

Kurz belichtet

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **39 (1997)**

Heft 212

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Impressum

**Verlag
Filmbulletin**
Hard 4, Postfach 137,
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 226 05 55
Telefax 052 222 00 51
e-mail:
filmbulletin@spectraweb.ch
Homepage:
http://www.
spectraweb.ch/~filmbu/

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer
Volontariat:
Kathrin Halter

Inseratverwaltung
Paul Ebnetter
Ebnetter & Partner AG
Höhenstrasse 57, 9500 Wil
Telefon/Fax 071 911 76 91

**Gestaltung und
Realisation**
Rolf Zöllig SGD CGC,
c/o Meierhofer und
Zöllig, Winterthur
Telefon 052 222 05 08
Telefax 052 222 00 51

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

**Mitarbeiter
dieser Nummer**
Jeannine Fiedler, Thomas
Schärer, Jürgen Kasten, Rainer
Scheer, Michael Sennhauser,
Peter W. Jansen, Patrick Roth,
Walter Ruggle, Pierre Lachat,
Kristina Bergmann, Russel
Lack

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow,
Basel; Fama Film, Bern;
Cinémathèque suisse, Lau-
sanne; Frenetic Films, Look
Now!, Monopole Pathé
Films, Neue Zürcher Zeitung,
Walter Ruggle, Zürich;
Jeannine Fiedler, Stiftung
Deutsche Kinemathek, Berlin;
Kristina Bergmann, Kairo

Vertrieb Deutschland
Schüren Presseverlag
Deutschhausstrasse 31
D-35037 Marburg
Telefon 06421 6 30 84
Telefax 06421 68 11 90

Österreich
R. & S. Pyrker
Columbusgasse 2
A-1100 Wien
Telefon 01 604 01 26
Telefax 01 602 07 95

Kontoverbindungen
Postamt Zürich:
PC-Konto 80 – 49249 – 3
Bank: Zürcher Kantonalbank
Filiale 8400 Winterthur
Konto Nr.: 3532 – 8.58 84 29.8

Abonnemente
Filmbulletin erscheint
sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 57.–/DM 60.–
öS 500.–, übrige Länder
zuzüglich Porto

© 1997 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Pro Filmbulletin Pro Film

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

**Abteilung für Kulturförderung
Direktion des Innern
des Kantons Zürich**

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

**Röm.-kath. Zentralkommis-
sion des Kantons Zürich**

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung Winterthur

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 5000.– oder mehr unterstützt.

Obwohl wir optimistisch in die Zukunft blicken, ist Filmbulletin auch 1997 auf weitere Mittel oder ehrenamtliche Mitarbeit angewiesen.

Falls Sie die Möglichkeit für eine Unterstützung beziehungsweise Mitarbeit sehen, bitten wir Sie, mit Walt R. Vian, Leo Rinderer oder Rolf Zöllig Kontakt aufzunehmen. Nutzen Sie Ihre Möglichkeiten für Filmbulletin.

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

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

Das wilde Sehen Der entfesselte Blick von Maya Deren und seine Zähmung durch die Theorie

TAGEBUCH

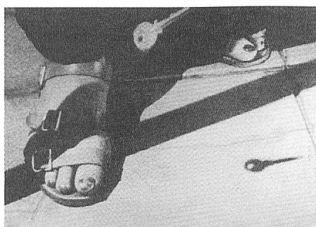


Die Maschen des Nachmittags ... durch die früh sommerliche Hitze meines Hinterhofs wandern die Phantombilder der Eleonora Derenkovskij, bekannt als Experimentalfilmerin Maya Deren. Das ephemere Geflecht von Sinneseindrücken wird überlagert von einem Klangteppich, mit dem fürsorgliche Nachbarn den gemeinsamen Schallraum auslegen. Man bewegt sich zwischen Hardcore, The Doors und den endlosen Loops eines Klangmeisters am Computer, dazwischen Fachsimpeleien, Lachen, das Schlagen an einem Bass. Statt die Renegaten frommer Einträchtigkeit in die Klippschule zurückzuwünschen, probiere ich eine Variante der Versuchsanordnung: schmerzt dein Kopf, so konzentriere dich auf den linken kleinen Zeh und filtere das Gurren frühlingstoller Tauben und das Rufen der Mauersegler heraus. MESHES OF THE AFTERNOON ...

Maya Derens Filme sind stumm. Ich erinnere mich, dass vor den visuellen Wahrnehmungen die Töne und Gerüche liegen – die Stimme und der Duft der Mutter. Durch Anschauung das Wesen der Dinge, die Optik der Welt zu erkennen und zu bewältigen, lernen wir erst später. Wiederholungen, der Rhythmus der Bilder, welcher Ansichten die Stabilität von Einsichten verleiht, Gedächtnisspuren, die sich irgendwann in Wissen verwandeln oder in Gesetzmässigkeiten. Sich auf eine Unmittelbarkeit des Gesichtssinns zu besinnen, hiesse die Befreiung von der eigenen visuellen Kultur, zu einem «Nullpunkt der sinnlichen Wahrnehmung» zurückzufinden. Die Kunst möchte diesen Raum der Entdeckungen öffnen, ist eine «Lehre über fremde oder verborgene Harmonien». Dem Ungesehenen, Ungehörten und Unertasteten künftig ein Tableau bereiten, spielerisch die Dominanz geläufiger Bild- und Klangvorräte brechen. Im Film bedeutet dies zunächst, narrative Strukturen aufzulösen.

Exponenten der filmischen Avantgarde in den zwanziger Jahren wie Dsiga Wertov mit seiner entfesselten Kamera, René Clair in ENTR'ACTE oder Buñuel/Dali in UN CHIEN ANDALOU waren eng verwandt mit den Nonkonformisten der Fotografie, die ein Neues Sehen propagierten. Man Ray arbeitete in beiden Medien: EMAK BAKIA. Das Ertesten der Grenzen, das Aufbrechen der Gesetze und Regeln, um in fremdartige Bilderwelten vorzustoßen, schuf gleichsam ein neues Regelwerk, das Kubisten und Futuristen vorbereitet hatten: die Dynamisierung des Bildes in der Auflösung geläufiger Perspektiven, Verfremdung der Dinge durch Fragmentarisierung und Verzerrung, experimentelle Techniken der Überlagerung von Bildschichten, Zeitlupe, Einzelbildschaltung etcetera. In jenen Experimenten begannen die Medien Fotografie und Film, sich der konventionellen Fesseln durch Gegenstand und Erzählung zu entledigen, und mit wachsendem Grad an Abstraktion etablierten sie sich als autonome Künste. Die Fotografie als «visuelle enzyklopädische Leistung», als blosses Dokument, wurde durch die eigenständige Kunst-Fotografie erweitert. Sie hatte sich von der Aufgabe der Realitätswiedergabe emanzipiert, das Abbild wurde zur selbstbewussten Bildfindung, zum Signum einer neuen Wirk-

1



2



3

1
MESHES OF THE AFTERNOON
(1942)

2
AT LAND (1944)

3
«Experimental Portraiture»
(Foto von Alexander Hammid
1942)

lichkeit mittels der dem Medium inhärenten Möglichkeiten. László Moholy-Nagy, Theoretiker des Neuen Sehens, sprach von der Umkehrung der *reproduktiven* in eine *produktive* Funktion. Der «Analphabe der Zukunft» würde in einer Welt der autonomen Bilder und Zeichen zwangsläufig der Fotografie- respektive *Bildunkundige* sein.

Ähnlich wie Moholy-Nagy die für Reproduktionszwecke angewandten Apparate zur Produktion unbekannter Relationen nutzen und «Existenzen, die mit unserem optischen Instrument, dem Auge, nicht wahrnehmbar oder aufnehmbar sind», mit Hilfe der Fotografie sichtbar machen wollte, forderte Maya Deren eine rein filmische Gestaltung visueller Erlebnisse, um neue Wirklichkeiten herstellen zu können. «Wenn der Film seinen Platz als ausgewachsene Kunstform neben den anderen Künsten einnehmen soll, dann muss er aufhören, nur Reales aufzuzeichnen, das dem Medium nichts von seiner tatsächlichen Existenz verdankt. Stattdessen muss er eine totale Erfahrung schaffen, die dem eigentlichen Wesen dieser Kunstform so sehr entspringt, dass sie von seinen Mitteln nicht mehr zu trennen ist.» Die exilierte Russin verwandelte diesen Ansatz nach Journalismus- und Literaturstudium in den USA radikal subjektiv gegen gängige Hollywoodmodelle und in kompletter Eigenfinanzierung ihrer Filme. «Denn wir handeln und leiden und lieben nach dem, was wir uns unter Wahrheit vorstellen, ob es nun wirklich wahr ist oder nicht. Und da das Kino besonders dazu geeignet schien, diese inneren Wirklichkeiten hinauszuprovozieren, bin ich immer unachtsam mit dem gewesen, was ich als kriminelle Vernachlässigung dieser mächtigen magischen Kraft empfinde.»

