

20. internationales forum des jungen films berlin 1990

33

40. internationale
filmfestspiele berlin

DIARY OF A SANE MAN

Tagebuch eines vernünftigen Mannes

Land Großbritannien 1989
Produktion Focus Films Production/Euripides Movies, Channel Four (London)

Buch, Regie, Schnitt Gad Hollander

Kamera Bob Goodliffe (35 mm)
Graham Gussin (Super 8)
Musik Johann Sebastian Bach: Goldberg-Variationen, Prelude und Sarabande aus den Suiten für Violoncello Nr. 5 & 6, Chaconne in D-Dur (transponiert für Klavier von Ferruccio Busoni)
Klavier Yonty Solomon
Cello Jacopo Scalfi
Ausstattung Graham Gussin
Ton Yi-Ning Tsao
Regieassistent Cristina Armani
Kameraassistent Robin Christie
Skript Angus Giorgi
Standphotographie Lesley Butler
Kostüme Miguel Bruzzoni
Ton-Mischung Paul Harris
Produzenten David Pupkewitz, Gad Hollander
Assoziierte Produzenten Oz Antser, Cristina Armani

Darsteller
Enkel Sara Donadoni
Großvater Charles Shuts
Der Filmemacher Gad Hollander
Antonin Artaud Julia Langley
Der Dichter Monty Ray Garrison
Venus/Aphrodite Raffaella Monti
Adonis Antonio Celiento
Madonna/Wahrsagerin Carla Fioravanti
Stimme eines Bauern David L. Hirst
Studiochef Ian Hinchcliffe
Ein fatter Produzent Lol Coxhill
Ein dünner Produzent Paul Lawrence Davies
Produzent mit Hut Tony Green
Anderer fatter Produzent Gerry Fitzgerald
Reglose Frauen Angela Abelini und Baby Marina Chiarelotto Marta Donati
Lebhaftes Kind
1. Traktorist Ali
2. Traktorist Palmiero Pisani
Fahrradfahrer Christopher Duke
Gott Graham Gussin
Hund Sotheby
Home-movie Stars Adi, Gavriel & Noam Hollander Mimi Hollander
Weiblicher Erzähler Julia Langley
Männlicher Erzähler David L. Hirst

Uraufführung 13. Februar 1990, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin

Format 16 mm, Farbe
Länge 85 Minuten

Weltvertrieb Focus Films, The Rotunda Studios, 116-118 Finchley Road, London NW3 5HT
Tel.: 01-435 9004 Fax: 01-431 3562

Gedreht in Italien und Großbritannien in den Formaten S-8 und 35 mm.

Gad Hollander über seinen Film

Sara und ihr Großvater gehen in der Landschaft spazieren; die Kamera folgt ihnen. Ich hätte lieber ohne Ton gearbeitet und mich ganz auf die Bilder konzentriert, ohne daß der Ton in sie eindringt, damit der Film sich in der verbotenen Zone des Theatralischen ausagieren kann. Das Stückchen Land, auf dem das kleine Mädchen und ihr Großvater spazieren gehen, ist der Schauplatz des Films, ist die Erde schlechthin, und seine Nebenschauplätze verweben sich mit Auszügen aus Bachs Goldberg-Variationen. In einer früheren Version des Films nannte der Erzähler diesen Ort 'Never-never-land', aber das war offensichtlich falsch und mußte darum getilgt werden. Sara erblickt Venus, die durch die Landschaft wandelt, ein *agent provocateur* aus dem Reich der Mythen. Ein Filmemacher, dem Regisseur dieses Films nicht unähnlich, will einen Film über Venus drehen, verwandelt letztere in Aphrodite und unterbreitet seinen Entwurf einer Produzentenkommission. Den Schilderungen des Erzählers nach zu urteilen ist es nicht überraschend, daß das Projekt abgelehnt wird; was allerdings überrascht, ist die heftige Reaktion der Kommission auf seinen Vorschlag und daran anschließend sein 'Fall' in eben jenen Film, den er gerade beschrieben hat. Das sind die ersten zehn Minuten des Films, und wir finden uns mehr oder minder am Ausgangspunkt wieder. Wer an dieser Stelle einen Fortgang der Handlung erwartet, die den Betrachter weiterführt, wird bald verloren sein. Wir haben das Thema und die erste der insgesamt dreißig Goldberg-Variationen gehört, aber bevor wir mit der musikalischen Nebenhandlung fortfahren, machen wir Bekanntschaft mit Antonin Artaud.

