

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 42 (2000)
Heft: 225

Rubrik: Kurz belichtet

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

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

• • •

Parallelogramme oder die Geometrie der Filmgeschichte



TEOREMA
Regie: Pier Paolo Pasolini
(1968)

Der Zufall hatte mich eines Abends nach gelangweiltem Knopfdruck mitten hinein in einen späten Western TELEportiert, dem ich gebannt folgte. Er hiess BLUE, versprach das Blaue vom Himmel und zeigte starke Parallelen zu einem Werk, das sich vor fast dreissig Jahren in mythischer Schwere meinem Filmgedächtnis eingepägt hatte. Der Sache wollte ich auf den Grund gehen – aber der Reihe nach. «The Limey», Terence Stamp, den ich nach einem Dutzend transatlantischer Telefonate und zuckersüssen Beschwörungen seiner Agentin stellte, war anfangs sehr zögerlich – die berühmte britische Reserviertheit, da stand sie zuverlässig und graniten im Äther – doch schliesslich löste sich seine Befangenheit meiner Neugier gegenüber, und er gab willig Auskunft. Folgendes hatte sich ereignet:

1966, beim Filmfestival von Montreal, traf der italo-kanadische Regisseur Silvio Narizzano auf einen Exoten vom alten Kontinent, mit dem er offensichtlich nur die Muttersprache zu teilen schien – Pier Paolo Pasolini. Durch Gespräche abseits vom Festivalgetümmel kamen sie sich näher. Narizzano hatte sich bis dahin durch Theaterarbeit und Fernsehfilme hervorgetan und soeben in Europa den Spielfilm GEORGY GIRL über die hipsters in Swinging London abgedreht, der von diesen als Komödie mit Wiedererkennungseffekt dankbar angenommen worden war. Zwar lieferte sein Film kein bewusstseinsweiterndes «*blow up*», dennoch wurde kräftig applaudiert: sich selbst. Jedes neue abendfüllende Feature zementierte den Ruf Londons, Nabel der Welt zu sein, und verhalf den Pop-Ligisten zum ersten Rang in Musik, Mode und Alltagskultur. Wen kümmerte die Factory. Mochte dieser Warhol auf Siebdrucke urinieren und sich von seiner Meute feiern lassen. Die bessere Party fand in Chelsea/London statt. Noch trunken von seinen Eindrücken schilderte der Kanadier, was er dem europäischen Pulsschlag abgelautet hatte. Der *Interstellar Overdrive* beschleunigte die Insulaner und sollte erst in "Lichtjahren" ernsthafte Konkurrenz bekommen – einige Wochen, vielleicht Monate später in Kalifornien.

Eine Szene, die Pasolini so unbekannt war wie das Treiben Narizzanos, bewegten ihn doch andere Trabanten. Er selber hatte

gerade die Erde vom Mond aus betrachtet, drei Jahre bevor Armstrong, Aldrin und Collins mit der Apollo 11 ins All starteten. In seinem «metahistorischen surrealen» Episodenfilm über Vater, Sohn und ein taubstummes Mädchen (LA TERRA VISTA DALLA LUNA), die die Elevation über Leben und Tod proben, hatte er sich in phantastisch-chaplinesker Art von eigenen ideologischen Fesseln befreit und anmutig wie nie zuvor und nie mehr danach vom Neorealismus losgesagt. Totò, Erzkomödiant und Buster Keaton des italienischen Kinos, starb vor Vollendung des Projektes; Jacques Tati war für die Vaterrolle nicht verfügbar und entbehrte überdies jener besonderen Melancholie, die Pasolini am Volksschauspieler Totò liebte. So verspeisten Vater Totò und Sohn (Ninnetto Davoli, Pasolinis Freund und Darsteller) die Ideologie in Gestalt des Raben vollständig nur in UCCELLACCI E UCCELLINI, der schwarzen Parabel des Vorjahres über die Unbelehrbarkeit von Partei, Kirche und Menschheit, durch die sie als komödiantisches Gespann eingeführt worden waren. Pasolini schrieb nun bereits am nächsten Drehbuch, der metaphorischen Bearbeitung seiner Autobiographie, in der er die Psychoanalyse auf ihre mythologischen Füsse stellen wollte: EDIPO RE, König Ödipus von Friaul nach Marokko getragen. Gleichzeitig vollendete er das Theaterstück «Teorema», für dessen filmische Umsetzung er nach einem neuen Gesicht Ausschau hielt. Die Geschichte war angesiedelt im Industriellenmilieu Mailands, und der subproletarische Charme der favorisierten Laien Davoli und Franco Citti musste in der Lombardei eine elegantere Färbung bekommen.

Die gesamte Filmbranche und das Montrealer Festivalpublikum wusste um die Skandale, die Pasolinis Filme und Publikationen entfacht hatten. Wurde er von der katholischen Kirche ausgezeichnet, erstattete anderntags die Staatsanwaltschaft Anzeige wegen Verbreitung obszöner Werke; vom Vatikan der Blasphemie geziehen, erhielt er bald höchstes Lob von seiten der Kritik. Dem selbst ernannten Ketzer war wieder und wieder der Prozess gemacht worden, der Künstler aber wurde freigesprochen. 33 mal. Anders als Visconti bekannte Pasolini sich unverhohlen zu seiner Homosexualität. Der Körper war sein Politikum im schon verlore-

nen Kampf gegen Bigotterien von Kirche und Staat, gegen die Sprache des Konsumismus. Nur die Vitalität und der ursprüngliche Glaube des Proletariats waren noch fähig, anarchische Kraft zum Widerstand zu entwickeln, so seine Mission.

