Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 41 (1999)
Heft: 222

Rubrik: Kurz belichtet

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

Reality Sandwiches

STRANGE DAYS are here to come – ein Film zum Jahrhundertende

And down there's Hollywood,
the starry world below
– expressing nakedness –
that craving, that glory
that applause – leisure, mind,
appetite for dreams, bodies,
travels: appetite for the real,
created by the mind
and kissed in coitus –
that craving, that melting!
Not even the human
imagination satisfies
the endless emptiness of the soul.

Eine endlose Leere der Seele fühlte Allen Ginsberg im Gedicht «Over Kansas», als er auf Hollywood sah. Keine neuen

Nachrichten bis heute: Zur Jahrhundertwende blutige Eskalation auf dem Balkan, das bedeutet Krieg in Europa, Kannibalismus im hungernden Nordkorea, aufgespiesste Köpfe von Maduranen in borneotischen Stammesfehden, Organklau bei Felachenkindern am oberen Nil – und so will die Aufzählung von Katastrophen und Ausfällen archaischer Prägung kein Ende nehmen. Angesichts des Zustandes unserer Welt müssen wir erkennen, dass der elaborierte technische Standard, ein Augenwisch, mit dem wir Heim und Leben schmücken, den kurzen zeitlichen Abstand zur Steinzeit kaum maskieren kann. Und angesichts unserer kaputten Welt scheint die Gewalt aus Hollywood, von der wir uns immer wieder an den Kinosessel fesseln lassen, "relativ" harmlos. Sie tut niemandem wirklich weh, ernährt Millionen, ergötzt Abermillionen.

In dem «Traktat über die Gewalt» zitiert Wolfgang Sofsky unter anderen Augustinus, der sich in seinen «Confessiones» mit den Versuchungen der Gewalt beschäftigt. Dieser berichtet von einem Schüler, der sich, von Freunden gelockt, trotz grösster Willensanstrengung und heftigen Abscheus der Lust der Menge an den Gladiatorenkämpfen ergab. Augustinus' Schüler wurde nach dieser Initiation zum faszinierten Besucher der grausamen Zirkusspiele, zum leidenschaftlichen Partizipienten an den Darbietungen von Gewalt. Diese Hingabe ist unabhängig von Bildung, Klasse oder zivilisatorischer Sittenfestigkeit. Wo immer es zu barbarischen Ausbrüchen und Gewalttaten kommt, ist der Zuschauer nicht fern, der sich an ihnen weidet. Voll der Lust und des Ekels verfällt er über die «Sogkraft des kollektiven Affekts» hinaus der Grausamkeit, die ihre Wirkung wie ein schleichendes Gift entfaltet. Noch mehr Blut, zerfetztes Fleisch, abgetrennte Gliedmassen.Von den circensischen Spielen, über Hexenverbrennungen, Lynchjustiz und Pogrome bis zu den Gewaltexzessen im Kinosaal befindet sich der Zuschauer im Banne der Gewalt. Die Dokumentationen des Schrecklichen, mit denen wir uns, um "informiert" zu sein, bereitwilligst von Fernsehkorrespondenten füttern lassen, gelangen sogar ja echtzeitig in unsere Heime.

In den Mittneunzigern kam eine Reihe von Filmen in die Kinos, die extreme Gewalt vorführten. Augenscheinlich wurde hier eine neue (alte) Qualität

von Grausamkeit untersucht, die sich vollkommen zweckfrei ausagierte und hinter der sich eine zynische Programmatik unerhörten Ausmasses verbarg: die Lust an der Vernichtung generiere gleichsam die Lust am Leben. Gewalt als Medium für Lebenshunger, Freiheitsdrang und den ultimativen Erotikthrill am Blutrausch. KILLING ZOE, KALIFORNIA, PULP FICTION und NATURAL BORN KILLERS liessen Roger Corman und seine Jünger aussehen wie Katechumenen vor der Taufe durch den Teufel. Doch wo jene mit der Absurdität des kleinen Horrors und mit cleverem Humor den Mainstream unterminierten, beherrscht den heutigen Gewaltexhibitionismus die Adrenalinquote. Ohne jedes Augenzwinkern werden die Trivialisierung der Kultur, der Verlust von Scham und Ethik und die Aufgabe jeglicher ästhetischer Referenzmodelle gefeiert. Endlich frei als Freak in der wilden Freakbeichte zum Jahrhundertende. Die Apokalypse liegt hinter uns, wir haben es nur noch nicht bemerkt. Auf gesunkene moralische Standards angesprochen, erklärte Oliver Stone die autoaggressiven *white trash*-Protagonisten seiner schrillen Gewaltepistel NATURAL BORN KILLERS zu Sendboten unserer Faszination an der Gewalt: «Unser Jahrhundert gehört den Massenmorden, den anonymen Genoziden, in der Türkei, der

Sowjetunion, in Deutschland, Kambodscha, China. Die Gewalt ist in der Welt, das ist das eine. Das andere ist das Interesse des Publikums am Intimleben von anderen. Je perverser desto besser – das ist unsere Kultur ... Wir leben in einem Land, das dem späten Römischen Reich vergleichbar ist. Ein Land ohne zentrale Autorität. Wir haben allerdings einen schlimmen Ersatz gefunden: die Presse. Sie stellt die Weichen. Die Medien haben aus dem Tod, aus Tragödien und Perversionen eine Goldgrube gemacht.» Ja, auch er habe sich seine *nuggets* aus dieser Goldgrube gefischt, «aber nur dieses eine Mal. Im übrigen wird niemand gezwungen, meinen Film zu sehen, während die Killershows im Fernsehen frei Haus geliefert werden; und das ist das viel grössere Geschäft, da geht es um Werbegelder.»

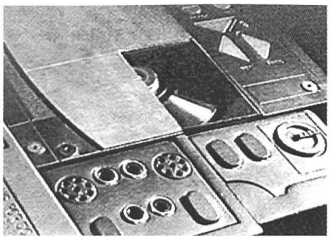
Der Gelegenheitsschürfer Stone war Produzent von Kathryn Bigelows erstem Kinoerfolg BLUE STEEL, einem Fallbeispiel für Gender- und Hysterietransfer im Kriminalgenre. Der psychopathische Killer ist Hysteriker, die Polizistin ist mit männlicher Chuzpe und dem Willen zur Macht(-ausübung) ausgestattet. Doch weil Bigelow Frau ist und Stone berühmt, tauchte sein Name überdimensioniert auf den Kinoplakaten auf: Ein Film von ... Die Werbung pfeift den Aufbruch des Genres zurück in die alte Ordnung. Auch ihr zweiter bekannter Film STRANGE DAYS wurde von einem Mann "gemacht". Das Drehbuch stammte von James Cameron

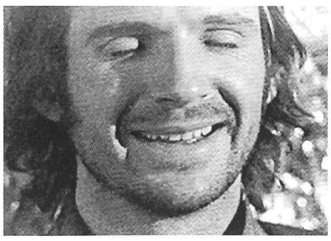
(und Jay Cocks), bevor er sich anschickte, seichte Polargewässer zu erobern. Die Regisseurin blieb erneut im Unterholz des chauvinistischen Managements von Tinsel Town stecken. Aber das ist eine andere Geschichte.

Die Pervertierung staatlicher Gewalt und die Sucht nach Adrenalinstössen bei privaten Aspiranten auf den Gewalttrip ist Thema von STRANGE DAYS. Los Angeles kurz vor der Jahrtausendwende. Dem bürgerkriegsähnlichen Toben auf den Strassen wird der Staat nur noch durch paramilitärischen Einsatz Herr. *Superconducting Quantum Interference Device*, SQUID, heisst die Zauberformel. Die erste cerebrale Methode, den Kick des Lebens zu erfahren, sich auf dem SQUID-Trip in die Gefühle und Ängste eines anderen Menschen einzuklinken. Gehirnströme werden mittels hochleitender Interferenzrezeptoren von einer Apparatur registriert, die sich spielend als Haarnetz unter einer Perücke verbergen lässt. Von diesem *head set* aus werden die Signale an ein Deck weiter-

gegeben und auf Minidiscs gespeichert. Dieser etwas andere Videoclip kann umgekehrt mit dem eigenen SQUID-Set abgespielt werden, und das neuronale Trivial Persuit beginnt.

Ursprünglich war die Technologie als drahtloses Überwachungssystem für die CIA entwickelt worden. Irgendwie wurde das Volk dieses Spielzeugs vom Big Brother habhaft.

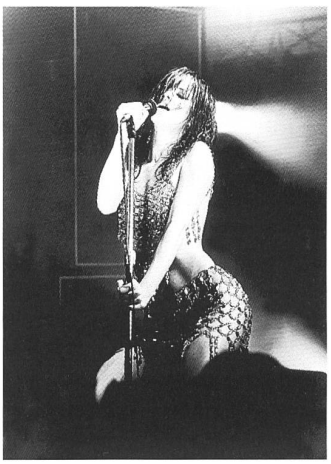




Nun kursiert es auf dem Schwarzmarkt zu Rausch und Frommen eines jeden, der es bezahlen kann. Der ultimative Hirnkick steht hier zu Gebot, denn «... das ist nicht nur 'ne bessere Art von Video, das hier ist das Leben, ein paar Ausschnitte aus dem Leben eines anderen Menschen, pur und ungeschnitten. Es kommt direkt aus der Grosshirnrinde – du bist da, du tust es, du siehst es, du hörst es, du fühlst es.»

Lenny «Nero», Ralph Fiennes als englischer Doktor für die polymorph-perversen Neurosen der West Coast, ist Zeuge einer brennenden Zivilisation und Dealer ihrer Begierden. «Ich kann dir alles besorgen, was du willst, du musst mir vertrauen. Ich bin dein Priester, ich bin dein Psychiater, ich bin dein direkter Draht zur Schaltzentrale der Seele, ich bin dein *magic man*, der Weihnachtsmann des Unterbewussten.» Er schenkt dem beinamputierten DJ der Endzeitdiskothek, einem Film-noir-Maniac, der im Rollstuhl von THE KILLERS ZU DOUBLE INDEMNITY ZU MURDER, MY SWEET gleitet, neue Beine, offeriert Sex für Impotente und Frigide, Nervenkitzel für die Gelangweilten und *sentimental journeys* für Vergangenheitsbesessene. Und alle werden sie süchtig. Und alle sind sie irgendwie miteinander verbunden, denn jeder kann sich via Clip an das Gehirn des anderen andocken. Ein Rattenkönig im Armageddon und im Zentrum steht der schmierige kleine Halbweltfilou Nero, der glücklos versucht, seine Widersacher mit Roleximitationen zu bestechen. *Snuff clips* mit tödlichem Ausgang weigert er sich zu verdealen, und doch werden ihm einige solch brisanten Inhalts zugesteckt, dass er und seine Freundin Mace unversehens von einer Lawine aus Paranoia, Rassenhass und sadistischer Gewalt verübt durch Polizeiorgane überrollt werden. Ihre Jagd durch die Schattenwelt von Los Angeles mit bizarren neonfarbenen Anklängen an den Film noir, die Hatz durch den silvestergleissenden Moloch, an dessen Abgründen die Helden balancieren, affiziert noch den kühlsten Zuschauer. Die Bilderfalle Hollywoods ist einmal wieder zugeschnappt.

