selber mehr als ein Vierteljahrhundert später wie nennen sollte: «Auffahrt?» «Entgrenzung?» «Weltverdingung?» Oder so. «Dc – dieses Lied, dieser Klang – bin jetzt ich mit diesen Stimmen, diesen Harmonien bin ich, wie noch nie im Leben, der geworden, der ich bin; wie dieser Gesang ist, so bin ich, ganz!» (Wie üblich gab es dazu eine Redensart, aber, wie üblich, entsprach sie nicht ganz: «Er ging in der Musik auf».)

Peter Handke im Gespräch über die Jukebox-Suhkamp 1990



1

1 Nastassja Kinski in *PARIS, TEXAS*

2 Andie MacDowell in *THE END OF VIOLENCE*

3 Rüdiger Vogler in *LISBON STORY*

4 Andie MacDowell and Bill Pullman in *THE END OF VIOLENCE*

5 William Hurt und Solveig Dommartin in *BIS ANS ENDE DER WELT*



2



3



3



4



5



1



2



3



3



4

Every teenager with acne
Every face that's spoiled by beauty
Every adult famed by duty
All falling... they're all falling at your feet

Bono

1 Jeremy Davies und Tim Roth in **THE MILLION DOLLAR HOTEL**

2 Sam Neill und Rüdiger Vogler in **BIS ANS ENDE DER WELT**

3 Rabén González, Ibrahim Ferrer in **BUENA VISTA SOCIAL CLUB**

4 Milla Jovovich und Jeremy Davies in **THE MILLION DOLLAR HOTEL**

5 Wim Wenders

Klima. By wollte auf jeden Fall vermeiden, seine eigene Musik zu kopieren. Wir haben uns für einen ganz anderen Sound entschieden, den Ry gefunden hat, indem er zum erstmaligen auch mit elektronischen Mitteln, auch mit Loops, gearbeitet hat. Den Zugang zu diesen elektronischen Mitteln hatte er über seinen Sohn Joachim gefunden, der damals erst achtzehn Jahre alt war, aber entscheidend an dem Soundtrack mitgearbeitet hat.

FILMBULLETTIN Aber da gibt es auch noch einen Song, der für diesen Film entstanden ist.

FILMBULLETTIN Es haben eine ganze Menge Musiker Songs für diesen Film geschrieben, unter anderem die Eds. Am meisten am Herzen liegt mir dabei der Song, den Tom Waits für uns geschrieben hat: «Little Drop of Poison».

FILMBULLETTIN Tom Waits ist abermals ein Bindeglied zu deinem amerikanischen Freund, nicht zu Ripley, sondern zu Jim Jarmusch. Eine Freundschaft, bei der sehr viel über die gemeinsame Liebe zu einer bestimmten Musik läuft, glaube ich. Wie bei Bruno und Robert in **IM LAUF DER ZEIT**. Kann man das so sehen?

WIM WENDERS Das kann man schon so sehen. Wir sind zwar noch nie gemeinsam im Lkw durch Amerika gefahren, aber wir haben schon einige gemeinsame Vorlieben und sehen uns auch als Weggefährten, auch wenn wir meistens auf verschiedenen Wegen und auf einige Distanz daher filmen.

FILMBULLETTIN Du hast einmal ein interessantes Musikexperiment gemacht. Bei **BIS ANS ENDE DER WELT** (1991), diesem ultimativen Road Movie, hast du, ich weiß nicht: wieviele deiner Lieblingsgruppen um Musiktitel gebeten. Wie ist das am Ende gelaufen?

WIM WENDERS **BIS ANS ENDE DER WELT** hab ich zehn Jahre vorbereitet, zehn Jahre, zwölf Jahre versucht, hinzukriegen; richtig machen konnte ich ihn erst 1990. Da war der Zeitpunkt, zu dem der Film von Anfang an spielen sollte, nämlich die Jahrtausendwende 1999/2000, immerhin schon zehn Jahre herangerückt. Der Film spielt also in der nahen Zukunft, und ich hab mir vorgestellt, dass auch die Bands, meine Lieblingsbands insgesamt, alle miteinander, sich mit mir in diese nahe Zukunft hineinbegeben würden und sich in das Jahr 2000 hinein katapultieren und einen Song schreiben sollten, der sozusagen aus ihrer eigenen Zukunft ist. Ich habe zwanzig Bands angesprochen, weil ich dachte, wenn die Hälfte mitmacht, hab ich Glück. Sechzehn haben zugesagt, und ich hatte mehr Musik, als ich überhaupt brauchte.