Der fünf Jahre jüngere Narizzano hatte kaum im Sinn, mit seinen Filmen die Gesellschaft zu revolutionieren. Die ideologischen Scharmützel Pasolinis fanden auf einer *terra incognita* statt, der Heimat seiner Vorfahren. – Dass seine Eltern aus Kalabrien nach Kanada emigriert waren, verlied ihm allerdings den Nimbus der Dritten Welt, die für Pasolini irgendwo südlich des Tiber begann. Ein Sprössling kalabresischer Bauern! – Unterhalten wollte Narizzano, in bester amerikanischer Tradition. Gleichwohl liess ihn die Arbeit engagierter britischer Kollegen nicht unbeeindruckt. In London stiess er am Rande des jugendlichen Hedonismus auf eine völlig andere Tendenz, sich mit sozialen Verwerfungen und ökonomischen Erosionen nach dem Aufschwung der fünfziger Jahre auseinanderzusetzen: das New British Cinema, dessen Helden ähnlich wie Pasolinis Aussen-seiter Strandgut der Wohlstandsgesellschaft, Gestrachelte aus der *lower class* sind. Weniger grell, nüchterner, ohne die evangelistische Diktion des Missionars, aber mit derselben Sympathie berichtet dieses Kino von ihnen. Pasolini war freundlich interessiert.

Kurz vor seinem Aufbruch nach Montreal hatte Narizzano von einem BBC-Regisseur, Kenneth Loach, gehört, der seinen ersten Kinofilm plante. *POOR COW*, die Geschichte einer jungen Frau aus irgendeinem armseligen Vorort Londons, deren Tagesdieb von einem Mann ins Gefängnis wandert. Sein Kumpel bemüht sich unterdes um sie und ihr Baby. Spielen sollte diesen Kumpel eines der wilden jungen Talente Albions: Terence Stamp, Sohn eines Cockney-Seilers. Als Filmtyp der Zurückhaltende, scheinbar passiv, doch glaubhaft zu plötzlichen Eruptionen fähig. In einem englischen Magazin, das Narizzano bei sich trug, wurde David Bailey, Hofphotograf der Londoner Popvolee vorgestellt. Unter den Portraitierten befand sich Stamp. Pasolini war augenblicklich enthusiastisch. Er hatte sein Gesicht gefunden. Ein Arbeiter-Dandy, geadelt durch archaisches

Wissen, tief versunken hinter blauen Augen.

Während ihrer letzten Begegnung trafen Pasolini und Narizzano ein ungewöhnliches Abkommen. Beide wollten sie Stamp als Darsteller verpflichten. Die Struktur von Narizzanos neuem Projekt, einem Western, müsste der von *TEOREMA* (*GEOMETRIE DER LIEBE*) gleichen. Mythische Formeln wie Familie, Behausung, das Fremde, Unschuld, Glaube, Gewalt, Natur und Zivilisation sollten den verbindlichen symbolhaften Kodex schaffen; das Ziel war nichts Geringeres, als den Gottesbeweis anzutreten. Zur vorbereitenden Kontaktaufnahme zu Stamp und IHM wurde ein Jahr ausgehandelt. Spätestens Ende 1968 müssten ihre Ergebnisse vorliegen. Ein Wiedersehen und die Ansicht der Filme wurden Fügung und Verleihpolitik überlassen. Man versicherte sich gegenseitigen Stillschweigens, soweit dies in einer Branche, deren höchste Instanz der Klatsch ist, möglich wäre. Auch Stamp erfuhr vom Würfelspiel um den *deus ex machina cinematografica* erst lange Zeit danach. Er fühlte sich geschmeichelt: Ein kompromissloser Häretiker, der berühmte, der berüchtigte Pasolini hatte ihn erkoren, das göttliche Zentrum seines Filmes auszufüllen; das kurz darauf folgende Angebot, die Titelfigur in einem Western zu übernehmen, konnte ihm zum internationalen Durchbruch verhelfen, auch wenn er vom Regisseur nie reden gehört hatte. Dies war sein Weg nach Hollywood!

Die Dreharbeiten an *TEOREMA* begannen im feuchtkalten Frühling der Poebene – ein Klima, jenem am Themseufer zumindest in dieser Jahreszeit vergleichbar. Unvergesslich sei ihm, erzählte Stamp, die Initiation durch Pasolini. Dieser gab ihm einen Bildband mit den Fresken der Sixtinischen Kapelle. «Du wirst Adam sein, der allen anderen Figuren die Hand reicht. Doch sollst nicht Du beseelet werden, denn Du bist die Seele, die *anima intellectiva e sensibile* des Films. Du wirst ihre Energien entfesseln, freisetzen, was der Kult um den Mammon verschüttet hat. Durch Deine Kraft der Liebe überwindest Du die Kluft, die den Menschen von Gott trennt.» Als Stamp den fertigen Film anschaute, erlebte er bestürzt dessen erste Hälfte – und nur hier war er zu sehen – als zarte Berührung, gleichsam als göttlichen Handstreich. Wie

ein Engel, offen getarnt durch die schmückende Hülle seiner Schönheit und in heiliger Kopulation die Verirrten segnend, war er der bourgeois Mailänder Familie und deren Dienstmagd erschienen, um den Untoten des Kapitalismus durch ihren eigenen Körper das existentielle Leitmotiv unseres Daseins zu bedeuten: Liebe. So unvermittelt Stamp mit seinem Auftritt dem Film die Farbe des Lebens einhauchte, so plötzlich war die Zelebrierung der Hypostase beendet. In der Ödnis neuen Reichtums, für die Pasolini eine vulkanische Landschaft als metaphorische Klammer und rhythmische Brechung erfand, waren die Verirrten wieder auf sich geworfen. Die Tochter entspricht der immobilen Gefühlswelt ihrer Familie durch Starrkrampf. Der Sohn, der mit dem heiligen Gast die Emanation von Zorn, Trauer und Verlust in den Bildern von Francis Bacon studiert hatte, desavouiert in einem Anfall von schwachsinniger Schöpferkraft das Action Painting als Scharlatanerie der Stunde. Ihrer beider Mutter, schwankend zwischen den Lockungen der Kirche und des Schosses, perpetuiert vor den Toren Ecclesias bis in alle Ewigkeit die göttliche Begattung mit Stricherjungen. Der Vater verschenkt die Fabrik und streut die Übel seines Standes in die Reihen des Proletariats. Als Besitzloser steht er nackt über dem Abgrund des Vulkans. Nur der Dienstmagd und einfachen Frau aus dem Volke gelingt, die Erlösung durch den Engel kraft ihres Glaubens zu festigen, ihrerseits zu heilen, sich zu erheben und als lebendig Begrabene zur Quelle des Trostes zu werden. Amen. Der Urschrei des Vaters erschallt und beschliesst Pasolinis sprödes Requiem auf den Fall der Möglichkeit Liebe.

