

Kurz belichtet

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **40 (1998)**

Heft 219

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.

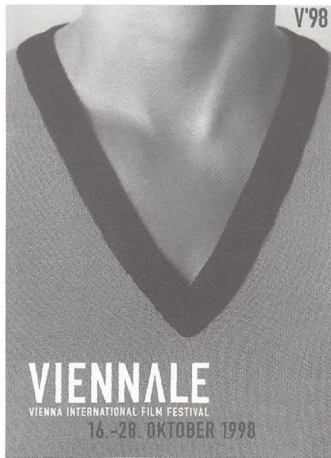
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen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

Bilder
einer Ausstellung
Die Viennale '98



Ist die real existierende Utopie des Kinos schon von vorge- stern? Die real existierende Utopie namens Viennale? Es gibt ringsum kein Filmfestival, das sich mit dem von Wien vergleichen liesse. Ein veritables Stadt-Festival ist das in fünf Kinos an den Ringstrassen, ein Kinofest, das – in diesem Jahr – mehr als 85 Prozent seiner Karten verkaufte, eine Gesamtauslastung von knapp 72 Prozent registrieren konnte und 76 ausverkaufte Vorstellungen, von 242 für etwa 170 Filme, lang und kurz, Spielfilm oder Dokumentation.

Man macht sich keine richtige Vorstellung von der Viennale, wenn man sie nur als eine Veranstaltung von zwölf Tagen wahrnimmt. Im Prinzip ist sie ein nahezu ganzjähriges Cineastenvergnügen mit immer wieder neuen Filmreihen und Retrospektiven, in Zusammenarbeit mit verschiedenen Institutionen, vor allem aber dem Österreichischen Filmmuseum eingerichtet. So muss man schon in Wien wohnen oder mehrmals im Jahr hierher reisen können, um den ganzen Reichtum dieses Festivals in Permanenz zu genießen. Dass dazu Kinos mit ganz vorzüglicher Einrichtung, von der Qualität der Vorführung bis zur Bestuhlung und zur angeschlossenen Cafeteria, gehören, macht Wien zu einer Stadt, in der schon ein bisschen von der Utopie des Kinos in seinem zweiten Jahrhundert vorweggenommen ist. Oder vorweggenommen war.

Ein Gesicht voller Trauer und Tränen dominierte die dies-jährige Viennale, wohin man auch ging. Es war das Gesicht der *Anna Karina*, mit dem für die Retrospektive auf die Filme von *Jean-Luc Godard* geworben wurde, für ein Werk, das bisher in Wien vernachlässigt worden war und mit dem das Filmmuseum, erstaunlich genug, vor allem ein bisher unbekanntes junges Publikum fand und neue Mitglieder erwarb. Aber das Gesicht der Karina, Inkarnation des Weins, das Gesicht, das nicht mehr aus dem Sinn geht, es machte für die Viennale mehr und anderen Sinn, als bei der Konzeption sicher angenommen.

Das Festival, finanziert von Stadt und Staat und von vielen Sponsoren, kann auf Bestand hoffen. Die Kommune Wien hat für die nächsten drei Jahre ihren Zuschuss festgeschrieben, was auf die Dauer, gemessen an der allgemeinen Teuerung, eine tatsächliche Schmälerung des Budgets bedeutet, aber immerhin einige Sicherheit gibt. In einem anderen Punkt aber scheint die Stadt, wenigstens zurzeit, weniger entgegenkommend zu sein. Sie verhandelt über einen Verkauf von Kinos aus dem Park der "gemeindenahen", wie es österreichisch ungenau heisst, Kiba (Kino-Betriebs-AG), seit siebzig Jahren Betreiber von Kinos der Stadt, an die Constantin, die damit zum Monopolisten würde. Schon jetzt verfügt sie über einen Marktanteil von über fünfzig Prozent – und hat im Verein mit der Kiba unter dem Firmennamen Cineinvest mit Planung und Bau von Multiplexen begonnen, von denen es am Ende mindestens sechs geben soll.

Eine Kinokultur im Umbruch, wie allenthalben. Für die Viennale aber würde die Umwälzung der Verhältnisse bedeuten, dass sie schon im nächsten Jahr über zwei ihrer bisherigen Spielstätten nicht mehr verfügen würde. Sie wird sich danach umsehen müssen, ihren Platz in einem der neuen Multiplexe zu finden – ähnlich wie es beim Festival in Rotterdam schon mit dem Pathé vorzüglich gelungen ist – und damit selbst an der Vernichtung der gewachsenen Wiener Kinokultur teilhaben. Kein Wunder, dass Anna Karina weint.

Kein Wunder auch, dass die Debatten des Festivals widerhallten von Sorge und Protest. Dass sie wichtiger zu werden

schiene als die Filme, die in den zum Teil von Schliessung bedrohten Kinos liefen. Dabei konnte sie sich durchaus sehen lassen, die Auswahl, die *Hans Hurch*, filmerfahren, klug und aufmerksam für neue Entwicklungen, zusammengebracht hatte, ein vor allem zwischen amerikanischen Independents, fernöstlichen, besonders japanischen und taiwanesisch-chinesischen sowie französischen Filmen ausgewogenes Programm. Eine Rückschau auf 16 kurze, mittellange und lange Filme des nur Cineasten vertrauten Franzosen *Luc Moullet* ergänzte die imponierende Auswahl neuester Filme aus Frankreich, und eine Hommage an *Kenji Mizoguchi* (mit acht Filmen aus den Jahren 1936 bis 1955) unterfütterte mit der filmhistorischen Information geradezu die bei der Viennale seit einigen Jahren schon gepflegte Aufmerksamkeit für den jungen japanischen Film zumal aus dem Yakuza-Genre der Thriller, Krimis und Jugendfilme, in denen sich eine Grundstimmung von Verlorenheit kundtut, die, merkwürdig genug, an das Lebensgefühl des Existentialismus erinnert.

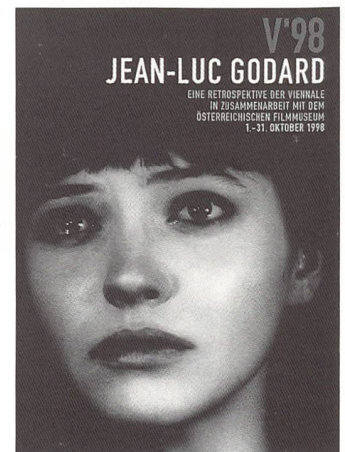
GUNRO NO KEIFU des 69-jährigen *Eiichi Kudo*, der schon als Altmeister des Genres gilt und in Europa so gut wie unbekannt geblieben ist, evoziert das Gefühl von Einsamkeit und Gefahr wie einst Melvilles *EISKALTER ENGEL*, der im Original ja nicht von ungefähr *LE SAMOURAI* hiess. Und auch die burlesken Züge machen aus *POSUTOMAN BURUSU* (POSTMAN BLUES) des 34-jährigen *Sabu* keineswegs einen fröhlichen Film. An beiden Enden sozusagen des Genres angesiedelt, am klassischen und am parodistischen, demonstrieren beide Filme die Kraft des Yakuza-Topos, in der Verkleidung über die Wirklichkeit der Gegenwart zu reden. Erstaunlich, wie zu dem lakonischen Film von *Kudo* – lange, einfache Kamerapositionen, manche Szene, die nur aus einer Einstellung besteht – *Bressons LE DIABLE PROBABLEMENT* (1976) passte, den die Viennale präsentierte, ohne sagen zu müssen: warum.

Bresson war – mit diesem einzigen Film – sozusagen die Klammer zwischen den schwerpunktartig ausgewählten japanischen und französischen Filmen. Wo die japanischen sich der sprachlichen Vielfalt eines opulenten und gewalttätigen Genres bedienen, haben die französischen zu einem neuen Realis-

mus, zur Liebe des Alltags zurückgefunden und stehen Eric Rohmer wieder näher als zum Beispiel Luc Besson. Einer von ihnen, der schon seit Cannes gerühmte *LA VIE RÉVÉE DES ANGES* von *Erick Zonca*, erhielt geradezu zwangsläufig den einzigen Preis, der in Wien zu holen ist, den der FIPRESCI. Es gibt zurzeit neben der französischen keine andere nationale Kinematographie von ähnlicher Geschlossenheit.

Nicht an die Regularien eines Wettbewerb-Festivals gebunden und erst recht nicht an die Vorschriften der FIAPF, kann die Viennale ihr Filmprogramm unabhängig von dem Ehrgeiz, nur Erstaufführungen zu präsentieren, wie eine grosse Bilderausstellung organisieren. In der das Publikum aufgefordert ist, die angedeuteten Beziehungen und Verknüpfungen zwischen den einzelnen Exponaten selbst herzustellen. Auch das ist – noch – Teil der Utopie vom idealen Festival: dass sein Gesamtprogramm erst von den Zuschauern vollendet wird und nicht weniger zu erzählen hat als jeder einzelne Film.

Peter W. Jansen



• • •

«Ein Ort zum Flanieren» Gespräch mit Viennale-Leiter Hans Hurch



FILMBULLETIN Ist die jetzige Form der Viennale von offizieller Seite akzeptiert, oder gibt es immer mal wieder den Wunsch nach mehr Glamour und Preisverleihungen?

HANS HURCH In der Stadt ist die Viennale ein Ereignis, das ist das wichtigste für die offizielle Seite. Insofern fokussiert sie über den Alltag hinaus Zuschauer. Wir bekommen jetzt zum ersten Mal einen Drei-Jahres-Vertrag, bisher wurde das Budget immer jährlich festgelegt. Das Budget bleibt gleich, aber dafür haben wir ab nächstem Jahr wieder einen Sponsor, eine Bank, die sich langfristig engagieren will.

FILMBULLETIN Gibt es auch ein Interesse an der Viennale von Seiten der österreichischen Verleiher?

HANS HURCH Gerade bei unsicheren Fällen, da kann die Viennale der Auslöser oder der letzte Anstoss sein. Es ist schon ein Unterschied, ob sie einen Film zuhause auf Video sehen oder in einem österreichischen Kino mit ihrem potentiellen Publikum. Ich könnte mir vorstellen, dass ein Film wie *THE HOLE* von *Tsai Ming-liang* durch die Viennale-Vorführung einen Verleih bekommt.

FILMBULLETIN Eine Reihe der gezeigten Filme hat ja schon einen Verleih, wie man dem Katalog entnehmen kann. Beeinflusst das die Auswahl oder entwickelt sich das unabhängig voneinander?