Antonin Artaud

Was Artaud und ich gemeinsam haben, ist, daß wir beide die Marx Brothers lieben, deren Anarchie er als "poetisch und traumgleich" beschreibt. Ich weiß nicht, was er von Bach hielt. Er erscheint dem Filmemacher in Gestalt einer Frau und sagt: "Ich will versuchen, das schrecklich Weibliche zu verkörpern."

Ich glaube, daß Bach 'komisch' gewesen sein muß, im Sinne von verrückt, jenseits der Vernunft, und geheiligt. Aber das ist Geschichte. Auch Artaud ist Geschichte, aber weniger fern. Er starb in dem Jahr, als ich geboren wurde, so daß es diesbezüglich eine Art persönliche Verantwortung gibt. Jedesmal, wenn ich an etwas arbeite, das als Kunst gilt, sagt mir eine innere Stimme: "Es sollte ein Gesetz gegen die Gesellschaft geben." Es gibt ein solches Gesetz, und Antonin Artaud hat es in seiner Dichtung zum Ausdruck gebracht.

Die Marx Brothers und Bach

Der Film hat mehr mit den Marx Brothers gemein als mit Godard, Pasolini oder anderen Filmemachern dieser Kunstrichtung. Tatsächlich ist DIARY OF A SANE MAN die Nachbildung eines marxistischen Filmes, aber mit umgekehrten Vorzeichen: statt vollkommener frontaler Anarchie mit musikalischen Zwischenspielen zeigt der Film vollkommene frontale Musik mit komischen Einsprengseln. Jeder, der ins Kino geht und sich einen Film der Marx Brothers seiner Handlung wegen ansieht, oder des religiösen Erlebens wegen Bachs Musik lauscht, ist ein ausgemachter 'Schmuck' und sollte diesen Film besser meiden.

Fabrikation

1. Fabrikation, Herstellung, Anfertigung. 2. Bau, Errichtung. 3. Erfindung, Erdichtung, Lüge. 4. Fälschung. (...) Mein Wörterbuchverfasser besitzt offensichtlich einen ausgeprägten Sinn für Ironie, denn unter Synonym sagt er, "siehe Fiktion", als ob er (oder sie-she/sie-they) nicht ganz sicher wären, ob ein Wort wie 'Fabrikation' überhaupt einen Stellenwert besitzt. Die Bedeutungen beginnen sich hier zu vervielfachen, und wir sehen uns gezwungen, den Wert des Nominalen unter den verschwommenen Begriff 'Nominalwert' zu subsumieren. (...) Sprache bringt uns in das Reich der Gefühle, "trägt" uns wie Musik. In dieser Beziehung ist dieser Film kein Spielfilm, sondern eine Art Dokumentarfilm der Musik, und der 'Erfindung', 'Erdichtung', 'Lüge' und 'Fälschung' so nah wie der 'Wahrheit', wo Wahrheit 'Bau', 'Errichtung' ist, eine Anfertigung eben.

Zeit umbringen

Zeit umbringen, Zeit vernichten ist kein Verbrechen, sondern eine Kunst, obgleich manche dies für eine Art Traum halten. Die Unterscheidung ist eine rein akademische. Jedenfalls aber ist es nicht das, was wir eine *story* nennen. Der Zeit-Mord (*time-murder*) als 'Film' beinhaltet eine Abfolge von Bildern und Tönen, verlangt aber vor allem die Konfrontation mit einem Publikum.

"Sie verließen das Kino mit dem Geschmack der Zeit im Mund, als hätte jeder von ihnen einen Bissen seines Fleisches gekostet. Sie gingen bis an ihr Lebensende ins Kino, und jedesmal nagten sie ein bißchen mehr am Volumen der Zeit. Die Brocken waren manchmal gut, und manchmal nicht, aber es war stets schwer vorherzusagen, wie jedes einzelne Zeitkontinuum schmecken würde. Gegen Ende ihres Lebens stellten sie überrascht fest, daß die Zeit nach all den Jahren des Zeitkonsumierens genau die gleichen Proportionen besaß wie damals, als sie ihr zum ersten Mal begegneten. Sie fragten sich: "Wo ist die ganze Zeit geblieben?" Hätten sie DIARY OF A SANE MAN früher gesehen, hätten sie begriffen, daß man Zeit nicht konsumieren kann, daß sie nirgendwo anders hingegangen ist als in und aus den Körperöffnungen."