Die eher derben Gleichungen des Westerngenres waren von den Sublimationen, wie sie das europäische Kunstkino hervorbrachte, ungefähr zehntausend Meilen weit entfernt. Sein Vertrag mit Narizzano führte Stamp im Sommer 1968 zu Aussenaufnahmen in das Massiv des Grand Canyon im Staate Utah und natürlich in die Studios im Staate Hollywood. Dieselbe Konstellation wie in Pasolinis *GEOMETRIE DER LIEBE* – das Fremde, Unfassbare dringt ein in die Kleinstfamilie eines Arztes und seiner Tochter in Gestalt eines pathetisch schönen Mannes – doch wird sie hier gebündelt im Brennpunkt der Dichotomie von rohem, atavisti-

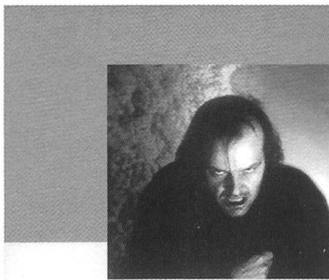
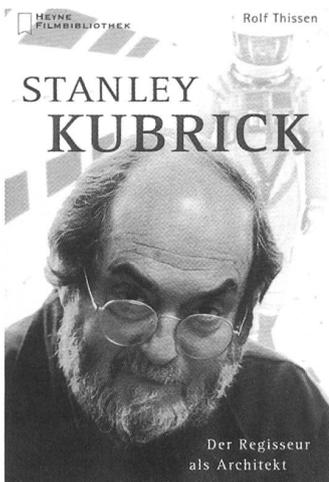
schem Patriarchat und gottgefälliger Gemeinschaft der ersten Siedler. Die Überwindung mit Gott in Liebe gilt nicht der nach Verwesung stinkenden Zivilisation, sondern dem Wilden, dem *animal* im Menschen. Stamp, weisses Waisenkind und Ziehzögling einer Bande von Gesetzlosen im Niemandsland zwischen den USA und Mexiko, wird von Kultur (qua Geburt) und Unkultur (qua Adoption), den beiden treibenden Kräften seines Wesens zerieben. Als Führer und schliesslich als "Allmächtiger" von seinen Landsleuten im Kampf gegen das Wilde akzeptiert, gelingt es «Blue», dem blauäugigen *gringo*, nicht, den anerzogenen Tötungsimpuls zu befrieden. Er verharrt wie paralysiert auf der Demarkationslinie zur Zivilisation, die im Grenzfluss «Styx» zum metaphorischen Scheideweg wird. Im ödipalen Reflex erschiesst er seinen *padre padrone* für die «Mutter Kultur» und wird selbst getötet. Mit der Leiche des Vaters auf den Armen – als blutüberströmte Pietà die labile Balance des modernen Menschen verkörpernd – wird er von der Strömung fortgerissen.

Lachend erklärte Terence Stamp, er hätte mit seinem blondgefärbten Haarschopf wohl den ersten Auftritt als Punk in der Geschichte des Films bestritten. Überhaupt habe die Arbeit Spass gemacht. Die Dreharbeiten waren ungleich entspannter als in Italien, entlastet vom metaphysisch-intellektuellen Überbau, so hiesse das wohl, alle Elemente des Western unter der Regie von Narizzano seien klar definiert gewesen. Was dieser heute machte, wisse er nicht. Kontakte würden schnell wieder abreißen im Filmbusiness. Sein Problem war ein persönliches. Er selber sei in Hollywood nicht heimisch geworden. Deshalb habe er Soderberghs *THE LIMEX* auch als Experiment begriffen. Er denke an eine Fortsetzung. Wieder als Grenzgänger? Das würde ihm nun kurioserweise anhaften. «Life becomes a clear spectacle when observed from the margins.» Ich bedanke mich artig für seine Erzählung.

Jeannine Fiedler



BLUE
Regie: Silvio Narizzano
(1968)



Georg Seesslen/Fernand Jung
Stanley Kubrick
und seine Filme

arte

SCHÜREN

Stanley Kubrick/Frederic Raphael:
Eyes Wide Shut. Das Drehbuch;
Arthur Schnitzler: *Traumnovelle*.
Die Novelle. Frankfurt/M., Fischer
Taschenbuch Verlag (FTB 14369),
1999. 191 Seiten, 16.90 DM,
16.– Fr.

Frederic Raphael: *Eyes Wide Open*.
Eine Nahaufnahme von Stanley Ku-
brick. Berlin, Ullstein Verlag (UTB
35951), 1999. 270 Seiten, 16.90
DM, 16.– Fr.

Rolf Thissen: *Stanley Kubrick. Der
Regisseur als Architekt*. München,
Heyne Verlag (Heyne Filmbiblio-
thek 274), 1999. 288 Seiten,
19.90 DM, 19.– Fr.

Alexander Walker: *Stanley Kubrick.
Leben und Werk*. Mit einer Bildana-
lyse von Sybil Taylor und Ulrich
Ruchtli. Berlin, Henschel Verlag,
1999. 383 Seiten, 58 DM, 55.– Fr.
Rainer Rother, Andreas Kilb u.a.:
Stanley Kubrick. Berlin, Bertz Ver-
lag, 1999. 319 Seiten, 29.80 DM,
27. 50 Fr.

Georg Seesslen, Fernand Jung:
Stanley Kubrick und seine Filme.
Marburg, Schüren Verlag, 1999.
320 Seiten, 34 DM, 32.80 Fr.

Von Büchern zu Film und Kino

Er war ein Visionär, kein Zweifel, dessen Filme «die Grenzen der Wahrnehmung überschritten». Dass die Bücher, die jetzt über Stanley Kubrick erschienen sind, nicht nur den Anlass in einem neuen Film (seines erst dreizehnten in 46 Jahren), sondern auch in seinem überraschenden Tod im März vergangenen Jahres haben, stimmt traurig, denn die Lektüre macht einem immer wieder klar, wie einzigartig sein Werk war – und dabei so vielschichtig, dass durchaus noch Platz für weitere Auseinandersetzungen damit ist.