HANS HURCH Viele Filme haben wir für das Festival gebucht, bevor sie einen Verleih hatten. Zum anderen gibt es Filme, die bereits einen Verleih haben und die ich ganz bewusst ausgewählt habe, weil ich der Meinung bin, das Festival kann ihnen (durch die Präsentation und durch die Einladung von Gästen) später im Kino helfen. Zum Beispiel der

Film *KILLER* von *Darezhan Omirbajev* aus Kasachstan. Der ist bei einem kleinen österreichischen Verleih, der eine Kopie untertiteln muss und damit sicherlich Geld verlieren wird. Da würde ich Verleiher jederzeit unterstützen. Ein anderes Beispiel, das vielleicht ein wenig absurd klingt, ist *Hans-Christian Schmid*s Film 23, der mir sehr gefällt. Der wird von der Buena Vista herausgebracht. Aber ich weiss jetzt schon, die werden ihn durchnudeln zwischen drei amerikanischen Superschinken. Deshalb wollte ich ihm diesen Festivalstatus gewähren. Wenn der Film später herauskommt, sagen die Wiener «das war ein Viennale-Film» und der Verleih wird in der Werbung schreiben: «Der Erfolg bei der Viennale 98». Natürlich gibt es auch Filme, die die Viennale nicht gebraucht haben, aber die vielleicht ich gebraucht habe, damit ich eine bestimmte Mischung habe, zum Beispiel im Gartenbau-Kino (wo wir nur die Nachtschiene bespielen), das die Chance eröffnet, auch Leute zu gewinnen, die man sonst nicht erreicht.

FILMBULLETIN Ich hatte den Eindruck, dass dort im letzten Jahr eine grössere Anzahl schwierigerer Filme lief, wie etwa die beiden Russell-Banks-Verfilmungen von Paul Schrader und Atom Egoyan.

HANS HURCH Das war in diesem Jahr ein bisschen kurzzeitig von mir. Es war auch eine finanzielle Entscheidung. Viele Filme wären nicht richtig gewesen für das Gartenbau-Kino, aber insgesamt war das Programm dort zu wenig durchmischt. Der taiwanische *THE HOLE* hätte da durchaus hingepasst, *LA PAROLE AMORE ESISTE* von *Mimmo Calopresti* nicht. *THE APOSTLE* von *Robert Duvall* und *BUFFALO 66* von *Vincent Gallo* wurden dort durchaus angenommen. Ins Gartenbau-Kino kommt schon ein anderes Publikum, das hängt mit dem Kino zusammen, wo tagsüber ja grosse Hollywoodfilme laufen.

Was mich ermutigt hat, ist die Tatsache, wie gut *Kenji Mizoguchi* und *Luc Moullet* gelaufen sind. Wenn ein Mizoguchi im Österreichischen Filmmuseum läuft, hat er 25 Zuschauer, jetzt waren mehrere Filme ausverkauft. So wie im letzten Jahr Albert Brooks war Moullet jemand, der aus dem Nichts kam und den die Zuschauer sofort liebten.

FILMBULLETIN Die Hommagen waren immer personenbezogen?

HANS HURCH Meistens. Ich bin interessiert an Produktionszusammenhängen, vielleicht

wird es im nächsten Jahr eine Reihe mit Filmen vom Cal Arts Institute in Los Angeles geben, von denen wir immer wieder Filme im Programm hatten, letztes Jahr *FINISHED*, dieses Jahr *James Benning*s *FOUR CORNERS*. Wichtig ist die Mischung. *Dean Martin* etwa hat ein ganz unterschiedliches Publikum erreicht. Retrospektiven wie «Before the Code» (1996) fand ich sehr interessant, aber als Besucher hatte ich den Eindruck, dass das Programm dadurch zu sehr gemischt war. Mit dem Publikumszuspruch für die diesjährige *Godard*-Retrospektive bin ich sehr zufrieden. Für die nächste Generation war das wieder eine Entdeckung.

FILMBULLETIN Die Videoarbeiten von Godard wurden dabei ausgeklammert.

HANS HURCH Ich hatte Angst, die würden hier untergehen. Da kommen noch einmal viele Stunden zusammen, die sollen im nächsten Jahr laufen. Dafür werde ich einen Raum suchen, der für Videovorführungen geeignet ist, wo man eine eigene Form finden kann.

FILMBULLETIN Für Wien befinden sich diverse Multiplexe in Planung: Wie wird das die Viennale beeinflussen? In Hamburg und München ist ja ein grosser Teil des Festivals dorthin verlagert worden.

HANS HURCH Ich möchte auf keinen Fall in ein Multiplex gehen – dann würde ich lieber aufhören. Ich hoffe, dass die Kinos, die wir jetzt bespielen, und überhaupt die kleineren Innenstadtkinos, als urbane Struktur erhalten bleiben. Die Multiplex-Situation ist vollkommen überheizt, was damit zusammenhängt, dass die Amerikaner dieses Terrain nicht der marktbeherrschenden einheimischen Constantin überlassen wollen. Die Amerikaner wissen, dass sich das nicht unbedingt auszahlen wird, aber keiner will zurückstecken.

FILMBULLETIN Allseits wird beklagt, dass die Anzahl der wirklich wichtigen Filme weniger wird – wie sollte man darauf reagieren?

HANS HURCH Die Arbeiten bestimmter Regisseure möchte ich schon kontinuierlich verfolgen, auch wenn sie mal schwächere Filme drehen. Insgesamt muss man sehr viel mehr suchen als früher. Das Programm baut sich übers Jahr zusammen. Ich fange an in Rotterdam und Berlin; dieses Jahr habe ich zur Jahreshälfte gespürt, dass es schwächer wird.

FILMBULLETIN Kann man das durch ältere Filme auffüllen?

In diesem Jahr lief ja *Robert Bresson*s *LE DIABLE PROBABLEMENT*, ohne dass im Katalog ein Bezug hergestellt wurde.

HANS HURCH Ich hatte die Vorstellung, ich setze ein paar Filme hinein, die ich als Referenzfilme bezeichne. Ich wollte es aber nicht didaktisch ganz bewusst machen. Was Bresson den «Stand der Gnade und des Unglücks» genannt hat, das habe ich in bestimmt zwanzig Filmen dieses Jahr wiedergefunden, vielleicht kein Zufall, wo es auf das Millennium zugeht. Ob die Idee vom Publikum angenommen wurde, weiss ich nicht, aber der Film war jedenfalls vollkommen ausverkauft – und das Publikum war mucksmäuschenstill, total fasziniert. Was man im nächsten Jahr noch ausbauen könnte, ist die Präsentation von Filmen wie dem mexikanischen *LA MANCHA DE SANGRE* von *Adolfo Best Maugard* von 1934, der erst kürzlich wiederentdeckt wurde. Letztes Jahr gab es die ursprüngliche Fassung von *THE BIG SLEEP* zu sehen.

FILMBULLETIN Also das, was früher unter «Lost and found» lief?

HANS HURCH Ja, aber ich mag diese Einteilungen nicht, auch nicht die Etikettierung der Mitternachtsschiene, die früher «Twilight Zone» hiess. Ich glaube, ohne diese Kategorien kann das Publikum eher Entdeckungen machen. Was ich in diesem Jahr nicht bekommen habe, ist die rekonstruierte Fassung von Welles' *TOUCH OF EVIL* und Paul Lenis' *L'HOMME QUI RIT*, von dem es derzeit nur eine Kopie gibt. Das würde ich beides im nächsten Jahr gerne nachholen.

FILMBULLETIN Wie ist es mit der Verpflichtung gegenüber dem österreichischen Film?

HANS HURCH Ganz ehrlich gesagt: wären diese Filme aus – sagen wir mal – Dänemark gekommen, hätte ich wahrscheinlich nur *FILM IST* von *Gustav Deutsch* gespielt. Auf der anderen Seite spüre ich eine bestimmte Verpflichtung, die interessanteren Filme in diesen Zusammenhang einzubinden. Das ist auch eine Informationspflicht gegenüber den ausländischen Kritikern (bei denen diese Filme einen Bonus haben). Viele Kritiker sehen hier auch Filme, die sie im Lauf des Jahres auf anderen Festivals verpasst haben. Das ist vielleicht der Platz, den die Viennale international zwischen den Festivals hat – ein Ort zum Flanieren.

Mit Hans Hurch sprach Frank Arnold

Thessaloniki '98

Thessaloniki ist eine lebhaft und lebendige Grossstadt, nach Athen die zweite Stadt Griechenlands. Der griechische Kulturminister Evangelos Venizelos hat hier seinen Wahlkreis. Das hat Auswirkungen auf das kulturelle Klima. Die griechischen Film-Preise, die bisher in Athen vergeben wurden, wurden zum ersten Mal in Thessaloniki gefeiert. *MIA EONIOTITA KE MIA MERA* (DIE EWIGKEIT UND EIN TAG) von *Theo Angelopoulos* wurde bester griechischer Film des Jahres. Ausgezeichnet wurde auch der Film *FROM THE EDGE OF THE CITY* von *Constantine Giannaris*, ein *road movie* über Jugendliche aus Kasachstan, die keinen anderen Weg als den der Kriminalität sehen, um sich in Griechenland einzupassen. Der Film wurde beim Festival von Thessaloniki von Publikum und Kritik gefeiert, die griechischen Filmkritiker wählten ihn sogar (vor *Theo Angelopoulos*) zum besten Film des Jahres, keine leicht verständliche Entscheidung.

Im nächsten Frühjahr soll in Thessaloniki ein Dokumentarfilm-Festival eingerichtet werden. Und das Spielfilm-Festival (im November) hat sich zu einem angesehenen internationalen Ereignis entwickelt, zum Zentrum des Films der Balkan-Länder. Es ist ein Festival ohne Hollywood, ohne Stars, ohne Glamour. Es gab sehenswerte Filme aus Japan und Korea, es gab Retrospektiven von *Peter Greenaway*, *Ken Loach* und *Nikos Koundouros*. Im Theater von Thessaloniki stellte *Peter Greenaway* seine Inszenierung «100 Objekte, die die Welt darstellen» vor, begleitet von einer Ausstellung. Und es gab eine leider enttäuschende Übersicht über neue griechische Filme und über Filme der benachbarten Balkan-Staaten.