«In welcher Zeitzone befindet sich Gott überhaupt?», fragt der Radiomoderator eine frömmelnde Anruferin, die für die ersten Tage des neuen Jahrtausends das Jüngste Gericht ankündigt. Mit Spekulationen über höheres Sein vergeuden Bigelows Frauen keine Zeit. Sie sind hart im Nehmen und Austeilen. Die schwarze Hauptdarstellerin Angela Bassett trägt den Namen «Mace», der sie nicht nur zur «Muskatblüte» adelt, sondern ihr auch die «Kriegskeule» attribuiert. Es begegnen uns allerlei degenerierte weibliche Kampfmaschinen; der Überfall auf einen Weihnachtsmann wird von zwei Frauen ausgeübt, was den effeminierten Helden Nero, der sich vorzugsweise in Armani hüllt, nicht weiter wundert. Die Frau seines Begehrens hört auf «Faith». Ihr Name wird im Film ein F-Wort genannt, sie ist Teil des *white trash*, der selbst aus der miesesten Situation noch ein Maximum an *fun* für sich herausholt. Ob sie tatsächlich an sich selber glaubt, bleibt offen; Treu und Glauben in sie werden Nero nicht gelohnt. Die Frauen bei Bigelow stehen den männlichen Kontrahenten in nichts nach,



sind im Zweifelsfalle stärker als diese. Doch ist kaum zu vermuten, dass diese Zuschreibungen aus der Regisseurin von schnellen Actionfilmen eine feministische Künstlerin machen. Sie versteht ihr Geschäft so gut wie die männlichen Kollegen. Ob sie die Clips benutzen würde, falls es sie gäbe? «Aber sicher, Wissen ist Macht», antwortet Bigelow erstaunt.

«Bring mir das Leben von der Strasse, auf dass die banale verzweifelte Existenz des Menschen zum Zeitvertreib eines anderen Menschen wird – und das in Technicolor!» Der *wired trip* steht für die reizkonditionierte, auf passiven Bilderkonsum fixierte Gesellschaft, deren Mitglieder, Testratten gleich, immer stärkere Signale brauchen, um an jenen Kick zu kommen, den die Ödnis des Lebens ihnen versagt. «Clips sind die perfekte Metapher für den Entertainment-Wahn, der unsere Zivilisation befallen hat, einen Wahn, der nach immer extremeren Phantasie-Erlebnissen verlangt.» Big Brother könnte nun frohlockend dabei zusehen, wie die SQUID-Junkiegemeinde rund um die Uhr am sich selbst generierenden Bilderreigen hinge, komplett paralysiert wäre – und ihn gewähren liesse. Dies bedeutete allerdings, die Strategie, den Zuschauer durch TV-Gaga vollkommen zu entmündigen, konsequent zu Ende zu denken. Warum das Volk mit Religionen fanatisieren, lässt es sich mit Gefühl und Schmerz aus zweiter und – so will es dieser Science-fiction-Thriller – in absehbarer Zeit aus erster Hand beruhigen? Doch so weit wollten sich die Drehbuchschreiber nicht vorwagen auf das Glatteis zynischer Autoreferentialität. Cameron/Cock arbeiten weiterhin mit konventioneller Moral. Lenny Nero, der beste Bulle, der je aus dem Sittendezernat geworfen wurde, und die schwarze Amazone Mace besiegen das Böse an allen Fronten, zuguterletzt gar mit der Hilfe des Polizeipräsidenten von Los Angeles. Nicht nur in Glen Mills, dem amerikanischen Vorzeige-Internat für jugendliche Delinquenten, werden Gestrauchelte und Anwärter auf Gefängniszellen für die Norm des Alltags geschliffen, auch Hollywood Mainstream stellt immer noch die richtigen Weichen für die Aussenseiter der Gesellschaft, deren schönem buntem Treiben im Kino wir so gerne folgen.

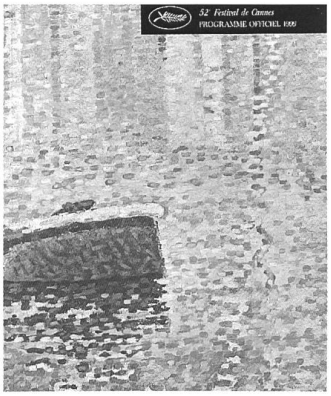
Angesichts der *reality sandwiches*, die uns das Leben verabreicht, ist STRANGE DAYS ein romantisches Schauerstück über den visuellen Overkill, aus dem wir längst als SQUID-Zombies hervorgegangen sind:

A naked lunch is natural to us
we eat reality sandwiches.
But allegories are so much lettuce.
Don't hide the madness.
(A.G.)

Jeannine Fiedler

Cannes '99

Der Autoren-Film scheint endgültig zum Stillstand zu kommen



Wenn tatsächlich das Fernsehen bestimmen sollte, was Aufmerksamkeit erheischt, oder gar was bedeutsam und wichtig ist auf dieser Welt, dann war die 52. Ausgabe der Veranstaltung in Cannes, die sich weiterhin schlicht und ergreifend *le festival* nennt, weniger bedeutend als die 51. Ausgabe. Soviel Fernsehen wie letztes Jahr war heuer in Cannes jedenfalls nicht auszumachen, und das dürfte wohl kaum damit zu erklären sein, dass die TV-Anstalten in ihrem Auftritt mittlerweile bedeutend diskreter geworden sind. Vielleicht hat sich ihr Einsatz vom letzten Jahr schlicht nicht gerechnet, womöglich kann auch *Fernsehen* sich irren, könnte aber auch sein: die wirklich bedeutsamen Dinge passieren tatsächlich anderswo.

Das ist zwar keine neue Einsicht, aber *Cannes* ist in der Tat, weder als Event noch als Summe der präsentierten Filme, wirklich fassbar. Ein unüberblickbar breites Warenangebot, lose und letztlich nicht immer nachvollziehbar Kategorien oder Sektionen zugeordnet wie: «Compétition», «Un certain regard», «Quinzaine des réalisateur», «Semaine de la critique» und «Marché». Auf dem Markt wird ohnehin alles gehandelt, was verfügbar ist, aber auch die andern Bereiche bleiben in ihrer Summe dem kritischen Überblick entzogen. Bleibt also nur: man tut als ob, mit mehr oder weniger Inbrunst, mehr oder weniger kaltblütig, cool, locker, souverän, oder abgründig. So gesehen entsprechen meine Anmerkungen nicht mehr als einer bestimmten Wahrnehmung – einer möglichen Beobachtung.

Die grossen Plot-Maschinen, die an allen Filmmärkten und Festivals – inklusive *le festival* – vorbei auf den Markt geschmissen werden und die Kinos verstopfen, werden immer simpler. Gähnende Langeweile macht sich beim anspruchsvolleren intelligenten Zuschauer oft breit. Vermisst wird geistreiches Kino, das auch ein bisschen Tempo hat. Denn die Tatsache, dass die Filme seit Jahrzehnten immer langsamer werden und in den letzten Jahren noch langsamer geworden sind, kann nur denjenigen entgangen sein, die hektische Schnittfolgen oder reisserische Kamerabewegungen mit Tempo der Erzählung verwechseln.

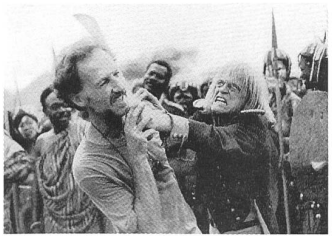
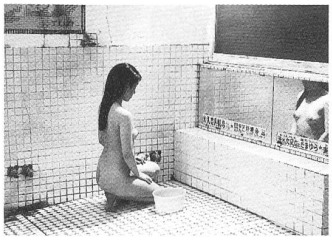
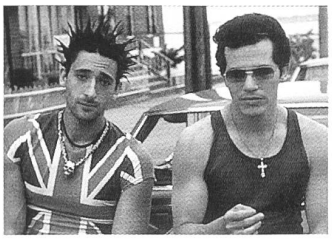
Dass sich Cannes bis auf weiteres definitiv quasi zum Mekka des *Autorenfilms* gemausert hat – was immer man bei genauerer Betrachtung auch unter Autorenfilm vestehen mag –, zeigt nicht nur eine Auswahl der vertretenen Autoren, die von Jean-Marie Straub über Peter Greenaway bis zu Jim Jarmusch reicht, oder von Werner Herzog über Alexander Sokourov bis zu Manoel de Oliveira – um nur einige Namen zu nennen –, Spike Lee, Atom Egoyan, Steven Soderbergh oder Daniel Schmid eingeschlossen, sondern auch die faktische Abwesenheit der amerikanischen Majors. Ausser Konkurenz wurde die diesjährige Ausgabe mit THE BARBER OF SIBERIA von Nikita Mikhalkov aus Russland eröffnet, die Schlussveranstaltung bestritt mit AN IDEAL HUSBAND von Oliver Parker eine britische Produktion und die gewissermassen grösste präsentierte Kiste, ENTRAPMENT von Jon Amiel, kommt zwar formell aus den Vereinigten Staaten, wurde aber von einem Briten vorwiegend in England gedreht, hat mit Aron Milchan einen israelischen Produzenten und seine Stars, Sean Connery und Catherine Zeta-Jones, stammen aus Schottland, respektive Wales.

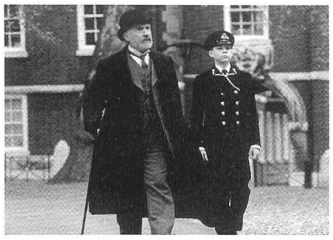
Der letztjährige Gewinner der Goldenen Palme hat mit seinem DIE EWIGKEIT UND EIN TAG die völlige Suspendierung der Zeit angestrebt und Stillstand zeitenlos vorzelebriert. Zugegeben, der *plot point* war noch nie die Stärke des Autorenfilms, muss er auch nicht sein, solange Filme gerade von Autoren andere Mittel und Wege finden, den Zuschauer zu bewegen – oder wie Hackl formuliert, wenn ein Film in den Zuschauern «die Tugend der Empathie» wecken, das «Publikum so sehr berühren» kann, dass es «die falschen Schlüsse zieht». Zur Symbolik geronnene, bedeutungsschwangere Zustandsbilder zu deuten, mag allenfalls ja auch ein anregender Zeitvertreib sein, Kino aber sollte sich doch um bewegte Bilder drehen, «motion pictures» wurden die Filme mal genannt – *e_motion pictures* sogar.