Er hat Kinogänger auf ganz besondere Weise bewegt – «einige von Stanley Kubricks Filmen haben mich so sehr getroffen, dass ich mich von ihnen, glücklicherweise, für kurze oder sogar längere Weile aus der Bahn geworfen fühlte» heisst es in der Monographie von *Georg Seesslen* – und zugleich die Kritik immer wieder polarisiert: «Von wenigen Ausnahmen abgesehen, ist sein Œuvre eine einzige Verweigerung emotionaler Anteilnahme» konstatiert *Lars-Olav Beier*, wohingegen *Andreas Kilb*, der an anderer Stelle ähnliche Vorbehalte äussert, an Kubricks Kunst rühmt, dass sie «von den Bedingungen des Erzählens selber erzählt». Wo Truffaut und Scorsese «leben durch den Film», da habe Kubrick «Kino an die Stelle des Lebens gesetzt» meint auch *Seesslen*. Und selbst *Alexander Walker*, der einzige mit Kubrick persönlich vertraute unter den Verfassern der neuen Bücher, spricht vom «Despotismus» des Filmemachers.

Seine zurückgezogene Lebensweise in Grossbritannien seit Anfang der sechziger Jahre war bekannt (die Aufnahmen von New York in *EYES WIDE SHUT* sind von einer *second unit* gedreht beziehungsweise in England im Studio entstanden), sie nährte Gerüchte und weckt natürlich das Interesse an einem Buch, das «eine Nahaufnahme von Stanley Kubrick» verspricht. Das ist der Untertitel des Bandes von *Frederic Raphael*, der Co-Autor von *EYES WIDE SHUT* war. Sein Buch, eine Mischung aus Gesprächsprotokollen (die meisten Konversationen der beiden spielten sich am Telefon ab), Reflexionen und im Stil eines Drehbuches geschriebenen Szenen umfasst die zwei Jahre von Mitte 1994 bis Mitte 1996, die die Zusammenarbeit dauerte. Es ist mindestens genauso ein Buch über Raphael wie über Kubrick,

schwankend zwischen Ironie und Eitelkeit und immer wieder von der Angst handelnd, Kubrick würde die Ideen des Autors nur benutzen, um seine eigenen Vorstellungen zu festigen. Interessant sind etwa Raphaels Gedanken über Kubricks jüdische Herkunft, die in den wenigsten anderen Büchern überhaupt Erwähnung findet, geschweige denn in die Analyse seiner Filme miteinbezogen wird.

Der andere Band zu *EYES WIDE SHUT* vereinigt das Drehbuch mit der Vorlage, Arthur Schnitzlers «Traumnovelle», und macht verblüffend deutlich, wie eng sich Kubrick an den Text gehalten hat – schade, dass der hier so «nackt» präsentiert wird, ein Nachwort über Schnitzler und den Text im Kontext von Wien & Freud hätte sicherlich erhellend gewirkt.

Rolf Thissens Monographie beginnt mit dem selbstbewussten Satz «Über Stanley Kubrick ist ziemlich viel Quatsch geschrieben worden». Das lässt Schlimmes befürchten, denn in der vorangestellten Danksagung räumte der Verfasser schon ein, das dieses Buch «unter extremem Zeitdruck stand» (ursprünglich hatte der Verlag eine Neuauflage des 1984 in deutscher Übersetzung erschienenen Bandes von Thomas Allen Nelson angekündigt). *Thissens* Buch ist denn auch das am wenigsten tiefeschürfendste geworden. Allerdings ist dieser Autor immer noch zu gut, ein richtig schlechtes Buch vorzulegen. Über die Schilderung seiner spirituellen Erfahrungen muss man hinweglesen. Man erfährt hingegen zahlreiche Details (ausserdem ist *Thissen* der einzige, der *STRANGER'S KISS* erwähnt) und die beiden im Anhang abgedruckten Gespräche mit *Jan Harlan*, Kubricks Schwager und langjährigem Executive Producer (16 Seiten), sowie *Andrew Birkin* (der sich bei *2001: A SPACE ODYSSEY* vom *runner* zum Regieassistenten hocharbeitete; 36 Seiten) gewähren interessante Eindrücke in Kubricks Arbeitsweise.

Ein Autor oder viele Autoren? Einer, der wirklich Experte ist für den Regisseur und ganz allein eine ganze Monographie verfassen kann – oder viele, die bei der Auswahl der Filme ihren eigenen Vorlieben folgen können und die unterschiedlichsten Zugänge aufzeigen? Die zu gleich die Filme aus unterschied-

licher Nähe beziehungsweise Distanz betrachten? Ein Buch, das man gut in kleinen Häppchen lesen kann – oder eines, das aus einem Guss ist (andererseits so komplex, dass man es kaum in einem Stück bewältigen kann)? Die Bände aus den Verlagen Schüren und Bertz haben beide ihre Verdienste: der Bertz-Band zunächst durch die gewohnt opulente Bebilderung und die Lesbarkeit der Texte. Einige davon sind in früheren Fassungen schon vorher erschienen, darüber kann man sich streiten, ob das Text-Recycling, das im akademischen Milieu gang und gäbe ist, nun auch in der Filmpublizistik verstärkt zur Anwendung kommen muss.

Seesslen geht weiter in seinen Interpretationen, trotz der gut ausgesuchten und ebenso gut reproduzierten Fotos ist dies primär ein Text-Band, der vom Leser dieselbe Anstrengung verlangt wie so mancher Kubrick-Film. Dabei geht aber auch *Seesslen* von den Filmen selber aus, macht seine Analysen also nachvollziehbar. Erstaunlich ist einmal mehr, wie es dieser Autor schafft, die Überlegungen anderer Autoren ebenso elegant in seine Texte zu integrieren wie auch aufschlussreiche Fakten. Allerdings hätte ich mir schon einen Nachweis der Kubrick-Zitate gewünscht, ebenso wie die Angabe der jeweiligen Autoren bei den Kritiken, die die Bibliographie verzeichnet.