"Es gibt genügend Details, um es verständlich zu machen. Größere Präzision würde die Poesie der Dinge beeinträchtigen."

Antonin Artaud, Das Theater der Seraphim

"Ich halte es nicht für verstiegen, Spekulationen anzustellen, die über die Musik hinausgehen, wiewohl wir es vielleicht mit der glänzendsten Gestaltung eines Grundbasses in der Geschichte zu tun haben, denn meiner Meinung nach ist die grundlegende Ambition dieses Variationenwerkes nicht in der organischen Machart zu finden, sondern in einer Gemeinschaft des Empfindens. Insofern hat das Thema kein Ende, sondern strahlt aus, die Variationen sind kreisförmig und nicht gradlinig angeordnet, während die wiederkehrende Passacaille dem Kreis einen Brennpunkt verleiht.

Es ist, kurz gesagt, Musik, die weder Ende noch Anfang achtet, Musik ohne wirklichen Höhepunkt und ohne wirkliche Auflö-

sung, Musik, die, wie die Liebenden Baudelaires, "sanft ruht auf des ungebundenen Windes Schwingen."

Glenn Gould, Die Goldberg-Variationen, in: ders., Von Bach bis Boulez, Schriften zur Musik I, München 1986

"Klugen Menschen kreidet man ihren Irrsinn nicht an: welche Verarmung der Menschenrechte!"

Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, 1886

Über Bach, Busoni, Artaud, die Marx Brothers und ihre Beziehung zur Vernunft / von Françoise Pyszora

Was haben Johann Sebastian Bach (1685-1750) und Antonin Artaud (1896-1948) gemeinsam? Sind sie beide Männer der Vernunft? Auf jeden Fall sind sie beide kreativ, und ihr Œuvre steht im Mittelpunkt von Gad Hollanders Film DIARY OF A SANE MAN. Bachs Goldberg-Variationen sind die Struktur, narrativer Ersatz, Artauds Texte bilden den Ausgangspunkt der Dialoge. Doch die wahre Muse des Films ist Aphrodite (oder Venus, schließlich sind wir in der Toskana), die Schaumgeborene und geistige Mutter des Films. Und obwohl sich der Film für seinen Regisseur jeder Deutung entzieht, wollen wir uns daran versuchen.

Der Filmemacher, von Hollander selbst gespielt, entschließt sich, Tagebuch zu führen, um nicht verrückt zu werden. "Ich habe keinen Psychiater, also gehe ich ins nächstbeste Filmstudio." Aber sein Tagebuch mit den Filmideen ist keine große Hilfe. Als er sein Projekt dem blinden Studioboß vorlegt, lehnt dieser es ab, und der Filmemacher 'fällt' in seinen eigenen Film, in die Toskana zurück. Dort kriecht er mit der Kamera in der Hand durch einen nahezu ausgetrockneten Fluß, immer noch auf der Suche nach Aphrodite. Er findet sie schließlich unter einer Brücke, aber es stellt sich heraus, daß sie nur die Wahrsagerin des Dorfes ist. Oder? Sie hat keine Kristallkugel, dafür aber ein Diplom in Psychologie. Dann gibt es noch Raffaella, die die Wahrsagerin fragt, wer Adonis sei, denn ihr Freund, Antonio, behauptet eben dieser zu sein. In der Mythologie wurde Adonis, der Geliebte der Aphrodite, von einem Wildschwein getötet. Antonio, der viel liest und sich darum für Adonis hält, wird im Film von einem Traktor getötet, beim morgendlichen Jogging. Und auch die Wahrsagerin weiß keine Antwort: "Warum willst du mir weismachen, Du wärst ein Traum?" fragt sie Raffaella.

Antonin Artaud ist umso realer, abgesehen davon, daß er von einer jungen Frau gespielt wird. Er/sie wird im Laufe des Films zum Hollywoodpsychiater (der/die die Träume des Regisseurs zu deuten sucht), zum Tagebuchleser und Filmemacher. Währenddessen spielt Yonty Solomon Bachs Goldberg-Variationen auf einem Londoner Dachgarten. Londons Straßen und Hochhäuser bilden einen starken Kontrast zur Idylle in Italien; wo Aphrodite wieder einmal aus dem Wasser steigt, während Artaud (in seiner Rolle als Psychiater) dem Filmemacher gerade einen apokalyptischen Traum erklärt, in dem sich der Regisseur selbst als Christus erschien.