Eröffnet wurde das Festival mit dem neuen Film des serbischen Regisseurs *Goran Paskaljevic*, *BURE BARUTA* (DAS PULVERFASS). Alltags-Geschichten. Ein Autounfall. Zwei Freunde streiten sich. Ein Mann wird von seiner Frau verlassen und will sie

zurückhaben. Nichts Besonderes. Aber: alle Geschichten münden in eine Katastrophe, enden in Hass und Zwietracht, mit Mord und Totschlag. Ein Mann erschlägt im Streit den Freund. Mit einer Handgranate wird er sich später in einem Zug in die Luft sprengen. Autobesitzer jagen einen Jungen, von dem sie glauben, er habe Benzin geklaut, und sie jagen ihn, als handle es sich um einen Massenmörder. Das Klima ist auf irrationale Weise hochgeheizt. Der Film spielt nachts, im Dunkel von Belgrad am Tag nach dem Dayton-Abkommen. Es ist ein Film der Verzweiflung. Das Pulverfass: damit ist Belgrad gemeint, Serbien, der Balkan. Ein kleiner Funke kann eine grosse Explosion auslösen. Wie ein Seismograph spiegelt der Film eine innere Verfassung der Serben wieder.

Der Film wurde inzwischen zu einem politischen Fall. Die Dreharbeiten wurden massiv behindert, leider auch von *Paskaljevic*'s Kollegen *Emir Kusturica* (der etwa zeitgleich *SCHWARZE KATZE, WEISSER KATER* drehte und offensichtlich keine Gelegenheit ausliess, seinen Konkurrenten zu behindern). Im westlichen Ausland wollte man sich an der Produktion eines serbischen Films nicht beteiligen, zu heiss das Thema (auch wenn sich am Ende ein bisschen Geld von Eurimage und ein Pariser Co-Produzent fanden). Man hätte wissen können, dass ein serbischer Film nicht automatisch die Politik der serbischen Regierung vertritt, aber soviel Differenzierung wollte offensichtlich kaum einer aufbringen im Westen. Im Spätsommer, zur Aufführung seines Films in Venedig, veröffentlichte *Goran Paskaljevic* in der römischen Tageszeitung «*La Repubblica*» ein Interview, in dem er unter anderem sagte, er wisse nicht, «wie lange wir noch warten müssen, bis ein demokratisches Serbien erwacht und den Sturz des totalitären und intoleranten Regimes *Milosevic* herbeiführt». Dem *Milosevic*-Regime warf er im gleichen Interview vor, es habe den Krieg provoziert, habe den Nationalismus geschürt und eine Gesellschaft erzeugt, die auf dem Recht des Stärkeren beruhe. Das sind deutliche Worte. Sie fanden eine deutliche Antwort. Die regierungsnahe *Belgrader Tageszeitung* «*Politika*» veröffentlichte eine böse Attacke. *Paskaljevic* sei ein «Lügner», ein «Verräter», ein «Denunziant», er benütze serbisches Geld (einen normalen und

bescheidenen Zuschuss des Belgrader Kulturministeriums) für einen Film, der «das Böse im serbischen Volk» beschreibe. (Auch *Kusturica* hatte für *SCHWARZE KATZE, WEISSER KATER* Geld des Kulturministeriums zur Verfügung. Im Nachspann des Films ist das vermerkt, und das ist so üblich. Allerdings ist diese Danksagung nur in den serbischen Kopien des Films enthalten. In den Kopien, die für den Westen bestimmt sind, fehlt die Danksagung an das serbische Kulturministerium. Politischer Opportunismus?) Der «*Politika*»-Autor *Dragos Kalajic* schrieb weiter, nachdem *Paskaljevic* in Frankreich lebe, «sollte er wissen, dass diese Demokratie ... seine Verräter hingerichtet hat». Das sind klare Worte, und sie meinen: Kopf ab. In den nächsten Ausgaben druckte «*Politika*» Leserbriefe ab, in denen gefordert wurde, den Film zu verbieten, den zu diesem Zeitpunkt noch niemand gesehen hatte. *Goran Paskaljevic* erhielt übers Telefon anonyme Mord-Drohungen. Als der Film im November in Belgrad Premiere hatte, wurde er von der Presse totgeschwiegen, auch Werbung durfte es keine geben. Doch Erstaunliches geschah. Die Zuschauer strömten ins Kino. *BURE BARUTA* wurde innerhalb weniger Wochen zum erfolgreichsten jugoslawischen Film der letzten Jahrzehnte und wurde für Jugoslawien für einen Oscar vorgeschlagen, sehr zum Ärger von *Paskaljevic*'s Kontrahenten *Kusturica*.

Dieser Erfolg (der sich in Thessaloniki wiederholte, wo Sondervorführungen angesetzt werden mussten) wäre wahrscheinlich nicht möglich gewesen, hätte *Goran Paskaljevic* tatsächlich einen anti-serbischen Film gedreht. Sein Film ist weder pro-serbisch noch anti-serbisch, jedenfalls nicht in einem politischen Sinn. Er sieht seine Menschen mit Sympathie, vielleicht sogar mit Wärme. Er sieht sie als verzweifelte Menschen, aus denen Ärger, Wut, Hass, Aggressivität ausbrechen, ob sie es wollen oder nicht, fast automatisch, wie von aussen gesteuert, das Ergebnis einer jahrelangen mörderischen Politik. Selten hat ein Film so genau eine politische Situation beschrieben, ohne sie direkt zu beschreiben. *Paskaljevic* zeigt, dass diese Menschen im Belgrader Alltag nicht anders können. Es ist notierendenswert, dass diese Botschaft auch in Griechenland verstanden wurde. Die öffentliche Meinung war

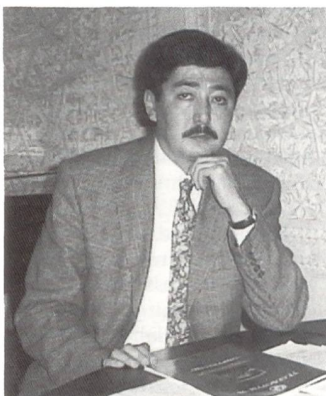
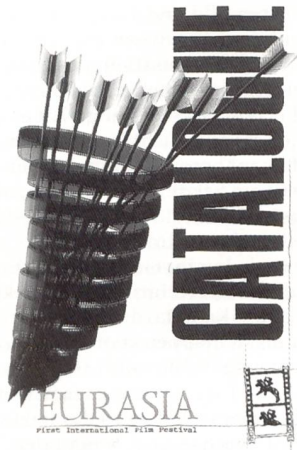
und ist in Griechenland deutlich pro-serbisch eingefärbt, auch wenn die Zustimmung zu *Milosevic*'s aktueller Politik in den letzten Monaten offensichtlich nachgelassen hat.

Von Restriktionen betroffen ist auch ein anderer serbischer Film, *WUNDEN* von *Srdjan Dragojevic* (der vor zwei Jahren mit dem Film *PRETTY VILLAGE, PRETTY FLAME* auf sich aufmerksam gemacht hatte). Wie *Paskaljevic*, so spricht auch *Dragojevic* nicht direkt von Politik. Aber auch sein Film ist nur auf dem Hintergrund eines in jeder Hinsicht zerstörten Landes möglich. *Dragojevic* erzählt von zwei Jugendlichen, die keine Chance auf ein normales Leben, die keine Karriere, keine Zukunft haben, und die erst langsam und dann sogar auf den Weg ins kriminelle Aussenseitertum geraten, und damit in eine beträchtliche Katastrophe. Der Film ist greller, zugespitzter als der von *Goran Paskaljevic*, zeigt aber auch, dass in Jugoslawien offensichtlich ein kleiner Anlass genügt, um die Menschen zu höchst irrationalen, aufgeputschten Reaktionen zu veranlassen. Der Krieg, so heisst das, ist überall. Dieser Hintergrund ist in *Dragojevic*'s Film sehr deutlich – im Gegensatz etwa zu dem eingangs zitierten griechischen Film *FROM THE EDGE OF THE CITY*, der die gleiche Geschichte erzählt, über Jugendliche auf dem Weg in die Kriminalität, ohne ihr irgendeine gesellschaftliche Bedeutung abzugewinnen.

DAS PULVERFASS von *Goran Paskaljevic* wurde Anfang Dezember in London mit einem Europäischen Filmpreis (aka Felix) ausgezeichnet. Diesen «Preis der europäischen Filmkritik» entscheidet die *FIPRESCI*, der Verband der internationalen Filmkritik. Der Preis gilt dem besten europäischen Film des Jahres, und er gilt einem Regisseur, der zuletzt mit seinen Filmen *TANGO ARGENTINO* und *SOMEONE ELSE'S AMERICA* auf sich aufmerksam gemacht hatte und der nach Ansicht der *FIPRESCI*-Juroren mehr Anerkennung verdient, als er bisher fand. Unter den gegenwärtigen Belgrader Umständen wird es sich allerdings nicht vermeiden lassen, dass der Preis auch eine politische Dimension bekommt: als Unterstützung für einen Regisseur, der sich einen unbequemen Platz aussuchte – den Platz zwischen allen Stühlen.

Klaus Eder

Almaty '98



1
Esetjan Kosubaev
General Director of the First
International Film Festival
«Eurasia»

2
Stanislav Chernyshev
in SHANCHAY
Regie: Alexander Baranov,
Kasachstan

Der Name ist Programm. «Eurasia» nennt sich sinnigerweise ein neues Filmfestival, das die Verbindungen zwischen dem europäischen und dem asiatischen Film verstärken will und örtlich in einer Region der Erde situiert ist, die geographisch sowohl an Asien wie auch an Europa grenzt. Seine allererste Ausgabe wurde vom 4. bis 11. Oktober 1998 in Almaty, der ehemaligen Hauptstadt von Kasachstan, ausgetragen. Ob künftige Ausgaben, wie vorerst geplant, alternierend in weiteren Ländern Zentralasiens stattfinden werden, oder ob das Festival bereits seinen definitiven Austragungsort gefunden hat, steht noch nicht fest.

Sicherlich ist, bei der Flut der Filmfestivals, die es bereits gibt, die Frage berechtigt, ob es denn eines weiteren Festivals bedarf. «Eurasia» versucht, sich allerdings in einer Gegend zu etablieren, die nun wahrlich nicht von Filmfestivals überrollt wird, in einem kulturellen Umfeld, das seit den Zeiten, als die ersten Karawanen über die Seidenstrasse zogen, kulturell sowohl von westlichen wie von östlichen Einflüssen mitgeprägt wird, mit einem Konzept, das Eigenständigkeit anzustreben scheint, soweit dies überhaupt möglich ist. Dies ist jedenfalls aus der ersten Veranstaltung zu schliessen.