Das Buch von *Alexander Walker*, Kritiker des Londoner «Evening Standard» und Verfasser zahlreicher Filmbücher, unterscheidet sich von den anderen dadurch, dass es «von Kubrick autorisiert» ist – was auch immer das heissen mag bei einem Buch, das keine Biographie, sondern eine Werkanalyse ist. *Walker* analysiert Kubricks Werk Film für Film, eingerahmt von allgemeineren Anmerkungen zu Kubrick und einer persönlichen «Nachbemerkung zu Stanley», die mit der Schilderung des Begräbnisses endet, wobei er jedoch auch bei der Darstellung dieser fast vierzigjährigen «Freundschaft» ziemlich nüchtern-diskret bleibt, allerdings schon einräumt, «die Dinge unter Kontrolle zu haben, wurde zu seiner beherrschenden Leidenschaft».

Auch *Walkers* Analyse geht von der Beschreibung des in den Filmen Sichtbaren aus, er betont Kubricks «Fähigkeit zur Emotionalisierung von Objekten» und rühmt etwa *BARRY LYNDONS* «Struktur ohne Höhe-

punkte». Ergänzt wird der Text von einer «Bildanalyse» von Sybil Taylor und Ulrich Ruchti, die Bildfolgen aus den Filmen mit knappen Texten versehen. Die allerdings leidet unter der Qualität der reproduzierten Fotos, die bis einschliesslich 2001: A SPACE ODYSSEY eher flau sind, verglichen auch mit der Originalausgabe des Buches, die 1971 die erste Kubrick-Monographie überhaupt war (und die – in der 1972 erschienenen erweiterten Ausgabe – bei dieser Neuauflage den ersten Teil ausmacht).

Frank Arnold

Film ohne bewegtes Bild

Film kann sich sozusagen auch ohne das bewegte Bild ereignen. Jeder weiss es, der Jean-Luc Godard je hat referieren hören. Die improvisierte Rede des Franko-Helveten vom Genfersee fügt sich zu einem Fluss bewegter Bilder, deren man nicht mit dem äussern, um so plastischer aber mit dem innern Auge ansichtig wird. In solchen Situationen macht er nicht (noch repräsentiert er), sondern er *ist* Kino.

Die «*Histoire(s) du cinéma*» entstanden zwischen 1988 und 1998 in acht Folgen auf Video. (Und Godard war in den Siebziger ein Pionier der elektromagnetischen Formate.) Doch erschien der Titel ein erstes Mal schon 1980 auf einem von drei Bänden. Jene Bücher wiederum beruhten auf Referaten, die er in Montreal gehalten hatte. «*Introduction à une véritable histoire du cinéma*», so hiess die Folge von Vorträgen. Heute taucht die längere Überschrift wieder auf, inzwischen noch einmal verlängert. Sie lautet jetzt: «*Introduction à une véritable histoire du cinéma, la seule, la vraie*».

Die einzig wahre Geschichte des Films, das ist ironisch zu verstehen, versteht sich. Denn gerade sie – *la seule, la vraie* – zeigt, wie viele verschiedene, immer neue Fassungen es von der Filmgeschichte gibt (von "der" Filmgeschichte). Aber *einzig wahr* ist auch in einem andern Sinn aufzufassen: dieser neueste Niederschlag eines zwanzigjährigen Recycling- und Kompilations-Prozesses hat als der endgültige zu gelten. Jedenfalls bis auf weiteres: bis die Endgültigkeit (und die historische Wahrheit) wieder, wie die Geschichte des Films selbst, eine neue verbindliche und ewig provisorische Form angenommen hat.

Als Film ohne bewegtes Bild umfassen die *Histoire(s)* beim derzeitigen Stand der Dinge fünf CD's mit einer muskreichen Tonspur von gegen viereinhalb Stunden Dauer; dazu vier Bände mit dem Text in drei Sprachen und einer stattlichen Anzahl unbewegter Bilder. Sie arbeiten vornehmlich mit dem *Ineinander* von Schwarz-weiss und Farbe, haben aber häufiger Ähnlichkeit mit Gemälden als mit Standfotos. Das Ganze steckt in einem Karton-Köfferchen: ein fast endloser Film, bloss ohne Bild-Träger. Von Video-Kassetten keine Spur.

Die lange Strecke, die das Gebilde zurücklegt, veranschaulicht vielleicht besser als jedes herkömmliche Kinostück Godards das Zufallsprinzip und das Prinzip Freiheit. Denn alles ist jederzeit möglich und gleichwertig: jede Assoziation, jeder Sprung der Gedanken, der Sprache, des Bildes, jeder Sprung von einer Dimension zur nächsten und damit auch jeder Sprung an einer Dimension vorbei. Das bewegte Bild wird ausgelassen, ja bitte, wieso nicht? Ein mehrstrahliger Jet fliegt schliesslich auch mit einem Motor weniger.

Das startet aber keine Höhenflüge, noch gründelt es besonders abgründig in die Vertikale hinab oder raunt ahnungsvoll auf der Horizontalen einher, wie mancher jetzt meinen möchte. Im Gegenteil, es ist leicht und oberflächlich, stellenweise banal, da und dort eitel und nichtig. Es formt jedermanns alltäglichen, landläufigen Ausdruck nach. Denn nicht alles, was einer absondert, kann gescheit oder originell oder amüsant sein, manchmal ist es dumm, nichtssagend und langweilig. Es hat wohl am ehesten Ähnlichkeit mit den Darstellungen des *stream of consciousness*: jenem Fliessen der Gedanken, Gefühle, Erinnerungen und Visionen, die unsere Tage so sehr ausfüllen, dass wir's gar nicht mehr merken. Es wird uns fremd, wenn wir ihm begegnen.

Entscheidend ist: es braucht die grundlegenden Dimensionen nicht alle, nicht immer. Film ist eine Sprache, also auch eine Kunst, nicht mehr und nicht weniger, und er kann, wie die andern Sprachen und Künste, ganz oder teilweise zertrümmert werden oder auch nicht und ebenso neu konstituiert werden oder auch nicht. Was absolut ausbleibt, ist einzig und allein die Vernichtung: die vollständige Negation jeglicher Form und Substanz.

Godard ist davon viel weiter entfernt als so manche, die glauben, allgemein verständlich zu sein und das breite Publikum anzusprechen, dabei haben sie ganz einfach nichts zu berichten, weder den vielen noch den wenigen. Sie wollen aus dem Nichts Reichtum schlagen, indem sie es der grösstmöglichen Zahl andrehen. Godard erreicht den Reichtum durch das gegenteilige Verfahren: *ça ne doit plaire à personne*. Niemand wird gezwungen, Spass an der Sache zu haben.