Derens Filme sind umgesetztes theoretisches Programm, Derens Theorie ist streitbarer Subtext der poetischen Filmskizzen und ihrer Präsentation auf dem bizarren Grund des Unbewussten. Mit gerade 25 Jahren konzipierte und produzierte sie 1942 ihren ersten Film *MESHES OF THE AFTERNOON*. Es folgten der nie fertiggestellte *WITCH'S CRADLE*, dann *AT LAND*, 1944, und nach intensiver Auseinandersetzung mit dem Tanz 1946 *RITUAL IN TRANSFIGURED TIME*.

Zwei weitere Filme, davon *THE VERY EYE OF NIGHT*, kurz vor ihrem unerwarteten Tod im Jahre 1961, komplettieren das Œuvre einer «Frühvollendeten», die schon mit ihrem Debüt zur Kultfigur und mit der Einführung des unabhängigen Autofilms zum Vorbild sämtlicher nachfolgender Experimental- und Undergroundfilmer in Amerika wurde. Und die *MESHES OF THE AFTERNOON* formulierten bereits die künstlerischen Bindungstechniken im Webwerk Maya Derens. Sie wollte einen kinematografischen Raum erschliessen, aus dem alle literarisch-dramatischen Durchschüsse getilgt sind, in dem die Offenbarung innerer Welten als filmische Magie das Wunderbare entwirft und enthüllt und durch die Schwankungen individuellen Erinnerungsvermögens das Schiffchen der Identität fliegt. Im instabilen Zeit-Raum-Gefüge des Films sollten Zufälle aberwitzige Parallelogramme der Wahrnehmung entwickeln und zu «herausragenden emotionalen Erfahrungen stilisieren».

«*MESHES OF THE AFTERNOON* transformierte jede subjektive Empfindung in einen Filmtrick, oder andersherum, jeder Gefühlsausdruck im Film ist Effekt einer technischen Manipulation», schreibt Ute Holl in dem klugen Essay «Die Bewegung der Seelen der Tänzer». Naiv und genial zugleich war Derens Umgang mit der Technik, welcher sie sich als Anfängerin unbekümmert näherte, ohne das perfekte Training genossen zu haben, das manchmal zur Behinderung werden kann. Sie war im besten Wortsinn ein Amateur hinter (und vor) der Kamera, entlockte dem Medium mit unauwendigen Mitteln einen selten zuvor erlebten Variantenreichtum. Doch war sie keineswegs von einem «Nullpunkt der sinnlichen Wahrnehmung» ausgegangen. Ein dichtes Netz symbolischer Beziehungen scheint wie von selbst in Konzept und artistische Umsetzung eingeschrieben, auch wenn Deren auf die Bedeutungslosigkeit solcher Relationen in ihren handlungslosen Filmen einer neuen filmischen Realität verwies. Genau wie sich das Kinopublikum durch einen gewissen Grad an Literarisierung und Abstraktionsvermögen in der Wahrnehmung auszeichnen muss, um Film *sehen* zu können, wird der Produzent neuer Erfahrungsräume und Realitäten sich nicht vom eigenen Fundus an Bildern, nicht von eigenen Gedächtnis-

spuren befreien können. Dies vorzugeben, wäre tatsächlich naiv.

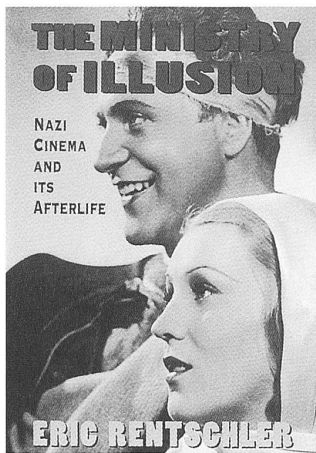
Als Tochter eines jüdischen Psychiaters beschäftigte sich Deren von Jugend an mit gehirneuropathologischen Ursachen von Trancezuständen, Hysterie und Hypnose – mit Phänomenen, die heute unter der Kategorie Neuronale Ästhetik untersucht werden. Tiefenpsychologische Erkenntnisse waren ihr so vertraut wie ihre künstlerische Anwendung im Surrealismus, dessen Artefakte in den vierziger Jahren die USA eroberten, umjubelt oder brüsk verrissen. Ihre Affinität zum Surrealismus, dessen Zeit wurde in der Konfrontation obiger Zitate deutlich. Deren befand sich als Aktivistin im Zentrum der East-Coast-Avantgarde, schob theoretisch wie praktisch schöpferische Prozesse an ... und konnte doch den Bildern nicht entkommen. Im *double bind* zwischen intellektuellem Anspruch und Mnemosynetechniken befangen, schuf sie filmische Poeme des Unterbewusstseins, bediente sich aus den Bilderkammern der Psychoanalyse, der Surrealisten und Sibyllen.

Der Film als Film bleibt im Bereich grafischer Abstraktionen und Lichtexperimente auf Celluloid angesiedelt. Im Gegenständlichen oder filmischen Phantasmagorien den «reinen Film» bannen zu wollen, ist Illusion. Mit *MESHES OF THE AFTERNOON* als kinematografischer Imagination eines mit erotischen Metaphern aufgeladenen Initiationsritus – von der weissen Blume der Unschuld über die brennende, das Spiegelbild der Protagonistin reflektierende Klinge des Messers, das Laib wie Laken zerteilt, bis zur Vereinigung mit den reinigenden Fluten des Ozeans – ist Maya Deren dennoch aufs Grossartigste an dieser Illusion gescheitert.

Jeannine Fiedler

Zur weiteren Lektüre: Maya Deren. *Choreographie für eine Kamera – Schriften zum Film*. Hsg. von Jutta Hercher, Ute Holl u. a. Hamburg, material-Verlag, 1995

Ingenieure der Emotionen Regieführende im Dritten Reich



PARACELUSUS
Regie:
Georg Wilhelm Pabst

Eric Rentschler: *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife.* Cambridge und London, Harvard University Press, 1996. circa 50 Fr.

Schon seit Jahren angekündigt, ist nun Eric Rentschlers Untersuchung «The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife» erschienen. Obwohl der Beiträge zum Thema Film im NS-Staat mittlerweile Legion sind, finden sich relativ wenig neuere Publikationen mit Überblickscharakter.

Rentschlers Buch ist zwar keine Gesamtdarstellung, sondern eine Zusammenstellung von acht Filmanalysen, die Anspruch auf eine gewisse Exemplarität markieren. In drei Abschnitten «Fatal Attractions», «Foreign Affairs» und «Specters and Shadows» beleuchtet Rentschler die jeweiligen Strategien der Emotionalisierung und die Wirkung von filmisch konstruierter Phantasie auf die Zuschauenden. Die ausgewählten Filme (DAS BLAUE LICHT, HITLER-JUNGE QUEX, DER VERLORENE SOHN, LA HABANERA, GLÜCKSKINDER, JUD SÜSS, PARACELUSUS und MÜNCHHAUSEN) sind alles bekanntere und sehr bekannte Werke des NS-Kinos, über die schon viel geschrieben wurde. Die Erwartungen sind also einigermassen hoch.

In einer knappen Einführung gelingt es ihm, einen Überblick über die verschiedenen Forschungsperspektiven und den Umgang mit dem schwierigen filmischen Erbe in Fernsehstationen, Kinos und Ausstellungen zu geben. Sich selbst positioniert Rentschler in das Umfeld von Karsten Wittes ideologiekritischem Ansatz (ihm ist das Buch gewidmet) und Susan Sonntags immer noch gültigen Überlegungen zur Faszination des Faschismus. Spezielles Gewicht legt er auf die Produktion von Phantasie, dem «engineering and orchestrating emotions», aber auch auf die Grenzen dieser emotionalen Ingenieurskunst: «I consider not only what Nazi films wanted to show the viewer, but also what they actually disclose about National Socialism.»

In fünf Ausgangsthesen zur Rolle des instrumentalisierten Films, zur Funktion der Unterhaltung im NS-Regime, zur Intertextualität, zu Ästhetik und Massenkultur und zur Kontinuität von Genres zeigt sich Rentschler auf der Höhe der Forschung.

In den folgenden acht Analysen verarbeitet und kommentiert er alle massgeblichen Stimmen zu den Filmen und beleuchtet das betreffende Genre oder die jeweilige Motivgeschichte. Er schlägt Bögen zu literarischen Vorlagen, zu the-

matisch vergleichbaren Strömungen in Literatur und Kunst. Darüber hinaus situiert er die Filme kenntnisreich in historische, soziologische und mentalitätsgeschichtliche Zusammenhänge. Auch über die Regieführenden und ihr übriges Werk, sofern in Bezug auf den vorgestellten Film von Belang, ist viel zu erfahren. Die damalige Publikumsreaktion rekonstruiert er durch zahlreiche zeitgenössische programmatische Äusserungen von Filmpublizisten und deutsche und internationale Filmkritiken.

Alles in allem sind es reiche und minutiöse Analysen, in denen aber der Eigenanteil Rentschlers relativ gering ist. Völlig neue Ansätze oder Thesen sucht man vergeblich. So ist für mit dem Thema sehr gut Vertraute zwar vieles in einem etwas anderen Licht zu sehen, aber enttäuschend wenig wirklich Neues zu erfahren.