Der von der Jury unter dem Vorsitz von David Cronenberg mit dem «Grossen Preis der Jury» ausgezeichete Film soll mein erstes Opfer werden, eignet er sich doch zu Demonstrationszwecken ganz vorzüglich. Zu Beginn die Nahaufnahme des nackten Unterleibes eines Mädchens, dessen Beine reglos, aber breit aus einer Böschung heraus ins Bild gespreizt werden – am Schluss der geknickte Mörder und Vergewaltiger mit hängenden Schultern auf einem Sessel im Polizeirevier. Am Anfang steht also das Verbrechen und am Ende ist der Fall gelöst. Klar doch – aber denkste. Die Hauptfigur, Polizeileutnant Pharon De Winter, weiss im Verlauf von zwei Stunden und achtundzwanzig Minuten eigentlich nur zu berichten, dass man sich jetzt in Lille um den Fall kümmere, und ist noch überraschter als der Zuschauer, als bekannt wird, dass der Täter gefasst sei. Die ambitiöse Titelsetzung L'HUMANITÉ schickt uns auf die Suche nach dem Sinn des Unternehmens. Hilfreich erweist sich, dass sich der Filmautor Bruno Dumont eines Formates bedient, mit dem er nicht umzugehen versteht. Bei einem schlichten Normalformat würden die falschen Anschlüsse und die gedehnten Einstellungen nicht so ins Auge gehen wie bei «35mm couleurs scope». Und weil einfach nicht wahr sein kann, was nicht wahr sein darf, bleibt die logische Folgerung: da muss doch was, womöglich Abgrundtiefes, dahinter stehen. Dem naiven Maler wirft auch niemand vor, dass er mit der Perspektive nicht zurecht kommt. In der Pressemappe stehen dann tatsächlich auch so geniale Sätze wie: «Alles erscheint unschuldig: alles, was wir sehen, ist einfach und gewöhnlich. Aber das Gewöhnliche ist der Ausdruck des Unsichtbaren. Das Unsichtbare kann nicht gefilmt werden, jeder Versuch, es dennoch zu tun, ist idiotisch und bedeutungslos.» Na, wer sagt's denn.

Und dennoch bemüht er sich: «Es ist die Geschichte eines einfachen Mannes. Die Geschichte seiner naiven Existenz. Eines schlichten und bescheidenen Mannes, belastet mit schlechten Taten anderer. Er leidet unendlich unter seiner Empathie.» Der Laiendarsteller dieses Pharon De Winter mag Leiden markieren, dass es ein normales Filmformat tatsächlich sprengen würde, die Empathie des Zuschauers ist damit noch nicht gewonnen. Die Figuren verändern sich nicht, und von einer Entwicklung kann schon gar keine Rede sein. Dieser eher vertrottelte Kommissar De Winter döst und dräut lustlos, von mir aus auch leidend, vor sich hin oder hat den Zustand der wunschlosen Glückseligkeit – wenn denn dies das mögliche *humane* Ziel sein sollte – schon erreicht, als wir diesem Pharon zum ersten Male begegnen.

Wenn uns schon keine Entwicklung der Geschichte, keine



KADOSH *von Amos Gitaï*
MEIN LIEBSTER FEIND
von Werner Herzog
SUMMER OF SAM *von Spike Lee*
LA LETTRE
von Manoel de Oliveira
MOLOCH
von Alexander Sokourov
WONDERLAND
von Michael Winterbottom

L'HUMANITÉ
von Bruno Dumont
BOOTLEG FILM
von Masahiro Kobayashi
ROSETTA *von Luc und Jean-Pierre Dardenne*
THE WINSLOW BOY
von David Mamet
LE TEMPS RETROUVÉ
von Raul Ruiz
JUDY BERLIN *von Eric Mendelsohn*

Entfaltung der Figuren angeboten wird, sollten wir wenigstens in eine Welt eintreten dürfen, die wir nicht selbst schon bis zum Überdruss in fast jedem Detail zu kennen glauben. Es muss ja nicht gleich so prall und phantasievoll wie bei Fellini werden, aber auch darin scheitert Bruno Dumont – es sei denn, man glaube an das gefilmte Unsichtbare.

Same story, different background. Nächtliche Strasse, ein Liebespaar in einem Auto, päng, päng, geborstene Autoscheiben, blutüberströmte Leichen, ein Serial Killer trampelt davon und zwei Stunden zweiundzwanzig Minuten später wird «Son of Sam» in SUMMER OF SAM von Spike Lee en passant verhaftet und abgeführt. Der Sommer war heiss in New York, das ist für 1977 zwar historisch verbürgt, wird aber nur behauptet und nicht vermittelt. «Studio 54» war in, damals. Ben Gazzara als Pate eines Mini-Mafia-Clans Tisch halten zu sehen ist zwar ein Vergnügen, aber seine Auftritte könnten auch ersatzlos rausgeschnitten werden, und niemandem würde dies auffallen. Ansonsten hauptsächlich Jungs, die kaum wissen, wie die Zeit totzuschlagen, stundenlang, die die Falschen verdächtigen und verfolgen und dann ist der Fall gelöst, historisch verbürgt. Na bitte.

Nicht etwa, dass hier Detektivgeschichten gefordert würden. Dass die Täter gefasst werden, ohne dass sie vorher gesucht würden, ist einfach ein deutlicher Ausdruck dafür, wie schnell sich die Filme dramaturgisch bewegen. Eindrücke, Impression über Impression, kaum wirklich zwingend aneinander gereiht. Nix *bigger than life*, eher durchschnittlicher Alltag, unter dem Mikroskop in Zeitlupe ins Ewige verlängert und eingefroren.

Wer täglich zur selben Zeit mit der selben Stassenbahn die selbe Strecke fährt und die andern Fahrgäste etwas beobachtet, dem fallen früher oder später Geschichten zu den Leuten ein, die er immer mal wieder in der Strassenbahn sieht: LES PASSAGERS von Jean-Claude Guiguet. Auch dieser Film ist impressionistisch alltäglich, aber wenigstens nicht so ambitiös. WONDERLAND von Michael Winterbottom hat Dramaturgie und Entwicklung gewissermassen schon im Titel: eins, zwei, drei, *wonderland*. Donnerstag. Nadia sucht einen Mann. Freitag, das Date läuft schief und so weiter bis Montag, der Film ist schon zum Epilog fortgeschritten, da hebt sie ganz unbeabsichtigt ab, da macht es klick und – "Wunderland". Ein paar unmotivierte, aber stark verwischte Kamerabewegungen im tristen Alltag des ärmlichen Teils im Süden von London müssen als Rechtfertigung herhalten, Winterbottoms neustes Werk sei gewissermassen ein britisches *Dogma 95*.

Jim Jarmusch, der in GHOST DOG, THE WAY OF THE SAMURAI eigentlich eine klassische Kinogeschichte erzählt, zelebriert die Langsamkeit mit quasi philosophischen Einschüben über die Lebensweisheiten der Samurais, welche das Tempo des Films ausbremsen.

Es soll hier keineswegs behauptet werden, dass Langsamkeit oder gar Stillstand keine Qualitäten haben kann. Man kann sich auch vor ein Aquarium setzen, um den Fischen zuzusehen – stundenlang.

Da lob ich mir dennoch David Mamet – obwohl ich weiss, dass andere gerade auch den langweilig finden – mit seinen sauberen Konstruktionen, den *sophisticated dialogues*, seiner Strenge und seiner Reduktion auf das Wesentliche, etwa in THE WINSLOW BOY.

Walt R. Vian

PS Eher für Insider: *le festival* hat einen neuen Trailer, aber keine neue Melodie.

Die FIPRESCI Preise in Cannes:
Die Preise des internationalen Filmkritiker-Verbandes FIPRESCI wurden vergeben für einen Film aus der offiziellen Auswahl, dem Wettbewerb und der Sektion «Un Certain Regard» und für einen Film, der in den Parallel-Programmen «Quinzaine des Réalisateurs» und «Semaine de la Critique» gezeigt wurde. Ausgezeichnet wurde in der offiziellen Auswahl PEAU NEUVE von Emilie Deleuze (Frankreich) und bei den Parallel-Programmen M/OTHER von Nobuhiro Suwa (Japan).

Europa, wir kommen!
Diagonale '99

Eine alpenländische Filmmanufaktur wird selbstbewusst:
Die Diagonale 99, das Festival des österreichischen Films

Mit der von Einheimischen als typisch bezeichneten Verspätung vollzieht sich in Österreich eine Veränderung der Film- und Kinolandschaft, die in Deutschland schon seit einiger Zeit und in der Schweiz immerhin seit kurzem im Gang ist. Jetzt entstehen die ersten Multiplexe, jetzt schiebt man eine Filmförderung an, die auch wirtschaftliche Aspekte berücksichtigt. Dass sich mit Filmen Geld verdienen lässt, ist eine relativ neue Erkenntnis, die sich, wie sollte es anders sein, einer erfolgreichen Komödie verdankt. HINTERHOLZ 8 (Regie: *Harald Sicheritz*) ist der erste österreichische Film seit den fünfziger Jahren, der an der Kinokasse mit den *big players* aus Amerika konkurrieren kann. An der Farce über einen Kleinbürger, der seine Familie mit unerbittlicher Konsequenz in den Ruin treibt, entzündet sich eine Diskussion, die das populäre und das anspruchsvolle Kino zu unversöhnlichen Gegenpolen hat. Als der HINTERHOLZ 8-Hauptdarsteller Roland Düringer auf der Diagonale den dieses Jahr zum ersten Mal vergebenen Preis als bester Schauspieler erhielt, geriet ihm die Dankes- zu einer aufschlussreichen Schmährede: Lob des Stars, der allein dafür sorge, dass Menschen ins Kino gehen. Regie, Autor und vor allen Dingen Kunstanspruch seien demgegenüber allenfalls zweitrangig. Wer wolle schon einen Film sehen, der in 27 Einstellungen immer wieder eine Kloschüssel zeige, gipfelte Düringers Polemik in einer rüden Abkanzelung des österreichischen Avantgardefilms, derem Übervater, dem am 8. Juni 1998 verstorbenen *Kurt Kren*, die Diagonale eine grosse Retrospektive widmete. In *Gustav Deutsch*, der dieses Jahr FILM IST. vorstellte, der dem Wesen des Mediums mittels analysierender Zitierung von Wissenschaftsfilmen auf die Spur kommt, hat das Genre noch einen vergleichsweise unterhaltsamen Vertreter.