Pierre Lachat

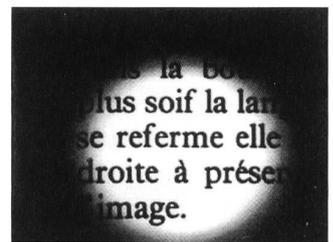
Erfolgsgeheimnis

Band 45 der «Cinema»-Reihe ist unter dem Titel «Erfolg» erschienen. In Essays machen sich Autoren wie Michel Bodmer, Vinzenz Hediger, Lilian Räder oder Vera Ansen Gedanken über das Geheimnis des Erfolgs. Werbung, Marketingstrategien, PR-Arbeit, Einschaltquoten und Box Office sind dabei Begriffe, die immer wieder auftauchen. Lilian Räder beispielsweise beschäftigt sich in ihrem Text mit dem Phänomen Kultfilm und zeigt auf, dass das Label «Kult» von den Fans rein zufällig vergeben wird: Manchmal an Filme, die zuerst niemand beachtet (wie zum Beispiel *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW*), manchmal an Filme, die schon lange im voraus ungeduldig erwartet werden (aktuellstes Beispiel dafür ist selbstverständlich *STAR WARS I – THE PHANTOM MENACE*). Auch Michel Bodmer sagt in seinem Aufsatz «Filmerfolg im Fernsehen», dass Erfolg sich nicht berechnen und auch nur schwer messen lasse. Und so stellt sich immer wieder die Frage: Was für ein Film gefällt wohl einem möglichst grossen Publikum? Mit dieser Frage beschäftigt sich auch Max Dietiker, Direktor des Filmverleihs UIP Schweiz, der sich in einem Gespräch zum Thema «Box Office» äussert.

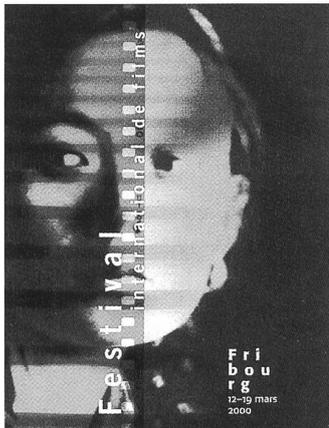
Unter den weiteren Texten findet sich auch ein "bildlicher" Essay mit Fotografien von Tobias Madörin. In Fortsetzung der seit 1983 gepflegten Tradition wird auch diesmal eine Auswahl von 1998/99 entstandenen Schweizer Filmen besprochen. Dieser «Kritische Index der Schweizer Filmproduktion» wird nun durch das beigelegte Register erschlossen.

Miriam Nussbaumer

CINEMA 45: Erfolg. Zürich, Chronos Verlag, 2000, 198 Seiten, 34.– Fr., 38.– DM



Jean-Luc Godard: «*Histoire(s) du cinéma*». München, ECM Records (ECM New Series 1706-10), 1999. Kassette mit 5 CDs und 4 Büchern, 160.– Fr.



Archiv

Wir wollen alles, und zwar subito!

In der «Achtziger-Bewegung» (nicht nur ein zürcherisches Phänomen) spielte das Medium Video als Kommunikationsmittel eine wichtige Rolle. Im Vergleich zum 16-mm-Film war Video relativ billig, die teuren Filmmaterial- und Entwicklungskosten konnten eingespart werden. In dieser Zeit entstanden unzählige «Amateur»-Filme, die den Geist dieser Bewegung spiegeln und für immer festhalten. Für immer? Nein, eben leider nicht. Video ist ein vergängliches Medium. Ein heute gebräuchliches Videoband lässt sich bei optimaler Lagerung nur rund zehn Jahre erhalten. Ausserdem kommen laufend neue Formate auf den Markt, frühere Geräte und Bänder veralten und werden so unbrauchbar. So gingen viele der Bänder aus den achtziger Jahren verloren.

1997 erteilte *Memoriav*, der 1995 gegründete Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz, den Auftrag, die noch erhaltenen Bänder vor dem Zerfall zu retten und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. In Zusammenarbeit mit Videoschaffenden der achtziger Jahre wurden die 111 zusammengetragenen Bänder gereinigt, wenn nötig restauriert und auf Beta Digital kopiert. Seit November 1999 können die mehrheitlich aus der Stadt Zürich stammenden Videos nun im neu eröffneten Videoarchiv «Stadt in Bewegung» des schweizerischen Sozialarchivs angeschaut oder auch ausgeliehen werden. «Die Gesamtansicht auf die Videobänder der Achtziger-Bewegung erlaubt heute eine Neuinterpretation aus zeitlicher Distanz», meint der Zürcher Videoschaffende Heinz Nigg, dessen Beteiligung an diesem Projekt nicht von ungefähr kommt. Er war selber einer der Aktivisten und Autor von *BESETZT DIE IDYLLE!* (1989).

Das wohl bekannteste Video der Sammlung ist der bereits früher restaurierte Film *ZÜRICH BRÄNNT* (1980) von den Aktivistinnen aus dem «Videoladen Zürich», eine Mischung aus Experimental-, Essay- und Dokumentarfilm mit expressionistischen und dadaistischen Elementen. Weitere interessante Filme aus den Beständen (insgesamt 44 Stunden Abspieldauer) sind etwa auch *OPERNHAUS-KRAWALL* (1980) der «Community Medien», eine Dokumentation über den 30. Mai 1980 in

Zürich, die nach wenigen Tagen vom damaligen Zürcher Erziehungsdirektor Alfred Gilgen mit einem Vorführverbot belegt wurde, oder *DER EISBRECHER* (1981) von Urs Wäckerli, ein Film über die Bewegungszeitung «Eisbrecher» mit parodistischen Elementen und einer Redaktionsitzung auf einem verschneiten Berg.

Auch der Zürcher Kulturfabrik «Wohlgroth», einem besetzten Haus beim Hauptbahnhof, das Anfang der neunziger Jahre abgerissen wurde, ist ein Videofilm gewidmet. In Form einer Reportage zeigt *ZUREICH* leider nicht das kulturelle Leben in der «Wohlgroth», sondern verurteilt einfach den Kapitalismus in Zürich.