Erstaunlich beispielsweise der Enthusiasmus, mit dem der junge Michelangelo Antonioni einen der infamsten Filme des NS-Staates, JUD SÜSS, preist: «Wir zögern nicht zu sagen: Wenn dies Propaganda ist, begrüssen wir Propaganda. Es ist ein kraftvoller, einschneidender und äusserst effektiver Film.»

Eine originelle Interpretation liefert Rentschler zu Pabsts PARACELUSUS, ein Historiengemälde über das Wirken des berühmten und umstrittenen Arztes im Basel des sechzehnten Jahrhunderts. Pabsts Bearbeitung des Stoffes ist auf den ersten Blick als klassischer Geniefilm ausgelegt, ein damals verbreitetes Genre, in dem eine «Führerpersönlichkeit» kultisch gefeiert und somit das Führerprinzip bestätigt wurde.

Der charismatische und umstrittene Arzt Paracelsus kämpft gegen eine Seuche. Dieser Kampf ist so kräftezehrend, dass er am Schluss gebrochen und ohne Initiative das Bildfeld verlässt. Rentschler zieht eine Parallele zu Hitler, die angesichts des Entstehungsdatum des Films, 1943, sehr einleuchtend scheint. Nach den ersten grossen Niederlagen 1942 zeigte sich der Diktator kaum mehr der Öffentlichkeit, er wurde, wie Paracelsus, sein eigenes Phantom: «PARACELUSUS may not be a subversive film. Nonetheless, it is a genius film that reveals much about nazi dementia. The film served a political purpose, but in so doing it opened up an abyss in which ideological assertion displayed its own lack of substance. At a time, when German audiences relied

strongly than ever on cinemas for substance and relief, this film left viewers with a disquieting perspective, the unsettling sentiment of a beleaguered Germany and an incapacitated Führer.»

Mit dieser Einschätzung wird Rentschler dem Film wohl am ehesten gerecht. PARACELUSUS polarisiert seit jeher seine Betrachtenden: Er wurde als eindimensionaler Genie- und damit Propagandafilm eines Opportunisten gesehen (Lotte H. Eisner); als «Ausrutscher» eines Regisseurs, der vor 1933 vor allem mit sozialkritischen Werken wie KAMERADSCHAFT oder DIE DREI-GROSCHENOPER bekannt wurde (Wendtland). Oder aber als subversives Werk, das in Gestalt von Paracelsus' Begleiter Fliegenbein den Führer «karnalisiert» (Sheila Johnson).

Hinter seinem eigenen Anspruch zurück bleibt Rentschlers bildliche Analyse, die er meist auf einige Schlüsselszenen beschränkt. Anschaulicher als jeweils eine Bildbeschreibung als Grundlage der Analyse wären die reproduzierten Bilder selbst gewesen. Interessant wäre es jeweils zu erfahren, nach welchen Kriterien Rentschler seine acht vorgestellten Filme ausgewählt hat.

Die Stärke der Untersuchung ist die eingängliche Sprache, die konzise Darstellung von komplexen Zusammenhängen zwischen Einzelwerk, Genre und Gesellschaft und ein unübertroffen reichhaltiger und genauer Anhang. So listet er für jedes Jahr zwischen 1933 und 1945 ungefähr die Hälfte aller produzierten Filme auf. Dazu gibt er einen Überblick über die wichtigsten politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Ereignisse. Wichtige Erlasse im Filmbereich werden wiedergegeben und kommentiert. Filmographien von allen wichtigen Regieführenden und Listen von allen in den USA erhältlichen Filmen aus der Zeit vervollständigen diese nützliche Materialsammlung. Die Bibliographie ist erschöpfend und nach Themengebieten wie einzelne Regisseure, zeitgenössische Literatur, Memoiren, interdisziplinäre und theoretische Ansätze geordnet.

Dieser akribische Anhang macht Rentschlers Buch zu einem wertvollen Nachschlagewerk. Wenn es – wie zu erwarten – zu einem Standardwerk wird, so wird dieser Teil des Buches wesentlich dazu beitragen.

Thomas Schärer

Aufbruch und Panik Schönheit und Lust Film als subversive Kunst

Spürt man Müdigkeit angesichts eines Mainstream-Kino, das lediglich immer wieder einige seiner bewährten Erzählmuster abwandelt und sich (ausser bei der Darstellung von Gewalt) selten Provokationen leistet, dann empfiehlt sich zur geistigen Erfrischung die (Wieder-)Entdeckung eines Klassikers, der weiss Gott einen grossen Bogen um gefälliges Kino macht: Amos Vogels *Film As A Subversive Art* von 1974, in der deutschen Übersetzung lange vergriffen, soeben aber neu ediert. Das schön gestaltete, fotografisch reich dokumentierte und auch zum Schmökern bestens geeignete Werk mit dem programmatischen Titel erinnert an Hunderte provokante, aufreißerische und verstörend-beunruhigende Filme.

Anhand von ihnen untersucht Vogel die «Subversion, Zerstörung oder Veränderung der bestehenden Werte, Institutionen, Sitten und Tabus in Ost und West, bei Linken und Rechten» durch den Film. Mit einer tiefgreifenden Skepsis gegenüber allgemein anerkannten Erfahrungen und Erkenntnissen, gegenüber «ewigen Wahrheiten», Kunstregeln, Naturgesetz und Ordnungsprinzip, gegenüber allem, was "heilig" ist, präsentiert Vogel ein Kino, das geistig und formal in seiner ganzen Vielfalt der *Moderne* und einem zeitgenössischen Weltbild verpflichtet ist.

Der gebürtige Österreicher und Jude Vogel, der 1938 aus Wien fliehen musste, emigrierte 1939 in die USA, wo er seitdem lebt und arbeitet. Dort konnte er sich als langjähriger Leiter des renommierten Filmclubs *Cinema 16* (den er 1947 zusammen mit seiner Frau gründete) und als Mitbegründer und Leiter des *New York Film Festivals* (1963 bis 1968) einen umfassend breiten Film-Horizont aneignen.

Die Werke, auf die er mit ästhetischer Sensibilität (und stilistischer Gewandtheit) einzeln eingeht, gehören zur internationalen Avantgarde, zu den filmischen Erneuerungsbewegungen der sechziger Jahre (auch aus

Osteuropa), dem *New American Cinema* und dem amerikanischen Undergroundfilm, zum lateinamerikanischen und afrikanischen Kino; dabei sind dokumentarische, auch einige kommerzielle und pornographische Filme. (Da das Buch Anfang der siebziger Jahre geschrieben wurde, enden die ausgewählten Beispiele notgedrungen auch dort.)

So entstand nebenbei auch eine höchst eigenwillige und originelle Filmgeschichte, die Neugier auf viele wenig bekannte (leider oft auch schwer zugängliche) Arbeiten weckt.

Die *Waffen der Subversion* untersucht Vogel in drei Bereichen. Sie kann sich auf *formaler* Ebene gegen "realistische" und klar definierte Erzählstrukturen, Handlungen und Charaktere richten; in formal innovativen Werken fallen statt dessen visuelle Vieldeutigkeit, poetische Komplexität, Auflösung, Zersplitterung oder Gleichzeitigkeit auf – lauter Schlüsselbegriffe moderner Kunst.

Subversion im *politischen* Sinne untersucht Vogel vor allem beim internationalen linken Film. Er beschäftigt sich aber auch mit der «schrecklichen Poesie des nationalsozialistischen Films» – gerade hier zeigt sich ein vielleicht unerwarteter Aspekt seines Verständnisses von Subversion, denn es wird deutlich, dass er den Begriff im Grunde wertneutral verwendet: Auch ein Propagandafilm wie Leni Riefenstahls *TRIUMPH DES WILLENS* begreift er als subversiv. In anderem Zusammenhang spricht Vogel sogar einmal von der «Subversivität der Konzentrationslager», die er in ihrer «absoluten Ablehnung des bürgerlichen Normalzustands, in ihrer äussersten Aufhebung des Rationalismus» sieht.

Immer wieder thematisiert wird die (Ohn-)Macht der Zensur und deren Unterwanderung durch aufsässige, wagemutige Geister – eine Filmgeschichte von (gebrochenen) Tabus und (übertretenen) Verboten. Von der Zensur betroffen ist nicht nur politisch unangenehmes Kino, sondern die offene, ungeschönte Darstellung *verbotener Themen* und Motive wie Nacktheit, (Homo-)Sexualität und «andere Varianten» von Sex, Geburt, Tod oder Blasphemie. In diesem wohl spannendsten Teil seines Werks zeigt Vogel die historische Bedingtheit, den Wandel und das Fortbestehen von visuellen Tabus auf, die kulturgeschichtlich in die Frühzeit der Menschheit zurückreichen, im zwanzigsten Jahrhundert jedoch

einen geistigen Anachronismus darstellen.

Aufklärerisch plädiert er für den Angriff auf die Tabus und ihre Demontage. Denn: werden Geburt und Tod, «unsere ersten und letzten Geheimnisse» und andere tabuisierte Bilder offen gezeigt, kann ihre Annahme erleichtert, rationale Haltungen, die mit atavistischem Aberglauben kollidieren, gefördert, und «Leben, Organe und Ausscheidungen» entmystifiziert werden.

