

Kurz belichtet

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **41 (1999)**

Heft 224

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.

Zwei preussische Prinzessinnen: Marlene Dietrich als Katharina die Grosse in THE SCARLETT EMPRESS



Ein expressionistisches Filmgedicht auf die Dekadenz europäischen Adels zur Zeit der Aufklärung; eine stilistische Etude, die so schamlos wie elegant mit Hollywoods Manierismen das russische Revolutionskino überrumpelt; fast noch ein Stummfilm, gleichwohl von Märchen, Fanfaren und Russlands Glocken rhythmisiert – schwarzweiss, doch flirrend vor Farbe und Licht; als Werk von orgiastischer Opulenz und Absurdität jenen des zweiten "blaublütigen" Österreichers und genialen Vorbilds des Regisseurs, Erich von Stroheim, verwandt – selbst noch als desaströser Misserfolg an der Kinokasse; und ein schwelgender Bilderzyklus, ein Votivfilm auf die Schönheit «der Dietrich», die Sternberg-Pygmalion aus der frivolen, gut geerdeten Berliner Lokalberühmtheit gemeisselt hatte, zum Kult erhob und mit diesem Film gegen den Mythos, der durch Aphrodite zum Leben erweckten Galathea am liebsten zu statuarischem Schweigen verdammt hätte.

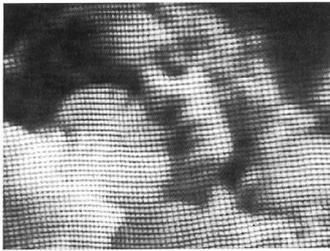
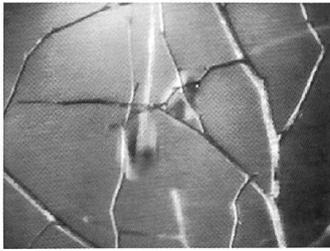
THE SCARLETT EMPRESS von Josef von Sternberg verdient noch heute alle Superlative dessen, wozu die Firma Hollywood fähig war (und ist). 1934 wurde der Film als «unbarmherzige Exkursion in den Stil», so Sternberg, nahezu ausschliesslich von einer deutschsprachigen Equipe geschaffen: Ernst Lubitsch war Produktionsleiter der Paramount Studios geworden, die Marlene Dietrich als Star und damit als ihre bestbezahlte SchauspielerIn inthronisiert hatten. Hans Dreier fungierte als Art Director, allerdings auf üblich autokratische Massgabe des Regisseurs. Ein schweizer Bildhauer, Peter Ballbusch, formte die bizarren figuralen Reliefs und Skulpturen, die – halb Barlachsche Erzengel, halb Rodinsche Tonentwürfe – in ihrer Monströsität das gesamte Dekor beherrschen, welches von Unmengen stilisierter Ikonen des deutschen Künstlers Richard Kollorsz komplettiert wird. Die musikalischen Motive spendeten Mendelssohn, Wagner und Tschaiikowsky, den Rest komponierte Sternberg höchstselbst. Das historische Filmdrama basiert (!) auf den Tagebüchern jener preussischen Prinzessin Sophie Auguste Friederike (1729–1796) aus dem Hause Anhalt-Zerbst, die, fünfzehnjährig als gesunde Gebärmaschine bei Friedrich dem Grossen eingekauft und an den zaristischen Hof geladen, Mütterchen Russland männliche Thronfolger garantieren und als

Katharina II. dessen berühmteste Zarin werden sollte.

Doch schert sich das Drehbuch nicht im geringsten um historische Authentizität, die schon in Katharinas Tagebüchern mit Vorsicht zu behandeln ist. Sind ihre «Stücke» genannten Erinnerungen gleichsam aus zeitlicher Distanz notierte Memoiren über Ränke und Ranküne des durch Peter I. reformierten russischen Adels und über ihr mähliches Hineinwachsen in die Rolle der künftigen Potentatin. (Hier eine Parallele zwischen adliger und bürgerlicher Prinzessin preussischer Abstammung, die es beide mit Mutterwitz, einem intelligenten Pragmatismus – der, ganz dem Gebot der Stunde gehorchend, ehrgeizig bis intrigant sein konnte – pflichtbewusst und anpassungsfähig bis zur Selbstverleugnung verstanden, jene Bastionen zu usurpieren, die ihnen das Schicksal offerierte: den Thron aller Reussen und das Babel der modernen Welt – Hollywood.) Und es tut gut daran, denn es zeichnete sich der Alltag russischer Nobilität, hier darf man Katharinas Aufzeichnungen Glauben schenken, durch kräftezehrendes Nomadentum und jedes Leben erstickende Langeweile aus. Die höfische Gesellschaft hatte dem gekrönten Haupt zu folgen, wohin seine Grillen oder die Staatsraison es führte: vom Sommer- ins Winterpalais, vom Lustschloss in einen neuen Jagdgrund. Mobiliar und Hofstaat wurden in die meist unfertigen Paläste aus Holz oder in provisorische Zeltlager verbracht, die regelmässig von Ungeziefer befallen und von Bränden heimgesucht wurden. Hygienische Einrichtungen waren unbekannt, Krankheiten, Seuchen, frühe Tode der Damen im Kindbett an der Tagesordnung, Aderlässe und obskure Heilmethoden mittelalterlicher Provenienz die probaten Kuren. Der Kitt, der diese Malaisen fügte, war das Intrigenspiel – Blinde Kuh und Federball, die sich damals grosser Beliebtheit erfreuten, verschafften nur kurzweilige Ablenkung –, ihr Symptom war der *ennui*, welcher, wie Katharina beschrieb, alle einte: «Das Spiel war unentbehrlich an einem Hofe, an dem man die Kunst der Unterhaltung nicht kannte, wo man sich gegenseitig aufrichtig hasste, wo Lästern Geist war und wo das geringste erste Wort als Verbrechen und Majestätsbeleidigung galt. Dunkle Ränke hielt man für Weltgewandtheit. Von Kunst

und Wissenschaft wurde nicht gesprochen, denn alle waren gänzlich unwissend. Man konnte wetten, dass die Hälfte der Gesellschaft kaum lesen konnte, und ich bin nicht ganz sicher, ob ein Drittel des Schreibens kundig war.» Die «Grossfürstin» Katharina, so der Status vor ihrer Machtergreifung, musste lange der Stunde des Triumphes harren, und «es ist erstaunlich, dass ich nicht schwindstüchtig geworden bin, denn ich habe achtzehn Jahre lang ein Leben geführt, von dem zehn andere verrückt geworden und zwanzig an meiner Stelle vor Gram gestorben wären. ... Ich las damals nur Romane, die meine Phantasie erhitzen, was ich ganz und gar nicht nötig hatte. Ich war ohnehin schon lebhaft genug, und diese Lebhaftigkeit wurde noch vermehrt durch das abscheuliche Leben, das man mich führen liess. Ich war beständig mir selbst überlassen. Langeweile und Argwohn umgaben mich von allen Seiten. Kein Vergnügen, keine Unterhaltung, keines Menschen Interesse, Gefälligkeit oder Aufmerksamkeit für mich milderten mir diese Langeweile.» Kein Stoff für Hollywood also.