Der internationale Wettbewerb im Bereich der Spielfilme beschränkte sich auf Beiträge aus den GUS-Staaten, ehemaligen Republiken der Sowjetunion, von Georgien über Armenien bis nach Kirgistan, Turkmenistan und Usbekistan, von Litauen über Weissrussland, die Ukraine bis Kasachstan. Die weltweite Filmauswahl wurde fairerweise nur als Informationsprogramm angekündigt, umfasste sie doch auch Filme wie *Bob Fosses CABARET* (1972), *David Leans PASSAGE TO INDIA* (1981), die für das regionale Publikum offensichtlich doch von Interesse waren, aber immerhin auch *CENTRAL DO BRASIL* von *Walter Salles* oder *LA VIE RÊVÉE DES ANGES* von *Eric Zonca*. Erfreulicher Nebeneffekt des Festivals war – das muss hier noch angemerkt werden –, dass Kinos, die nur noch als Videovorführäume betrieben worden waren, für Filmvorführungen wieder fit gemacht wurden, und die Festivalleitung unter der Direktion von *Esetjan Kosubaev* sich auch dafür einsetzen will, dass sie nach der ersten «Eurasia» weiterhin als Kinosäle offen bleiben werden.

Sowohl ein Dokumentarfilm-Wettbewerb wie auch ein Animationsfilm-Wettbewerb, beide wiederum begrenzt auf Beiträge aus GUS-Staaten, fanden Eingang ins Programmangebot, das durch eine Reihe kasachischer Filme aus den neunziger Jahren, «The choice of the coast», und eine Auswahl von Filmen aus den Zentralasiatischen Republiken, «The unknown 90's», abgerundet wurde.

Die Retrospektive galt den Filmen des «Central United Film Studios» zwischen 1942 und 1944. Das war die Zeit, während der sowohl die Mosfilm- wie auch die Lenfilm-Studios nach Almaty evakuiert waren. Die bedeutendsten sowjetischen Regisseure der Zeit, wie *Vesvolod Pudovkin*, *Dsiga Vertov*, *Leonid Trauberg*, arbeiteten damals in Almaty – allen voran *Sergej M. Eisenstein*, der hier in dem zum Filmstudio umgebauten Volkshaus, welches heute wieder als Konzertsaal betrieben wird, *IVAN GROSSNY (IVAN DER SCHRECKLICHE)* realisierte.

Es erstaunt wenig, dass auch die Gelegenheit – das Jahr in dem sich der Geburtstag von Eisenstein zum hundertsten Male jährte – wahrgenommen wurde, eine internationale Konferenz zum Thema «Eisenstein in Almaty», zu der neben Spezialisten und Kennern auch Zeitzeugen eingeladen waren, durchzuführen.

Der internationale Filmkritiker Verband «FIPRESCI» unterstützte die Bestrebungen der Organisatoren von «Eurasia», der Veranstaltung auf Anheben ein eigenständiges Profil zu verleihen, in dem er im Rahmen des Festivals ein dreitägiges Kolloquium durchführte, welches unter dem programmatischen Titel «Postsowjetisches Kino» stand. Die zugespitzte Feststellung eines Teilnehmers, dass «die weiche Zensur des Staates abgelöst wurde durch die knallharte Zensur des Marktes», war nicht eben eine bahnbrechend neue Erkenntnis, bringt die Sache aber auf den Punkt. Die Produktionsbedingungen in den zu selbständigen Ländern gewordenen ehemaligen Sowjetrepubliken haben sich keineswegs verbessert, im Gegenteil. Die Chancen der dennoch entstehenden Filme sind weder auf dem regionalen Markt noch auf dem Weltmarkt aussichtsreicher geworden. Eine Festival-Karriere, man mag dies zwar bedauern oder beklagen, bietet noch die beste Gelegenheit, sich einem möglichst gros-

sen Publikum zu präsentieren. Ein Film wie der von Frankreich coproduzierte und auch von der «Stiftung Montecinemaverità» geförderte *KILLER* von *Darezhan Omirbajev* aus Kasachstan fand – nach seinem Erfolg in der Sektion «Un certain regard» in Cannes – nun auch den grössten Zuspruch beim einheimischen Publikum. Die Vorführungen in Almaty waren überlaufen, während der Projektion standen die Zuschauer sogar in dichten Reihen in den Kinosälen. So bleibt wenigstens die kleine Hoffnung, dass die Kreise sich schliessen, die zahllosen kleineren und grösseren Anstrengungen, etwas für solche Filme zu tun, zumindest partiell einen fruchtbaren Boden finden.

Ein signifikanter Diskussionsbeitrag wurde, völlig unbeabsichtigt, allerdings auch auf einem Empfang im grössten Fernsehstudio von Kasachstan geliefert. Nicht allein, dass das Fernsehen in Kasachstan über sichtbar grössere Mittel verfügt als der Film, das hauseigene Kinderballet überbrachte den geladenen Gästen Grüsse – Grüsse unter anderem aus Hollywood. Und da traten sie denn auf und hatten den grössten Applaus: *Charlie Chaplin*, *Freddy Krueger* aus *NIGHTMARE ON ELM STREET*, *Batman* neben *Superman*. Die Frage, wieweit beeinflusst das Fernsehen das Sehverhalten der Zuschauer, wurde im Kolloquium nicht diskutiert – dafür nahmen die Sorgen und Nöte der anwesenden zentralasiatischen Filmschaffenden zu breiten Raum ein. Engagiert vertraten sie vor allem ihre eigene Sache, nicht zuletzt in der Hoffnung, unter den internationalen Gästen Hilfe für eine Co-Produktion ihrer Projekte zu finden.

Für den Charme, den das Festival gegenüber den Grossveranstaltungen in Cannes oder Berlin noch auszeichnet, mag folgende Geschichte sprechen: Wer über ein Festival berichten will braucht Bilder. Ich bemühe mich also darum, aber es ist nichts zu machen. Bilder sind keine aufzutreiben. Ich habe schon jede Hoffnung aufgegeben, da klopft es an der Tür meines Hotelzimmers. *Stanislav* steht vor der Tür und sagt: «Ich habe gehört, Sie suchen Bilder» und drückt mir nebst Visitenkarte eine Aufnahme in die Hand, nicht ohne mit dem Zeigefinger darauf hinzuweisen: «Das bin ich».

Walt R. Vian

Drehbesuch

GROSSE GEFÜHLE von Christof Schertenleib



Plant *Christof Schertenleib* einen Zyklus zum Thema Beziehungswirrwarr? Nachdem er in *LIEBE LÜGEN* vier Menschen nahe der Dreissig, die sich mit Entscheidungen in Liebesdingen schwertun, auf Um- und Abwegen ihre schwankenden Gefühle füreinander hat erkunden lassen, dreht es sich in *GROSSE GEFÜHLE* wiederum um vier Charaktere – diesmal in festen Paarbeziehungen –, die mit ihren Bezugspersonen Konflikte um Mono- und Polygamie, Sorgerecht und persönliche Utopien austragen. Sind die Figuren in

GROSSE GEFÜHLE auch gesetzter, klarer im Leben eingerichtet, sind sie doch nicht angekommen, müssen vor allem beruflich umdenken.

Einen Zyklus habe er bislang nicht ins Auge gefasst, Kontinuitäten sind dennoch auszumachen: Der Regisseur wählt bevorzugt solche Orte, an denen er sich auskennt, wie in Bern, Wien (seinem Zweitwohnsitz), Zürich und im Neuenburger Jura. Der Kameramann heisst wieder *Hansueli Schenkel*, und auch einige der Darsteller und Darstellerinnen sind schon *Schertenleib*-geeicht: *Stefan Suske* als *LINUS* war in *LIEBE LÜGEN* der Schnorrer *Max*, *Karin Kienzer* als *Ewa* kennt er bereits seit Wiener-Filmakademie-Zeiten.

An einem der ersten Drehtage treffe ich die Equipe in einer Privatwohnung im dritten Wiener Bezirk. Sie sind nicht in Vollbesetzung, in der Schweiz werden weitere Teammitglieder dazu stossen; die kleinräumig angelegte Dachgeschoss-Wohnung könnte auch schwerlich mehr als ein Dutzend Personen mit Equipment fassen. Mir wird vom Aufnahmeleiter ein Platz zugewiesen, wo ich nicht störe. «Hinter der Kamera», sagt er eindringlich, dann kümmert er sich weiter um die Koordination der nächsten Szene.

Im verglasten Wohnzimmer mit direktem Zugang auf eine schmale, blickgeschützte Terrasse wird eine innige Abschiedsszene zwischen *Linus* und seiner Ex-Frau *Ewa* stattfinden. Der Raum ist in sich stimmig, die Auswahl der Bücher, Bilder, Kristalle und Textilien verweist auf das anthroposophische Interesse der Wohnungsinhaberin. Diese Ausgangslage kam der Ausstattung mehr als entgegen, so musste nur wenig hinzugefügt werden, um den Effekt zu erzielen, den die Ausstatterin als «leicht esoterisch angehaucht» beschreibt.

Da bei vergleichbarer Drehzeit das Budget für *GROSSE GEFÜHLE* gut zweimal so hoch ist wie für den Spielfilmerstling *LIEBE LÜGEN*, konnte diesmal jede Position im Filmteam besetzt werden; teils werden bis zu drei Beleuchter am Set sein, und vor allem gibt es keine behelfsmässigen Doppelfunktionen mehr. Das schafft ein ganz anderes Grundgefühl, dennoch hat *Christof Schertenleib* den Eindruck, weniger Geld als beim letzten Dreh zur Verfügung zu haben. Warum das? Die Geschichte sei aufwendiger ange-

legt, so sind Kamerafahrten mit dem Kran vorgesehen, und in der Postproduktion werden die Tricks einigen Aufwand erfordern. Die Idee ist, den Film wie ein Buch anzulegen, mit Kapiteln, Fussnoten, eingefrorenen Katern, einem Blättern in den Stationen der Charaktere nachempfunden. Diesmal solle das Budget für eine Cutterin reichen, wünscht sich der Regisseur, sonst müsse er selber wieder in den Schneiderraum, und das sei nach der monatelangen Beschäftigung mit dem Stoff nicht das Wahre.

