

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 50 (2008)
Heft: 291

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: 18.03.2025

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

Impressum

**Verlag
Filmbulletin**
Hard 4, Postfach 68,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 226 05 55
Telefax +41 (0) 52 226 05 56
info@filmbulletin.ch
www.filmbulletin.ch

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktionelle Mitarbeiter:
Kathrin Halter
Josef Stutzer

Inseratverwaltung
Filmbulletin

**Gestaltung, Layout und
Realisation**
design_konzept
Rolf Zöllig sgd cgc
Hard 10,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 222 05 08
Telefax +41 (0) 52 222 00 51
zoe@rolfzoellig.ch
www.rolfzoellig.ch

Produktion
Druck, Ausrüsten, Versand:
Mattenbach AG
Mattenbachstrasse 2
Postfach, 8411 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 234 52 52
Telefax +41 (0) 52 234 52 53
office@mattenbach.ch
www.mattenbach.ch

**Mitarbeiter
dieser Nummer**
Nicole Hess, Gerhard
Midding, Frank Arnold,
Pierre Lachat, Simon Spiegel,
Johannes Binotto, Martin
Girod, Marli Feldvoss,
Julia Marx, Michael Ranze,
Thomas Basgier, Stefan Volk,
Thomas Binotto

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx, Basel; trigon-film,
Ennetbaden; Cinémathèque
suisse Dokumentationsstelle
Zürich, Filmcoopi, Frenetic
Films, Look Now!, Rialto
Film, Kino Xenix, Zürich

Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 630 84
Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
ahnemann@
schuere-verlag.de
www.schuere-verlag.de

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2008
neunmal.
Jahresabonnement
CHF 69.-/Euro 45.-
übrige Länder zuzüglich
Porto

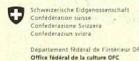


© 2008 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Filmbulletin 50. Jahrgang
Der Filmberater 68. Jahrgang
ZOOM 60. Jahrgang

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

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



**Direktion der Justiz und des
Innern des Kantons Zürich**

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur



Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten öffentlichen Institutionen mit Beträgen von Franken 20 000.– oder mehr unterstützt.

förderverein ProFilmbulletin

Um die Unabhängigkeit der Zeitschrift langfristig zu sichern, braucht Filmbulletin Ihre ideelle und tatkräftige Unterstützung.

Auch Sie sind herzlich im Förderverein willkommen. Verschiedene ProFilmbulletin-Projekte warten auf Ihre Mitwirkung. Gesucht sind zum Beispiel Ihre beruflichen Fähigkeiten und Kenntnisse, Ihre Filmbegeisterung, Ihre Ideen, Ihr Einsatz vor Ort, Ihre guten Kontakte und/oder Ihr finanzielles Engagement für wichtige Aufgaben in Bereichen wie Fundraising, Lobbying, Marketing, Vertrieb oder bei kleineren Aktionen.

ProFilmbulletin-Mitglieder werden zu regelmässigen Treffen eingeladen, und natürlich wird auch etwas geboten (filmkulturelle Anlässe, Networking). Die Arbeit soll in kleinen Gruppen geleistet werden. Wieviel Engagement Sie dabei aufbringen, ist Ihnen überlassen. *Wir freuen uns auf Sie!*

Rolf Zöllig, Präsident
Kathrin Halter, Vizepräsidentin

Jahresbeiträge:
Juniormitglied (bis 25 Jahre) 35.–
Mitglied 50.–
Gönnermitglied 80.–
Institutionelles Mitglied 250.–

Informationen und Mitgliedschaft:
foerderverein@filmbulletin.ch

Förderverein ProFilmbulletin,
8408 Winterthur,
Postkonto 85-430439-9

Kurz belichtet



AN AMERICAN IN PARIS
Regie: Vincente Minnelli

Geisterfilme

Das *Filmpodium Zürich* demonstriert in seiner grossen Sommerreihe von Juli/August die Vielfalt des Geisterfilmgenres, das von der Gespensterkomödie bis zum subtilen Horrorfilm reicht. *THE GHOST GOES WEST* von René Clair, *TOPPER* von Norman Z. McLeod, *DEAD OF NIGHT*, der Kompilationsfilm aus den Ealing Studios von 1945, oder der wehmütige *THE GHOST AND MRS. MUIR* von Joseph L. Mankiewicz sind ältere Vertreter des Genres; Filme wie *THE SIXTH SENSE* von M. Night Shyamalan, *THE OTHERS* von Alejandro Amenábar und *EL ESPINAZO DEL DIABLO* von Guillermo del Toro gehören zu seinen neueren Klassikern. Im Zentrum der Reihe aber stehen Filme aus Asien, wo der Geisterfilm eine besonders grosse Tradition hat: *THE GHOST OF YOTSUYA* von Nakagawa Nobuo, *KURONEKO* von Kaneto Shindo, *AI NO BOREI* von Nagisa Oshima, *A CHINESE GHOST STORY* von Ching Si-Tung und als Reeditation das Meisterwerk *UGETSU MONOGATARI* von Kenji Mizoguchi.

www.filmpodium.ch

NIFFF

Vom 1. bis 6. Juli findet in Neuchâtel bereits zum achten Mal das *Neuchâtel International Fantastic Film Festival* statt. «Profondo Giallo» heisst die Retrospektive, die Beispiele des goldenen Zeitalter des italienischen Thrillers aus den sechziger und siebziger Jahren zeigt – «wahre Cocktails aus Krimi, Psychothriller, Horror und Erotik»: etwa Genrefilme von Mario Bava, Riccardo Freda und – incontournable – Dario Argento, aber auch Raritäten von Francesco Barilli oder Massimo Dallamano.