Sternberg zieht sich aus dieser langatmigen Historie mit – Katharinas Affären. Inszeniert die Entwicklung der Prinzessin vom koketten unwissenden Nymphchen, gespielt von Marlenes Tochter Maria Sieber, zur «Messalina des Nordens» in einem extravaganten Bilderbogen bar jeden dramatischen Spannungsaufbaus. Auf psychologisierendes Chichi in der Beschreibung der Protagonistin wird verzichtet. Den Umschlag von kindlicher Naivität zur ironischen Reife markiert der einzig greifbare dramaturgische Angelpunkt des plots, welcher eigentlich keiner ist: Die unmässige Enttäuschung der Prinzessin, die, noch daheim in Zerbst, vom russischen Gesandten (John Lodge) mit märchenhafter Zeichnung des charmanten Prinzgemahls in die Weiten der eurasischen Steppe gelockt, angesichts des geistig zurückgebliebenen Gnoms (Sam Jaffe) zunächst in tiefste Verzweiflung stürzt, um sich sodann beherzt vom nächstbesten Kosaken entjungfern zu lassen und ihr Schicksal mit Kalkül anzunehmen. Selbst dieser Kniff ist Erfindung Hollywoods. Die echte Katharina kannte ihren Prinzgemahl Karl Peter Ulrich von Holstein-Gottorp seit frühesten Kindesbeinen, war infantile



Gesellin seiner Tollheiten und fand sich später, die wachsende Demenz des Grossfürsten und für wenige Monate als Zar Peter III. regierenden geschickt für sich nutzend, in seine grotesken Soldatenspiele und Exerzitien ein, bevor sie 1762 im Handstreich die Macht an sich riss. Es galt, «1. dem Grossfürsten zu gefallen, 2. der Kaiserin zu gefallen, 3. der Nation zu gefallen. Ich hätte gern alle drei Punkte erfüllt, und wenn mir das nicht gelungen ist, so liegt es daran, dass der Gegenstand nicht so beschaffen war, oder auch die Vorkehrung hat es nicht gewollt. Denn in Wahrheit habe ich nichts unterlassen, um es zu erreichen: Gefälligkeit, Demut, Respekt, das Bestreben zu gefallen, das Bestreben gutzutun, aufrichtige Zuneigung, alles ist von meiner Seite vom Jahre 1744 bis 1761 angewendet worden.»

Miss Dietrichs Ausdrucksskala, ohnehin begrenzt, wird von ihrem selbsternannten Gott und Schöpfer Sternberg, vielleicht latent boshaft – die scharlachrote Kaiserin war ihr vorletztes gemeinsames Projekt und die Studioarbeit spannungsgeladen – auf genau eine mimische Regung reduziert: Erstaunen. Kindliches, trauriges, ironisch-intrigantes und wollüstig-beglücktes im Rencontre mit adligen Claqueuren, der grausam komischen Zarin-Mutter (Louise Dresser), orthodoxen Popen, treulosen Liebhabern, "Leib"-Gardisten und beim finalen Einläuten des zäh betriebenen Lebensziels, der Eroberung des Throns. Dialoge, so dünn oder dick wie die Puderschichten auf den Wangen der Hofdamen, können wenig mehr dazu beitragen, die persönliche Entwicklung der Regentin anschaulich zu machen. Auch Sternbergs stummfilmhafte Inserts zur historischen Materie sind lediglich Aperçus, die seinen fiktiven Bilderreihen strukturieren, jedoch weit entfernt davon, dem Film eine narrative Klammer zu verleihen. Jeder Machtzuwachs Katharinas, die zunehmende Raffinesse in ihrer Menschenführung wird durch Robe und Haartracht, durch einen wechselnden Habitus akzentuiert. Die exquisite Kostümierung des Chef-Couturiers von Paramount, Travis Banton, nimmt auf, was Script und Film nicht leisten wollen: den roten Faden der "Charakterstudie". Die Kostüme der Dietrich, die niemals herrlicher anzusehen war, sind Passepartout ihrer Schönheit, der Film ist ihr Rahmen – ein lebendes

Votivbild des Meisters Sternberg für das Geschöpf seiner Anbetung. Das rüschenhafte Verspielte der Rokokokleider markiert mit jeder Schleife ihre Naivität, der Krinolinenumfang der Röcke versinnbildlicht Machtfülle, im Kosakenredingote mit Bärenfellmütze fraternisiert sie mit dem Regiment, und der "unschuldige" Staatsstreich Katharinas schliesslich wird operettenhaft inszeniert in schneeweisser goldbetrester Gardistenuniform. (Marlene einmal mehr im ihr auf den Leib geschnittenen männlichen Habit.) Auf einem Schimmel galoppiert die passionierte Reiterin, gefolgt von verführtergebener Soldateska, ein in die Kirche zur triumphalen Selbstkrönung.

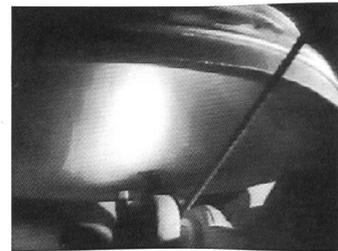
Aber viel weiter geht der Stilwille. Zwar läuten die Glocken der Moskowiter Staatsakte ein wie die Vermählung Katharinas, die Geburt des Infanten und die Usurpation des Thrones, und jublierende Ouvertüren begleiten diese üppig ausgestatteten Tableaux, doch seinen wahren Rhythmus erhält der Film wiederum durch die ewig kreisenden, wippenden Roben der Dietrich. Die schwingenden Unterröcke der fröhlich schaukelnden Prinzessin, pastoral gerahmt von Blumengirlen, leiten ein in Folterszenen, blenden auf die Glocke mit menschlichem Schlegel. Das Buch der degenerierten Romanows und vergewaltigten russischen Seele wird aufgeschlagen. (Exzessive Montage- und Überblendtechniken bei Aufläufen von Leibeigenen und Armisten rufen Eisenstein und Pudowkin auf den Plan des «Roten Platzes».) Die Kamera folgt dem Kreisen der Krinolinen durch die Kulissen des Hollywood-Kreml, mal Blockhütte, mal gruftartiger Palast – für Riesen geschaffen, von Zwergen bewohnt. Das Auf und Ab im Ränkespiel überbrücken Treppen und Flure, die ihr Mass durch das Kostüm der Dietrich erhalten. Ein Rascheln von Taft in der Stille der Macht. Das Medaillon mit einem Bildnis des Geliebten, in enttäuschter Wut vom "gläsernen" Schuh der Prinzessin zertreten und aus dem Fenster geworfen, gerinnt zur Verzweiflungsträne, die von Ast zu Ast tropft. Spiegel reflektieren ihre Einsamkeit, Schleier erhöhen ihr Antlitz, schaffen Räume und unendliche Bildebenen. Der Höhepunkt ist erreicht, wenn die Leinwand zu atmen beginnt: Maria Magdalenas (Marlenes) rascher Atem während der Trauungszeremonie

macht die Kerze flackern, eine Grosseaufnahme voll bebender Emotion.

THE SCARLETT EMPRESS ist zweifellos ein furioses Beispiel für Camp, die Ästhetisierung der weiblichen Figur – Katharina / Dietrich – alleiniger Zweck dieser Etude in Sachen Stil. Die Apotheose der Schönheit steht im Zentrum des Werkes, dessen Bildkompositionen und Tableaux, dessen aberwitzige Überblendungen, Ausleuchtung und Rhythmusformeln Cinema pur sind. Die Zuschauer im depressionsgeschüttelten Amerika dankten dem Regisseur diese Hybris gegenüber seinem Publikum mit Gleichgültigkeit. Sternberg, unnachgiebiger Stilist und Arrangeur von Exotika, manövrierte sich, nicht unähnlich seinem Lehrmeister, Erich von Stroheim, als Verächter naturalistischen Erzählkinos, ins Abseits, und Marlene Dietrich erhielt auf Jahre das Stigma, Kassengift zu sein. Nur selten noch wird man dieser Filmkunst auf der Leinwand ansichtig; es bleibt die frevelhafte Lust, sie auf der Mattscheibe zu bestaunen und das Göttliche hinzuzudichten.