Hier spürt man deutlich den utopischen Geist der späten sechziger Jahre mit ihrem fröhlichen Optimismus. Insgesamt spricht aus Vogel jedoch ein tiefgründiger Pessimismus. «Das Hässliche, Groteske, Brutale und Absurde liefert die Wahrheiten über eine im Untergang begriffene Gesellschaft», heisst es einmal – von dieser Einschätzung unserer westlichen Welt ist er auch heute nicht abgerückt, wie aus seinem Vorwort zur Neuauflage klar wird.

Eine zentrale Schlussfolgerung Vogels lautet, dass der künstlerischen Subversion die Angriffsflächen nie ausgehen werden. Auch umstürzlerische Bewegungen (politischer oder künstlerischer Art) pflegen früher oder später selber wieder zu erstarren – sie gilt es nun ihrerseits zu unterwandern (Vogel spricht von *Subversion der Subversion*). Das Buch müsste also dringend weitergeschrieben werden.

Kathrin Halter

Amos Vogel: Film als subversive Kunst. Aus dem Englischen übersetzt von Felix Bucher, Monika Curths, Alexander Horwath, Pierre Lachat und Gertrud Strub. St. Andrä-Wörtern, Hannibal-Verlag, 1997. 335 Seiten, reich illustriert

1

Yoko Ono: *FLY*
(Grossbritannien, 1970)

2

Gunvor Nelson: *KIRSA NICHOLINA* (USA, 1970) –
Dokumentation einer Hausgeburt

3

Stan Brakhage: *THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES* (USA, 1971) – *Der erste Dokumentarfilm, der ein Leichenschauhaus und einen Sezierraum vor Augen führt.*

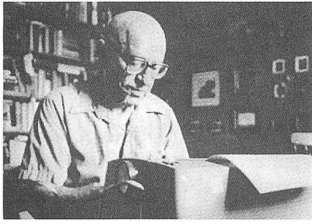
4

Luis Buñuel bei den Dreharbeiten zu *LA VOIE LACTÉE* (Frankreich, 1965)

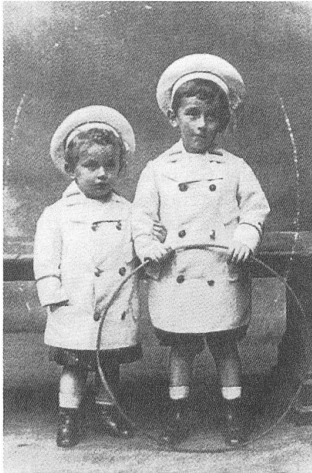
5

Otto Mühl und seine Filme

1



2



3



1
Curt Siodmak, 1980

2
Curt und Robert Siodmak,
1908

3
Adolf Wohlbrück

Hommage an den Stummfilm

Kevin Brownlows *«The Parade's Gone By»*, 1968 als kleinformatiges Buch erschienen, galt eine zeitlang als eine Art Inkunabel der Stummfilm-Literatur. Jetzt liegt es in prächtigem Grossformat und verschwenderischer Ausstattung in deutscher Übersetzung vor.

Es hat sich inzwischen einiges getan in der Erschliessung und Erforschung des Stummfilms. Dies gilt insbesondere für die Frühzeit der Kinematographie. Man ist davon abgekommen, die ersten fünfzehn Jahre als die «primitiven Jahre» zu bezeichnen, wie es Brownlow noch unbefangen tut. Historische Periodisierung oder eine ästhetische oder technische Entwicklungsgeschichte zu schreiben, ist nicht Brownlows Ziel. Ihn interessiert die Besonderheit der Produktions- und Rezeptionssituation, gewissermassen die Atmosphäre, die in Glasateliers und frühen Kinos herrschte. Bereits in jungen Jahren hat er damit begonnen, Filme, Fotos, Literatur und Interviews mit Zeitzeugen zu sammeln. Über das Gespräch mit den Menschen, die die Filme machten, versucht er die 1968 in Vergessenheit geratene, in den letzten Jahren zumindest filmhistorisch zurückgewonnene Periode lebendig werden zu lassen. Brownlow tut dies einerseits konventionell, in dem er die Stars, Schauspieler wie Gloria Swanson, Geraldine Farrar, Mary Pickford, Harold Lloyd oder Buster Keaton, Regisseure wie David W. Griffith, Cecil B. DeMille oder Josef von Sternberg zu Wort kommen lässt. Auch wenn das Werk der Genannten heute recht gut erforscht ist, geben die Gespräche noch immer gutes Quellenmaterial ab.

Besonderes Interesse fällt heute vor allem den unscheinbaren Kapiteln zu. Etwa wenn Brownlow fast allen anderen Beteiligten am Filmherstellungsprozess Platz einräumt. Zwar wird dies nicht konsequent zu einem filmhistorischen und filmtheoretischen Ansatz erhoben, denn dazu sind die Kapitel etwa über Drehbuchautoren, Kameraleute und Architekten zu dünn.

Um so ungewöhnlicher, dass Brownlow auch auf so abgelegene Bereiche wie die im frühen Film so wichtigen Stuntmen eingeht. Er vergisst selbst die Bühnenarbeiter und Requisiteure nicht. Fast vollständig ausgespart bleibt – mit Ausnahme von Abel Gance – der europäische Stummfilm. Das räumt der

Autor als Ungleichgewicht im aktuellen Vorwort durchaus ein, denn Brownlows Liebe gehört den in den sechziger Jahren in der Breite nicht sehr geläufigen amerikanischen Stummfilmen.

Noch immer sehr lesenswert sind seine Anmerkungen zur Produktionsgeschichte einzelner Filme, etwa zu *BIRTH OF A NATION* und *BEN HUR*, ein Forschungsaspekt, der von der neueren Filmgeschichte gerade wiederentdeckt worden ist.

Jürgen Kasten

Kevin Brownlow: Pioniere des Films. Basel/Frankfurt, Stroemfeld/Roter Stern, 1997. 685 Seiten mit mehreren hundert exzellenten Fotos

Kintop

Vier *stills* aus David Wark Griffiths *THOSE AWFUL HATS* – offenbar eine frühe Formulierung des auch heute noch leidigen Problems der «freien Sicht auf die Leinwand» – eröffnen die neuste Ausgabe von *Kintop*, dem «Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films» und sprechen damit witzig das zentrale Thema des Bandes an: «Aufführungsschichten», also die Ereignisse im Zuschauerraum, Rezeptionsverhalten, Vorführpraktiken in der Frühzeit des Kinos.

Charles Musser zeichnet in einem ersten, zu einem Klassiker avancierten Aufsatz die «Rahmenbedingungen zur Ausbildung des Repräsentationsmodus Hollywood» auf. Dies mag auf den ersten Blick etwas gar abstrakt klingen, aber die Beobachtungen, Überlegungen, Analysen etwa zum Umgang mit immer komplexer werdenden Geschichten mit Hilfe von Geräuscheffekten, Filmerklärern oder sogenannten sprechenden Filmen in der Umbruchszeit um 1907 sind ausgesprochen spannend zu lesen.

Hiroshi Komatsu und *Francis Loden* erläutern die Position des «Benshi» im japanischen Kino, wo die Begleitung der Vorführungen durch einen «Erzähler» eine ganz besondere Bedeutung und eigenen Traditionszusammenhang aufweist. Der Aufsatz «Das Kino im Stimmbruch» von *Jean Châteauevert* entfaltet in Ergänzung das Thema der Kinorezitatoren für westliche Verhältnisse.

Martin Loiperdinger geht quellenkritisch einem der Gründungsmythen des Kinos nach: der kolportierten Panik bei der Erstaufführung von *L'ARRIVÉ D'UN TRAIN À LA GARE* der Gebrüder Lumière. Verstanden wird dieses angebliche Ereignis

im allgemeinen als Symbol für die eigentümliche Wirkungsmacht des neuen Mediums, es steht aber auch für die Modernität des Films bereits in seinen Anfängen, quasi eine Vorwegnahme des «cinéma direct». Auf Grund sorgfältiger Quellenanalysen entlarvt Loiperdinger das Ereignis als Mythos und plädiert für eine aufführungsorientierte Filmgeschichtsschreibung.

Weitere Elemente zu einer solchen Rezeptionsgeschichte tragen die Aufsätze von *Thierry Lefebvre* über das Flimmern und von *Livio Belloi* zu einer Geschichte der Signale und Zeichen für das Ende der Kino-Programme bei. *Heide Schlüpmann* geht in ihrer Arbeit dem Problem der «Disziplinierung des Publikums» durch Verhaltenskodexe, aber auch durch ästhetische Vorgaben in der Vorzeit des klassischen Weimarer Kinos nach.

Eine kleine Filmographie früherer Filme zum Thema Kino auf der Stummfilmleinwand, Buchbesprechungen, Aufzeichnungen eines Lumière-Operateurs von seinen Aufenthalten in Deutschland und der Schluss einer bereits in früheren Ausgaben begonnenen Diskussion um Arthur Melbourne-Cooper beschliessen den nicht nur für Historiker der Stummfilmzeit sehr anregenden Band. Das Jahrbuch liest sich aber auch nicht zuletzt wegen der eingestreuten Fundstücke aus der Zeit sehr angenehm.