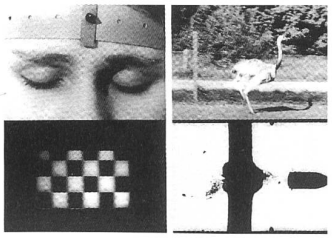
Hinter Düringers gezielter Bösartigkeit steht die Frage, wer das Land angemessener repräsentiere: Die international renommierte Gruppe der Avantgardisten, die allerdings unter weitgehendem Ausschluss von Öffentlichkeit arbeitet, oder das grosse Kino, das am liebsten alle Fördermittel auf sich vereinigen würde, um grösstmögliche Durchschlagskraft zu erreichen. Von solchen Grabenkämpfen unbeeindruckt hat gleich eine Reihe von jüngeren Autoren trotz schmalem Budget publikumstaugliche Arbeiten vorgelegt. Die Filme des Dokumentaristen *Michael Glawogger* (sein Städte-Essay MEGACITIES lief bereits in der Schweiz; sein Fussballfilm FRANKREICH, WIR KOMMEN! hatte auf der Diagonale Premiere und startet im Laufe des Jahres in Deutschland) sind populär genug für die Kinoauswertung. Ohnehin steht Österreich zuhauf auf den Spielplänen deutscher und Schweizer Arthousekinos. Zum Beispiel SUZIE WASHINGTON vom Grazer *Florian Flicker*, der auf der Diagonale 98 den Hauptpreis erhielt, oder *Stefan Ruzowitzkys* überaus erfolgreiche SIEBTELBAUERN. Die diesjährigen Diagonale-Premieren HELDEN IN TIROL (Regie: *Niki List*) und DREI HERREN, *Nikolaus Leytners* verkehrte Welt, in der sich die Verrückten normal, die Normalen aber wie wahnsinnig gebärden, repräsentieren ebenfalls ein unabhängiges Kino, das sich mit wenig Geld europatauglich erweist.

Der Erfolg dieser «Neuen österreichischen Welle» ist der probaten Methode geschuldet, die eigene Befindlichkeit auf dem Hintergrund amerikanischer Genremuster deutlich zu machen. Das Spezifische lässt sich am besten kommunizieren, wenn man es mit international bekannten Standards mischt. Ruzowitzky reichert seine SIEBTELBAUERN deshalb um Westernmotive an; Florian Flicker erzählt die Geschichte aus dem Salzkammergut, Schauplatz vieler österreichischer Heimatfilme, als Roadmovie. Niki List, der 1986 die erfolgreiche Krimikomödie MÜLLERS BÜRO drehte, hat seine parodierende Arbeitsweise soeben auf die HELDEN IN TIROL übertragen. Wenn dort der Hauptprotagonist Christian Schmidt seine Monologe in Alpenrockmanier von den Bergen schmettert, werden dank der komischen Brechung gleich zwei eher übel beleumundete Genre geniessbar: Das Musical und der Heimatfilm. Ob man dessen Erbe ächten oder modifizieren soll, wird in Österreich von den jungen Regisseuren heiss diskutiert. Überwiegend entscheidet man sich fürs letztere und fasst Heimat, das Leben auf dem Land, in dramaturgische Konzepte, die bei allem Spott den geographischen Raum und seine Bewohner ernst nehmen.

Die Diagonale, von *Constantin Wulff* und *Christine Dollhofer* hervorragend geführt, hat sich mit der zweiten Ausgabe in Graz als Festival des österreichischen Films etabliert. Für den gegenwärtigen Boom des österreichischen Kinos ist man durchaus mitverantwortlich, weil man bei aller ästhetischen Reflexion die Strukturen von Filmkultur sowie Wirtschaft im Auge behält und weiter ankurbeln will. Dass dem Wachstum der alpenländischen Filmmanufaktur freilich Grenzen gesetzt sind, wissen alle Beteiligten.

Einstmals exilierten Billy Wilder oder Erich von Stroheim nach Amerika; heute wandern die talentiertesten Regisseure nicht selten nach München, Köln oder Berlin ab, wo Film und Fernsehen ein Produktionsvolumen bereitstellen, von dem man in Österreich nur träumen kann.

Mathias Heybrock



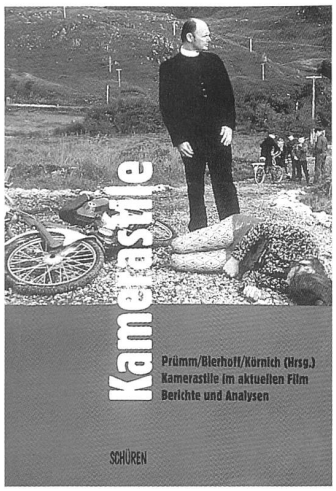
HINTERHOLZ 8
Regie: Harald Sicheritz

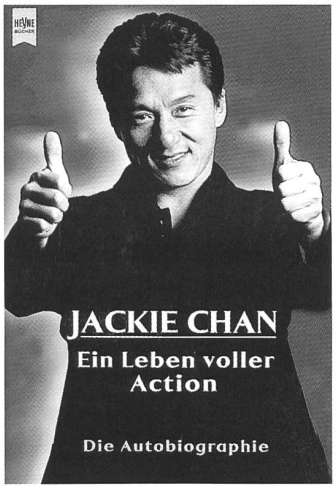
FRANKREICH, WIR KOMMEN!
Regie: Michael Glawogger

HELDEN IN TIROL
Regie: Niki List

FILM IST.
Regie: Gustav Deutsch

DREI HERREN
Regie: Nikolaus Leytner





Von Büchern zu Film und Kino

Biographien und Monographien zu Schauspielern und Regisseuren machen immer noch das Gros der Filmliteratur aus, insofern kann man froh sein über jede Veröffentlichung, die den Blick auch auf andere Bereiche der Kinematographie lenkt. Mit «Kamerastile im aktuellen Film» liegt jetzt solch eine Publikation vor. Dokumentiert werden die Vorträge bei einer Tagung, die 1997 an der Philipps-Universität in Marburg stattfand, ergänzt um zwei weitere Texte. Die 35 Seiten, in denen *Karl Prümm* eingangs «Umrisse einer fotografischen Filmanalyse» skizziert, sind ein harter Brocken, es empfiehlt sich, die Lektüre mit den Texten der Kameramänner zu beginnen, die ausgehend von ihren eigenen praktischen Erfahrungen berichten: *Benedict Neuenfels* über die Zwänge der auftraggebenden Fernsehanstalten im Zeichen von «corporate identity», *Jost Vacano* über die Unterschiede bei der Kameraarbeit im Hollywood- und im deutschen Kino, *Fred Schuler* (im Gespräch) über seine Arbeit im allgemeinen und die an Romuald Karmakars DER TOTMACHER im besonderen, *Robby Müller* über die bewussten Regelverletzungen bei Lars von Triers BREAKING THE WAVES. Die Kameraarbeit der beiden letztgenannten Filme wird zudem in Texten von Kritikern und Filmhistorikern gewürdigt. Gerade in der Auseinandersetzung mit diesen Extremfilmen kommt der Band zu grundsätzlichen Fragestellungen.

Wenn es eine nationale Kinematographie gibt, die in den neunziger Jahren den Sprung vollzogen hat vom Geheimtip zum Kino, das international Massen zu begeistern versteht und eine grosse Fangemeinde besitzt, dann ist es das Kino Hongkongs. Ich erinnere mich noch gut der verstörenden Faszination, die von Tsui Harks DANGEROUS ENCOUNTER OF THE FIRST KIND (später DON'T PLAY WITH FIRE) ausging, als ich ihn anfangs der achtziger Jahre in einer Nebenveranstaltung der Berlinale sah. Inzwischen haben viele Filmfestivals weltweit eigene Südostasien- oder Hongkong-Reihen, wer einmal bei der Berlinale die Mitternachtsvorführungen im vollbesetzten Delphi-Kino erlebt hat, wird sie so schnell nicht vergessen. Im Verleihangebot scheint das Interesse an diesen Filmen nur kurz gewesen zu sein, von der zweiten Hälfte der achtziger Jahre bis zum Anfang der neunziger, als PEKING OPERA BLUES, A CHINESE GHOST STORY und SWORDSMAN in den Kinos liefen; heute sind da fast nur noch die Filme Wong Kar-Wais einerseits und ein spezialisierter Verleih wie R.E.M. in Deutschland andererseits. Aber in anspruchsvollen Videotheken und Videoversandhandlungen ist das Angebot enorm.

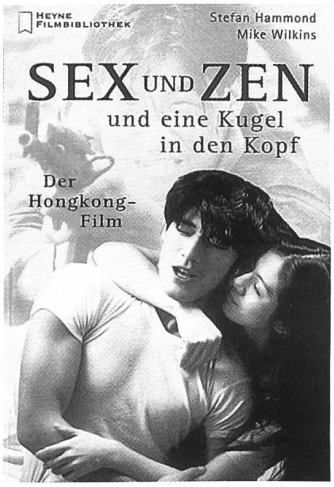
Genau auf den Interessenten, der diese letztgenannten Angebote wahrnehmen will (oder aber sich schnell informieren will, wenn Pro 7 seinen wöchentlichen Hongkong-Film ausstrahlt), scheint das Buch «Sex und Zen und eine Kugel in den Kopf» zugeschnitten, bestehen seine vierzehn Kapitel doch vorrangig aus Texten zu einzelnen Filmen sowie ergänzenden Kurzbesprechungen, wohingegen die Einführungen zu Beginn jedes Kapitels (entweder Filmemachern wie Jackie Chan, John Woo oder Tsui Hark oder aber einzelnen Genres gewidmet) vergleichsweise knapp ausfallen. Aber da die Verfasser gleich in der Einführung bekennen, nicht mehr zu wollen, als «einen Überblick über etwa 150 Filme zu geben, die wir so gerne mögen, dass wir sie leidenschaftlich empfehlen möchten», ist dagegen nichts einzuwenden. So hat der Band Lücken, etwa den genannten Tsui-Hark-Film oder das Gesamtwerk von Ann Hui. Aber es gibt ja auch noch das umfassendere Buch zum Hongkong-Kino von Ralph Umard, von mehreren englisch- und französischsprachigen Veröffentlichungen ganz zu schweigen.