Die Filme sind alle von jugendlicher Trotzigkeit und rebellischer Resignation geprägt. Sie zeigen immer nur eine Sicht auf das Geschehen. Heinz Nigg sieht das Archiv deshalb auch als ein Forum zur kritischen Selbstreflexion für die Generation der «Bewegten».

Urs Kälin vom schweizerischen Sozialarchiv bezeichnet das neue Videoarchiv als eine wichtige Ergänzung der Sammlung von Flugblättern, Zeitschriften, Zeitungsartikeln und Fotografien zur Jugendbewegung der achtziger Jahre. Die Übernahme dieser Filme bedeutet für das Sozialarchiv den Einstieg in die Archivierung von audiovisuellen Dokumenten, die Erweiterung durch andere Videobestände wird in Zukunft angestrebt werden.

Das Videoarchiv «Stadt in Bewegung» findet sich auch auf dem Internet, wo allgemeine Informationen über das Projekt und detaillierte Beschreibungen zu jedem Video abgerufen werden können.

Videoarchiv «Stadt in Bewegung» im Schweizerischen Sozialarchiv, Stadelhoferstrasse 12, 8001 Zürich www.sozialarchiv.ch

Festivals

Fribourg

Vom 12. bis 19. März findet das *Internationale Filmfestival Fribourg* statt. Das Festival, das auf asiatische, afrikanische und lateinamerikanische Filme spezialisiert ist, zeigt anlässlich seines zwanzigjährigen Bestehens eine Auswahl von Filmen, die zwischen 1980 und 1999 in Fribourg ausgezeichnet wurden. Das offizielle Programm wird besonders vom vielversprechenden Nachwuchs des lateinamerikanischen Kinos geprägt wer-

den, ausserdem wird mit *MUKUNDO* von *Sherpa Rhitar Tsering* der erste in Nepal gedrehte Spielfilm gezeigt.

Die Retrospektive ist mit zwölf wegweisenden Filmen den wichtigsten Strömungen des Kinos aus der *arabischen Welt* von 1930 bis 1998 gewidmet. Ein Thema ist zudem die Teilung Bengalens, das mit sechs Filmen, darunter zwei seltenen Archivfilmen aus den siebziger Jahren, illustriert wird.

Festival international de films de Fribourg, Rue de Locarno 8, 1700 Fribourg, Tel. 026-322 22 32, e-mail: info@fiff.ch, www.fiff.ch

Stuttgart

Das *Internationale Trickfilm-Festival Stuttgart*, das grösste Animationsfilmereignis in Deutschland, feiert vom 16. bis 21. März seinen zehnten Geburtstag. Neben einem internationalen, gibt es auch den Wettbewerb für Studenten von internationalen Film- und Kunsthochschulen «Young Animation». Als wollten sie den Wettbewerb der Wettbewerbe, haben die Veranstalter weitere Wettbewerbe erfunden: einen Kinderfilmwettbewerb «Tricks for Kids» und einen «Feature Animation»-Wettbewerb.

Die Retrospektiven sind vier Persönlichkeiten gewidmet, die einen befruchtenden Einfluss nicht nur auf den künstlerischen Animationsfilm haben: Der Künstler und Trickfilmmacher *William Kentridge* aus Südafrika thematisierte in seinen Arbeiten immer wieder den Kampf gegen die Apartheid; *Robert Breer* hat in seiner bald fünfzigjährigen Beschäftigung mit dem Experimentalfilm Techniken entwickelt, die die Bildsprache der modernen Videoclips vorwegnehmen; *Fjodor Chitruk* gilt mit Werken wie *VINNY-POOH* als Vater des russischen Animationsfilms; und mit *bérious* «Alchimie digitale» wird das Werk eines vielseitigen Künstlers der digitalen Bildgestaltung vorgestellt. *Int. Trickfilm-Festival Stuttgart, Teckstrasse 56, D-70190 Stuttgart, Tel. 0049-0711-92 546 0, e-mail: info@itfs.de, www.itfs.de*

Graz

Die *Diagonale*, das Festival des österreichischen Films, findet vom 27. März bis 2. April zum dritten Mal in Graz statt. Eröffnet wird das Festival mit dem Dokumentarfilm *THE PUNISHMENT* von *Goran Rebic*, welcher der Situation in Belgrad nach dem Ende der Nato-Bom-

bardierungen nachgeht. Als weitere Premieren angekündigt sind etwa HEIMKEHR DER JÄGER von Michael Kreihsl, die Gangsterkomödie HELLER ALS DER MOND von Virgil Widrich oder THE VIRGIN von Diego Donnhofer.

Zu Gast in Graz ist der DEFA-Dokumentarist Volker Koepp, dessen Werk erstmals umfassend in Österreich zu sehen sein wird. In der Reihe «Festivals im Dialog» wird Conny Voester ein «Best of» der VIPER Luzern vorstellen können.

Das Experimentalfilmschaffen wird wie gewohnt einen breiten Platz einnehmen, unter anderem mit einer «Personale» (inklusive Ausstellung und Buchvernissage), die Dieter Brehm, Künstler und Avantgarde-Filmer, gewidmet ist. Diagonale, Färbergasse 15, A-8010 Graz, www.diagonale.at

Das andere Kino

Luis Buñuel

Am 22. Februar wäre Luis Buñuel 100 Jahre alt geworden. Das *Filmpodium Zürich* widmet dieser überragenden Figur der Kinematographie dieses Jahrhunderts deshalb im Februar und März einen Programmschwerpunkt. Der März steht mit 14 Filmen, darunter LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE, LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ UND CET OSCUR OBJET DU DÉSIR – Filme, die in ihrer traumhaften Erzählweise an Buñuels surrealistische Anfänge anknüpfen –, weitgehend im Zeichen seiner Rückkehr nach Europa.