Mitten im Gespräch mit *Schertenleib* kommt der Aufnahmeleiter, informiert, dass es in fünf Minuten weitergeht. Der Regisseur wird sichtlich unruhig, ist in Gedanken schon nicht mehr ganz hier; ich kann noch eine letzte Frage anbringen, bevor der Aufnahmeleiter knapp den Beginn einmahnt. Er arbeitet im sicheren Wissen, dass während der Drehzeit immer Verzögerungen auftreten, man nicht «in der Zeit» ist, und möchte nicht hinterherhinken, wenn es vermeidbar ist. Tendenziell sind die täglich aktualisierten Zeitpläne immer knapp; bei der Produktion *GROSSE GEFÜHLE* kommt erschwerend hinzu, dass statt der ursprünglich geplanten sieben nur sechs Wochen Drehzeit zur Verfügung stehen. Förderungen, auf die spekuliert wurde, sind umgefallen. Von österreichischer Seite gab es gar kein Geld, und nun sind mit verschiedenen Schweizer und Luxemburger Förderstellen nur zwei Länder beteiligt, woraus unmittelbar folgt: keine Eurimages-Förderung.

Die nächste Szene ist unterdessen eingerichtet, das heisst die Stellprobe mit den zwei Darstellern ist vorbei, der Bildauschnitt bestimmt, Kamera und Licht plaziert. Nun probt *Stefan Suske* sein Timing, *Karin Kienzer* muss während der ganzen Zeit regungslos stehen und einfach schauen (was sich über einviertel Stunden ziehen wird, womit das «einfach» relativiert wäre).

Linus sollte den Zug nach Bern erreichen, ist schon etwas in Eile und zudem verärgert, weil der Sohn sich im Zimmer verschanzt hat und seine Ex-Frau zwischen Tür und Angel mit ihm über Vaterpflichten und Alimente reden will. Ein gereizter *Linus* in Bewegung also, was den Kamera-Assistenten vor besondere Aufgaben stellt. Die

zwei handelnden Personen sind in der Tiefe angeordnet, *Ewa* steht weit hinten im Vorraum, *Linus* näher bei der Kamera, am Übergang zweier Zimmer. Und eben da liegt die Schwierigkeit: In seiner Aufgebrachttheit läuft *Linus* mehrmals über die Schwelle, ruft Abschiedsworte Richtung Sohn, wendet sich zurück an seine Frau, überschreitet die Türschwelle von neuem. Geschärft wird vom Assistenten ohne Kontrolle, also hat *Stefan Suske* seinen *Linus* sehr exakt die Drehungen und Kehrtwendungen ausführen zu lassen, die ihm die Bodenmarkierungen vorgeben. Es wird mit Synchronon gedreht, folglich müssen Bild und Ton zusammen funktionieren, wenn man eine Nachsynchronisation umgehen will. Nur, als *Stefan Suske* am überzeugendsten klingt, hat er die Schwelle nicht im richtigen Moment betreten, dann wieder fehlt ein Satzteil; einmal ragt nach Meinung des Aufnahmeleiters das Mikrofon ins Bild, was ein kurzes Geplänkel nach sich zieht; zweimal verschwenkt sich die Kamera, dann geht *Linus* in Etappen statt in einem Schwung. Schliesslich steht das neunte Take an, und es möchten alle dringend, dass es das letzte wird. Noch einmal kommt der Einwand mit dem sichtbaren Mikro, aber nach knapper Rücksprache zwischen Regie und Kamera wird für die nächste Einstellung umgebaut. An Material ist genug vorhanden, um die Szene zusammenschneiden zu können, erwiese sich kein Take als vollständig brauchbar.

In der letzten Szene, die am Vormittag abgedreht wird, soll *Ewas* Gesicht gross ins Bild, wie sie *Linus* beim Auf- und Abgehen zuschaut, dabei ohne sichtbare Regung an der Wand lehnt. *Schertenleib* hat sich einen Platz am Boden gesucht, möglichst nahe am Geschehen, schaut zu, ohne unmittelbar gut-zuheissen oder zu verwerfen. Die Schauspielerin zeigt ihre Ermüdung, setzt sich zwischendurch hin, wie länger über den Lichteinfall verhandelt wird. Schliesslich ist sie, wie alle, seit dem frühen Morgen eingespannt. Das Mittagessen als Anreiz: «Noch ein Take, und dann gehen wir essen!» verspricht der Aufnahmeleiter. Und kann sein Wort halten.

Yasmin Kiss

Geplanter Starttermin:
Frühherbst 1999; Produktion und
Verleih: Fama-Film, Bern

Von Büchern zu Film und Kino

«In zehn Jahren ist ORDINARY PEOPLE die Preisfrage in einem Fernsehquiz und THE ELEPHANT MAN ein Film, den sich die Leute ansehen» zitiert David Lynch Mel Brooks, nachdem dessen Produktion bei der Oscar-Verleihung 1981 trotz acht Nominierungen leer ausging, während das Regiedebüt von Robert Redford mit vier Trophäen in den Hauptkategorien einen glänzenden Triumph feierte. Ein kurzer Berührungspunkt zwischen zwei amerikanischen Filmkünstlern, die ansonsten an unterschiedlichen Enden des kinematographischen Spektrums anzusiedeln sind, der Hollywood-Superstar und der Filmemacher mit der Vorliebe fürs Bizarre. Aber gerade weil «David Lynch» ein Markenname geworden ist, der eine bestimmte Art von Kino verspricht, sieht er sich mit ähnlichen Erwartungshaltungen konfrontiert wie Robert Redford, bei dem «die Katastrophe des Erfolgs als Grundmotiv späterer Regiearbeiten» fungierte. So analysiert es jedenfalls Daniel Kothenschulte in seiner Redford-Monographie, die sich im Detail den fünf Regiearbeiten Redfords widmet und damit Neuland betritt, erfreuen sich diese Arbeiten doch erheblich weniger Aufmerksamkeit als die Leinwandpräsenz des Künstlers. Dabei erscheint die Oberfläche bürgerlichen Lebens, die sie minutiös schildern, nicht weniger zerbrechlich als die Idylle bei Lynch. Wo der aber gleich am Anfang von BLUE VELVET das Insektengewimmel unter der Oberfläche zeigt, da bleiben die Katastrophen bei Redford oft unsichtbar. Seine Inszenierungen erweisen sich als höchst durchdacht, seine Filme sind mehr als nur Vehikel für grosse Schauspielerleistungen, mehr als «amerikanische Heimatfilme», mit deren Kulmination in THE HORSE WHISPERER, der Redford erstmals in der Doppelrolle von Regisseur und Darsteller präsentiert, auch das eigene Leinwandimage und sein

politisches Image als Naturschützer in Einklang gebracht werden sollen.

Kothenschultes Abhandlung profitiert von den Kenntnissen des Autors in Sachen Musik und Malerei, zu denen er Redford auch im Interview Aufschlussreiches entlocken kann. Zudem sind viele der Abbildungen auf Gegenüberstellungen angelegt, dabei auch Gemälde miteinbeziehend. Ärgerlich dagegen editorische Schlampigkeiten wie mitten im Satz aufgehörnde Fussnoten, zahlreiche Druckfehler (und das Kuriosum einer alphabetisch geordneten Filmographie).

Wer nach der Lektüre Lust verspürt, noch einmal die darstellerische Arbeit Redfords Revue passieren zu lassen, greift vielleicht zu dem Band der Heyne-Filmbibliothek, der gerade in einer neuen erweiterten Auflage erschienen ist, wobei die letzten Filme eher knapp und uninteressant von Thomas Jeier abgehandelt werden. Die informativsten Passagen des Bandes sind Zitate von Redford selber, die allerdings ohne jegliche Quellenangabe (auch eine Bibliographie fehlt) in den Text eingefügt sind, so dass der Leser vielleicht glauben soll, sie stammten aus Gesprächen mit dem Verfasser. Dessen eher allgemeine Fragen im einleitenden Interview bringen immerhin einige interessante Äusserungen Redfords hervor (wie die Differenzierung zwischen Country Music und Western Music).

Als Maler hat auch David Lynch begonnen, die Beschreibungen ebenso wie die Querverweise zu seinem filmischen Œuvre in «Lynch über Lynch» machen neugierig auf diese Arbeiten, leider ist keine einzige von ihnen abgebildet. Auch die «zahlreichen Abbildungen», die der Verlagsprospekt verheisst, sind bei weitem nicht so zahlreich wie in anderen Lynch-Büchern und bestehen überwiegend aus Standfotos, die den Filmen selber kaum gerecht werden. Dafür liefert der Text, bestehend aus langen Interviews, die Chris Rodley (überwiegend 1995/96) geführt hat, aufschlussreiche Informationen, nicht nur über die komplizierten Entstehungsgeschichten der Filme, sondern auch über die intuitive Herangehensweise dieses Filmemachers, der gleichzeitig darauf beharrt, dass bestimmte Geheimnisse bewahrt bleiben sollten (wie etwa die Machart des mon-

strösen Babies in ERASERHEAD). Insofern gelingt dem Buch ein wunderbarer Balanceakt zwischen aufdecken und rätselhaft lassen.

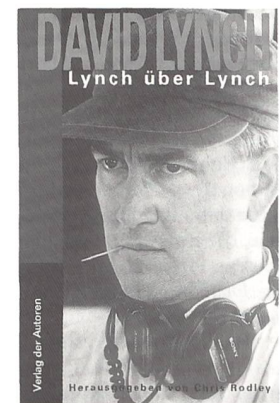
Neben Filmen, Fotos und bildender Kunst hat David Lynch auch einen Comicstrip geschaffen (der immerhin neun Jahre lang im «L. A. Reader» erschien). Aber was ist das gegen die Medienvielfalt von Chris Marker: Gedichte, ein Roman, Fotobände, Reiseführer, Filme in allen denkbaren Formaten, zuletzt Arbeiten mit Hi-8 und 1997 die Produktion einer CD-Rom. 1952 hat er Comicstrips gezeichnet und noch 1970 ein Buch des Verhaltensforschers Konrad Lorenz übersetzt. «Markers Arbeiten lassen sich wie eine Mediengeschichte dieses Jahrhunderts lesen» heisst es in dem von Birgit Kämper und Thomas Thode herausgegebenen Sammelband, der sich als ein wahres Füllhorn erweist, überquellend von Abbildungen, mit äusserst umfassenden filmo- und bibliographischen Daten, einer kommentierten Filmographie und einer Reihe von Essays (überwiegend Erstveröffentlichungen), die auch Markers ausserfilmische Arbeiten würdigen. «Ideen kommen Marker blitzartig, en passant» heisst es einmal, das verbindet ihn mit Lynch, ebenso der Satz «Ich bin nicht dafür, die Geheimnisse zu kennen» (von Jean Giraudoux, über den Marker eine Biographie verfasst hat). So bleibt denn auch das Rätsel um die Person Marker mit seinem wiederholten Arbeiten unter Pseudonym, den Legenden, die sich um seinen Geburtsort und seine frühe Biographie ranken, die Produktivität eines Mannes, der sich selber unsichtbar macht, aber in seine Essayfilme höchst private Obsessionen einfließen lässt, erhalten.