5

FILMBULLETTIN Von **Uz** hast du den Titel «Until the End of the World» bekommen ...

WIM WENDERS ... die haben den Titelsong geschrieben, der sowohl im Film vorkommt als auch unter den Schlusstiteln liegt.

FILMBULLETTIN **Uz** ist dann noch einmal für dich aktiv geworden mit dem Stück «Falling at Your Feet» in **THE MILLION DOLLAR HOTEL** (1999).

WIM WENDERS Ich hab Bono und **Uz** kennen gelernt, als die 1989 ihr damals wichtigstes Album «Achtung, Baby» in Berlin aufgenommen haben. Wir sind Freunde geworden, und unsere erste Zusammenarbeit war dann sofort in **BIS ANS ENDE DER WELT**. Aber **Uz** haben auch für **IN WEITER FERNE SO NAH** (1993) einen Titelsong geschrieben, haben dann für **END OF VIOLENCE** einen Song geschrieben, und letzten Endes hat Bono für den gesamten Soundtrack von **MILLION DOLLAR HOTEL** gezeichnet und mehrere Songs dafür geschrieben. «Falling At Your Feet» war mein Lieblingslied aus dem Film.

FILMBULLETTIN Als dein kommerziell erfolgreichster Film gilt einer, von dem du das vielleicht am wenigsten erwartet hast. **BUENA VISTA SOCIAL CLUB** (1999) ist nicht ein Film über Musik, sondern ein Film, der zugleich die Musik ist, die man in ihm hört und sieht.

WIM WENDERS **BUENA VISTA SOCIAL CLUB** war eine Überraschung für uns alle. Ende der neunziger Jahre hätte keiner einen Platin für einen Musik-Dokumentarfilm gegeben, das Genre war im Kino ausgestorben. Wir haben es eigentlich auf gut Glück produziert. Der einzige Vertrag, den wir dafür hatten, war mit Arte. Noch beim Schneiden hatte ich keine Ahnung, dass irgendjemand das aufbläsen und dass man es im Kino zeigen würde. Aber gut. Dann ist das Ding durch die Decke gegangen, und die alten Herren, die da vorkommen, zum Teil ja weit über achtzig, sind sozusagen die ältesten Beatles geworden, die es je gab.

FILMBULLETTIN Vor ein paar Wochen ist beim Festival in Cannes dein jüngster Film **THE SOUL OF A MAN** uraufgeführt worden. Das ist einer von insgesamt acht von verschiedenen Regisseuren gemachten oder noch zu machenden Filmen zur Geschichte des Blues; der erste, glaub ich, der fertig geworden ist – wieder ein Film, der zugleich Musik ist. Wenn ich an deine Anfänge zurückdenke, wo die Musik vor den Bildern war, wo die Musik zu Filmen geführt hat: könnte man sagen, dass sich bei dir gewissermaßen ein Kreis schließt?

WIM WENDERS Mit der Musik hat es irgendwie angefangen für mich, die Begei-

sterung beim Filmemachen ... Ich hab ja recht unschuldig angefangen, meine ersten Filme zu machen, eigentlich als Maler, ohne Geschichten, und erst die Tatsache, dass das dann so einen Spass gemacht hat, zu diesen Bildern Musik zu hören und das miteinander zu vernähmen, hat mich überhaupt auf die Montage als solche gebracht. Die Musik war schon von Anfang an mit dabei und hat mich auch immer wieder weitergetrieben. Auch bedankt habe ich mich bei der Musik: mein erster Film **SUMMER IN THE CITY** war den Kinks gewidmet – und meine letzten drei Musikfilme, meine drei B-Filme, wie ich sie nenne, **BUENA VISTA SOCIAL CLUB**, der **BAP**-Film **VIEL PASSIERT** (2000), und der Film über den Blues, sind Filme, die wiederum der Musik davon etwas zurückgeben, was die mir vorher schon über die Jahre gegeben hat.

FILMBULLETTIN Welche Musik hörst du, wenn du nicht gerade mit der Idee zu einem Film beschäftigt bist?