Jeannine Fiedler

Die Memoiren Katharinas der Grossen sind erschienen im Insel Verlag, Frankfurt/M. und Leipzig 1996



Die Geburt der Stars
Cinema Ritrovato versucht eine Entwicklungsgeschichte des europäischen Starsystems

Neben Finanzierungsgrundlagen fehlt dem europäischen Film zurzeit vor allem eines: Stars. Vielleicht wird ihr ästhetischer Einfluss und damit ihr absoluter kinematographischer Faktor überbewertet. Für die Vermarktung eines Films und als Identifikationsangebot an den Zuschauer sind sie jedoch unverzichtbar. Das weiss man im Prinzip seit 1910. In Europa bevorzugte man es bis weit in die fünfziger Jahre hinein. Dies war ein Grund unter anderen, weshalb Marktanteile von dreissig bis vierzig Prozent möglich waren, die zurzeit nur in Frankreich erzielbar sind. Den Grundlagen des europäischen Starsystems wollte das filmhistorische Festival der *Cineteca di Bologna* nachspüren und förderte zu nächst einmal bekanntes. Am



Anfang steht *Asta Nielsen* mit dem schnell und billig produzierten, aber gezielt beworbenen, die Darstellerin zum ersten Mal in den Mittelpunkt rückenden *AFGRUNDEN*. Nach dem Erfolg dieses und ähnlich obsessiv freizügiger dänischer Filme wie *DEN SORTE DROM* oder *BALLETTDANSERINDEN* (1911) wurde sie nach Deutschland abgeworben und dort systematisch in Rollen der tragisch liebenden, weil ihre eigenen erotischen Wünsche ausdrückenden Frau vermarktet. Ein Konsortium mehrerer Firmen kümmerte sich um Pro-

duktion und Vertrieb, PR-Massnahmen und Devotionalien. Wenig später implementierte der Produzent Oskar Messter mit



Henny Porten ein rollendramatisches Gegenbild. Die Porten fordert selten, gerät eher unschuldig in die tragischen Gefühls- und Beziehungsverwicklungen. Entsprechend unterschiedlich ist beider Spielweise. Während die Nielsen den emotional kondensierten Ausdruck vor dem Auge der Kamera entstehen lässt, verfügt Porten über einen Kanon von Affektdarstellungen. Die eine scheint den Blick auf intimste Regungen urplötzlich und in unerhörte Weise freizulegen. Die andere arbeitet mit der Wirkung bekannter, auf der Bühne und in der Ikonographie des neunzehnten Jahrhunderts ge-läufiger Gesten und Gebärden. Wie bei vielen Stars bis heute zeichnete sich bereits bei Nielsen und Porten eine eingeschränkte Rollenbreite ab. Überschreitungen ihres bevorzugten sozial-melodramatischen Genres waren selten. Dabei verfügten beide über komisches Talent, das Asta Nielsen in dem wunderbaren Grönlandforscher-Ulk *DAS ESKIMOBABY* (1916) und Henny Porten noch in einem ihrer späten Filme, der Berliner Milieukomödie *FAMILIE BUCHHOLZ* (1943), zeigten.

Insbesondere in Deutschland bildet sich zwischen 1914 und 1933 ein abgestuftes, unterschiedliche Typenangebote offerierendes Starsystem aus. Eine fast exotisch anmutende Schönheit des deutschen Films ist die Aschaffenburgerin *Erna Morena*. Mit dunklem Haar und Augen, aber blasser Haut ähnelt sie den italienischen Diven. Doch sie ist grösser, betont das grazil Überlängte. Ihre *LULU* (1917) agiert nicht als unbekümmertes Erotik-Naturwesen, sondern als ebenso präntiöse wie rätselhafte Frau ohne Eigenschaften. Der in Moskau wiederentdeckte Film *TASCHENDIEBE* (1920) wirkt wie eine Fortsetzung davon, als sie sich in der Berliner Unterwelt verstrickt und aufrecht und mit Grazie den Weg von der Königsallee in die Gosse geht.

Den damenhaften Typus vertrat nach der Morena vor al-

lem *Lil Dagover*. Zuvor war sie auf den exotischen Typus abonniert, etwa in der kaum bekannten *Madame-Butterfly*-Adaption von Fritz Lang (*HARAKIRI*, 1919) oder in *DAS GEHEIMNIS VON BOMBAY* (1920). Erstaunlicherweise bevorzugte der deutsche Stummfilm bei den Diven eher dunkle Typen. (Die blonden, eher in der zweiten Reihe agierenden deutschen Stars und Sternchen, wie Lotte Neumann, Mia May, Brigitte Helm, Dorit Weixler oder Gertrud Welcker standen etwas im Hintergrund oder wurden gar nicht vorgestellt). Auch bei der für eine Filmindustrie wichtigen zweiten Garde der Stars dominiert der dunklere Typ: Ganz in ihrem Element sind als quirlige, die Männer fordernde und verstörende junge Frau die Wienerin *Jenny Jugo* in der Sternheim-Komödie *DIE HOSE* (1927) und die ab und an leicht übergewichtige damenhaft Grazie *Olga Tschechowa* in *MOULIN ROUGE* (1927). Eine weitere kaum bekannte dunkle Diva ist die russische Primaballerina *Vera Karalli*. 1921 gibt sie *DIE RACHE EINER FRAU* in aussergewöhnlicher Strenge und selbsthinrichtender Konsequenz. Genau das Gegenteil verkörpert *Diomira Jacobini*, die in *REVOLUTIONSHOCHZEIT* (1926) als still leidende Gräfin das Opfer eines verliebten Revolutionshelden hinnimmt.

Gegenübergestellt wurden den deutschen Stars die italienischen. Auch hier bildeten sich zwischen 1910 und 1915 zwei "Leitbild"-Diven und dahinter ein differenzierter Typenkanon heraus. *Francesca Bertini* nahm in etwa die Rolle der Nielsen ein. Auch sie versuchte, die Emotion in ihrer unmittelbaren Entwicklung deutlich zu machen. Wie die Nielsen mit *ABGRÜNDE* wird sie 1914 mit *ASSUNTA SPINA* in einem fast neorealistisch anmutenden Melodram bekannt. In *MARIUTE* (1918) thematisiert sie den Divenkult selbst (wie es 1913 die Nielsen bereits in *DIE FILMPRIMADONNA* getan hatte).



Lyda Borelli ist ein Inbegriff des überemotionalisierten, sich Rollenbild und Publikum hingebenden Startypus. Mit eruptiv heraustretenden Gesten ist sie dem auf Höhepunkte hinarbeitenden

Darstellungseffekt der Arie verpflichtet. Borelli beherrscht jedoch auch das affektlose, die Erzählsituation vorantreibende Spiel des Rezitativs. Der Oper verdankt der frühe Film wie die Startypologie insgesamt mitsamt ihrem Gebärden- und Affektdarstellungskatalog wohl mehr als bisher angenommen.