Die Publikation von Filmdrehbüchern, wenn sie denn nur den blossen Text ohne Apparat aufweisen, scheint im Zeitalter der Videorecorder obsolet, hat aber eher zugenommen. Wenn schon die Lektüre der Drehbücher so amüsant ist wie das Anschauen des daraus entstandenen Zelluloidproduktes, geht das in Ordnung. Nach zwei Bänden mit den kompletten BBC-Shows von Monty Python gibt es jetzt auch ihre beiden 1972 in Deutschland gedrehten Shows zum Nachlesen, in denen sich die Truppe unter anderen Albrecht Dürers, Rotkäppchens und des Rattenfängers von Hameln

annimmt. Letztgenannter Sketch existiert nur auf dem Papier, wie auch einige andere, schon deshalb lohnt sich das Bändchen, das zudem über die Entstehungsgeschichten der Shows informiert, an denen der heutige Talkmaster Alfred Biolek als damaliger Unterhaltungschef der Bavaria einen nicht geringen Anteil hatte. Eigentlich hätte er dafür Tantiemen verdient, denn diese beiden Shows markieren den Beginn der internationalen Karriere der Pythons, die bis dahin nur in Grossbritannien aufgetreten waren.

Frank Arnold

Daniel Kothenschulte: *Nachbesserungen am amerikanischen Traum. Der Regisseur Robert Redford.* Marburg, Schüren Presseverlag, 1998. 191 S., 29.80 DM
 Thomas Jeier: *Robert Redford. Superstar und Filmemacher.* München, Heyne Verlag (Heyne Filmbibliothek 205), 1998. 240 S., 16.90 DM
 Chris Rodley (Hg.): *Lynch über Lynch.* Frankfurt/M., Verlag der Autoren, 1998. 353 S., 39 DM
 Birgit Kämper/Thomas Thode (Hg.): *Chris Marker, Filmmessias.* München, Institut Français de Munich/CICIM, 1997. 381 S., 48 DM
 Monty Python's *Fliegender Zirkus. Sämtliche deutschen Shows.* Zürich, Haffmanns Verlag, 1998. 160 S., 28 DM



Mediengeschichte des Films

Die Modellierung des Kinofilms

Corinna Müller · Harro Segeberg · Hrsg.

Die Modellierung des Kinofilms

Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen
Kurzfilm und Langfilm (1905/6 – 1918)



Mediengeschichte des Films Band 2

Wilhelm Fink Verlag

Den überwältigenden Erfolg, mit dem das Kino sich in diesem Jahrhundert durchsetzt, verdankt es dem Geschick, mit dem es zum Ende des letzten modernen Technik, Unterhaltungsindustrie und Hochkultur zusammengeführt hat. Die von Harro Segeberg zusammen mit Corinna Müller und Knut Hickethier herausgegebene *Mediengeschichte des Films* interessiert sich daher weniger für den Aufstieg der Kinematographie als für das Zusammenspiel der Kräfte, die ihn ermöglicht haben. Der erste Teil (Harro Segeberg: Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, München 1996) hatte den Film in die Entwicklung der bereits etablierten Künste eingebunden, auf deren ästhetische Probleme das junge Medium mit eigenen Mitteln Lösungen finden sollte.

Im jetzt erschienenen zweiten Band verschiebt sich zwangsläufig die Perspektive: Es sind nicht mehr so sehr die Abhängigkeiten und freimütig getätigten Anleihen, die das Bild des «kumulativen Sammel-Mediums» (Harro Segeberg) prägen. In dem Masse, wie sich das Kino im zweiten Jahrzehnt seines Bestehens institutionell wie ästhetisch von Variété und Theater löst und eine eigenständige Formsprache entwickelt, wird es selbst zu einem bestimmenden

Faktor im Wechselspiel zwischen Populär- und Hochkultur wie zwischen den einzelnen Künsten.

Es ist die Geschichte einer auf mehreren Ebenen und keineswegs geradlinig verlaufenden Emanzipation, die dieser zweite Band unter dem Titel *Die Modellierung des Kinofilms* erzählt. Als historischer Leitfadent dient der schrittweise vollzogene Übergang von den frühen Kurz- und Kürzestfilmen zum abendfüllenden Langfilm. In einer Art methodologischem Schlüsseltext zum ganzen Band erläutert Corinna Müller die weitreichenden Folgen dieser nur scheinbar äusserlichen Entwicklung: Längere Filme verlangen nach komplexeren Geschichten und einer elaborierten Technik filmischen Erzählens. Aufwendige Grossprojekte erfordern eine rationelle Produktionsweise, einen professionellen Vertrieb und entsprechende Abspelstätten. Ein von der aufstrebenden Filmwirtschaft mit Bedacht inszenierter Starkult, der weit über das hinausgeht, was das Theater des späten neunzehnten Jahrhunderts zu bieten hatte, soll dem jungen Medium das Interesse eines stetig wachsenden Publikums auf Dauer sichern (*Knut Hickethier*). Dem gleichen Zweck dient die Ausbildung einzelner Genres mit festen Konventionen. Als besonders erfolgreich erweist sich dabei neben dem Detektivfilm (*Sebastian Hesse*) der amerikanische Western, der mit der Doppelung von Liebesgeschichte und Actionhandlung (double plot) ein leicht wiederzuerkennendes und daher überaus publikumswirksames Story-Modell schafft (*Karin Esders*).

Je entschiedener das Kino aus dem Schatten der bestehenden Unterhaltungsindustrie tritt und der Bühne mit abendfüllenden Programmen ihren Platz streitig macht, desto heftiger wird in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg der Widerstand von seiten der etablierten Künste. Der Film versucht, die gegen ihn erhobenen Vorwürfe zunächst dadurch zu entkräften, dass er von sich aus die Nähe zur Hochkultur sucht: Vorlagen renommierter Literaten sollen für künstlerische Qualität bürgen und das sich reserviert gebende Bildungsbürgertum ins Kino locken (Corinna Müller). Der sogenannte «Autorenfilm» bleibt jedoch Episode. Längerfristig beweisen – kaum zufällig – Schriftsteller (unter ihnen auch Frauen) eine glücklichere Hand,

die wie Heinrich Lautensack literarisch nicht zur ersten Garde zählen; ihre genau auf die Eigenheiten des neuen Mediums abgestimmten Texte werden, schwebend zwischen Literatur und Film, noch heute von beiden dafür zuständigen Wissenschaften nicht für voll genommen (*Jürgen Kasten*). Ganz anders als von den kulturkonservativen Kritikern verlangt präsentiert sich das Verhältnis der beiden Künste bei Richard Bermann; in seinem Roman «Die Films der Prinzessin Fantoche» (1913) ist es die Literatur, die, begeistert von den Möglichkeiten der kinematographischen Technik, dem Film nacheifert (*Jörg Schweinitz*).

Der Erfolg hat seinen Preis. Je besser es dem Kino gelingt, nach dem Vorbild der Literatur stimmige Geschichten zu erzählen, desto grösser ist die Gefahr – dies Alfred Döblins Befürchtung –, dass das neue Medium seine aufregende Modernität verspielt. Döblin versucht daher, die dem frühen Film eigene Sprache, die unbekümmert um psychologische Motivierung und narrative Kontinuität sich an die sichtbare Oberfläche des Geschehens hält, hinüberzureiten in eine neue Form von Texten; die Literatur, die alte Kunst, soll stellvertretend die von der jungen verpasste Chance ergreifen, zu einer wahrhaft zeitgemässen, modernen Ästhetik zu gelangen (Harro Segeberg).

Die Erinnerung an die dem Erzählkino vorangehenden Anfänge des Films wahrt auf seine Weise auch der Experimentalfilm der folgenden Jahrzehnte, dem die früh entwickelten Techniken immer wieder Anlass geben, reflektierend auf die Eigenheiten des Mediums zurückzukommen (*Helmuth Herbst*); Ken Jacobs *NERVOUS SYSTEM FILM PERFORMANCES I (FROM MUYBRIDGE TO BROOKLYN BRIDGE) & II (USA 1996)* wären ein guter Beleg dafür, dass die von Herbst beobachtete «Wahlverwandtschaft» der Avantgarde der siebziger Jahre «mit den Kinopionieren der Jahrhundertwende» bis in unsere Tage hinein trägt.

Weniger technischer als ideeller Art sind die Verluste, die *Heide Schlüpmann*s Beitrag ausmacht. Sie erinnert an Franz Hofers – scheiternden – Versuch, das Kino als Ort jener nichtbürgerlichen Gegenöffentlichkeit zu retten, für die es auf Grund seiner Herkunft seit je her stand. Nach Hofers Willen sollte der

Film sich gerade nicht dem herrschenden Kunstverständnis an dienen, sondern – umgekehrt – das (männliche) Publikum für seinen andersartigen (weiblichen) Blick einnehmen.

Schuld daran, dass Möglichkeiten ungenutzt blieben, trägt das Kino, auf Profit und gesellschaftliche Anerkennung bedacht, allerdings nicht allein: Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs schliesst eine blühende deutsche Produktion von der lebenswichtigen internationalen Konkurrenz aus. Das bekommt nicht nur dem Detektivfilm schlecht, der nach 1914 zwar «seriöser» wird, aber seine gesellschaftspolitischen Ansprüche aufgibt (Sebastian Hesse); mit der Wochenschau gewinnt ein Genre an Bedeutung, das seiner zensurbedingten Textlastigkeit wegen – aktuelle Bilder von der Front werden, wenn sie überhaupt gedreht werden dürfen, selten und erst spät freigegeben – weit hinter den Möglichkeiten des Mediums zurückbleibt (*Wolfgang Mühl-Benninghaus*). Anders Ernst Lubitschs frühe Komödien (*Jürgen Kasten*): Mit ihrem raffinierten Zusammenspiel von Filmbild und Dialogtext geben sie neben Karl Valentins Grotesken eines der seltenen deutschen Beispiele für eine nicht-affirmative Lachkultur ab (*Thomas Brandlmeier*, der damit in Sachen Komödie zu ganz anderen Schlüssen kommt als Sebastian Hesse mit Blick auf den deutschen Detektivfilm).