Josef Stutzer

Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Band 5 Aufführungsgeschichten. Basel, Frankfurt, Stroemfeld/Roter Stern, 1996

Die Autobiographie von Curt Siodmak

Curt Siodmak ist einer der letzten noch lebenden Autoren, die bereits in der «Goldenen Ära» des deutschen Films Drehbücher geschrieben haben. Er hat die Vorlagen zu mehr als sechzig Filmen geschrieben, von *MASCOTTCHEN* (1928) bis zu *DAS FEUERSCHIFF* (1963). Am bekanntesten ist er mit seinen phantastischen Geschichten und B-Pictures geworden, die in den vierziger und fünfziger Jahren in den USA erschienen beziehungsweise gedreht wurden. *THE INVISIBLE MAN* (1939), *I WALKED WITH A ZOMBIE* (1943) und vor allem *DONOVAN'S BRAIN* (1953) sind Klassiker des ebenso effektvollen wie subtilen Horrorfilms. Von der selbst für den Autor atemberaubenden materiellen Zirkulation und Profitausbeu-

tung von Stoff- und Filmrechten weiss auch Siodmak zu berichten. Die Stoffrechte an dem SF-Roman «Donovan's Brain» verkauft er Anfang der fünfziger Jahre für 1950 Dollars an United Artists. Die Firma verdient nicht nur an den zahlreichen Filmadaptionen. Allein für die Fernsehrechte soll sie eine Million Dollar gefordert haben.

Im letzten Jahr stellte Siodmak den ersten Band seiner Autobiographie «*Unter Wolfsmenschen*» in mehreren Lesungen in Berlin, München und Frankfurt vor. Es war ein Erlebnis, die trockenen und grösstenteils nachdenklichen Pointen in der leisen, noch immer etwas näselnden sächsischen Diktion des mittlerweile 92jährigen Siodmaks zu hören.

Bekanntlich hat Curt noch einen Bruder gehabt, Robert Siodmak, der ein recht bekannter und ehrgeiziger Regisseur war. Curts Erinnerungen können ein wenig auch als der Versuch gelesen werden, die lebenslange Auseinandersetzung mit dem 1973 verstorbenen Bruder fortzuführen oder zu beenden. Bereits ein frühes Bild, etwa um 1908 aufgenommen, zeigt Curt, wie er etwas ängstlich, aber auch lässig mit einer Hand in der Tasche, mit der anderen Hand den Arm des Bruders Robert genommen hat, während dieser stolz das gemeinsame Spielzeug, einen Reif, vor sich hält. Und auch die Geschichte des ersten Drehbuchs, das Curt Siodmak um 1926 an die Ufa verkauft hat, handelt von zwei Brüdern, die zusammen wohnen – und darauf warten, dass ein Wunder geschieht.

Das geschah, gewissermassen, als Curt Siodmak die Idee für *MENSCHEN AM SONNTAG* (1929) entwickelte, den bahnbrechenden Film um das Sonntagsvergnügen einfacher Menschen in Berlin an einem Sommertag. Für Robert Siodmak war es der Film, der ihm einen Vertrag mit der Ufa einbrachte. Auch den wunderbaren sechzig minütigen Spielfilm *DER MANN, DER SEINEN MÖRDER SUCHT* (1930, zusammen mit Billy Wilder und Ludwig Hirschfeld geschrieben und von Heinz Rühmann verkörpert) inszeniert Bruder Robert. Der Stoff ist übrigens vor vier Jahren recht schamlos und ohne Nennung der Vorlage von Aki Kaurismäki plagiiert worden (*I HIRED A CONTRACT KILLER*).

Der internationale Erfolg des in drei Fremdsprachen-Versionen gedrehten *F. P. 1 ANTWORDET NICHT* (1932) erleichtert Curt Siodmak die Arbeit in England und ab 1938 in den USA. Siod-

mak hat sich stets zu den unterhaltsamen Genres bekannt, auch in seinen Regiearbeiten, etwa *THE BRIDE OF THE GORILLA* (1951), *THE MAGNETIC MONSTER* (1953) oder *SKI FEVER* (1966).

In seinem aufregenden Leben haben Siodmak eigentlich nur zwei Dinge wirklich entsetzt (auch wenn er dies nicht so formuliert, er benennt es als das Erlebnis «amoralischer Menschen»): einmal, als ihn ein scheinbar wohlgesonnener Polizeiinspektor 1933 an die Schweizer Grenze fährt – um seinen amerikanischen Strassenkreuzer einzukassieren. Und ein anderes Mal, als er in Hollywood den Autor und ehemaligen Chefredakteur der Berliner Illustrierten, Georg Fröschl, im «Story Department» von MGM wiedertrifft und der ihm bekent: Wenn er 1932 gewusst hätte, dass Siodmak Jude ist, dann hätte er seinen Roman «*Bis ans Ende der Welt*» bestimmt nicht angekauft.

Seine langjährigen Erfahrungen als Drehbuchautor fasst Siodmak heute eher milde und nicht ohne Selbstironie zusammen: Von den «langweiligen Gesprächen über Stories, Verträge» und dem Autoren-Frust, «dass ihr hervorragendes Screenplay wieder mal vom Regisseur und von eingebildeten Schauspielern in die Pfanne gehauen worden sei», berichtet er kaum. Die Probleme um eine angemessene Würdigung der erzählerischen Gestalt eines Films als die Leistung des Drehbuchautors hat er bereits in einigen Interviews, etwa in dem von Lee Server herausgegebenen Band «*Screenwriter*» (1987), sehr nachdrücklich artikuliert.

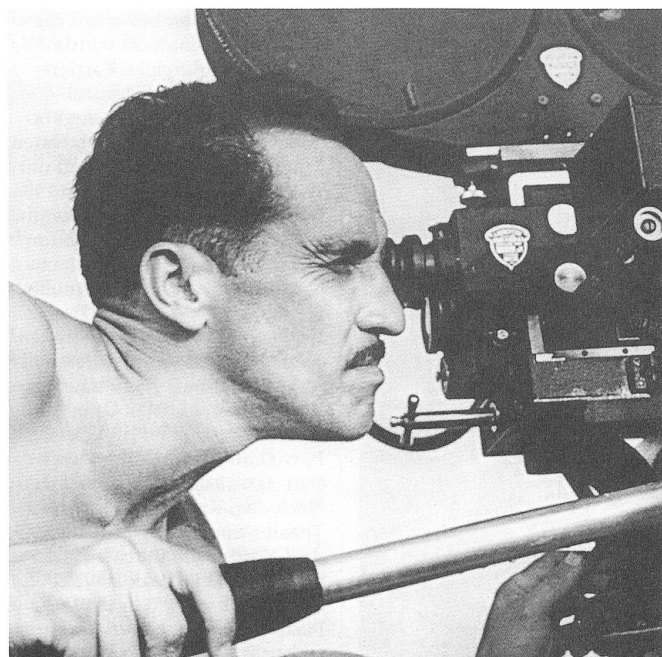
Jürgen Kasten

Curt Siodmak: Unter Wolfsmenschen. Band 1: Europa. Bonn, Weidle-Verlag, 1996. 272 Seiten

Hommages

Der schönste Mann des deutschen Films

Keiner konnte einen weissen Seidenschal so unnachahmlich elegant zum Frack tragen wie er. Immer spielte er Männer mit weltmännischem Flair – distanziert, zurückgenommen und leicht spöttisch: *Adolf Wohlbrück*. Dem Schauspieler, dem Frauen wie Männerherzen zuflogen und der als schönster Mann des deutschen Films galt, widmet das *Filmmuseum Düsseldorf* in Zusammenarbeit mit dem *Schwulen Museum Berlin* bis zum 10. Au-



Gabriel Figueroa
Herr über das Licht
24. April 1907
bis 27. April 1997

«Gabriel Figueroa malte die unglaubliche Schönheit der Landschaft, die Wolkenformationen, die dramatischen Silhouetten der Kakteen. Seine Vision der Natur ist wie eine wunderbare, aber fleischfressende Orchidee. Wir bräuchten Tausende von Ausdrücken, um den Schrecken und die Faszination zu beschreiben, die uns bei der Betrachtung seines Werks ergreifen.»

Carlos Fuentes

«Schwarzweiss ist irrational, es transportiert den Betrachter an einen anderen Ort, als er denkt. Mit der Farbe hingegen gibt es keinen Traum, da gibt es nur die Wirklichkeit.»