WIM WENDERS Ich versuche, meinen Musikhorizont möglichst weit zu halten. Auf der einen Seite muss man natürlich ganz viele neue Sachen hören, es gibt ja mehr neue Musik und neuen Rock 'n' Roll und Blues als je zuvor – oder mehr neue Veröffentlichungen zumindest. Gleichzeitig versuch ich, meinen alten Lieben treu zu bleiben. Ich reise auch immer mit einer grossen Auswahl an klassischer Musik, obwohl: so gross ist da meine Auswahl nicht. Ich habe Johann Sebastian Bach dabei, im Moment vor allem in Aufnahmen, die aus Japan kommen, die ich ganz ungeheuerlich toll finde, eine Gesamtausgabe seiner Kantaten, von Japanern eingespielt, schöner, als das jemals vorher gesehen ist. Dann hab ich viel World-Music dabei, also Musik aus Afrika, auch lateinamerikanische nach wie vor, und in den letzten beiden Jahren sehr viel Blues-Musik. In meinem Film über den Blues kommen auch sehr viele zeitgenössische Musiker vor, die diese alten Lieder covern, Rock 'n' Roll, und immer wieder gibt es was Neues zu entdecken.

FILMBULLETTIN Spielst du selber noch Saxophon? Du reist mit einem Malkasten rum, als Maler, reist du auch mit einem Instrument?

WIM WENDERS Ich reise nur mit meinem CD-Spieler und mit meinem Apple, in dem inzwischen dreissig Stunden Musik Platz haben.

Das Gespräch mit Wim Wenders führte Peter W. Jansen

Der kleine Mogul

Exemplare (7) – die wir nicht missen mögen

Der kleine Mogul ist gar nicht so reich, wie es auf den ersten Augenblick aussieht, er strahlt nur Reichtum aus und hat immer einen Anwalt dabei. Die wirklich guten Filme würden auch ohne ihn gemacht, vielleicht sogar besser sein, als sie nach all den Ein- und Übergriffen aussehen.

Einmal ging ein Mann über die Uferpromenade von Cannes, gefolgt von vier auffällig unauffällig gekleideten Herren mit dunklen Sonnenbrillen. Jeder von ihnen hatte einen Handyknopf am Ohr, und sie hielten Abstand von dem Mann, der ihr Chef zu sein schien und auch voneinander. Fast im Dreivierteltakt zirpten die Handys. Die Gespräche, die dann folgten, dauerten nie sehr lange. Manchmal gab sich einer einen Ruck, beschleunigte seine Schritte und schloss auf zu seinem Chef, flüsterte dem kurz etwas zu und präsentierte ihm das Handy. Meist lehnte der es schon in diesem Moment brüsk und laut schimpfend ab, gelegentlich brüllte er aber auch noch etwas in das Telefon, bevor er es wieder zurückgab. Der Telefonträger liess sich dann wieder zurückfallen an seinen angestammten Platz in der Prozession. Kurze Zeit später war sein Kollege an der Reihe, nach vorne zu eilen. Von Ferne betrachtet wirkte das Ganze wie ein Tanz und, weil es auf einem roten Teppich passierte, irgendwie wichtig. Das ist sein Lieblingsauftritt, der Auftritt des Medienmoguls. Alle wollen seine Telefonnummer haben, und sie endlich zu ergattern, das fühlt sich an, wie einen direkten Draht zu Gott zu haben. Doch dann landet man nur bei einem der Leibwächter und bestenfalls wird man angebrüllt. So ergeht es jedenfalls den vielen kleinen Filmemachern, die mit «ihm» reden wollen, denn wenn er einmal «ja» sagen würde zu irgendeinem Projekt,

dann wäre – so glauben sie – ihre Zukunft gesichert. So wie er müssen sich Renaissance-Fürsten gefühlt haben. Der Mann ist Grossproduzent, kann einen Film aus der Westentasche finanzieren, und irgendwie wirkt er wie jemand aus einer anderen Zeit. Natürlich ist seine Westentasche leer, er hat ja nicht einmal ein Mobiltelefon dabei. Diese Promenaden geniesst er ebenso wie die abendliche Hofhaltung an seinem Stammtisch im Luxusrestaurant des Luxushotels. Der Tisch ist gross. Er umgibt sich stets mit nicht weniger als einem guten Dutzend Personen. Die sind fast alle bei ihm angestellt und umschwirren ihn wie eine Friseurbrigade einen neuen Kunden. Drei Plätze sind immer für Gäste vorgesehen, für berühmte (meist weibliche und gut aussehende) Stars oder für berühmte (meist schlecht gekleidete und mürrische) Filmregisseure, mit denen der Mogul (übrigens ist er klein) seinen nächsten Film machen möchte. Champagner fliesst in Strömen und manchmal wird ein Vertrag gleich auf der Tischdecke gemacht und unterzeichnet. Erst dann bemerkt man, dass an den Tischen ringsum lauter Fotografen sitzen. Die springen in so einem Moment nämlich plötzlich auf und aktivieren ihre Blitzlichter, denn was immer der kleine Mogul macht, das ist eine Nachricht. Alle tun so, als würden sie ihn lieben,