In den letzten zwölf Minuten übernimmt 'Artaud' selbst das Filmemachen: 'The Aphrodite Route' ist ein Film ohne Dialog, der den Filmemacher noch einmal durch das Land seiner Kreationen führt. Artaud (der selbst ein Opfer der Psychiatrie gewesen war) ist offensichtlich glücklicher als der Filmemacher: Kreativität als Weg der Vernunft. Und trotz der fehlenden Narration gibt es genügend Ideen, die den Film zusammenhalten. Ein Dokument über das Filmemachen, über Musik und Literatur, und vor allem, wie man sich seine geistige Gesundheit durch Kreativität gegen eine Gesellschaft von Sachzwängen erhalten kann. Und wie die besten Marx Brothers-Filme sollte er auf keinen Fall ernstgenommen werden.

Interview mit Gad Hollander

Frage: Sie haben viele Jahre Gedichte geschrieben, bevor Sie zu filmen begannen. Welche Verbindung gibt es für Sie zwischen beiden Medien?

Gad Hollander: Ich glaube, daß Gedichte schreiben und Filmemachen einen ähnlichen Prozeß voraussetzen, jedenfalls sollten sie es. Das herkömmliche Kino der Großproduktionen ist zu narrativ orientiert. Ich will genau diese Bedeutung des Erzählkinos reduzieren: ein Film sollte mehr als nur einmal betrachtet werden, genau wie ein Gedicht mehr als nur einmal gelesen werden sollte; und bei jedem Ansehen, jedem Lesen, sollte man etwas Neues entdecken.

Frage: Warum haben Sie sich für den Film als kreative Form der Auseinandersetzung entschieden?

Gad Hollander: Es begann mit einfachen Fotokopien, als ich Sprache in etwas Plastisches umsetzen wollte. Ich befand mich als Autor mehr und mehr in der Isolation; die Zeitschriften, die meine Gedichte veröffentlichten, publizierten ausschließlich Arbeiten, die wie meine eigenen formal sehr esoterisch waren. Davon wollte ich wegkommen, und ich dachte, daß ich als Filmemacher diesen Restriktionen nicht unterliegen würde. Wie Beckett, der auf Französisch zu schreiben begann, als Befreiung vom Englischen. Man kann diesen Film daher auch als Übersetzung eines Gedichts, das nie geschrieben worden ist, in eine andere Kunstform sehen.

Frage: Was war der Ausgangspunkt für DIARY OF A SANE MAN?

Gad Hollander: Der Film ist das Ergebnis von Situationen, denen ich mich ausgesetzt sah: das BFI (British Film Institute, A.d.R.) hatte wieder einmal ein Drehbuch von mir abgelehnt, und zur gleichen Zeit machte man mir das Angebot, Silvano Agostis 35mm-Kamera in Italien zu benutzen. Ich wußte von Anfang an, daß dies kein normaler 35mm-Film werden würde, denn die Finanzierung war nicht gesichert. Ein anderer Ausgangspunkt war das Angebot des Pianisten Yonty Solomon, die Goldberg-Variationen von Bach zu spielen. Ästhetisch ist dieser Film wie Bachs Musik strukturiert. Die Entscheidung, in den Formaten Super-8 und 35mm zu drehen, war eine praktische und künstlerische Entscheidung: ich wollte, daß sich der Unterschied im Material für den Zuschauer manifestiert. Gleichzeitig konnte ich zwei Kameras analog einsetzen, was die Filmkosten senkte. Ich war zum ersten Mal einige Monate vor Drehbeginn in der Toskana gewesen, und die Landschaft erinnerte mich an Israel, wo ich meine frühe Kindheit verbrachte.

Frage: Sehen Sie sich selbst als britischen Filmemacher?

Gad Hollander: Man hat mich schon so bezeichnet, aber das hat mich sehr verwirrt, denn ich sehe mich keineswegs so. Ich bin in Israel geboren worden, in den USA aufgewachsen, nach Israel zurückgekehrt und habe mich dann in Großbritannien niedergelassen. Mein kultureller Hintergrund ist sowohl jüdisch als auch zentraleuropäisch. Im übrigen möchte ich immer schöpferisch sein, ideenreich, das ist eine amerikanische Eigenschaft. Ich habe großes Interesse an Mythologie, an biblischen Geschichten, die auf europäischem Boden angesiedelt sind. Die Landschaft in diesem Film erinnert aber auch an die Maler der Renaissance.