Gabriel Figueroa

Aus einem Beitrag über den mexikanischen Kameramann in *Filmbulletin* – *Kino in Augenhöhe* 3.91

1

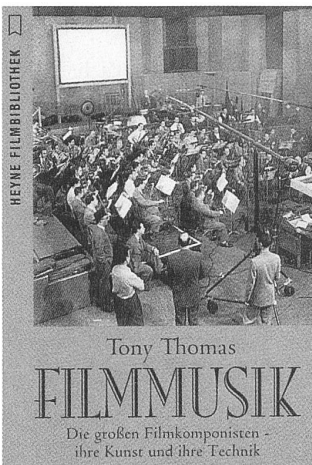


2



1
M. BUTTERFLY
Regie: David Cronenberg

2
Donn A. Pennebaker
und Chris Hegedus



Tony Thomas
FILMMUSIK
Die großen Filmkomponisten -
ihre Kunst und ihre Technik



Bärenreiter-Verlag · Gustav Bosse

gust eine Hommage. Adolf Wohlbrück, geboren am 19. November 1896 in Wien, war Bühnenschauspieler, bevor er 1931 für den Film entdeckt wurde und eine erfolgreiche Karriere startete. Reinhold Schünzel machte 1933 in VIKTOR UND VIKTORIA aus ihm den «begehrtesten Junggesellen Londons», und mit Willi Forsts MASKERADE von 1934 wurde er auch weltweit bekannt. 1936 emigrierte er nach London, wo er sich Anton Walbrook nannte. Gleich mit seinem ersten Film VICTORIA THE GREAT (1937) von Herbert Wilcox war er erfolgreich. Er arbeitete anschließend mit international renommierten Regisseuren wie Max Ophüls (LA RONDE 1950) oder Michael Powell und Emeric Pressburger (THE RED SHOES 1948) zusammen. Nach dem Krieg hatte er diverse Theater-Engagements in Düsseldorf, Stuttgart, München, Hamburg und Berlin. Adolf Wohlbrück starb am 9. August 1967. Filmmuseum Düsseldorf, Schulstrasse 4, D-40213 Düsseldorf Tel 0049-211 899 24 90 Ausstellung geöffnet vom 1. Juni bis 10. August jeweils von Di bis So 11-17 Uhr, Mi 11-21 Uhr. Während der Ausstellung zeigt die Black Box, das Kino im Filmmuseum, eine umfangreiche Retrospektive.

Pop & Politik

Anlässlich einer Retrospektive bei der Cologne Conference porträtiert das Kinomagazin von 3sat am 21. Juni die amerikanischen Dokumentarfilmer Donn A. Pennebaker und Chris Hegedus. Pennebaker erlangte filmhistorische Bedeutung als Pionier des Direct Cinema. Im Sinne eines «filmischen Journalismus» entstanden Reportage-Filme, bei denen sich die Filmemacher bewusst darauf beschränkten, Personen und Ereignisse nur zu beobachten, ohne einzugreifen, ohne zu inszenieren und zu kommentieren. Wirklichkeit sollte unverfälscht und authentisch abgebildet werden.

Es entstanden Filme wie PRIMARY (1960) über den Wahlkampf zwischen Kennedy und Humphrey um die Nominierung zum demokratischen Präsidentschaftskandidaten, THE CHAIR (1962) über einen zum Tod Verurteilten oder HIER STRAUSS über eine Wahlkampftournee von Franz Josef Strauss, aber auch Dokumentationen von der ersten Auslandstournee von Bob Dylan (DON'T LOOK BACK, 1966) oder von Jimi Hendrix' legendären Auftritten am Monterey Pop Festival (1968).

Seit den siebziger Jahren arbeitet Pennebaker mit Chris Hegedus zusammen, mit der er auch verheiratet ist. Zu ihren bisher letzten gemeinsamen Arbeiten gehören THE WAR ROOM (1993) über die Organisation von Clintons Präsidentschaftskampagne und KEINE ZEIT (1995) über eine Konzerttournee von Marius Müller-Westernhagen. Pop & Politik: Die amerikanischen Dokumentarfilmer Donn A. Pennebaker und Chris Hegedus. Ein Porträt von Peter Kremski. 3sat, Kinomagazin, Samstag, 21. Juni 1997, 19.20 Uhr

Veranstaltungen

Film und Oper

Am 23. Juni hält Teresa De Lauretis, renommierte Autorin und Professorin für «The History of Consciousness» an der University of California von Santa Cruz, einen Vortrag in Zürich. Im Rahmen der Reihe Interventionen am Museum für Gestaltung spricht sie über Cinema and Opera, Public and Private Fantasies; der Vortrag wird durch ein Kolloquium ergänzt, das unter Leitung von Sigrid Weigel am folgenden Tag am selben Ort stattfindet.

De Lauretis beschäftigt sich im Vortrag mit der Frage, wie Film und Oper bei der Konstruktion kultureller, öffentlicher Fiktionen zusammenwirken. Im Zentrum ihrer Betrachtung stehen David Cronenbergs Film M. BUTTERFLY (1993), den sie mit «Madame Butterfly», der Oper von Puccini von 1904, in Beziehung setzen wird, sowie SENSO von Luchino Visconti. Die beiden Filme werden vor der Abendveranstaltung gezeigt. Museum für Gestaltung, Ausstellungsstrasse 60, 8005 Zürich Montag, 23. Juni, 15.30 Uhr SENSO; 18 Uhr M. BUTTERFLY; 20 Uhr Vortrag von T. de Lauretis Dienstag, 24. Juni, 10 Uhr Kolloquium im Museumsfoyer

Filmfest München

Das Filmfest München lässt sich vom 28. Juni bis 5. Juli an seinem fünfzehnten Geburtstag als Festival der grossen Gefühle feiern. Das reichhaltige Programm mit einigen attraktiven Namen sieht vielversprechend aus:

So werden im Internationalen Programm neue Filme von Paul Schrader, Abel Ferrara, Lina Wertmüller, Manoel de Oliveira, Carlos Diegues und Nicolas Roeg gezeigt. Die Sektion Independents wartet mit neuen Arbeiten von Steven Soderbergh und

Richard Linklater auf. Die diesjährige Hommage geht an den Regisseur Jules Dassin, der einige von ihm ausgewählte Filme aus seinem Lebenswerk präsentieren wird, darunter seinen Welterfolg NEVER ON SUNDAY mit Melina Mercouri. Dassin hat in den vierziger Jahren mit schonungslos realistischen, harten Kriminaldramen wie BRUTE FORCE und THE NAKED CITY Furore gemacht. Nachdem sein Name in der McCarthy-Ära auf Hollywoods schwarze Listen kam, ging Dassin ins Arbeitsexil nach Europa und drehte dort 1954 sein Meisterwerk DU RIFIIFI CHEZ LES HOMMES.

Die Werkschau präsentiert das Gesamtwerk der Hongkong-Regisseurin Ann Hui, die neue Sektion Top Television zeigt herausragende Fernsehproduktionen und zudem werden, wie üblich an Festivals, auch diverse Filmpreise vergeben. Internationale Münchner Filmwochen, Kaiserstrasse 39 D-80801 München Tel 0049-89-38 19 04-35

Das andere Kino

Made in Hong Kong

Wegen der baldigen Übergabe der Kronkolonie von Grossbritannien an China am 1. Juli sind im Moment an vielen Orten Filme aus Hong Kong das Thema: Auch der Basler Filmclub Neues Kino (5. Juni bis 1. Juli) und das Zürcher Kino Xenix (6. Juni bis 9. Juli) bieten eine Programmreihe mit Filmen aus der Sechsmillionen-Stadt, in der jährlich um die 150 Kinofilme entstehen.

Es lohnt sich, neben dem hierzulande bekanntgewordenen Wong Kar-wai (FALLEN ANGELS) auch noch andere Filmautoren kennenzulernen. Die Filmkultur Hong Kongs hat mit ihrer Vielfalt an Genres weit mehr zu bieten als berühmt-berühmte Kung-fu-Streifen. Neues Kino, Klybeckstrasse 247, 4007 Basel Xenix, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich

Filmmusik
in Buch und auf CD
von Rainer Scheer

Die Grossen der Filmmusik

Der Titel eines Buches ist nicht nur Aufmacher, sondern auch Wegweiser. Schade, wenn er mehr der Irreführung dient, wie dies mit «Filmmusik» von Tony Thomas geschehen ist. Erst der Untertitel «Die grossen Film-

komponisten – ihre Kunst und ihre Technik» weist den richtigen Weg, denn Thomas porträtiert in seinem Buch fünfundzwanzig Filmkomponisten. Da finden sich Miklos Rozsa, Franz Waxman, David Raksin, Max Steiner, Bernard Herrmann oder Fred Steiner. Aber auch John Williams, Jerry Goldsmith, Leonard Rosenman und Laurence Rosenthal. Mit Hans J. Salter und Bronislau Kaper gelingt es dem Autor sogar, heute eher in Vergessenheit geratene Komponisten wieder ins Rampenlicht zu stellen.

Die einzelnen Kapitel, denen immer ein Foto des betreffenden Komponisten vorangestellt ist, folgen dem gleichen Aufbau: Beschreibung von Leben und Werk, wie man dies so schön nennt, dann O-Ton des Komponisten, ein überaus aufschlussreicher Abschnitt, in dem sich der Komponist zu seinem Selbstverständnis über Filmmusik äussert, zumeist als langes Statement, selten in Interviewform präsentiert. Ergänzt wird jedes Kapitel mit einer Auflistung der Filmmusik, für die der jeweilige Komponist verantwortlich zeichnet.