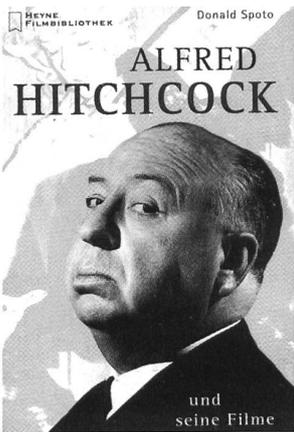
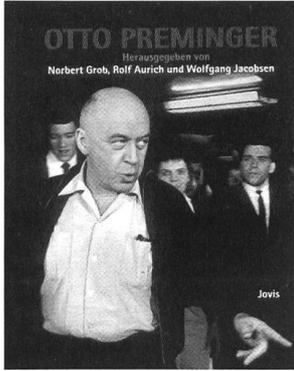
Das deutsche Starwesen war, was den weiblichen Teil anbetrifft, stets international. Die Nielsen ist Dänin, *Pola Negri* Polin, *Tschechowa* Russin, die *Jacobini*-Schwestern kommen aus Italien. Zu Beginn der Tonfilmzeit sind mehrsprachige Stars gefragt, etwa die Ungarin *Käthe von Nagy*, die Tschechin *Anny Ondra* oder die Engländerin *Lilian Harvey*. Sein aussergewöhnlichstes Eigengewächs verliert der deutsche Film jedoch schnell an den US-Film. Mit *Marlene Dietrich* waren drei Filme aus dem Jahr 1929 zu sehen, Produktionen also, die vor dem vermeintlichen Durchbruch mit *DER BLAUE ENGEL* entstanden sind. In *GEFAHREN DER BRAUTZEIT* sind Gesicht und Blick noch frei, kaum graphisch modelliert. In *DAS SCHIFF DER VERLORENEN SEELEN* muss sie das sehr ordentlich dauergewellte und noch kaum von Lichtgloriolen umspielte Haar (und ihre Haut) vor der marodierenden Mannschaft verteidigen. In *DIE FRAU, NACH DER MAN SICH SEHT* ist ihre Modellierung bereits weit fortgeschritten: Blick und Augenlider sind schwer, weil schwarzgolden bemalt, die Brauen ebenso scharf nachgezogen wie der Nasenrücken. Es gibt bereits das ausgefeilte Augenlicht, nur noch eine Gesichtsfäche wird ins Licht gestellt, und es werden Rahmen und Tableaus um Gesicht und Körper gelegt. Bei



der *Dietrich* wird deutlich, dass Stars selten Schauspielerartisten sind, sondern präzise das Repertoire eindeutiger Gesten und Blicke abzuspielen haben, dabei unterstützt von den regelrecht expressiv ausmodellierten Körperzeichen ihres dramatischen Typs.

Jürgen Kasten

Von Büchern zu Film und Kino



Norbert Grob, Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen (Hg.): *Otto Preminger*. Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek/Jovis, 1999. 303 S., 68 DM

Donald Spoto: *Alfred Hitchcock und seine Filme*. Aus dem Amerikanischen von Adelheid Zöfel und Christine Strüh. München, Wilhelm Heyne Verlag, 1999 (Heyne Filmbibliothek 270). 495 S., 24.90 DM

Peter Körte, Georg Seesslen (Hg.): *Joel & Ethan Coen*. Berlin, Bertz Verlag, 1998, 287 Seiten, 565 Fotos, 29.80 DM

Annette Kilzer, Stefan Rogall: *Das filmische Universum von Joel und Ethan Coen*. Schüren, Marburg 1998, Marburg 1998, 191 S., 28 DM, 26 Fr.

Welf Kienast, Wolfgang Struck (Hg.): *Körpereinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow*. Marburg, Schüren, 1999. 176 S., über 200 Abb., 34 DM, 32.80 Fr.

«Er war ein Visionär des innovativen Arrangements, ein Meister der szenischen Auflösung, der Spannung zwischen Figur und Raum» schreibt *Norbert Grob* über *Otto Preminger*, dem die Retrospektive der diesjährigen Berliner Filmfestspiele gewidmet war. Die dazu von der Stiftung Deutsche Kinemathek vorgelegte Publikation knüpft in Format und Gestaltung an die Monographien der vorangegangenen Jahre an, mit dem Unterschied, dass der vorliegende Band nur einen einzigen grossen Text enthält, eben den von *Norbert Grob*. Der analysiert die Filme *Premingers*, nach Genres geordnet, und arbeitet dabei vor allem die Merkmale von dessen Inszenierung heraus, etwa «seinen Hang zur theatralen Situation, durch die er seine Geschichten besonders charakterisierte». So wie *Grob* bei *Preminger* eine «Ästhetik des Disparaten» ausmacht und für sein – immer noch heiss umstrittenes – Spätwerk befindet, hier «häufen sich die Ungereimtheiten. Die Qualität des Disparaten wird zum Mangel des Abwegigen», so nimmt auch der Text selber diese Dispartheit auf, wenn er von der Filmanalyse zu Kontexten wechselt oder die Rezeption *Premingers* zwischen ignoranter Ablehnung und hymnischer Anerkennung einbezieht.

Nicht unerwähnt sollte auch die Biographie bleiben, die *Rolf Aurich* zu dem Buch beisteuerte: die dreissig zweiseitigen Seiten in kleiner Schrifttype sind voll von akribischen Recherchen, gerade zu den frühen Jahren *Premingers* in Wien, aber auch zu den schwierigen Produktionsumständen vieler seiner Filme.

Ein Gedanke, der leider nicht weiter vertieft wird, ist jener, den *Grob*, *Michel Mardore* zitierend, ins Spiel bringt: «*Preminger* habe (anlässlich seines ersten frei produzierten Films, *THE MOON IS BLUE*, der wegen einiger darin verwendeter Vokabeln wie zum Beispiel «Jungfrau» zum Skandal wurde; f.a.) früh begriffen, dass in den USA ein Skandal Gold wert sei.» Das erinnert an die Selbstdarstellungen *Alfred Hitchcocks*, der mit *Wonne* immer wieder die Anekdote erzählt, wie er als Fünfjähriger auf Veranlassung seines Vaters in einer Polizeizelle eingesperrt wurde. Auch *Preminger* kultivierte ein (Zerr-)Bild seiner selbst, das vom Regisseur, der seine Schauspieler schindet, und in späteren Jahren seinem Hang zur Selbstdarstellung unter anderem als Talk-Show-Host und in zwei Episoden der «Bat-

man»-Fernsehserie als böser «*Mr. Freeze*» frönte.

Äussert sich *Norbert Grob* selbstkritisch zu einem vor dreizehn Jahren publizierten Text zu *Preminger*, so demonstriert *Donald Spoto*, wie sich das Schreiben über Filme durch die Biographie des Schreibenden verändert. Sein 1976 erschienenes Buch «*The Art of Alfred Hitchcock*» habe ich seinerzeit mit Gewinn gelesen, eine Filmfür-Film-Analyse, die den Blick aufs Detail richtete. Jetzt ist das Buch erstmals auf deutsch erschienen, wofür nicht nur der hundertste Geburtstag *Hitchcocks* eine Rolle spielen dürfte, sondern auch die Tatsache, dass *Spoto* durch seine zahlreichen Biographien von Filmschaffenden (unter anderen *Marilyn Monroe*, *Laurence Olivier* und nicht zuletzt auch *Hitchcock*) mittlerweile selber ein verkaufsfördernder Name sein dürfte. Die erneute Lektüre allerdings geht nicht ohne Enttäuschung ab. Für die überarbeitete Neuausgabe (im Original 1992 erschienen) hat er viele Zitate aus eigenen Interviews eingefügt, entstanden für seine zwischenzeitlich veröffentlichte *Hitchcock-Biographie* «*Die dunkle Seite des Genies*». Das verschiebt mehr als einmal die Aufmerksamkeit vom Text des Films auf die Anekdote. Vor allem aber ist die nüchterne Analyse nicht selten einem wertenderen Stil gewichen (besonders auffällig etwa bei *MR. AND MRS. SMITH*, der einst auf vier Seiten kritisch gewürdigt wurde, um nun auf zwei Seiten lustlos abgetan zu werden). Lesenswert allerdings sind *Spotos* Filmanalysen immer noch, wenn sie ins Detail gehen, das gilt vor allem für das längste Kapitel, die fast vierzig Seiten zu *VERTIGO*, aber auch für die Ehrenrettung von *TOPAZ* dank dessen ausgeklügelter Farbdramaturgie.