Frage: In einer Szene des Films, in der die Journalisten sagen, daß sie den Film nicht verstanden hätten, war diese eine Vorwegnahme des tatsächlichen Presseechos?

Gad Hollander: Es war beides. Antizipation und Erinnerung an Reaktionen auf meine früheren Filme. Aber diese Szene gehört auch vordergründig zu der Strukturebene des Films, die der Zuschauer durchdringen muß.

Frage: Können Sie etwas über Ihre früheren Filme sagen?

Gad Hollander: Mein erster Film, *Mnemosyne*, war ein Experiment; ich wollte herausfinden, ob ich mit einer Kamera ebenso gut arbeiten könnte wie mit einem Fotokopiergerät oder einem Blei-

stift. Ein Jahr später drehte ich noch einen Film mit Bob Goodliffe, einen Videofilm, den ich persönlich für schwerfällig halte, der aber sehr gelobt wurde. Dieser Film hieß *Background Music (Orphic)*, er sollte eigentlich ein Epilog zu 'Woyzek' sein. Danach drehte ich einen Super-8Film, *Euripides Movies*, der auf vielen Festivals gezeigt wurde und für den ich Geld bekam, so daß ich ein Blow-up auf 35mm machen konnte. Aufgrund dieser Arbeit forderte mich das BFI auf, ein Treatment für sie zu schreiben für ein Drehbuch, das sie dann allerdings nicht nahmen. Als Reaktion auf diese Ablehnung schrieb ich sehr schnell ein anderes Drehbuch, 'Aphrodite'; davon sind ungefähr 10% in DIARY OF A SANE MAN eingeflossen.

Frage: Wie haben Sie DIARY OF A SANE MAN finanziert?

Gad Hollander: Zunächst haben wir, mein Koproduzent David Pupkewitz und ich, den Film vorfinanziert. Nach dem Rohschnitt haben wir ihn an Channel Four verkauft, obwohl sie nur einige Fragmente des Films gesehen hatten. Ohne Channel Four hätte ich den Film nicht beenden können.

Frage: Welche anderen Filmemacher sind für Sie wichtig?

Gad Hollander: Mir imponiert besonders die Arbeit von Sergej Paradshanow, er ist auf dem Weg zum 'reinen Film', weder schwer zu verstehen noch verquält, aber der Zuschauer braucht Konzentration und Aufmerksamkeit. Ich mag auch die Marx Brothers und manche Filme von Laurel & Hardy.

Frage: Wie würden Sie 'Vernunft' definieren?

Gad Hollander: Vernunft zu definieren, ohne in Klischees zu verfallen, ist sehr schwer. Vielleicht sollte ich aus meinem Film zitieren: "Vernunft ist ein schönes Wort, ein Wort, das man beobachten kann." Vernunft, wie sie von der Gesellschaft definiert wird, hat mit Können, Mitleid, Bescheidenheit und Geduld zu tun; all diese Qualitäten braucht man als Künstler. Darum würde ich Vernunft als die Schöpfung eines Werkes bezeichnen.

Das Interview führte Françoise Pyszora am 16. Januar 1990 in London.

Biofilmographie

Gad Hollander, geb. 1948 in Jerusalem, aufgewachsen in New York (1958-67); lebt seit 1973 in London. Veröffentlichte u.a. 'Rage', Prosagedichte, London 1979; 'Sleep, Memory', Bilder und Gedichte, London 1985/88; 'Figures Of Speech', Bilder und Gedichte, Köln 1987; ; 'Video Residua (Orphic)', Gedichte, London 1987. Von 1975-1985 weitere Publikationen in britischen und US-amerikanischen Zeitschriften (Reality Studios, Temblor, Paper Air, Acts usw.)

Filme:

- 1985 *Mnemosyne*, Video (von S-8)
Buch, Regie, Produktion
- 1986 *Background Music (Orphic)*, Video
Buch, Regie, Produktion
- 1987 *Euripides' Movies*, 16 mm (aufgeblasen von Super-8)
Buch, Regie; Produktion (mit David Pupkewitz)
- 1989 DIARY OF A SANE MAN

Herausgeber: Internationales Forum des Jungen Films / Freunde der Deutschen Kinemathek, 1000 Berlin 30 (Kino Arsenal)
Druck: graficpress