Einzig in seinem Vorwort beschreibt Tony Thomas ansatzweise das Wesen der Filmmusik, streift die verschiedenen Aspekte und betont natürlich, dass das Medium Film mit «Augen und Ohren» wahrgenommen wird. Sein Buch ist ein Personennachschlagwerk, in dem sich lohnende Angaben über die einzelnen Komponisten finden lassen. Wem in den Filmcredits ein Komponistenname begegnet, hat hier die Möglichkeit, etwas mehr über den Filmmusikkomponisten zu erfahren, der ansonsten von der Filmgeschichtsschreibung viel zu stark vernachlässigt wird.

Tony Thomas: Filmmusik. Die grossen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik. Aus dem Amerikanischen von Peter Glaser. München, Heyne Filmbibliothek Band 222, 1995. 380 Seiten DM/sFr. 24.90, öS 184.-

Spielarten der Filmmusik

«Sound of Cinema» hiess eine hervorragende Hörfunkreihe, die erstmals umfänglich in das Wesen der Filmmusik einführte. Inzwischen ist bei der TR-Verlagsunion ein Zusammenschluss auf 4 CDs erschienen. Autor dieser Hörfunkreihe ist der renommierte Münchner Musikjournalist *Matthias Keller*, der nun auch mit «*Stars and*

Sounds» ein Buch zum Thema Filmmusik vorlegt. Keller folgt im Aufbau recht genau dem Pfad, der bereits durch die Hörfunkproduktion gelegt worden ist. Seine einleitenden Kapitel führen umfänglich in das Medium Filmmusik ein, sein lockerer Schreibstil ermöglicht auch filmmusikalischen Laien einen schnellen Zugang zur dritten Kinodimension, wie Keller die Filmmusik nennt. Ohne gleich auf die überaus vielschichtigen Verwendungsarten von Filmmusik einzugehen, sensibilisiert Keller seine Leser zunächst durch das Bewusstmachen von Musik im Kino. Auch hier das Herausstellen von «Auge und Ohr» als zwei Sinnesorganen, die gemeinschaftlich Kino erleben.

Wer sich ein bisschen in der Kinolandschaft auskennt, hat es bei der Lektüre natürlich einfacher, sieht er doch viele – sehr plastisch – beschriebene Szenen aus eigener Anschauung deutlich vor sich. Die Wechselwirkung zwischen Bild und Musik vermag Keller überaus gekonnt mit Worten zu beschreiben.

Eingestreut in die einzelnen Kapitel sind viele Originalzitate, zumeist der Komponisten selbst, kurze Schlaglichter oder Statements, die erhellen, überraschen und manchmal auch amüsieren. Die guten Porträtaufnahmen visualisieren viele Komponisten für den Leser erstmalig, denn ausser den Schauspielern und dem Regisseur gelangen selten Mitwirkende des Films vor eine Kamera.

Wem es vergönnt ist, die oben bereits erwähnten CDs sein eigen zu nennen, hat zudem die Möglichkeit, sich Kapitel für Kapitel im Buch voranzuarbeiten und wirklich die akustische Dimension der schriftlichen Ausführungen zu erfahren. Keller hat mit seinem «*Stars and Sounds*» ein Standardwerk geschrieben, wobei der Umfang von knapp 200 Seiten natürlich dazu gezwungen hat, auf Vertiefung einzelner Aspekte oder auf zusätzliche Beispiele zu verzichten. Ohne zu überinterpretieren, belegt Keller schlüssig die Funktionen der Filmmusik im konkreten Zusammenhang mit dem einzelnen Film. Überaus sympathisch berührt, dass der Autor die einzelne Musik genau charakterisiert, jedoch vermittelt, dass sein Verständnis nicht absolut zwingend sein muss, was nicht zuletzt auch zahlreiche Aussagen der Filmkomponisten bestätigen. Das Feld für Interpretationen ist weit.

Matthias Keller: Stars and Sounds. Filmmusik – die dritte Kinodimension. Kassel, Bärenreiter, Gustav Bosse, 1996. 192 Seiten, DM/sFr. 29.80, öS 221.-

Rachel Portman

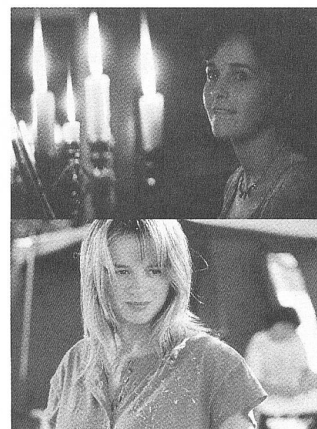
Musik zu: EMMA

Endlich! Gegen Disney und alle anderen Konkurrenten gelang es dieses Jahr einer Frau, den Oscar für die beste Filmmusik zu gewinnen. Dabei ist die junge Engländerin *Rachel Portman* eine der am kontinuierlichsten arbeitenden Komponistinnen in einem beinahe ausschliesslich von Männern bestimmten Terrain. Nach so herausragenden Scores zu *WHERE ANGELS FEAR TO TREAD* und *WELCOME TO WELLVILLE* folgt nun also *EMMA*. Auch diese Arbeit zeigt die besondere Vorliebe von Portman für starke, dominierende Streichersätze und im Kontrast dazu zarte, durch Klarinette vorgetragene Passagen. Ein unverkennbares Portman-Thema findet sich selbstverständlich auch, rhythmusbetont, treibend, aber immer sehr melodiös und eingängig, ohne dass dabei gleich eine Art «Instrumentalhit» entstanden ist. Rachel Portmans Musik ist eingängig und von einer wohlthuenden Leichtigkeit. Ein Score voller Emotionen, doch niemals schnulzig.

Niki Reiser

Musik zu: JENSEITS DER STILLE

Ein umjubelter Debütfilm und sofort ein Score bei den «Giganten», denn eine kleine Adresse ist das Label «Virgin» nun wirklich nicht. Doch mit *Niki Reiser* holte sich die Regisseurin *Caroline Link* einen Komponisten, der durch seine Arbeiten für *Dani Levy* und *Doris Dörrie* für Aufsehen gesorgt hat. Auch *JENSEITS DER STILLE* ist ein unbeschreiblich intensiver, schöner Score geworden, der von der Kraft der «handgemachten» Musik lebt. Immer wieder trägt ein einzelnes Instrument die Melodie: mal dramatisch drängend das Klavier, dann schwermütig das Cello, etwas fröhlicher und optimistischer die Klarinette. Eine vortreffliche Arbeit, die in jedem Ton grosses Einfühlungsvermögen vermittelt. Hier ist Filmmusik zum wirklichen Hörerlebnis geworden. Drei Takes steuerte der vor allem durch Fernseharbeiten bekannte Komponist *Jochen Schmidt-Hamrock* bei.



Ab Mitte Juli in den Kinos:

PERSUASION

von Roger Michell und

LA ARDILLA ROJA

von Julio Medem

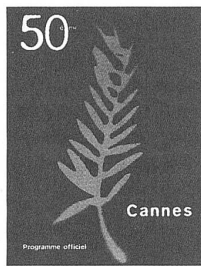
«PERSUASION – Idylle also satt, aber was für eine. Sie hat nichts mit der penetranten Naivität des deutschen Heimatfilms der fünfziger Jahre zu tun, sondern ist eine Idylle voller Ironie.»

Peter W. Jansen
in Filmbulletin –
Kino in Augenhöhe
Heft 1.97
Seite 33–34

«LA ARDILLA ROJA – Alle Figuren, Handlungen, symbolischen Zeichen spiegeln sich ineinander in diesem Traumspiel, in dem sich das Reale und das Surreale unauffällig miteinander verbinden.»

Peter Kremiski
in Filmbulletin –
Kino in Augenhöhe
Heft 3.95
Seite 40–44

Cannes '97 Leichen pflastern ihren Weg



SPÉCIAL CANNES

- 1
DONG GONG XI GONG
Regie: Zhang Yuan
- 2
THE SWEET HEREAFTER
Regie: Atom Egoyan
- 3
WELCOME TO SARAJEWO
Regie: Michael Winterbottom
- 4
AL MASSIR
Regie: Youssef Chahine
- 5
THE ICE STORM
Regie: Ang Lee
- 6
UNAGI
Regie: Shohei Imamura
- 7
FUNNY GAMES
Regie: Michael Haneke
- 8
BRAT
Regie: Alexei Balabanov



Ein Film ganz ohne Leiche, bei dem der Tod allein dem Titel vorbehalten bleibt, sei zur Entspannung doch noch erwähnt. LOVE AND DEATH ON LONG ISLAND von Richard Kwietniowski war für mich der vergnüglichs-te und amüsanteste Film von Cannes '97.

Ein gewaltiges Ereignis war es nachgerade nicht, dafür aber ein medialer Grossanlass, bei dem sicherlich eines nicht zu kurz kam: die Gewalt.

Zunächst ein vager Eindruck, der sich aber wiederholt, wieder und wieder wiederholt und dadurch aufdrängt, ein Eindruck, der sich erhärtet, sich zuspitzt und zur vereinfachenden Metapher verdichtet: Leichen, wohin die Kameras sich wenden.