und alle Welt ist «gut befreundet» mit ihm. Dabei mag ihn in Wahrheit niemand. Er gilt als cholerisch und tyrannisch, versucht also seine Vorbilder, die Filmtycoons aus der Goldenen Ära Hollywoods, nachzuahmen. Dadurch wirkt er ein bisschen wie aus «zweiter Hand», denn natürlich ist er so abhängig von Filmerfolg und Bankbürgschaft wie heutzutage alle anderen. Er redet seinen Regisseuren in alle Belange hinein, zwingt sie oft zu Nachdrehs, weil er den Film nicht versteht, und schneidet auf seinem nagelneuen Supercomputer eine eigene Version des Films, die er stets für besser hält als die des Regisseurs, mit dem er sich, wenn er berühmt und angesehen ist, dann doch wieder irgendwann vertragen muss, damit der Film nicht von vorneherein als misslungen gilt. Diese «Producers-Cuts» wird er irgendwann einmal herausbringen und es aller Welt beweisen. Wir sind gespannt, sie zu sehen. Der kleine Mogul ist gar nicht so reich, wie es auf den ersten Augenblick aussieht, er strahlt nur Reichtum aus und hat immer einen Anwalt dabei. Die wirklich guten Filme würden auch ohne ihn gemacht, vielleicht sogar besser sein, als sie nach all den Ein- und Übergriffen aussehen. Die Frau an seiner Seite ist meist eine berühmte Schauspielerin. Als die beiden sich kennen lernten und die Presse darüber schrieb, wurde sie dadurch noch berühmter, und die Schlagzeilen hiessen: «Der Macher und seine Muse». Inzwischen tritt sie nur noch in seinen eigenen Produktionen auf, und ihr Image ist arg ramponiert. «Im Schatten der Macht», schreiben jetzt manche, habe sie all ihr Talent verloren, vielleicht habe sie aber auch nie eines besessen. Wenn er so etwas liest, wird der Grossproduzent immer unangenehm bis zur Handgreiflichkeit. Ein grosses Kommunikationstalent ist er ohnehin nicht. Er ist es schliesslich gewohnt, dass einfach getan wird, was er sagt. Auf seiner Yacht prangt ein grosses Messingschild mit der Aufschrift: «The Word of the Captain is Law». Genau besehen, ist der Mann eigentlich gar keiner, der Filme macht oder auch nur möglich macht, vielmehr ist er selbst ein Film, einer von der pompösen Sorte mit vielen Spezialeffekten, jede Menge Stars und allen nur denkbaren Superlativen. Erst diese grandiose Selbstinszenierung macht ihn zum nützlichen Mitglied der Filmbranche. Er hält den Traum aufrecht, dass Filmproduzenten wie Ölbarone sind: unabhängig, masslos und verrückt. Und wenn er nicht gestorben ist, saust er immer noch mit seiner schicken Motorjacht nach Cannes und Venedig, düst im Privatjet zu Dreharbeiten überall auf der Welt und schaut bei den Oscars vorbei, um sich jedes Jahr wieder mindestens eine der begehrten Trophäen abzuholen. Dann lächelt er feist und zündet sich eine dicke Zigarre an, wie ein Millionär in der Karikatur. Wir lieben ihn nicht, aber ohne ihn würden die kleinen schmutzigen Filme, die ohne ihn zu Stande gekommen sind, viel weniger Spass machen.

Josef Schnelle





Als langjährige Partnerin unterstützt die SRG SSR idée suisse das Filmfestival Locarno. Mit ihrem Engagement leistet sie einen wichtigen Beitrag an die einheimische Filmproduktion. Die SRG SSR freut sich, damit ein lebendiges und interessantes Schweizer Filmschaffen zu fördern. Und wünscht dem Publikum in Locarno viel Spass.

SRG SSR **idée suisse**



Das Internationale Filmfestival Locarno besitzt eine einzigartige Anziehungskraft. Und dies nicht nur wegen seiner filmreifen Kulisse. Hier feiern innovative Filme Premiere, in denen Können, Phantasie und pure Leidenschaft Regie führen. Das sorgt jedes Jahr auf der Piazza Grande für Überraschung und Begeisterung. Deshalb unterstützen wir das Internationale Filmfestival Locarno, an dem wir mit dem «Prix du Public UBS» ein zusätzliches Zeichen setzen. Für den Film. Für unvergessliche Momente. www.ubs.com/sponsoring

Wo Leidenschaft und Phantasie Premiere haben.


Prix du Public UBS

 UBS