Als nach dem Krieg die heimische Produktion endlich den direkten Vergleich mit den ausländischen Monumentalfilmen (D.W. Griffith) antreten kann, wird offenkundig, wie weit sie ästhetisch in der Zwischenzeit zurückgefallen ist (*Rainer Rother*). Sie wird den Rückstand aufholen und in den zwanziger Jahren ihre alte internationale Bedeutung zurückerlangen. Auch darum wird es im letzten, noch ausstehenden Band der *Mediengeschichte des Films* gehen – nach den beiden ersten gibt es wenig, was man lieber täte, als ihn gleich zu lesen.

Matthias Christen

Corinna Müller, Harro Segeberg (Hrsg.): *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/6 – 1918). Mediengeschichte des Films, Band 2. München, Wilhelm Fink, 1998, 412 Seiten mit zahlreichen Illustrationen, Fr. 69.50*

Solothurner Filmtage '99

117 Werke von 261 angemeldeten Film- oder Videoproduktionen hat die Auswahl- und Programmkommission für die Solothurner Filmtage 1999, die vom 23. bis 31. Januar 99 in der Ambassadorenstadt zum 34sten Mal stattfinden, ausgewählt. In der Kategorie Langspielfilm werden etwa Paolo Poloni mit FONDOVALLE, Lutz Konermann mit HERZLOS, Edward Berger mit GOMEZ – KOPF ODER ZAHL oder Tomi Streiff mit DIE HOCHZEITSKUH präsent sein. Die zum Teil bereits im Kino angelaufenen neusten Filme von Fredi M. Murer, Alain Tanner, Marcel Gisler oder LA GUERRE DANS LE HAUT PAYS, die von der Schweiz für den Oscar nominierte Ramuz-Verfilmung von Francis Reusser, werden selbstverständlich auch zu sehen sein.

Der Dokumentarfilmbereich ist wie immer gut bestückt, es finden sich Porträts wie ADRIAN FRUTIGER – CRÉATEUR D'ÉCRITURE von Anne Cuneo, JEAN NOUVEL, L'ESTHÉTIQUE DU MIRACLE von Beat Kuert oder die Dokumentation TAMARO. PIETRE E ANGELI von Villi Hermann zur Zusammenarbeit des Architekten Mario Botta und des Künstlers Enzo Cucchi beim Bau der Kirche von Monte Tamaro. Längere Dokumentarfilme sind von Autoren wie Heinz Büttler mit CRICKET OR BHARATHA NATYAM, Richard Dindo mit L'HÔPITAL CANTONAL UNIVERSITAIRE DE GENÈVE, Urs Graf mit DIE ZEIT MIT KATHRIN, Nicolas Humbert und Simone Fürbringer mit VAGABONDING IMAGES, Pascal Magnin mit AMNÉSIE INTERNATIONALE oder Christian Schocher mit PAUN JESTER HA SIAT CRUSTAS, Stefan Schwietert mit IM WARTERAUM GOTTES und Norbert Wiedmer mit SCHLAGEN UND ABTUN zu erwarten. Auch hier kann man die teilweise bereits angelaufenen neusten Produktionen von Bruno Moll, Simon Bischoff, Edwin Beeler, Lisa Faessler oder Dieter Gränicher nach- oder wiederholen.

Auch im Bereich Kurzspiel-, Experimental- und Trickfilm finden sich bekanntere und unbekanntere Namen, so etwa Georges Schwizgebel mit FUGUE, Bettina Schmid mit KRONOS & PARTNER, Tobias Ineichen mit HAL, Dominique Comtat mit LES PARADOXES DU PHOTOGRAPHE, Hans Peter Amman mit COUPLE oder Felix Schaad mit VIRTUEL REALITY.

Das Hauptprogramm wird mit einer Reihe von Sonder-schauen "garniert": «Internationale Kurzfilme», «Kinder- und Jugendfilm», «Internationale Co-

Produktionen Minderheitsbeteiligung Schweiz», «10 Jahre trigon-film», eine «Carte blanche für das Schweizer Fernsehen DRS, TSR, TSI» und ein Forum für den österreichischen Film unter dem Titel «Palmarès Diagonale 1998 Graz».



Die Retrospektive gilt Alexander J. Seiler, Filmemacher, Publizist und Kultur-Anreger wie -enragé.

Am Mittwoch, dem 27. Januar, werden um 17.30 im Konzertsaal die Schweizer Filmpreise für den besten Kurz-, Dokumentar- und Spielfilm von der von Xavier Koller präsierten Jury verliehen, um 21 Uhr werden gleichenorts die Preisträger gezeigt. Nominiert sind die Spielfilme von Marcel Gisler, Paolo Poloni, Francis Reusser, Alain Tanner und Fredi M. Murer, die Dokumentarfilme von Erich Langjahr, Bruno Moll, Christian Davi, Villi Herman und Lutz Leonhardt und in der Kategorie Kurzfilm PASTRY, PAIN AND POLITICS von Stina Werenfels, HOTEL BELGRAD von Andrea Staka, HELL FOR LEATHER von Dominik Scherrer, A NEDJAD von Frédéric Choffat und CONTRECOUP von Pascal Magnin. Für Anfang Februar ist eine Tournee mit den Gewinnern in mehreren grossen Schweizer Städten vorgesehen. Solothurner Filmtage, Postfach 140, 4504 Solothurn, Tel. 032-625 80 80 Fax 032-623 64 10

Saarbrücken '99

Vom 19. bis 24. Januar findet zum zwanzigsten Mal der Wettbewerb um den Max Ophüls Preis, der Auszeichnung des besten deutschsprachigen Nachwuchsfilms, in Saarbrücken statt. Im Kurzfilmwettbewerb präsentieren sich vor allem Produktionen aus deutschsprachigen Filmhochschulen. Die Reihe Perspektiven des deutschsprachigen Films präsentiert ausser Konkurrenz interessante Werke aus der aktuellen Jahresproduktion. Der «Blick über die Grenze» fällt dieses Jahr auf das New British Cinema; ein eigener Programmblock ist der Schule für Gestaltung Zürich gewidmet. Abgerundet wird das Programm durch die Reihe IndustrieWelten, die ausge-

wählte Spielfilme, Klassiker und Raritäten zum Thema Arbeits- und Industriegesellschaft aus einem halben Jahrhundert Filmgeschichte zeigen wird. Neben Filmen wie etwa STREIK von Sergej Eisenstein, A NOUS LA LIBERTÉ von René Clair, SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING von Karel Reisz oder HARLAN COUNTY USA von Barbara Kopple wird mit dem vom Centre National de l'Audiovisuel Luxembourg wiederentdeckten und restaurierten Stummfilm VU FEIER AN EISEN von 1921 auch ein einzigartiger Blick auf eine Industrie geworfen, die die ganze Region kulturell und politisch geprägt hat. Mit dieser Retrospektive stellt sich die Cinéma-thèque Municipale de Luxembourg einem grösseren Publikum vor.

Filmfestival Max Ophüls Preis, Filmbüro, Mainzer Strasse 8, D-66111 Saarbrücken, Tel. 0049-681-3 94 52 Fax 0049-681-9 05 43

Ausstellung**«Als Micky Mouse nach Deutschland kam»**

Das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt M. zeigt bis zum 14. Februar 1999 die Sonderausstellung «Als Micky Mouse nach Deutschland kam», in der rund 450 Exponate vom Siegeszug der Mickey Mouse (sie wurde dieses Jahr 70) erzählen. Bereits Ende der zwanziger Jahre begeisterten



die von Walt Disney geschaffenen kurzen Zeichentrick-Tonfilme das deutsche Publikum. In den dreissiger Jahren erscheint die Maus als alltäglicher Begleiter sogar in deutschen Spielfilmen, etwa in Fritz Langs MEINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER oder in GLÜCKSKINDER, wo Lilian Harvey singt «Ich wollt', ich wär die Mickey Mouse ...». Nach Kriegsende fand sich die Maus hauptsächlich als Comic-Strip in Zeitungen und später dann in der eigenen «Micky Maus» Zeitschrift. Originalzeichnungen wie

dreidimensionale Kunst- und Gebrauchsobjekte der Ausstellung zeugen vom grossen Einfluss des kleinen Nagers auf die deutsche Populärkultur. Die für die ganze Familie konzipierte Ausstellung vermittelt auch einen Einblick in die Herstellung von Comics und Trickfilmen. Ein umfangreiches Begleitprogramm im Kino ergänzt die Ausstellung.

Deutsches Filmmuseum, Schau-mainkai 41, D-60596 Frankfurt M. Di/Do/Fr/So 10–17 Uhr, Mi 10–20 Uhr; Sa 14–20 Uhr

Veranstaltungen**nonstop 25h**

Nach dreizehn Jahren fanden die Film- und Videotage der Region Basel dieses Jahr nicht mehr statt. Jahr für Jahr hatte das mehrtägige Festival Film- und Videoschaffenden aus der Nordwestschweiz, dem Elsass und aus Südbaden Gelegenheit geboten, sich und ihre Arbeiten einem breiten Publikum vorzustellen. Es ist ungewiss, ob und in welcher Form das Festival wieder zu neuem Leben erweckt werden kann. Mit einer einmaligen Aktion will die regionale Film- und Videoszene auf dieses Vakuum reagieren. Am Freitag, 15. Januar (Barbetrieb und Filmannahme ab 20 Uhr, Vorführungen ab 22 Uhr) und Samstag, 16. Januar können 25 Stunden lang Videos und Filme der Formate VHS, Super 8 und 16mm unangemeldet von Autorinnen und Autoren in mehreren Räumen am Aeschenvorstadt 57 präsentiert werden: ein laufend entstehendes «menu surprise» ohne Jury, dafür mit vielen Steckern (auch für Multimedia-Installationen), Essen und Trinken und Musik.

nonstop 25h, Aktion für Film und Video, c/o point de vue, Flughafenstrasse 20, 4056 Basel Tel. 061-383 02 22

Erlebnisort Kino

Vom 22. bis 24. Januar 1999 veranstalten Universität Bremen und Kommunalkino/Kino 46 zum vierten Mal das Bremer Symposium zum Film. Unter dem Tagungsthema Erlebnisort Kino will sich die Tagung mit den historischen und gegenwärtigen Formen und Funktionen des Kinos als sozialer Ort der Versammlung und Unterhaltung, aber auch der Bildung, Information und Beeinflussung befassen. Dazu gehört etwa der Blick auf Kinoarchitektur wie Kinoprogramm. Im Zentrum stehen Fra-

gen nach der Filmrezeption, nach dem dunklen Raum, in dem Kino und Film individuell im zufälligen Kollektiv erlebt werden, wie nach Voraussetzungen und Möglichkeiten von Filmwirkung auf Lebensstil oder Selbst- und Welt-Wahrnehmung. Gefragt werden soll auch nach der Zukunft des Kinos unter den Bedingungen des Medienwandels.