Wenn *Norbert Grob* bei *Otto Preminger* dessen «distanzierten Blick» konstatiert, der oft der eines «Verhaltensforschers» sei, dann verbindet das diesen Regisseur mit den *Coen Brothers*, denen wiederholt vorgeworfen wurde, ihre Filme seien kalt und hätten kein Herz – wozu *Daniel Kothenschulte* treffend anmerkt, «nur vom Hollywoodkino wird heute erwartet, wovor die Filmkritik der Frankfurter Schule einst ebenso kurzsichtig gewarnt hatte: die Klaviatur der grossen Gefühle.» *Georg Seesslen* dagegen entdeckt in einem Inszenierungsmoment von *VERTIGO* «das

grundlegende Gestaltungsprinzip der *Coen-Filme*» – gemeint ist «die gleichzeitige Verwendung von *Zoom* und *Kamerafahrt* in gegenläufiger Richtung, (wodurch uns) die Sicherheit der Wahrnehmung» geraubt wird. Was die *Coens* darüber hinaus mit *Hitchcock* verbindet, ist die Tatsache, dass sie ihre Filme durch *Storyboards* vorab genau visualisieren, den fertigen Film also vor Drehbeginn im Kopf haben. Wenn Anfang nächsten Jahres, wie gerade angekündigt wird, die Wiederaufführung des *Coenschen* Debütfilms *BLOOD SIMPLE* («mit auf den neuesten Stand gebrachtem Ton, weiteren Musikstücken und neu geschnitten») stattfindet, ist das ein Anlass, die zum Start ihres letzten Films *THE BIG LEBOWSKI* erschienenen zwei deutschen Bücher wieder zur Hand zu nehmen. In den Bestandteilen fast identisch (Kurzinterview, Texte zu den einzelnen Filmen, Essay, Datenteil) finden sich auch viele inhaltliche Übereinstimmungen, aber auch genügend Unterschiede, um eine parallele Lektüre gewinnbringend zu machen. Der von *Körte* und *Seesslen* herausgegebene Band dringt tiefer in das *Coen-Universum* ein, während der andere Band eher der bei den *Coen-Filmen* nahe liegenden Verführung erliegt, alles zu benennen, was man als Kritiker an Referenzen in ihnen entdeckt. Auch in der Ausführlichkeit der Daten im Anhang sowie durch die Qualität der Fotos weiss der erstgenannte Band eher zu überzeugen.

Wie das Kino der *Coen-Brüder* zeichnet auch das Kino der *Kathryn Bigelow* ein starkes selbstreflexives Element aus, allerdings geht es ihr um die Thematisierung der Schaulust, nicht um das ironische Spiel mit dem vorgefundenen Material. Als Regisseurin, die sich konsequent dem Genrekino und zwar der Männerdomäne des Actionfilms verschrieben hat, ist *Bigelow* eine Ausnahmeerscheinung. Zwei Autoren und drei Autorinnen würdigen in – manchmal ausufernden, manchmal lakonischen – analysierenden Beschreibungen ihre bislang sechs abendfüllenden Filme sowie ihre Anfänge in der New Yorker Avantgardeszene und ihre Ausflüge ins Fernsehfach, dabei *Bigelows* «Passagen in eine fremde Welt» folgend, den von der Filmemacherin selber postulierten «Grenzüberschreitungen». In seinem Abbildungsteil

ist die Qualität der Fotos gegenüber denen im Coen-Buch deutlich verbessert, ganz zu schweigen von jenen Fotos zu ihren ersten beiden Filmen, die Gerhard Ullmann direkt aus den Filmkopien herausfotografiert hat.

Frank Arnold

Formen des Drehbuchs

Das populäre Kino unserer Tage, zumal das amerikanische, verdankt seinen Erfolg dramaturgischen Rezepten, die sehr viel älter sind als die siebte Kunst. Was die marktgängigen Drehbuchlehren angeht, Autorinnen und Autoren empfehlen, «to make a good script great» (Linda Seger), reiht sich nahtlos, wenn auch nicht immer bewusst in eine Tradition ein, die über Gustav Freytag und Hegel bis zu Aristoteles' Poetik zurückreicht. Zu diesem – nicht für alle – verblüffenden Schluss kommt dank dem nötigen historischen Weitblick *Peter Rabenalt* in einem Handbuch, das aus der praktischen Arbeit hervorgegangen und schlicht, aber entschieden «Filmdramaturgie» überschrieben ist. Nachdem er zuvor verschiedentlich als Dramaturg und Komponist für die DEFA tätig gewesen ist, lehrt Rabenalt seit 1985 Dramaturgie / Drehbuch an der HFF «Konrad Wolf» in Babelsberg, hat also seine filmhistorische Heimat anders als die amerikanischen Grössen des Metiers im (ost-)europäischen Kino.

Nicht das hohe Alter der (ungebrochen wirksamen) dramaturgischen Ratschläge ist es, woran Rabenalt sich stösst, sondern der Nachdruck, mit dem die massgeblichen Drehbuchschulen einen bestimmten Typ von Fabel vertreten, als wären andere nicht denkbar. Das besagte *story*-Modell sieht einen in sich geschlossenen Handlungsablauf vor, in dem nach dem Muster traditioneller Bühnenstücke ein Schritt den nächsten in einer lückenlosen Kausalkette nach sich zieht. Rabenalt spricht daher von einer «dramatischen» Erzählweise. Figuren und ihre Konflikte interessieren in diesem Zusammenhang nur insofern, als sie die geradlinig erzählte Geschichte voranbringen. Im schlimmsten Fall treten sie ganz hinter dieselbe zurück und werden zu anonymen Trägern des dramatischen Geschehens.

Vornehmlich, aber nicht allein an europäischen Beispielen entwickelt Rabenalt einen anderen, «epischen» Typus von

Filmerzählungen, ohne deswegen den «dramatischen» abzuwerten; beide Formen stehen einander gleichberechtigt gegenüber. Auch epische Filme erzählen nachvollziehbare Geschichten. Deren Elemente sind allerdings nicht mehr notwendig kausal miteinander verknüpft. Im Extremfall, dem Episodenfilm, reihen sie sich, so Rabenalt, wie die Perlen einer Kette lose aneinander. Statt der linear voranschreitenden Handlung halten Motive, Personen, Orte oder ein bestimmter zeitlicher Rahmen die einzelnen Teile zusammen. Deren Folge kommt häufig zu keinem eigentlichen Abschluss, im Guten wie im Schlechten, sondern steht den Fortsetzungen offen, die das Leben auch für Filmfiguren zwangsläufig mit sich bringt. Einmal aus dem Dienst am Plot entlassen, gewinnen die Charaktere an Freiraum (Fellinis OTTO E MEZZO). Auch ihre mitunter ganz unspektakulären, alltäglichen Lebensumstände treten deutlicher hervor und entwickeln gelegentlich eine Eigendynamik, die sich gegen die Figuren wendet (de Sicas LADRI DI BICICLETTA).