Das Vorwort zu diesem Band hat *Jackie Chan* beigesteuert, dessen Autobiographie gerade ebenfalls in deutscher Übersetzung erschienen ist. Seit seinem Durchbruch in Amerika mit RUMBLE IN THE BRONX sind seine Filme auch hierzulande regelmässig in den Kinos zu sehen, ist der Name des Schauspielers (und Regisseurs), der seine atemberaubenden Stunts stets selber macht, einem grösseren Publikum ein Begriff. Wie bei den meisten (Auto-)Biographien muss man sich auch hier zunächst durch eine ausufernde Darstellung der Kindheit des Künstlers durcharbeiten, bevor man zu den Filmen kommt, aber die strenge Erziehung in einer Privatschule hat Chan nun einmal geprägt. Aufschlussreich sind die Anmerkungen zu seinen Stunts (einschliesslich einer Auflistung aller Wunden und Narben, die er dabei im Laufe der Jahre davongetragen hat), zu seinen Fehlstarts in Amerika mit Filmen wie CANNONBALL und nicht zuletzt die von ihm selber kommentierte Filmographie im Anhang. Deren deutsche Titel hat man hier ebensowenig hinzugefügt wie es auch kein Register gibt.

Auf dem amerikanischen Plakat von CANNONBALL war Jackie Chans Name seinerzeit nur ganz klein zu lesen, in Asien dagegen grösser als der von Hauptdarsteller Burt Reynolds, erfahren wir – die Sehnsucht nach Stars ist weltweit ungebrochen.

Auch im deutschen Kino ist wieder von Stars die Rede, und der Filmbuchmarkt trägt dem Rechnung: also findet man unter den Büchern, die sich (zumindest kurzzeitig) gleich neben der Kasse stapeln, nicht nur Leonardo und Matt, Ethan und Gwyneth, sondern auch Katja, Til und Heiner, gewürdigt in schmalen Bänden, wobei ihre noch nicht so lange Karrieren Verlage und Verfasser zu ausufernden Inhaltsangaben, grosszügigem Layout und übergrosser Schrifttype (ver)führen. Was es bedeutet, 1999 in Deutschland ein "Star" zu sein, ob das Publikum wirklich wegen Schauspielern ins Kino geht, die es fast alle paar Wochen in irgendwelchen Fernsehfilmen (neudeutsch «TV Movies») kostenlos sehen kann, wird dabei tunlichst nicht diskutiert.

Welcher Star des neuen deutschen Films sagt von sich, «ich arbeite eben gerne auf einem hohen Level ...»? Welcher war zuletzt im Kino «erotisch-zerbrechlich-gefährlich» zu sehen? Wer spielt «ganz unterschiedliche Rollen»? Wer ist «äusserst vielseitig» und wer «eines der vielseitigsten Talente des deutschen Kinos»? Solche Worthülsen in dem Band «Gesichter des neuen deutschen Films» nähren den Verdacht, neben Computerprogrammen fürs Drehbuchschreiben existierten auch solche für Filmjournalisten. Dabei gelingt den Verfassern durchaus schon mal eine treffende Charakterisierung, eher bei den sechzehn Darstellern, die mit jeweils circa zehnseitigen Portraits bedacht werden, als bei jenen, die mit Kurzportraits von einer halben bis einer Seite zufrieden sein müssen. Einige Lücken in den Filmographien, was Frühwerke anbelangt, werfen die Frage auf, ob die Schau-



spieler oder deren Agenten (die in der Danksagung ausführlich herausgestellt werden) da ihre Hand im Spiel hatten. Im Vorwort wird die Filmwirtschaft um finanzielle Unterstützung angegangen, vermutlich wäre da so ein Buch am besten aufgehoben und könnte dann jedes Jahr auf Festivals in aller Welt von der Exportunion verteilt werden.

Und wer ist «die derzeit beliebteste und bekannteste deutsche Schauspielerin»? Nein, nicht mehr Katja Riemann und (noch) nicht Franka Potente, sondern Veronica Ferres. Sie ist mehr als ein Star, nämlich ein «Phänomen» und wird deshalb gleich mit einem eigenen Buch gewürdigt (aus dessen Klappentext dieser Satz stammt) – nicht einer dieser schmalen Bände der Heyne-Filmbibliothek, sondern ein schwergewichtiges, opulent mit Farbfotos ausgestattetes und mit einem ansprechenden Layout versehenes Buch ist das geworden, mit detaillierter Filmographie und Register, also etwas, wovon Autoren meist nur träumen können. Mit ihrer Verbindung von Bodenständigkeit und Glamour sei Veronica Ferres «der Kinofrauentyp der neunziger Jahre», wie ihr der Produzent Günter Rohrbach attestiert. So wie auf die überdurchschnittlichen Einschaltquoten ihrer Fernsehfilme immer wieder hingewiesen wird, hat das etwas Demonstratives. Immerhin aber beherrscht der Autor *Rolf Thissen* sein Handwerk (und kennt Frau Ferres auch schon seit 1987); dass er mit Büchern über Eddie Constantine, Russ Meyer oder den Sexfilm früher über wichtigeres geschrieben hat, ist eine andere Frage.

Frank Arnold

Karl Prümm/Silke Bierhoff/Matthias Körnich (Hg.): Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen. Marburg, Schüren Presseverlag, 1999. 176 S., 28.10 Fr., 29 DM

Stefan Hammond/Mike Wilkins: Sex und Zen und eine Kugel in den Kopf. Der Hongkong-Film. München, Wilhelm Heyne Verlag, 1999 (Heyne Filmbibliothek 259). 352 S., 23.– Fr., 24.90 DM

Jackie Chan und Jeff Yang: Jackie Chan – Ein Leben voller Action. Die Autobiographie. München, Wilhelm Heyne Verlag, 1999 (Heyne-TB 20038). 366 S., 16.– Fr., 16.90 DM

Heiko R. Blum/Katharina Blum: Gesichter des neuen deutschen Films. München, Wilhelm Heyne Verlag, 1999 (Heyne Filmbibliothek 265). 320 S., 23.– Fr., 24.90 DM

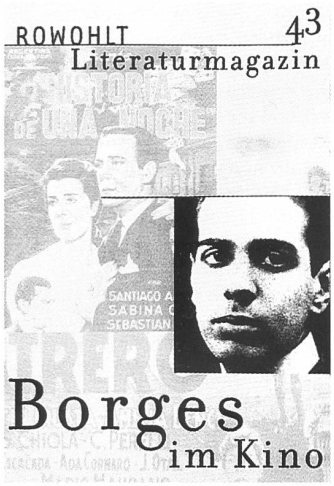
Rolf Thissen: Veronica Ferres. Facetten eines Stars. München, Wilhelm Heyne Verlag, 1999 408 S., 31.50 Fr., 34 DM

Filmproduktion im Vergleich

Zwei Verlage starten beinahe gleichzeitig und erstmalig ein Projekt, um dem Ausbildungschaos in der Medienbranche den Garaus zu machen. Herausgekommen sind monumentale Lehrbücher, die den deutschen Filmemachern einen goldenen Weg in die Medienwirtschaft ebnen sollen. Wenn die beiden Reihen dieses Jahr vollständig erschienen sein werden, geben mehrere tausend Seiten fachlich fundierten Einblick in die Film- und Multimediaproduktion von der Idee über die Produktion und Finanzierung für TV und Kino bis zur Rechteauswertung in allen Medien. Die Herausgeber sind denn auch ausgesprochene Kenner der Szene und arbeiten beziehungsweise arbeiteten als Dozenten an den Filmhochschulen in München und Ludwigsburg. Das Erfahrungswissen der Branche der letzten vier Jahrzehnte liegt hier vor in Form von Beiträgen, die von der Branche für die Branche geschrieben wurden. Aufgrund des Themas, der Komplexität der Filmherstellung und -vermarktung und der komplementären Ansätze der beiden Herausgeber sind beide Reihen gleichermassen "oscarverdächtig" und «besonders wertvoll» – oder verhalten sich wie Macintosh und DOS zueinander …

In der Reihe «*Produktionspraxis*» sind bisher drei Bände erschienen. «*Wege zum Geld*» durchleuchtet das Finanzierungspotential von Banken (!), Sendeanstalten, nationalen und internationalen Filmförderungen. International-amerikanische Marktstrukturen werden definiert (ein kleines englisch-deutsches Glossar ist beigefügt) und auf den deutschen Markt übertragen. Auch etwas ungewöhnlichere Finanzierungsinstrumente wie Sponsoring, Bartering, Product Placement, Blocked Funds oder Synergien mit der Musikbranche werden berücksichtigt. Mit Band 2 «*Investoren im Visier*» werden einerseits wiederum die verschiedenen Weltmärkte im Vergleich zu Deutschland und Europa vorgestellt, aber auch die Möglichkeiten der Auswertung von Filmproduktionen auf Video, im Pay-TV, Commercial-TV, Free-TV und anderen Bereichen. Kurz wird das "Packen" von Projekten und die Stoffentwicklung skizziert, ausführlich die Kapitel Vertragsgestaltungen, Finanzierung und Versicherungen, Business-Pläne und Investorenverträge. Allerdings wird ein Gang an die Börse auf knapp zehn Seiten schmackhaft gemacht! Band 3 «*Von der Idee zum Film*» geht schliesslich ans Eingemachte des eigentlichen Filmdrehs. Schnöde Theorie für alle angehenden Produktionsleiter wird an ihren Knackpunkten aufgerissen. Die einzelnen Kapitel arbeiten das Wissen weniger strukturell als von der Prioritätensetzung her auf: Bedeutung von Versicherungen, arbeitsrechtlichem Grundwissen, Verbänden, Kalkulationen, Filmgeschäftsführung. Ob der Fülle dieses Wissens bleiben diese Kapitel leider meist im Ansatz stecken. Zum besseren Verständnis sind in den langen Anlagen Formulare und Beispiel-Verträge abgedruckt, ebenso – was von der Vorliebe des Herausgebers zeugt – eine ungehörige Menge an Statistiken.

Die Reihe «*Filmproduktion*» lässt schon mit ihrem ersten Band eine andere Gangart erkennen. Weniger an amerikanischen Strukturen orientiert, versucht «*Der Produzent*» die Kultur des Filmherstellungsprozesses in Deutschland systematisch darzustellen. Der Produzent gestern und heute in seinem Wirken und in allen seinen Aufgabenfeldern – auf den kürzesten Nenner gebracht. Dieser systematische Ansatz wird im dritten Band, der in drei Teilen erscheint, didaktisch geschickt gelöst. Anhand eines fiktiven Drehbuchs wird induktiv die konkrete Arbeit des Produktionsleiters demonstriert. Ein geglückter Clou ist es, den Regisseur *Peter Sehr* (KASPAR HAUSER, OBSESSION) für die ersten Schritte der Produktionsvorbereitung – der Erstellung der Auszüge und des Drehplanes – als Autor zu gewinnen. An seiner Hand geführt wird das fiktive Drehbuch chronologisch in die einzelnen Arbeitsschritte zerlegt und der Herstellungsprozess demonstriert. Im zweiten Teil verfährt Autor und Produktionsleiter *Hugo Leeb* desgleichen, wenn er die fiktive Kalkulation Posten für Posten in konkrete Zahlen überführt. Ein ausführliches Register sorgt dafür, dass diese umfangreiche Demonstration auch unabhängig des genannten Beispiels von



Nutzen bleibt. Gespannt darf man auf die Methodik der weiteren Bände sein.