Zum Symposium haben namhafte Filmwissenschaftler und Filmkritiker zugesagt, unter anderen David Bathrick (Ithaca, USA), Thomas Elsaesser (Amsterdam), Knut Hackethler (Hamburg), Gertrud Koch (Bochum), Peter Körte (Frankfurt), Klaus Kreimeier (Siegen), Sabine Lenk (Utrecht), Joachim Paech (Konstanz), Leonardo Quaresima (Bologna) oder Pierre Sorlin (Paris) und Susanne Weingarten (Hamburg).

Das Symposium wird vom 18. bis 25. Januar mit einer einschlägigen umfangreichen Filmreihe im Kino 46 begleitet.

Erstmals wird im Rahmen des Symposiums der *Bremer Filmpreis* verliehen. Preisträger ist *Bruno Ganz*.

Kommunalkino/Kino 46, Waller Heerstrasse 46, D-28217 Bremen Tel. 0049-421-3876730 Fax 0049-421-3876734

3-D-Film-Festival '99

Ende Januar kommt es im *Filmpodium der Stadt Zürich* zur erweiterten Zweitaufgabe des höchst erfolgreichen *3-D-Film-Festivals* vom April dieses Jahres. In Zusammenarbeit mit «volt & vision» präsentiert das *Filmpodium* in Wiederholung *DIAL M FOR MURDER* von Alfred Hitchcock und *HOUSE OF WAX* von André de Toth (beide im April ausverkauft) und eine Reihe neuer Titel. – Unbedingt sich vormerken.

Filmpodium der Stadt Zürich im Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich Tel. 01-211 66 66

Ehrung

Friedrich Wilhelm Murnau Filmpreis

Am 20. Dezember ist *Jacques Rivette* mit dem alle zwei Jahre vergebenen *Friedrich Wilhelm Murnau Filmpreis* geehrt worden. In der Begründung der unter der Leitung des Filmhistorikers Norbert Grob stehenden Jury heisst es unter anderem: «In seinen Filmen entwickelt Jacques Rivette einen Magischen Realismus. Er wird deshalb auch Agent provocateur der Phantasie genannt, der mit den Imaginationen sei-

ner Zuschauer spielt. Ohne die Wirklichkeit der Menschen und der Gesellschaft aus dem Blick zu verlieren, arbeitet er literarische, theatrale und filmische Mythen in seine Werke ein – als Teil der Fiktion und der Perspektive zugleich. Seine Figuren bleiben nie Marionetten, sondern entfalten ihre besondere Geschichte und ihre eigenen Geheimnisse. Dazu erhält die Kamera Freiheit, ohne an gängige Dramaturgien und eingefahrene point of views gebunden zu sein. Eine unerwartet abenteuerliche Sicht auf unsere Welt wird möglich – irritierend, zauberhaft, magisch.»

Förderung

Hans-Böckler-Förderpreis

Die Hans-Böckler-Stiftung, das Mitbestimmungs-, Forschungs- und Studienförderungswerk des Deutschen Gewerkschaftsbundes, schreibt einen *Dokumentarfilm-Förderpreis* aus, der erstmals 1999 auf dem Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm vergeben werden soll.

Die Ausschreibung erfolgt zum Thema «Grenzübergang: Vom Studium in den Beruf». Alle möglichen Aspekte des Übergangs vom Studium ins Berufsleben sollen inhaltlich und filmästhetisch innovativ ausgestaltet werden. Über die Vergabe der Preise befindet eine Jury, die sich aus einem Vertreter der Stiftung, einem Dokumentarfilmschaffenden, einer Vertretung einer Medienhochschule und jeweils einer Vertretung der Sender WDR und RTL zusammensetzt. Prämiert werden die drei besten Treatments für einen Dokumentarfilm mit einer maximalen Länge von 60 Minuten. Der erste Preis ist dotiert mit 3000.- DM für das Treatment und 40000.- DM Produktionskostenzuschuss für Filme von 30 bis maximal 60 Minuten Dauer beziehungsweise von 25000.- DM für Filme unter 30 Minuten Länge. Es werden zwei zweite Preise für das Treatment à 2000.- DM vergeben. Teilnahmeberechtigt sind Dokumentarfilmschaffende aus dem In- und Ausland, die bereits mindestens einen Dokumentarfilm realisiert haben. Einsendeschluss ist der 30. Mai 1999. *Bewerbungsunterlagen bei: Hans-Böckler-Stiftung, Abteilung Öffentlichkeitsarbeit, Ditmar Gatzmaga, Bertha-von-Suttner-Platz 1, D-40227 Düsseldorf, Fax 0049-211-77 78 225*

Basler Filmförderung

Der Fachausschuss Film/Video/Foto der Kantone Basel-Stadt und Basel-Land hat an seiner letzten von drei Sitzungen aus dem gemeinsamen Filmkredit der beiden Kantone rund 90 000.- Fr. an Projekte aus dem Filmbereich vergeben. Produktionsbeiträge gehen an das Dokumentarfilmprojekt «Alima en Suisse» von *Hanspeter Giuliani* und die zwei Videoprojekte «floating faces» von *Hildegard Spielhofer* und «Hallo, ich bin da» von *Alejandro Miranda*. Drehbuchbeiträge gehen an die Projekte «Cabo Verde Transit» von *Dusan Simko* und «Abriss einer Erinnerung» von *Adnan Hadziselimovic*; das Fotoprojekt «Agent Orange, Vietnam» von *Roland Schmid* und *Peter Jaeggi* erhält einen Werkbeitrag. Ausserdem wurde ein Kopier- und Materialkostenbeitrag an *Kilian Dellers* gesprochen für die Erhaltung und Archivierung des audiovisuellen Werkes des 1997 verstorbenen Künstlers Marcel Stüssi.

Filmpolitik

Mannheimer Erklärung

Auf dem 47. Internationalen Filmfestival Mannheim-Heidelberg fand am 15. Oktober ein ganztägiges Symposium der *Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten e.V.* (Mitglied der FIPRESCI), zum Thema Filmjournalismus im Fernsehen statt, dessen Ergebnisse in folgender Erklärung zusammengefasst sind.

Berichterstattung im Fernsehen ist eine unverzichtbare Ergänzung der gedruckten Filmkritik in den Printmedien. In Bild und Zitat kann sie die Entwicklung der populärsten aller Kunstformen mit einer Genauigkeit dokumentieren, die dem Wort allein so nicht gegeben ist.

In Mannheim war zu sehen, dass sich der Filmjournalismus im deutschen Fernsehen auf einem guten Niveau befindet und dass er ein breites Spektrum von Formen vorweisen kann. Die Spannweite reicht von informativen Service-Magazinen (zum Beispiel «Cinemagazin», Premiere; «Kino Kino», BR) und kritische Eindrücke vermittelnden Filmfestival-Sendungen (zum Beispiel «Kennwort Kino», 3sat) bis hin zur Kurzform des subtilen Essays («Filmtip», WDR) und zu ausführlichen und in die Tiefe gehenden Features, die über eine aktuelle Berichterstattung hinausgehen (zum Beispiel «Filmforum», ZDF/3sat; «Kinomagazin», WDR, 3sat). Die Zuschauer haben ein Anrecht auf

solche filmkritischen und filmkundlichen Sendungen im Fernsehen. Demgegenüber stehen aber Tendenzen in den Fernsehanstalten, die filmjournalistische Bandbreite auf Clips und Tips in Nachrichtensendungen und Unterhaltungsshow heruntorzufahren und journalistische Sorgfalt durch Promotion und Boulevard zu ersetzen.

Das HR-Magazin «Kinostarts» steht vor dem Aus, und andere Filmsendungen kämpfen um ihre Existenz, wobei immer wieder mit Einschaltquoten gegen sie argumentiert wird. Dabei ist es ein offenes Geheimnis, dass die üblichen Messmethoden bei der sich an ein ganz spezifisches Publikum wendenden Kulturberichterstattung völlig unzuverlässig sind. Erfahrungen mit Sendungen, deren Sendeplätze verlegt worden sind (zum Beispiel «Exklusiv Kino», RTL; «Kino Kino», BR) zeigen, dass der wichtigste Quotenfaktor ohnehin die richtige Platzierung im Programm ist. So kommt bei einer Verlegung in die Nachtschiene nur das heraus, was gegeben wurde.

Hinter dem scharfen Wind, der gerade Kinosenndungen ins Gesicht bläst, steckt wohl aber auch noch etwas anderes. Auch nach hundert Jahren Filmgeschichte scheint Kino für die Programmverantwortlichen des Fernsehens immer noch in erster Linie Jahrmärktsveranstaltung zu sein, weshalb sie offenbar glauben, es als Kunstform und Kulturphänomen nicht ernstnehmen zu müssen. Das Fernsehethema Kino darf vorzugsweise eine Schattenexistenz als Rauschschmeisser in Nachrichten- und Pausenfüller in Unterhaltungsshow fristen, während eine fachkompetente und von der Liebe zum Kino getragene ernsthafte Auseinandersetzung eher unwillkommen ist.

So entsteht die schizophrene Situation, dass insbesondere öffentlich-rechtliche Sendeanstalten, die sich mit ihren Fernsehspiel-Abteilungen noch um die Pflege von besonderen Filmen bemühen, die Auseinandersetzung mit diesen Filmen in ihrem Medium nicht mehr zulassen.

Wir halten diese Entwicklung für verhängnisvoll und fordern alle Verantwortlichen auf, Schritte zu unternehmen, die Programmpräsenz des seriösen Filmjournalismus im Fernsehen zu garantieren und zu verstärken.