Wie der dramatische Film haben auch der epische und der lyrische, auf den Rabenalt abschliessend zu sprechen kommt, ihre eigene Logik und sei es, wie im Fall des zuletzt genannten, eine «poetische» (Tarkowskij), die nurmehr den Assoziationsketten des einzelnen Filmschaffenden gehorchen. Rabenalt arbeitet die unterschiedlichen Bauprinzipien detailgenau heraus und bleibt dabei immer eng an seinen Beispielen. Seine eingehenden Analysen sind zugleich praktische Anleitung zur Arbeit am Drehbuch und Bausteine zu einer materialen Ästhetik desselben. Das Selbstbewusstsein, mit dem Rabenalt an die dramaturgischen Ressourcen des europäischen Kinos erinnert, wäre allen zu wünschen, die sich den festen Glauben, an den Rezepten des amerikanischen Genrekinos führe kein Weg vorbei, noch immer teures Geld kosten lassen. Was fehlt? Ein Register, das einem beim öfteren Gebrauch weiterhilft. Auch das Lektorat sollte nochmal eine Chance bekommen. Gewiss wird eine zweite Auflage Gelegenheit bieten, Versäumtes nachzuholen. Denn zu Standardwerken wie diesem gehört neben den genannten Vorzügen, dass sie es nicht bei der ersten Ausgabe bewenden lassen – erst recht nicht, wenn sie wie Rabenalts Filmdramaturgie so gut geschrieben sind, dass auch ein breiteres Pu-

blikum an ihnen mühelos Gefallen findet.

Matthias Christen

Peter Rabenalt: Filmdramaturgie, Berlin, Vistas Verlag 1999, 227 Seiten, 40 DM, 37 Fr.

A Smuggler's Life

«Sie sind Gleichnis, in Poesie gekleidete Parabeln am Rande von Sehnsucht und Irrsinn und doch fest in der Erde und der Erfahrung verwurzelt.» So beschreibt *Werner Oechslin*, Professor für Kunstgeschichte und Architektur an der ETH Zürich, die Filme von Daniel Schmid im Fotoband «A Smuggler's Life». Oechslin ist einer der vier Schmid-Kenner und -Bewunderer, die im Nachspann des Buches einen Essay über den Bündler Regisseur verfassten.

Schwergewichtig vereinigt «A Smuggler's Life» aber eine Sammlung von sorgfältig ausgewählten Bildmaterial aus Daniel Schmid's Leben und Werk. Farbenfrohe Kinderzeichnungen stehen neben alten Schwarzweiss-Fotografien, Postkarten mit exotischen Sujets aus der privaten Sammlung des Regisseurs wechseln sich ab mit Standfotografien aus seinen Filmen. Die auf den ersten Blick willkürlich erscheinende Zusammenstellung der Bilder entpuppt sich bei näherem Hinsehen als eine interessante und durchaus chronologische Dokumentation der Herkunft, der Kindheit und des Werdegangs des Film- und Opernregisseurs.

Die zahlreichen Bilder aus seinen farbenstarken Filmen entführen den Betrachter in die Welt von Daniel Schmid und ziehen ihn in ihren Bann. Diese Fotoauszüge bringen zum Ausdruck, was *Gary Indiana*, der amerikanische Kulturautor, in seinem Essay so beschreibt: «In person, and in his films, Schmid conveys a refreshingly philosophical civility.»

Neben Gary Indiana und Werner Oechslin haben auch der Schweizer Philosoph *Stefan Zweifel* und *Shiguhiko Hasumi*, der in Japan französische Literatur lehrt und seit 1997 Präsident der Universität Tokyo ist, ihre Gedanken zu Daniel Schmid und seinen Filmen aufgezeichnet.

Ergänzt wird der Fotoband durch eine umfassende Filmographie und ein Interview mit dem Regisseur.

Miriam Nussbaumer

Daniel Schmid. A Smuggler's Life, Zürich, Edition Dino Simonetti, 1999. 254 S., 79 Fr.



Winterthurer Kurzfilmtage

Vom 12. bis 14. November finden bereits zum dritten Mal die vom Filmfoyer Winterthur und dem Kino Nische organisierten *Kurzfilmtage Winterthur* statt. Während dreier Tage lassen sich nationale und internationale Kurz- und Kürzestfilme aller Formate unter den inspirierenden Programmblock-Titeln «Funny Games», «Die Urbaniter», «Jäger und Sammler», «Der Sonderfall», «Zu viel Harmonie» oder «Experimente», «Nabelschau» und «Fahr ab» geniessen. Ein Block wird von der Kurzfilm Agentur Schweiz und einer von der Kurzfilmagentur Hamburg bestritten.

Hauptspielort ist die Alte Kaserne, mit dem Kino Loge 3 ist nun aber eine Spielstätte gefunden worden, an der fast alle Programmblöcke in Wiederholung zu sehen sein werden – angesichts des letztjährigen Grosserfolgs eine sich aufdrängende Massnahme. Freunden des Geschmacklosen sei die Trash-Nacht von Samstag auf den Sonntag im Kraftfeld empfohlen.

Den Abschluss der Kurzfilmtage bildet am Sonntag die Best-of-Rolle der vom Publikum ausgewählten Lieblingsfilme der einzelnen Blöcke. Erfreulich, dass ein mit Fr. 2000 dotierter Hauptpreis und ein Spezialpreis für den besten Schweizer Kurzfilm ausgesprochen werden können. Vorgängig zur Preisverleihung legen die DJs Thomas Wyss und Laurent Baumann zu historischen Schweizer Kurzfilmen Musik auf.

Kurzfilmtage Winterthur, Postfach 611, 8402 Winterthur Tel. 052-212 11 66 Fax 052-212 11 72

Spielstellen: Alte Kaserne, Technikumstrasse 8; Kino Loge 3, Oberer Graben 6; Kraftfeld, Tössfeldstr. 3

VIPER 99

Zum 19. Mal findet vom 27. bis 31. Oktober 1999 das *Internationale Festival für Film Video und neue Medien* statt. VIPER präsentiert im Casino Luzern die neuesten innovativen und experimentellen Arbeiten im Film- und Videobereich. Das Festival bildet eine Plattform für renommierte, aber auch für junge, unbekannte AutorInnen und wirft einen Blick auf den aktuellen Stand des internationalen medienkünstlerischen Schaffens.

Nebst dem VIPER-Preis für Film/Video international wird während des Festivals auch der Hauptpreis des Schweizer Wett-

bewerbs (vormals Videowerkschau Schweiz) vergeben.

Unter dem Titel «Cut + Copy» beleuchtet das VIPER-Forum aktuelle Multimedia-Arbeiten und die Wechselwirkung zwischen künstlerischer Produktion und der Arbeit am PC. Die Entwicklung des Computers von der Rechenmaschine zum Medium und deren Auswirkungen auf den Alltag, die Kommunikation und die Kultur wird innerhalb eines Symposiums mit namhaften internationalen ReferentInnen diskutiert und besprochen.

Ein spezielles Panel widmet sich den heiklen Fragen von Urheberrecht und Copyright. Seitdem Texte, Software, aber auch Musik, kopiert werden können, ohne dass sich das Original von der Kopie unterscheiden lässt, geraten die bisherigen Märkte und Spielregeln in Bewegung. Mit VertreterInnen von MP3-Entwicklern, der Musik- und Software-Industrie und juristischen Experten werden die daraus entstehenden Probleme untersucht und beleuchtet.