Man kann sich nur wünschen, dass die beiden Reihen zur erfolgsorientierten Filmproduktion in viele Schweizer und angrenzende Produzentenschösse fallen – auf dass dem Film wieder mehr Pforten in die Wirtschaft geöffnet werden. Gerade in den kleinen Produktionsländern (zu denen in Europa nicht nur die Schweiz zählt), in denen Filmproduktion vom Autorenfilm generiert wurde und kaum inländische Ausbildungswege bestehen, könnte bereits die Lektüre kreative Lösungsansätze für "Betroffene" bieten.

Barbara Obermaier

Bastian Clevé (Hg.): Produktionspraxis 1: Wege zum Geld; Produktionspraxis 2: Investoren im Visier; Produktionspraxis 3: Von der Idee zum Film. Gerlingen, Bleicher Verlag, 1998. Je DM 34.– (neun weitere Bände zu den Themen Marketing, Medienrecht, Filmverleih und Kinos, Spezialeffekte und anderes sind geplant)
Klaus Keil (Hg.): Filmproduktion 1: Der Produzent; Filmproduktion 3: Kalkulation (1): Vom Drehbuch zum Drehplan; Kalkulation (2): Vom Drehplan zum Budget; Drehbuch «Die Reise nach Tramitz». München, TR-Verlagsunion, 1998. DM 29.80 / DM 99.80 (drei weitere Bände zu Produktionsleitung, Marketing, Finanzierung sind geplant)

Philosophie und Kino

«Abendröthe ...» überschriebene Bücher kommen oft zu spät. Zumindest befürchtet das Heide Schlüpmann, deren neuster, freilich in schwindendem Licht noch schöner Band das Kino untergehen sieht, dafür aber im letzten Augenblick seine «Ästhetik» zu liefern verspricht. Angetreten, die physische Welt zu «retten» (Kracauer), indem es ihre flüchtigen Erscheinungen im Bild festhält und so allererst sichtbar macht, müsse das Kino angesichts der übermächtigen digitalen Konkurrenz heute selbst auf eine solche «redemption» hoffen. Schlüpmann rollt daher die Vorgeschichte der eigentümlichen filmischen Wahrnehmungsform neu auf. Technische Fragen bleiben dabei für einmal ausgeklammert – es sind philosophie-historische Bezüge, um die es Schlüpmann geht und die sie zu einem bestechenden Schluss kommen lassen: Das Kino und sein inniges Verhältnis zur sichtbaren Welt sind die Antwort auf die Krisen einer philosophischen Aufklärung, die sich im Lauf des neunzehnten Jahrhunderts zunehmend selbst in die Quere kommt und darüber – notgedrungen – ästhetisch wird.

Als Mittler zwischen der Aufklärung des späten achtzehnten und dem Kino des frühen zwanzigsten Jahrhunderts tritt Nietzsche auf. In der Kunst erkennt er den Ort, wo mit den körperlichen Sinnen der Inbegriff dessen zum Zug kommt, wovon eine technisierte Wissenschaft nichts mehr wissen will, die sich nach ihrer Grundlegung durch Kant der philosophischen Kontrolle entzogen hat und zur Stütze einer immer repressiveren Gesellschaftsordnung geworden ist. In letzter Konsequenz lässt Nietzsche die philosophische Reflexion in seinen Fragmentsammlungen und im «Zarathustra» selbst in Literatur übergehen. Da die aber, so Schlüpmann, noch an das alte männliche Herrschaftsinstrument Sprache gebunden ist, bleibt Nietzsches im doppelten Sinn ästhetische Theorie die Erfüllung versagt – und fällt dem Film, einem neuen, mit Bildern arbeitenden Medium zu.

Im Kino der Jahrhundertwende trifft sich Nietzsches Ideal einer befreiten Sinnlichkeit mit dem der Frauen. Unter dem Druck der gesellschaftlichen Modernisierung machen sie es sich als Medium ihrer Wünsche zu eigen; von ihnen und für sie bestimmt, wird das Kino für eine kurze Zeit zu einem utopischen Raum in einer sich verhärtenden bürgerlichen Gesellschaft, bevor es selbst der Industrialisierung zum Opfer fällt.

Schlüpmanns jüngstes Buch ist auf faszinierende Weise vieles gleichzeitig: eine Revision der feministischen Filmtheorie, die ob der Frage des männlichen Blicks leicht die Gefahr aus den Augen verliert, die mit der Digitalisierung der Bilder aller Wahrnehmung droht, eine feministische Fortführung von Kracauers «Theory of Film», derem emphatischen Begriff des «rettenden» Bildes Theorien nichts mehr abgewinnen können, für die das Medium allmächtig den Blick auf die Welt verstellt, und zugleich eine Aufklärung der Kritischen Theorie, die in der modernen Massenkultur das utopische Potential nicht hat erkennen können – und damit die Tradition, in der sie nach Schlüpmann selber steht.

Die sinnliche Wahrnehmung, der Schlüpmann sich verschreibt, hat es freilich auch bei ihr mitunter schwer: «Die Fragmentarisierung der Schrift kultiviert einen Aufstand des Körpers gegen die Schrift», «Die Selbstunterscheidung der Wahrnehmung des Auges wird zu Utopie ...» In Sätzen wie diesen nimmt sich die Sprache zu wichtig und verdrängt mit ihrer Metaphorik, was sie zeigen sollte, zumal keine anderen, "wirklichen" Bilder oder auch bloss Filmtitel der Imagination aushelfen. Nüchterne Fragen bleiben darob ohne Antwort: Was befähigt den Film überhaupt zu seinem intimen Blick auf die Welt? Ist es seine fotografische Natur, wie Kracauer annahm, womit denn doch, gegen Schlüpmanns Willen, technische Fragen ins Spiel kämen? Dass nicht das Medium selbst, sondern der richtige Umgang mit ihm die «rettenden» Bilder hervorbringt, müsste jedenfalls bereits die «Theory of Film» einräumen und wäre bei der Verurteilung der unheilvollen digitalen heute zu bedenken. Offenbar braucht es also mehr als die – unbewegt ja auch Nietzsche schon bekannte – Fotografie, damit das Kino zu jenem utopischen Raum werden konnte. Bewegung? Eine bestimmte Art der Gestik, Schauspielerinnen und Schauspieler also? Gewisse Formen von Öffentlichkeit? Und vielleicht doch: Geschichten? – Am Ende halten sich Begeisterung und Vorbehalte die Waage.

Matthias Christen

Heide Schlüpmann: Abendröthe der Subjektphilosophie. Eine Ästhetik des Kinos. Basel, Frankfurt am Main, Stroemfeld Verlag 1998. 190 Seiten, 48.– DM

Borges im Kino

Kann man diesem Mann trauen? Als der hochgeschätzte und wenig gelesene südamerikanische Literat *Jorge Luis Borges* im Jahr 1986 in Genf starb, betitelte Le Monde den halbseitigen Nachruf auf ihn mit «Der Prinz der Lügner». Borges war ein literarischer Maskenspieler: sowohl Meister verwunschener Fiktionen als auch Herausgeber einer dreissig Bände umfassenden Sammlung phantastischer Literatur («Die Bibliothek von Babel»); ein *Hacedor*, also ein Wortschöpfer, aber auch jemand, der sich an der Erprobung einer ergreifenden Kargheit der Sprache, ihrer Figuren, Konstruktionen und Bilder, abarbeitete; ein Verfasser brillanter Essays und

versponnener Lyrik; von Stanislaw Lem ist Borges einmal als der belesenste Mensch unseres Jahrhunderts bezeichnet worden und 56jährig hat der argentinische Autor, damals bereits völlig erblindet, das Amt des Direktors der Nationalbibliothek von Buenos Aires übernommen. Nebenbei schrieb Borges auch Drehbücher (gemeinsam mit Adolfo Bioy Casares), war lange Zeit Filmkritiker und unterhielt Zeit seines Lebens, auch während seiner 31 Jahre dauernden Blindheit eine enge Beziehung zum Kino.

Nun ist ein kleiner, von *Hanns Zischler* herausgegebener Band über «Borges im Kino» erschienen, worin sich Art und Umfang dieser Beziehung, die weit mehr war als bloss pittoresker Nebenschauplatz eines reichen und vielfältigen Werks, hervorragend nachvollziehen lassen: denn dem argentinischen Autor war mit dem Kino ein Instrument an die Hand gegeben, mit dessen Hilfe er eine ganz eigene Form lakonisch-pathetischer, abbreviativer Literatur entwerfen konnte.

«Borges im Kino», das ist zum einen die "nackte" Dokumentation seiner Kritiken und essayistischen Erwägungen zu Filmen oder Filmthemen, zum anderen auch eine inspirierte, multiperspektivisch angelegte Sammlung von Essays verschiedener Autoren, durch die sich ein Name wie ein roter Faden zieht, der des träumerischen Wieners Josef von Sternberg: «Die Erzählungen von Borges», so der Film- und Literaturhistoriker *Pablo J. Brescia* im zentralen Aufsatz des Bandes «tragen den Stempel des Sternbergschen Kinos». Und weiter: «Borges hat aufgrund seines Interessens am "erzählerischen Aspekt" des Kinos verstanden, dass das kinematographische Erzählen auf einer Folge von Bildern beruht, deren Ergebnis mehr ist als nur die Summe der Teile. Diese Vorgehensweise, die Montage, erlaubt ein Erzählen ohne allzuviel Erklärungen, allein durch die Verknüpfung von Ideen, die nicht notwendigerweise einer kausalen Logik folgt.» Die einzelnen *Shots* der Filme von Sternbergs sind für Borges ungleichartige Erzähldetails, «die "wahrsagen" und vorbedeutend sind für das Hauptthema». So wird mittels Gestik und Aufbau (das heisst *mises-en-scènes*) eine Ordnung etabliert, die keine Abschrift der Wirklichkeit ist, sondern ein künstliches Objekt, an dem kein einziger Bestandteil überflüssig ist. Und Brescia schlussfolgert: «Das Kino modifiziert unsere Lektüre des argentinischen Autors, ebenso aber modifiziert dessen Erzählwerk unsere Sicht des Kinos.»