Auch das *Stadtkino Basel* zeigt im März die ganze Palette von Buñuels Filmschaffen, von seinen surrealistischen Anfängen mit UN CHIEN ANDALOU (1928), über seine mexikanischen Produktionen wie etwa LOS OLVIDADOS (1950), EL (1953), oder VIRIDIANA (1961) bis zu LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE (1964), BELLE DE JOUR (1967), LA VOIE LACTÉE (1969) oder LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ (1974). *Filmpodium im Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich, Tel. 01-211 66 66 Stadtkino Basel, Klostersgasse 5, 4051 Basel, Tel. 061-272 66 88*

nouvelles 2000

Unter dem Titel «Fremdgehen, Unorte» zeigen die zwölfsten *Frauenfilmtage «nouvelles»* im März in 17 Schweizer Städten rund 25 Filme. Thematisch geht es um Grenzüberschreitungen und Spielerei mit der eigenen Identität, wie sie etwa *Monika*

Treut in der deutschen Produktion GENDERNAUTS anhand eines Portraits von Frauen, die sich mit Hilfe neuer Technologien ein anderes, drittes Geschlecht geben, aufzeigt. Das Thema der Unorte greift der Film IT WAS A WONDERFUL LIFE der Amerikanerin Michele Ohayon auf, der von sechs Frauen erzählt, die durch Krankheit, Scheidung oder Arbeitslosigkeit von der Oberbeziehungsweise Mittelschicht an die Ränder der Gesellschaft gedrängt werden. Unort meint aber nicht nur negativ besetzte Orte wie Gefängnis oder Psychiatrie, sondern auch Gegenwelt, virtueller Raum, wie er etwa in SYNTHETIC PLEASURES von *Iara Lee* geschildert wird. Zum Programm gehören aber auch einfühlsame Teenager-Portraits wie *Lea Pools* EMPORTE-MOI oder LA VIE NE ME FAIT PAS PEUR der Französin Noémi Lvovski. *nouvelles, Bollwerk 21, 3011 Bern, Tel., Fax: 031-311 41 48, www.nouvelles.ch*

Filmpodium Zürich

Der Dokumentarfilm EINE SYNAGOGE ZWISCHEN TAL UND HÜGEL von *Franz Rickenbach* wird als Premiere vom 21. bis 23. März im Studio 4 gezeigt.

Ein besonderes Ereignis zu werden verspricht auch die Aufführung des Stummfilmklassikers FAUST von Friedrich Wilhelm Murnau. Der Komponist und Saxophonist *Daniel Schnyder* wird zusammen mit dem Posaunisten *Dave Taylor* und dem Pianisten *Kenny Drew jr.* den Film live begleiten (27., 28. März).

Über zwei Monate hinweg wird sich die Hommage an *Martin Scorsese* ziehen, die im März mit seinem selten zu sehenden Spielfilmerstling WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR? und einer Reihe seiner Kurzfilme ihren Auftakt findet und (beinah) alle seine Filme zeigt. *Filmpodium im Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich,*

Tim Burton

Im Vorabendprogramm des *Xenix* sind im März die Filme BEETLEJUICE (1988), BATMAN RETURNS (1992), ED WOOD (1994) und MARS ATTACKS! (1996) von *Tim Burton* zu sehen. *Kino Xenix, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich, Tel. 01-241 00 58*

Rechtzeitig zum Start von SLEEPY HOLLOW ist ein Buch über den amerikanischen Regisseur und Drehbuchautor erschienen. *Helmut Merschmann, Tim Burton, film: 5, Berlin, Bertz Verlag, 2000, 192 S., Fr 29.--, DM 29.80*

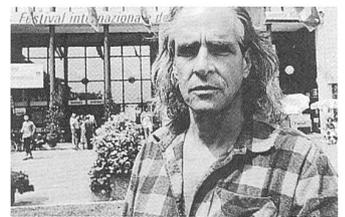
The Big Sleep

Robert Kramer

22. 6. 1939–11. 11. 1999

«Mein wirkliches Problem ist, dass ich mich immer wieder darauf besinne, warum ich Filme mache, denn Filme müssen notwendig sein.»

Robert Kramer in Filmbulletin 4.90



Robert Bresson

25. 9. 1907–18. 12. 1999

«Rhythmen. Die Allmacht der Rhythmen. – Dauerhaft ist nur, was in Rhythmen gefasst ist. Den Inhalt an die Form und den Sinn an die Rhythmen binden.»

«Keine schöne Fotografie, keine schönen Bilder, sondern notwendige Bilder, notwendige Fotografie.»

Robert Bresson in «Noten zum Kinematographen»

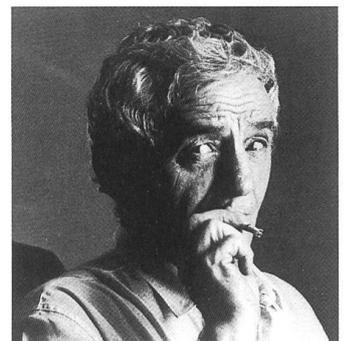


Walter Marti

10. 7. 1923–21. 12. 1999

«Le cinéma qui se comprend comme un art explore la sensibilité, provoque la mémoire, remet en question les mécanismes de la pensée.»

Walter Marti zu REQUIEM



Pierre Clementi

28. 9. 1942–27. 12. 1999

«Acteur stylisé, anti-documentaire, ses interprétations tuent tout esprit d'identification immédiate et créent une distance qui nous entraîne vers cet «autre chose» qui bouscule les habitudes et qui convint tant au «nouveau cinéma».

Cédric Anger in «Cahiers du Cinéma» 543, Februar 2000

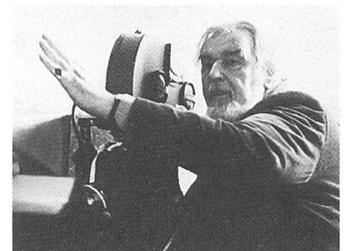


Bernhard Wicki

28. 10. 1919–5. 1. 2000

«Film ist etwas Lebendiges, ist ein lebendiges Produkt, es wächst, in dem Augenblick, in dem man es macht.»

Bernhard Wicki zu DIE EROBERUNG DER ZITADELLE



Roger Vadim

26. 1. 1928–11. 2. 2000

«Enrichir le cinéma, c'est aussi emprunter aux classiques certains de leur thèmes et de leurs personnages pour en montrer les prolongements cinématographiques.»

Roger Vadim anlässlich von LES LIAISONS DANGEREUSES



Robert Kramer

Robert Bresson

Walter Marti

Pierre Clementi in

BELLE DE JOUR Regie

Luis Buñuel

Bernhard Wicki

Roger Vadim