In der Medialounge mit mehreren Terminals präsentiert VIPER 99 eine Auswahl von künstlerischen Arbeiten für das Internet oder auf CD-ROM.

Als Schweizer Premiere zeigt VIPER 99 zudem die soeben restaurierte Installation «A Diary» des 1998 verstorbenen Künstlers *Dieter Roth*, mit der die Schweiz 1982 an der Biennale in Venedig präsent war. *VIPER, Postfach 4929, 6002 Luzern, Tel. 041-362 17 17 Fax 041-362 17 18 e-mail: info@viper.ch www.viper.ch*

TiefenSchärfen

«Abseits ausgetretener Pfade das dokumentarische Feld nach neuen Blick- und Diskussionsräumen ausleuchten und so die Grenzen seines Spektrums weiter in Bewegung halten»: Das möchte die *Duisburger Filmwoche* vom 1. bis 7. November unter dem Motto «TiefenSchärfen». Die Filmwoche will ein Forum sein für das Erproben neuer Formen des dokumentarischen Sehens und Sprechens über Dokumentarfilm und ist offen für unkonventionelle, aber lebendige Ansätze und kritisch gegenüber eingefahrenen Mustern.

Während der Filmwoche werden zwei Diskussionsveranstaltungen stattfinden. Die Podiumsdiskussion mit dem Titel «Referenzen der Wirklichkeit – Auf dem Weg zum "letzten Bild?"» soll sich mit der Frage

nach dem «wahren» Bild und dem Begriff der Wirklichkeit beschäftigen. Der Blick hinter die Oberflächen und die Veröffentlichung des Privaten sind auch das Thema der Fotoausstellung «Paparazzi», die vom 2. bis 21. November gezeigt wird. Die Grobkörnigkeit, das schlechte Licht und die reduzierten Kontraste der Fotografien sind die herausragenden ästhetischen Merkmale von Paparazzi-Bildern. Im Gegensatz zu den Bildern der "echten" Paparazzi-Fotografen zeigen die von der österreichischen Künstlergruppe G.R.A.M. vorgestellten Schnappschussaufnahmen jedoch gewöhnliche Personen in Alltagssituationen.

Die zweite Diskussion widmet sich dem Thema «Glam/Doc – Kicks für die Filmkritik». Dabei wird die These beleuchtet, die deutschsprachige Filmkritik befasse sich vorzugsweise mit "Glamour" und habe das Interesse an fundierter Filmreflexion und Filmdiskussion verloren.

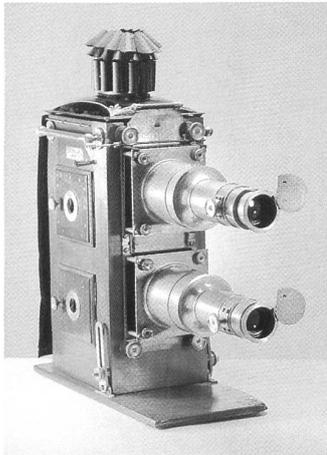
Auch dieses Jahr ist der Fernsehsender 3sat wieder Partner der Duisburger Filmwoche. Der Sender strahlt deshalb im November und Dezember verschiedene Dokumentarfilme aus, darunter auch vier Filme des aktuellen Festivalprogramms. *Duisburger Filmwoche, c/o vhs, Am König-Heinrich-Platz, D-47049 Duisburg*

Viennale 99

Vom 15. bis 27. Oktober findet die 37. Viennale statt. Neben Filmen von bekannten Regisseuren wie *Pedro Almodóvar* (TODO SOBRE MI MADRE), *Robert Altman* (COOKIE'S FORTUNE) oder *David Cronenberg* (EXISTENZ) werden auch einige Filme von Newcomern wie *Wes Anderson* (RUSHMORE) und *Lukas Moodysson* (FUCKING ÅMÅL) zu sehen sein.

Anlässlich der diesjährigen Retrospektive, die dem indischen Regisseur und Drehbuchautor *Satyajit Ray* gewidmet ist, zeigt das österreichische Filmmuseum sein gesamtes Werk, das über dreissig Filme umfasst. Die Gesellschaft und Geschichte Indiens sind die zentralen Themen der Filme von Ray. Vor allem mit den Werken *JALSAGHAR* (THE MUSIC ROOM, 1958), *DEVI* (THE GODDESS, 1960), *MAHANAGAR* (THE BIG CITY, 1963) und *CHARULATA* (THE LONELY WIFE, 1964) schaffte Ray den internationalen Durchbruch.

In der neuen Sektion «Auf den zweiten Blick» möchte die Viennale Themen und Werke aus der Filmgeschichte aufgreifen,



«Paparazzi – Los Angeles»
G.R.A.M.



ERNESTO «CHE» GUEVARA,
DAS BOLIVIANISCHE TAGEBUCH
Regie: Richard Dindo

die selten gezeigt und Neubewertet wurden. Im Mittelpunkt steht 1999 das Werk des britischen Regisseurs *Donald Cammell*, der mit *PERFORMANCE* einen Klassiker inszenierte, danach aber nur noch drei Filme realisieren konnte. Weiterer Höhepunkt dieses Programms wird die neu geschnittene Fassung von *TOUCH OF EVIL* von *Orson Welles* sein. Aus Anlass seiner Recherchen zu *Jorge Luis Borges* und das Kino wird *Hanns Zischler NOW, VOYAGER* von *Irwin Rapper* zeigen (*Borges* hat den Film kontrovers rezensiert) und von seiner Arbeit sprechen.

Viennale, Stiftgasse 6, A-1070 Wien

Ausstellung

Zauberbilder

Die ersten Versuche, mit einer Zauberlaterne ein Bild an eine Wand zu projizieren, erfolgten bereits Mitte des 17. Jahrhunderts. Zuerst diente die Zauberlaterne vor allem der Unterhaltung der wissenschaftlichen Elite. Bald aber erkannten wandernde Schausteller die Zauberlaterne als ein neues Medium der Volksbelustigung. Ende des 19. Jahrhunderts, in der Folge der Entwicklung einer eigenständigen Spielzeugindustrie, konnte die Zauberlaterne in grösseren Serien industriell hergestellt werden. Sie wurde immer mehr zum Kinderspielzeug, wodurch sich die Sujets veränderten. Früher zeigten die Glasbilder eher beherrschende Motive, Bilder von fernen Ländern, fremden Kulturen und exotischen Tierwelten, die den Menschen Einblicke in ihnen unbekannte Welten erlaubten. Neben die lehrreichen Bilder und die Motive aus dem Alten und Neuen Testament gesellten sich nun Glasbilder, die dem reinen Vergnügen dienen: farbenfrohe Märchen- und Fabelbilder, kleine Bildgeschichten und lustige Genre-Bilder.

Ursprünglich war jedes dieser Glasbilder ein handbemaltes Unikat. Mit der Entwicklung der serienmässigen Produktion begann man, die Umrisse der Figuren auf das Glas zu drucken, die Bemalung blieb aber vorerst weiterhin Handarbeit. Ende des 19. Jahrhunderts wurden die handbemalten Platten durch Chromolithografien abgelöst. Die Bilder der Zauberlaterne konnten nun in sehr grosser Zahl serienmässig farbig gedruckt werden.

Rund dreihundert Jahre lang verzauberte die Zauber-

laterne die Menschen und zog sie in ihren Bann, ohne sich dabei technisch wesentlich zu verändern. Erst gegen Mitte des 20. Jahrhunderts verschwindet sie endgültig aus dem Spielzeug-Sortiment.