Neben dieser strukturellen Affinität zwischen Borges' Fiktionen und dem Kino von Sternbergs machen die Autoren des Bandes schliesslich auch immer wieder darauf aufmerksam, wie dieser «Blinde Seher der Weltliteratur» fortwährend Sprachbilder verwendete, die ohne die Kinematographie tatsächlich undenkbar gewesen wären: Seinen Erzählband «Universalgeschichte der Niedertracht» nannte Borges zum Beispiel «einen blossen Schein, eine mit Bildern behauchte Oberfläche».

Mit diesem Literaturmagazin hat Hanns Zischler seiner konzentrierten Studie über die Kinoleidenschaft Franz Kafkas einen rohstoffreichen Stein- beziehungsweise Ideenbruch zur Seite gestellt, hat seine Kafka-Überlegungen gewissermassen *en miniature* variiert und fortgeführt. Kürzlich tourte er mit einer Lese-Veranstaltung über «Nabokov im Kino» durch verschiedene Literaturhäuser der Republik. Work in Progress?

Ralph Eue

Hanns Zischler (Hg.): Borges im Kino. Literaturmagazin 43. Reinbek, Rowohlt Verlag, 1999, 171 Seiten, Fr. 17.–, DM 18.–

Ratgeber für Film- und TV-Karrieren

Sechzig Berufsbilder bei Film und Fernsehen stellt ein neu erschienener Ratgeber im Emons Verlag vor. Die beiden Autoren waren sich des schwierigen Unterfangens wohl bewusst, als sie sich für Einheits-Pattern entschieden haben. Neben einem Berufsprofil, Voraussetzungen, Einstiegschancen und Einstieg, Bewerbung und Verdienstmöglichkeiten, sind auch sogenannte Profi-Interviews vorgesehen, die ebenfalls bestimmte Pattern abklappern. Fazit einer jeden Berufswahl: Ohne Fleiss kein Preis. Und: Geduld wird belohnt. Jedem Berufsbild wird eine Fülle an Ausbildungsmöglichkeiten und Literaturlisten hinterhergestellt, die einem Einsteiger die Qual der Wahl nicht abnehmen werden. Interessant für die Leser wird dieser Ratgeber doch über die ausgewählten Interviews mit Profis, die mehr oder weniger Berufserfahrung haben. Denn gerade durch diese Einblicke in die Praxis wird deutlich, dass die Medienbranche durch die Erfahrung ihre Berufsbilder entwickelt hat. Der Focus liegt bei den Porträts sicher auf dem Fernseh-Sektor, der auch etwas unerforschte Berufe wie den Lichttechniker, den Besetzungsberater oder den Showmaster (mit Praxistips von Rudi Carrell) vorstellt. Ein bisschen willkürlich wurden Listen über Fachwörter- und Adressbücher, Verbände und Senderadressen zusammengestellt.

Barbara Obermaier

Markus F. Bär, Frank Schiele: Erfolgreich bei Film & TV. Das Handbuch für den Einstieg in eine Karriere bei Film und Fernsehen. Köln, Emons, 1998; 38.– DM

Zum Nachschlagen

Kürzlich erschienen sind ...

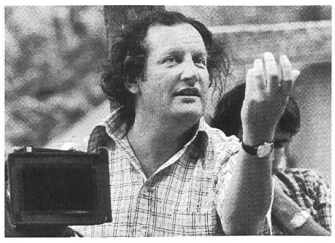
Das «Filmjahr 1998» des Lexikons des internationalen Films. Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen und Film. Herausgegeben vom Katholischen Institut für Medieninformation und der Katholischen Filmkommission für Deutschland. Reinbek, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999, DM 26.90

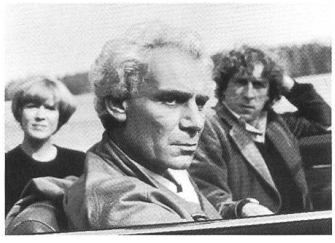
Filmjahrbuch 1999. Alle Erstaufführungen im Kino, Fernsehen, Video. Herausgegeben von Lothar Just. München, Wilhelm Heyne Verlag, 1999, DM 29.90

... und für die wahren Fans:
Harald Keller: Kultserien und ihre Stars. Nebst einer «Vorbemerkung eines Serienhelden» von Harry Rowohlt. Reinbek, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999. Fr. 28.–, DM 29.90

Nicht brandneu, aber nützlich:
Encyclopedia of Film Directors in the United States of America and Europe. Volume 2: Crime Films to 1995. Edited by Alfred Krautz in cooperation with Hille and Joris Krautz. München, K.G. Saur, 1997.
Ein Auszug:

1503 **Hodges, Michael**
*Also author. * 29.7.1932 (Bristol/United Kingdom) Feature Film debut 1968 with Thames TV in London. Workes also for production companies in USA. Scriptwriter.*
1971 GET CARTER, *United Kingdom*
1972 PULP, *United Kingdom*
1983 MISSING PIECES, *U.S.A.*
1987 A PRAYER FOR THE DYING *United Kingdom*





Claude Goretta bei den Dreharbeiten zu PAS SI MÉCHANT QUE ÇA *(1975)*

Rosine Rochette und Jean-Luc Bideau in L'INVITATION *(1973)*

Mimsy Farmer, Gian Maria Volonté und Jean-Michel Dupuis in LA MORT DE MARIO RICCI *(1983)*

Werkschau: Claude Goretta

«Man muss einerseits wissen, dass die Dinge ohne Hoffnung sind, und, trotz allem, man muss sich anstrengen, sie zu verändern ...» (Claude Goretta)

Claude Goretta, einer der ersten und wichtigsten Regisseure des «Neuen Schweizer Films» wird siebzig. Rechtzeitig zu seinem Geburtstag am 23. Juni zeigt das «Filmpodium der Stadt Zürich» im Juni die Zürcher Premiere von LE DERNIER ÉTÉ, Gorettas bislang neuestem Film. LE DERNIER ÉTÉ zeichnet das Portrait des französischen Politikers Georges Mandel, der nach Frankreichs Waffenstillstand mit Nazi-Deutschland im Ausland zu einem Symbol für den Widerstand wurde und der bis zu seiner Ermordung durch die Deutschen im Juli 1944 im Wald von Fontainebleau unerbittlich an seinen Idealen festhielt. SS und französische Miliz machten gemeinsame Sache und schoben den Mord der Résistance zu. Mandels letzter Tag setzt den Schluss von Gorettas Film, der ein Stück Zeitgeschichte ganz im Stile eines persönlichen Porträts aufarbeitet.

Im Juli gibt der runde Geburtstag des Genfer Regisseurs von Filmen wie LE FOU, L'INVITATION, LA DENTELLIÈRE oder LA MORT DE MARIO RICCI Anlass zu einer breitangelegten Retrospektive.

Am Anfang jedoch stand der Film NICE TIME, ein in der Manier des Free Cinema, des Cinéma Vérité, gefilmter Kurzstreifen über das Nachtleben rund um den Londoner Piccadilly Circus, den Claude Goretta zusammen mit dem gleichaltrigen Alain Tanner zum Abschluss ihrer Ausbildung am British Film Institute (BFI) gedreht hatten und der 1957 am Festival von Venedig gezeigt wurde. Ganz im Geiste der Aufbruchstimmung, aus der auch die Nouvelle vague hervorging, gründete Claude Goretta 1968 dann zusammen mit Alain Tanner, Michel Soutter, Jean-Louis Roy und Jean-Jacques Lagrange die *Groupe 5*. Im Umfeld der 1954 gegründeten Télévison Suisse Romande wurden erstmals Filme für Kino und Fernsehen produziert.

Wie Alain Tanner und doch wieder anders inszeniert Goretta in Filmen wie LE FOU (1970) und L'INVITATION (1973) einfühlsame Porträts von Menschen, die an gesellschaftliche Grenzen stossen, oft daran zerbrechen. So bilden Themen wie die Verrücktheit, der Bruch mit den Konventionen, die Langeweile des gesellschaftlichen Alltags stets das Zentrum seines Schaffens. Neben Regiearbeiten, die auf eigenen Drehbüchern beruhen, setzt sich Goretta auch gern mit der literarischen Tradition auseinander, so in SI LE SOLEIL NE REVENAIT PAS, seiner Verfilmung des gleichnamigen Romans von C. F. Ramuz, oder in der «Collection Maigret», einer Krimireihe rund um Kommissar Maigret, Georges Simenons französisches Pendant zu Philip Marlowe.

Filmpodium im «Studio 4», Nüschelerstr. 11, 8001 Zürich, Tel. 01-211 66 66

Werkschau: Johan van der Keuken

Im Rahmen einer Werkschau des 1938 in Amsterdam geborenen Dokumentarfilmers *Johan van der Keuken* zeigt das Xenix unter dem Titel *«Politik und Poesie»* vom 18. bis 26. Juni in acht Programmen insgesamt 16 seiner bisherigen Filme. Darunter finden sich etwa HERMANN SLOBBE – BLIND CHILD 2, Porträt eines blinden musikbegeisterten Kindes, BIG BEN – WEBSTER IN EUROPE, das Porträt einer Musikerlegende, DE TIJD – TIME, ein filmisches Experiment, das Bilder gegen eine Musikkomposition setzt, oder die Reflexion übers Filmezeigen in Kriegszeiten: SARAJEVO FILM FESTIVAL FILM. Klassisch zu nennende Auseinandersetzungen mit der eigenen Heimat wie DE PLATTE JUNGLE oder AMSTERDAM GLOBAL VILLAGE (gezeigt als Dokfilm am Sonntag) wechseln ab mit berührenden Begegnungen mit Personen aus der eigenen Vergangenheit und Gegenwart wie THE FILMMAKER'S HOLIDAY oder sein bislang jüngster Film LAST WORDS – MY SISTER JOKE, ein feinfühliger Abschied von seiner an Krebs verstorbenen älteren Schwester Joke.

Am Wochenende vom 26./27. Juni wird Johan van der Keuken zudem im Xenix zugegen sein.

Kino Xenix, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich, Tel. 01-241 00 58

Festival der Verführungen

Von Mai bis September warten das Zürcher *Studio Nord-Süd*, das *Cinéma Movie* in Bern und das Basler *Cinéma Camera* mit einem *Festival du Jeune Cinéma Français* auf, einer Auswahl von Filmen junger Filmschaffender aus unserem cinephilen Nachbarland. Als zentrales Thema dieser verdienstvollen Werkschau zeichnet sich das Thema der Verführung ab:

VÉNUS BEAUTÉ (INSTITUT) von *Tony Marshall* mit *Bulle Ogier* und *Nathalie Baye* eröffnete den Reigen und führt direkt in die rosarote Welt eines Schönheitssalons, in dem sich weibliche Träume verwirklichen, Verführungs-Phantasien erwachen und Männergeschichten ausgetauscht werden.