Leichen, Leichen, Leichen, erstochen, erschlagen, erschossen, abgeknallt, verbrannt, ermordet, umgebracht. Unfalltote, Kriegstote, vor allem aber zufällige Opfer, sinnlos Niedergemetzelte – auch reine Opfer einer schieren Lust zu töten. Die Leichen, die auf den Leinwänden von *le festival*, wo nach Ansicht renommierter Häupter das Beste zu sehen sein soll, was die Filmkunst gerade hervorbringt, abgebildet werden, häufen sich im Verlaufe dieser Jubiläums-Ausgabe derart, dass sich der geneigte Beobachter unweigerlich auf die uralte Frage zurückgeworfen sieht: «Qu'est ce que le cinéma?» Hat Kunst in einer Welt, die als so schlecht dargestellt wird, wie sie angeblich sein soll oder ist, denn wirklich nicht mehr zu bieten als den "Realitäten" hinterher zu hinken?

Jubiläen müssen ja als etwas besonderes kenntlich gemacht werden. Deshalb leistete sich *le festival* den Luxus *Préludes* bereitzustellen, nette Episoden, thematisch unter Stichworten wie «Haare», «Tango» zusammengestellte Höhepunkte aus der hundertjährigen Geschichte des Kinos, die jeweils vor den Wettbewerbsfilmen eingespielt wurden. Ganz und gar unbeabsichtigt nährten diese Kontrastprogramme zu Gewalt und Elend aber auch die stete Frage, was ist es denn nun wirklich, *le cinéma*.

Zugegeben, die Zeiten des «Schöner Lebens» auf der Leinwand sind vorbei. Nach der heilen Welt, die von der Leinwand herunterlügt, lechzt niemand – aber *bigger than life* hatte schon immer eine andere Bedeutung.

Die Analyse der Zustände mag zwar weiterhin ihre Berechtigung haben, aber eigentlich gefragt wären heute *Visionen*. Visionen vom Ende der Gewalt etwa. Visionen wohlverstanden, keine Trugbilder.

In ASSASSIN(S) von Mathieu Kassovitz faselt ein alter Mann von der «Kunst des Tötens», davon dass er sein "spezielles" Wissen, wie Mordaufträge "an-

ständig" und «handwerklich sauber» auszuführen seien, an die von ihm auserkorene Jugend weitergeben will. Faselt und faselt, dass man zur Tagesordnung übergehen könnte, wenn das Ding nicht so geschwollen und präntiös daherkäme. Eine nachsichtige Überinterpretation, der Alte könnte so etwas wie die postmodernste Ausgabe des Rattenfänger von Hameln darstellen, scheint mir fahrlässig, seine Ausrede, die allergrössten Gauner und schlimmsten Mörder sässen mit gebügelten Hemden und Kravatten hinter Design-Schreibtischen, aufgesetzt, die leidige Tatsache, dass auch diese Fiktion punktuell von der Realität sogar übertroffen wird, nicht stichhaltig, und die Entschuldigung, dass das Fernsehen permanent schlimmeres über ungezählte Kanäle verbreite, greift zu kurz.

Auch Michael Haneke, der in FUNNY GAMES seinen Darsteller den nächsten Mord noch hinausögern lässt, «um Spielfilmlänge zu erreichen», wühlt nur im Dreck und bemüht sich noch nicht einmal im Ansatz um eine Vision. Zugestanden ist, dass der umstrittene Österreicher die physische Gewalt ins off verbant, aber ein Spiel von den bösen Buben vorzuführen, mit der Begründung, dass böse Buben solche Spiele eben spielen, böse Buben in den Medien sie dazu verleiten, scheint mir etwas billig.

Unter den Blinden, weiss der Volksmund, sei der Einäugige König. Rückblickend macht WELCOME TO SARAJEWO von Michael Winterbottom, wo Menschen ihr Leben nicht etwa riskieren, um Leben zu retten, sondern um Bilder von Sterbenden für die Welt bereitzustellen, einen versöhnlicheren Eindruck. Ein einzelnes Kind aus diesem Elend zu retten und ihm Geborgenheit in einer neuen Heimat zu bieten, mag unter Zynikern als *naïv* beiseite geschoben werden. Als Reaktion auf das unerträgliche Elend bleibt immerhin der *Mut zur Naivität* – wenn schon keine Alternativen zur Hand sind.

Der schräge, preisgekrönte UNAGI des greisen Japaners Shohei Imamura wendet sich wenigstens, nachdem das Blut reichlich verspritzt und die Tat verbüsst ist, in der ganzen «Länge eines Spielfilms» und damit im wesentlichen dem Thema der psychischen Bewältigung einer solchen Bluttat zu.

Westliche Arroganz und Überheblichkeit mag Youssef

Chahines neustes Werk AL MASSIR zwar zum Kostümschmöker degradieren, doch der Ägypter nimmt unzweideutig und mutig Stellung zur brisanten Frage des islamischen Fundamentalismus. Auch in AL MASSIR geht's zur Sache, es wird gequält und gemordet, und das Gegengift Tanz und Gesang mag heillos naïv erscheinen. Dass die Guten schliesslich gewinnen, ist aber nicht als Rückfall in eine heile Welt zu verstehen, sondern als *Ziel*, welches uns Chahine vor Augen führt.

Unterhaltung, Lebenslust und gute Laune hat, folgen wir hierin einmal Chahine, auch seinen unverzichtbaren Wert. Selbstverständlich kann auch Unterhaltung einmal besser und mal schlechter sein – und sie war schon besser als dieses Jahr, auf den Leinwänden von Cannes.

Das Märchen vom Präsidenten der Vereinigten Staaten und damit – wie es heisst – dem mächtigsten Mann der Welt, den seine gerechte Strafe ereilt, Clint Eastwood sei Dank, scheint schon vor seiner Premiere etwas in die Jahre gekommen. In unserem Kontext fast schon wohl-tuend bleibt wenigstens, dass ABSOLUTE POWER nicht vorgibt, mehr zu sein als was es ist: ein Märchen mit einem Helden und einer Moral.

Auch die Geschichte vom «Robin Hood in Leningrad» in BRAT von Alexei Balabanov wirkt eher klassisch, etwas altmodisch. Der Held ist ein Held ist ein Held. Das Handwerk des Tötens hat er staatlich verordnet in der Armee gelernt. Gegenüber Gaunern und Betrügnern kennt er keine Gnade, aber die Schwachen schützt er, leben und lebenlassen, überleben hat er gelernt. Der kleinere Bruder – dargestellt von Sergei Bodrows Sohn Sergei jr. – der von Muttern in die Obhut des älteren Bruders geschickt wird, erweist sich als der grössere, er hat sogar die Nerven, sich mit den grossen anzulegen und zu gewinnen.

Die Antworten auf die Frage «Qu'est-ce que le cinéma?» müssen selbstverständlich weiterhin von der Leinwand ausgehen – und wenn die projizierten Lichtspiele in diesem Jahr in Cannes etwas wenig überzeugend ausgefallen sind, freuen wir uns eben heute schon auf das nächste Jahr mit der 51. Ausgabe von: *le festival*.

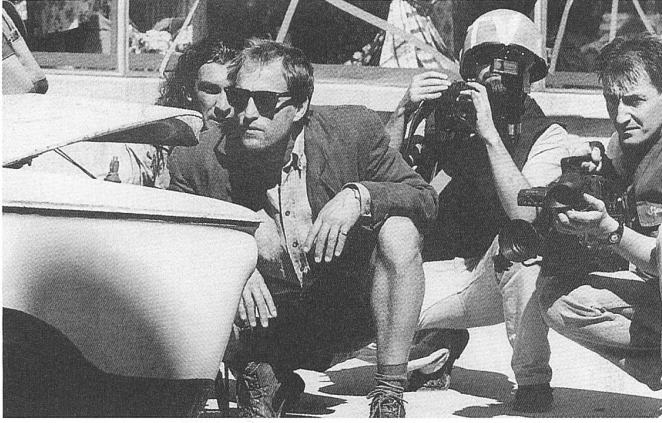
Walt R. Vian



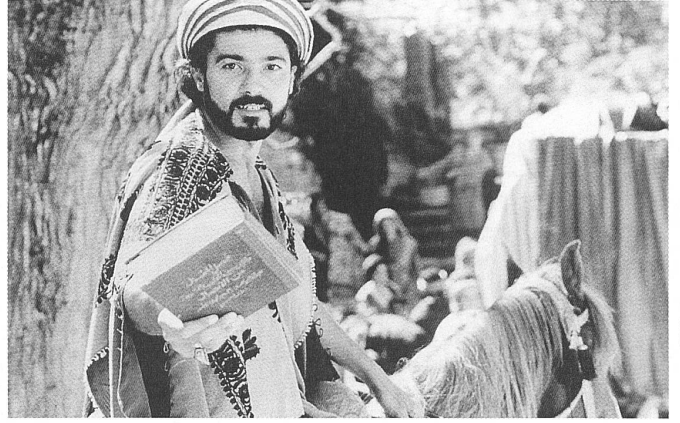
1



2



3



4



5



6



7



8