Die «Cinécollection William Piasio. Archäologie des Kinos» zeigt als permanente Ausstellung im Museum Neuhaus Biel die Entwicklung des Kinos und seiner Vorläufer. Unter dem Titel «La lanterne magique – Die Zauberlaterne» zeigt das Museum vom 16. September 1999 bis 20. Februar 2000 nun eine Sonderausstellung, die die Geschichte der Zauberlaterne erzählt. Insbesondere stellt das Museum neben der Projektionstechnik der Laterne auch die vielfältige und lustige Welt der bunten Glasbilder mit ihren zahlreichen Sujets vor.

«La lanterne magique – Die Zauberlaterne», Museum Neuhaus Biel, Schüsspromenade 26, 2502 Biel
Tel. 032-328 70 30/31
Fax 032-328 70 35
Di-So 11-17 Uhr, Mi 11-19 Uhr

Das andere Kino

«Visions du Réel» auf Tournée

Mit einer Auswahl von Filmen des letzten Internationalen Festivals des Dokumentarfilms in Nyon organisiert *Cinélibre*, der Verband Schweizer Filmklubs und nicht-kommerzieller Spielstellen, eine Tournée durch mehrere Schweizer Kinos.

CEIJA STOJKA (A 1999, Regie: *Karin Berger*) erzählt die Geschichte der Zigeunerin Rom *Ceija Stojka*: Ihre persönliche Geschichte, in deren Zentrum die Erinnerungen an die Gefangenschaft in Auschwitz steht, aber auch die kollektive Geschichte, die Befreiung Wiens im Jahre 1945, die Gegenwartsgeschichte Österreichs, die besondere Arten von Rassismus, insbesondere gegenüber Fahrenden, enthüllt.

IN DIVORCE IRANIAN STYLE (GB/Iran 1998, Regie: *Kim Longinotto, Ziba Mir-Hosseini*) werden drei iranische Frauen während ihrer Scheidungsprozesse porträtiert.

In der Form eines Tagebuchs zeigt *DEZEMBER 1-31* (D 1999, Regie: *Jan Peters*) die durch den Tod eines der besten Freunde des Regisseurs ausgelösten Erforschungen des Reichs der Toten. Er ist auf der Suche nach dem, was ihn antreibt, wodurch seine visuelle Reise der Erinnerungen zu einer verzweigten, einfallreichen und nervösen Achterbahn wird.

MOBUTU ROI DU ZAÏRE (B 1999, Regie: *Thierry Michel*) ist nicht nur das Porträt eines Diktators, sondern auch eine Parabel der Macht. Michels Film zeigt, mit welcher Mischung von brutaler Gewalt und Verführung sich *Joseph Désiré Mobutu* jahrzehntelang an der Macht halten konnte.

Filme des Festivals «Visions du Réel» im Oktober/November in folgenden Kinos: Stadtkino Basel; Kino in der Reitschule Bern, Scala, Genève; Stadtkino, Luzern; KinoK, St. Gallen; Xenix, Zürich

Veranstaltungen

What's the Matrix?

Am 28. Oktober findet in Karlsruhe im Rahmen der Ausstellung *net_condition – Kunst im online-Universum* ein Symposium zum Thema «Inside the Matrix» statt. Ausgangspunkt des Gesprächs bildet der Film *THE MATRIX* von *Larry und Andy Wachowski*. Unter der Leitung von Prof. Dr. *Elisabeth Bronfen*, Kulturwissenschaftlerin Universität Zürich, und Prof. *Peter Weibel*, Vorstand ZKM, diskutieren Film- und Kulturschaffende über verschiedene Fragen der neuen Medienkultur, Mediensoziologie und Medienphilosophie. «*Inside the Matrix*», Medientheater des ZKM, Lorenzstr. 19, D-76135 Karlsruhe, Tel. 0049-721-84 3350, Fax 0049-721-84 3351

Filmfest 99

Das vom Verein «Zürich für den Film» organisierte zweite *Zürcher Filmfest* findet dieses Jahr am 20. November statt. Nach der Übergabe der «Auszeichnungen für Filme der Stadt Zürich» durch den Stadtpräsidenten *Josef Estermann* im Saal der Hochschule für Gestaltung öffnet das Palais-X-tra / Limmathaus die Türen für eine rauschende Filmnacht mit Attraktionen bis in den frühen Morgen. Weitere Informationen auf www.filmfest.ch

Focal-Seminare

Im Rahmen der Weltfilm-tage *Thuis* wird *Richard Dindo* in einem von *Walter Ruggle* geleiteten Seminar zum Thema «Schau-Plätze» vom 28. bis 30. Oktober über seinen Umgang mit dem Schauen und den Plätzen in seinem Werk *Red* und *Antwort* stehen. «Idee des Seminars ist es, gemeinsam Filme anzuschauen und dieses Sehen unter bestimmten Aspekten in

Gesprächen zu vertiefen.» Anwesend werden auch der deutsche Filmemacher *Volker Koepf* (*HERR ZWILLING UND FRAU ZUCKERMANN*) und der Kubaner *Fernando Pérez* (*LA VIDA ES SILBAR*) sein.

Ein zweites Seminar (vom 19. bis 20. November in *Fribourg*) beschäftigt sich mit dem Thema der Literaturadaption für den Film. Anhand des Romans «*Love and Death on Long Island*» von *Gilbert Adair* (verfilmt von *Richard Kwietniowski*) werden unter der Leitung von *Pierre Lachat* und in Anwesenheit der Autoren die Probleme der Verfilmung von moderner Literatur diskutiert und beleuchtet.

Focal, 2 rue du Maupas, 1004 Lausanne, Tel. 021-312 68 17, Fax 021-323 59 45

Film und Kino in der Schweiz

Zu seinem zehnjährigen Jubiläum veranstaltet das *Seminar für Filmwissenschaft Zürich* vom 11. bis 13. November eine Tagung zum Thema «Film und Kino in der Schweiz – Ansichten zwischen Zeiten und Medien». In rund dreissig halbstündigen Referaten vermitteln FilmwissenschaftlerInnen aus der Deutschschweiz und der Roman-die anhand der Beschäftigung mit Film und Kino in der Schweiz einen Überblick über aktuelle Forschungen. So werden etwa unter dem Titel «Film, Fernsehen, Fiktion» anhand von *LE RETOUR D'AFRIQUE* von *Alain Tanner* die Konflikte dieser drei Themen besprochen. Oder im Block «Filmfiguren und DarstellerInnen» wird das Figurenensemble im Schweizer Dokumentar- und Spielfilm, insbesondere *Heinrich Gretler* und *Anne-Marie Blanc*, beleuchtet.

Als Begleitung und Nachbearbeitung der Tagung zeigt das Kino *Xenix* in Zürich ab 12. November ein von *Memoriav*, *Pro Helvetia* und dem Verband Filmregie und Drehbuch unterstütztes Filmprogramm. Neben Langfilmen wie etwa *FRAUENNOT, FRAUENGLÜCK* von *Eduard Tissé*, *MENSCHEN, DIE VORÜBERZIEHEN* von *Max Haufler* oder *LES ARPEN-TEURS* von *Michel Soutter* werden auch eine Reihe von historischen Kurzfilmen, Aktualitätsfilmen des *Cinema Leuzinger*, *Rapperswil*, oder *Wochenschauen* zu sehen sein. *Seminar für Filmwissenschaft, Plattenstr. 54, 8032 Zürich*
Tel. 01-634 35 37
Fax 01-634 49 10
Anmeldefrist: 1. November