Strikt ab 18 Jahren freigegeben ist ROMANCE von *Catherine Breillat*, die mit nicht ganz jugendfreien Bildern das ewige Wechselspiel zwischen platonischer und körperlicher Liebe einkreist. LA NOUVELLE EVE von *Catherine Corsini* mit *Karin Viard* hingegen zeigt, wie man als etwas über dreissigjährige und – bis anhin – überzeugte Single-Frau einen politisch engagierten, verheirateten Familienvater ins Netz kriegt.

RIEN SUR ROBERT von *Pascal Bonitzer* setzt am anderen Ende der Beziehung an und beobachtet zwei Pariser Intellektuelle (*Fabrice Luchini* und *Sandrine Kiberlain*) auf ihrem jeweiligen Regenerationspfad, den «Trennungen trotz Liebe» erfahrungsgemäss so nach sich ziehen. In LOUISE (TAKE 2) von *Siegfried* verliebt sich *Elodie Bouchez* als Pariser Strassenkid Louise gleich in zwei Männer. Regisseur Siegfried filmt dieses nicht ganz einfach zu lösende Problem mit geschulterter Kamera und komponiert gleich auch noch den verführerischen Sound-Track aus Hip Hop, Jazz und orientalischen Klängen.

L'ENNUI von *Cédric Kahn* nach Alberto Moravias «La Noia» beschreibt die Amour fou eines frisch geschiedenen Philosophieprofessors und der jungen scheinbar unerfahrenen Cécilia. *Thomas Vincent* zeigt in KARNAVAL mit *Amar ben Abdallah*, *Sylvie Testud* und *Clovis Cornillac* auf dem für Exzesse idealen Nährboden des Dünkirchner Karnevals eine Dreiecksgeschichte mit dazugehöriger Eifersucht.

Last but not least verwebt LE VENT DE LA NUIT von *Philippe Garrel* (mit *Catherine Deneuve*) in das traditionelle Genre des Road-Movie die Geschichte zweier Männer, ihre jeweiligen Beziehungen zu den Frauen, die Liebe und das Weiterleben – aller Todessehnsucht zum Trotz.

Britischer Humor im Gaswerk

Monty-Python-Fans kommen am 2. Juli 1999 im *Kino Nische* im Winterthurer Gaswerk auf ihre Rechnung. Um 20.15 Uhr wird mit der Vorführung des 103minütigem MONTY PYTHON'S THE MEANING OF LIFE der Abend eröffnet.

Gleich anschliessend, um 22.15 Uhr, geht unter dem Titel «Monty Python's Flying Circus» die einmalige Sound & Vision Party mit dem Winterthurer Videokünstler Ivan E. und DJs los. Die Musikpalette reicht vom «Silly Walking» bis zum Lumberjack-Song. Alles stilecht nach Monty Python, vom Dartboard, über den Sound bis hin zum Pub – sogar das britische Pfund wird als Währung akzeptiert.

Eine Woche zuvor, am 26. Juni um 20.15 Uhr, sind im Sofakino Nische zudem *Wallace und Gromit* zu Gast. A GRAND DAY OUT, WRONG TROUSERS und fünf weitere Kurzfilme der Aardman Animations bilden eine durchaus erwägenswerte Alternative zum Albani-Fest.

Kino Nische, im Gaswerk, untere Schöntalstrasse, Winterthur-Töss, Bus 1 bis Gaswerk

Weltkino: Niederlande

Das *Kino im Künstlerhaus* in *Hannover* wirft im Rahmen seines Zyklus zum *Weltkino* vom 12. Juni bis 12. Juli einen Blick auf das Filmland Niederlande. Die Reihe wird mit *Alex van Warmerdams* KLEINE TEUN (LITTLE TONY) eröffnet. Neben anderen skurrile Kleinode von van Warmerdam wie DE JURK – DAS GEHEIMNISVOLLE KLEID (1996), DE NOORDERLINGE (1992) und ABEL (1986) wird das Programm durch weitere deutsche Erstaufführungen junger niederländischer Regisseure der neunziger Jahre abgerundet: TOT ZIENS – AUF WIEDERSEHEN (Regie: *Heddy Honigmann*, 1995), ZUSJE – LITTLE SISTER (Regie: *Robert Jan Westdijk*, 1995), DE VERSTEKELING – DER BLINDE PASSAGIER (Regie: *Ben van Lieshout*, 1996), ALL STARS (Regie: *Jean van de Velde*, 1997) und KARAKTER – CHARAKTER (Regie: *Mike van Diem*, 1997).

Kino im Künstlerhaus, Sophienstrasse 2, D-30159 Hannover, Tel. 0049-511-168 44 732

Festival

Locarno '99

Das wichtigste zuerst: die 52. Ausgabe des *Internationalen Filmfestivals von Locarno* findet vom 4. bis 14. August 1999 statt.

Seit 1997 versteht sich das Spezialprogramm des Festivals als eine Art Film-Reiseführer, der, meist einer einzigen Persönlichkeit gewidmet, Verständnis für verschiedenartigste Filmkulturen zu wecken suchte. Dieses Jahr bildet eine *Retrospektive* der ganz anderen Art das Herzstück des Festivals. Sie gilt nicht einer einzelnen Person, sondern einer ganzen Gruppe von Filmemachern, einem multiplen Filmphänomen: den «Los Angeles Independents» von den siebziger Jahren bis heute.

Das Ende der fünfziger Jahre deckt sich mit dem Ende der klassischen Hollywood-Ära. Der Produzent-Regisseur *Roger Corman* züchtet in diesen Jahren in seinem Studio «New World» eine neue Generation junger Filmschaffender heran. Regisseure wie Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich oder Monte Hellmann erneuern mit ihrem Schaffensdrang und ihrer kreativen Energie den Stil und die Produktionsstruktur des modernen US-Kinos.

Das diesjährige Spezialprogramm gilt nun aber nicht diesem "klassischen" «New Hollywood» obengenannter Regisseure, sondern will die Laufbahn der ab 1970 ausgebildeten zweiten Generation der Corman-Schüler beleuchten. Diese jüngeren «Cormanians», Regisseure, Drehbuchautoren und Schauspieler, trafen nach der «New World»-Ausbildungszeit auf neu organisierte Studios, die potent genug waren, ihnen ihren filmischen Standpunkt aufzuzwingen. Im Gegensatz zur ersten Generation der Cormanians mussten sie sich erst schrittweise innerhalb des Studiosystems neue Räume und Ausdrucksmöglichkeiten schaffen und lernen, die Hollywood-Konventionen zu umgehen. Ihre ersten Filme ähneln sich in ihren Grundzügen von viel Action und Gewalt, etwas Fantasy und Sex-Appeal, gewürzt mit einer Prise radikaler Politik. Die reiferen Produktionen konzentrieren sich auf die "Neuschaffung" der zeitgenössischen Film- und Fernsehsprache. Die Filme dieser zweiten Phase decken sich mit dem Geschmack, den Symbolen, dem Rhythmus und der Lebenseinstellung des jungen, aber durchaus filmerfahrenen Publikums.

Zu dieser Generation zählt das Festival Leute wie *Joe Dante* (GREMLINS I UND II, 1984, 1990, TWILIGHT ZONE – THE MOVIE, 1983); *Jonathan Demme* (MARRIED TO THE MOB, 1988, THE SILENCE OF THE LAMBS, 1991, PHILADELPHIA, 1993); *John Sayles*: (ALLIGATOR, 1980, CITY OF HOPE, 1991); *Allan Arkush* (ROCK N'ROLL HIGH SCHOOL, 1979, CADDYSHAK II, 1988) oder *Paul Bartel* (SCENES FROM THE CLASS STRUGGLE IN BEVERLY HILLS, 1989), *Ron Howard* (THE WILD COUNTRY, 1971, AMERICAN GRAFFITI, 1973, SPLASH, 1984). Zu sehen sein werden auch Filme von *Jonathan Kaplan* (THE ACCUSED, 1988), *Penelope Spheeris* (THE DECLINE OF THE WESTERN CIVILIZATION, 1981, WAYNE'S WORLD, 1992) oder von *Stephanie Rothman* (IT'S A BIKINI WORLD, 1966, THE VELVET VAMPIRE, 1971).

Bleibt noch zu sagen, dass in diesem Jahr der Locarneser Ehren-Leopard an einen der wichtigsten zeitgenössischen Regisseure aus der Schweiz geht, an den Bündner *Daniel Schmid*. Ansonsten lassen wir uns wie jedes Jahr überraschen.

Festival Internazionale del Film Locarno, Via B. Luini 3a, 6601 Locarno, Tel. 091-756 21 21 Fax 091-756 21 49

Auszeichnung

Helmut-Käutner-Preis

Der Filmwissenschafter *Rudolf Arnheim* wird von der Stadt Düsseldorf mit dem diesjährigen *Helmut-Käutner-Preis* geehrt. Der bald 95jährige gebürtige Berliner wird für seine Verdienste um die Anerkennung des Films als Kunst und für seine Anstrengungen um eine Theorie der Bilder- und Formensprache ausgezeichnet. Von 1928 bis zu seiner Emigration aus Deutschland 1933 war Arnheim verantwortlich für den Kulturteil der «Weltbühne»; 1940 emigrierte er dann in die USA, wo er als Kunst- und Wahrnehmungspsychologe arbeitete.

Zu seinen Standardwerken gehören »Film als Kunst», «Kunst und Sehen», «Anschauliches Denken» oder «Entropy and Art», seine eher tagesaktuellen Aufsätze und Kritiken zum Film aus den zwanziger und dreissiger Jahren sind auch aus zeitlicher Distanz noch sehr anregend zu lesen.

The Big Sleep

Dirk Bogarde

28. März 1921 – 8. Mai 1999

1954 THE SLEEPING TIGER
Regie: Joseph Losey

1963 THE SERVANT
Regie: Joseph Losey

1964 KING AND COUNTRY
Regie: Joseph Losey

1965 DARLING
Regie: John Schlesinger

1966 MODESTY BLAISE
Regie: Joseph Losey

1967 ACCIDENT
Regie: Joseph Losey

1969 THE DAMNED
Regie: Luchino Visconti

1970 MORTE A VENEZIA
Regie: Luchino Visconti

1973 PORTIERE DI NOTTE
Regie: Liliana Cavani

1978 DESPAIR
Regie: Rainer Werner Fassbinder

1990 DADDY NOSTALGIE
Regie: Bertrand Tavernier