Ein weiterer Schwerpunkt gilt Nakagawa Nobuo (1905–1984), einem Pionier des japanischen fantastischen Films, der in *BLACK CAT MANSION*

oder *THE GHOST OF YOTSUYA* geschickt klassische japanische Mythen mit westlichen Schauerelementen zu verbinden wusste.

www.niff.ch

Vincente Minnelli

In der kleinen, aber feinen Hommage des *Stadtkino Basel* an den Hollywood-Regisseur Vincente Minnelli (1903–1986) sind noch bis Ende Juni die Musical *THE BAND WAGON* und *AN AMERICAN IN PARIS* zu sehen. Nicht verpassen sollte man aber auch die Geschlechterkampf-Komödie *DESIGNING WOMAN* mit Lauren Bacall als erfolgreicher Designerin und Gregory Peck als minder erfolgreichem Sportreporter in einer komödiantischen Glanzrolle.

www.stadtkinobasel.ch

The Big Sleep

Sydney Pollack

1.7.1934–26.5.2008

«Ich bin mit den Filmen von Kazan, Stevens, Wyler, Wilder und Zinnemann aufgewachsen. Das war ein sehr humanistisches Kino, voller packender Beziehungen, in denen sehr gute Schauspieler mitwirkten. Und in dieser Tradition versuche ich weiterzuarbeiten.»

Sydney Pollack in Filmbulletin 2.86

Luc Yersin

11.12.1945–30.5.2008

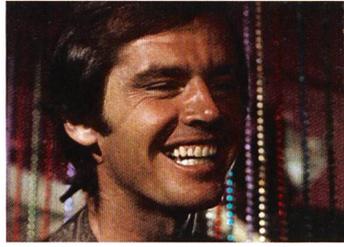
«Luc Yersin ist weit mehr als ein Tontechniker. Er ist ein Magier. Seine Töne hauchen den Filmen Leben ein, seine Arbeit auf dem Set ist diskret, aber bestimmt.»

Aus der Begründung der Jury zur Vergabe des Filmpreises für besondere Leistungen einer Einzelperson in einem filmtechnischen Bereich der Gemeinde Lohn-Ammannsegg 2006

Flower Power: So hip, dass es weh tut



MORE
Regie: Barbet Schroeder



PSYCH-OUT
Regie: Richard Rush

I LOVE YOU,
ALICE B. TOKLAS
Regie: Hy Auerback



CANDY
Regie: Christian Marquand



1968 ist dieser Tage in aller Munde, und in den Feuilletons liefern sich ein-stige Aktivisten vierzig Jahre nach dem Aufbruch erbitterte Wortgefechte über den Realitätssinn und die Naivität, die Ideologieverhaftetheit und den Utopiecharakter der Jugendbewegung. Während sich die einen schämen, ein Kind von Flower Power gewesen zu sein, versuchen andere, idealistisches Treibgut in den herrschenden Turbokapitalismus hinüberzuretten. Und es ist vielleicht kein Zufall, dass in den USA gerade dieser Tage der erste schwarze Präsidentschaftskandidat nominiert wird. Zwei Generationen nach den Achtundsechzigern ist womöglich die Zeit reif für neue Visionen und Träume.

In einer Filmreihe, die die Überschrift «Kiss my Butterfly – Von Hippies, (Drogen-)Freaks und Blumenkindern» trägt, liefert das Zürcher Kino Xenix im Juli und August reichhaltiges Anschauungsmaterial zum umstrittenen Jubiläum. Natürlich kommt das über zwanzig Werke umfassende Programm dabei nicht um gewisse Titel und Namen herum, die der Zeit ihren Kultstatus aufdrückten. Dazu gehören etwa Dennis Hoppers Roadmovie EASY RIDER (1969), das zum Inbegriff von New Hollywood werden sollte; Michael Wadleighs «Woodstock»-Dokumentation (1969/70), in der sich der Mythos von Love & Peace exemplarisch manifestierte; Michelangelo Antonionis visionäres Aufbruchs- und Apokalypsedrama ZABRISKIE POINT (1969/70) oder das Musical HAIR (1978/79), mit dem Milos Forman der Bewegung zehn Jahre später eine buntscheckige Hommage schuf.

Die Filme zeugen aus heutiger Sicht nicht nur vom ungestümen, dem Überflug zugeneigten Ausbruch einer rebellierenden Jugend; sie deuten auch an, dass neben der musikalischen Revolution – man denkt an Pink Floyd, The

Doors, Janis Joplin oder Jimmy Hendrix –, mit der die Hippiezeit in der Rückschau vor allem konnotiert wird, sich durchaus auch filmische Neuorientierungen anbahnten. So brachten etwa Albert und David Maysles (GIMME SHELTER) in diesen Jahren das Direct Cinema zu einem Höhepunkt, zaghaft zeigten sich in den USA zudem Abkehrbewegungen vom Produzentensystem, die in den späten Sechziger- und frühen Siebzigerjahren in New Hollywood gipfeln sollten; ganz abgesehen davon, dass in Frankreich die Exponenten der Nouvelle Vague, Truffaut, Godard und all die andern, sowie das Cinéma vérité für Furore sorgten.

Neben diesen Musts lädt das Xenix diesen Sommer aber auch zur (Wieder-)Entdeckung einiger Raritäten ein, die der Flower-Power-Bewegung damals schon mit Skepsis begegneten. Die einen, indem sie wie der Newcomer Barbet Schroeder im Drogendrama MORE (1969) die psychedelische Weltflucht ihrer Protagonisten mit dem moralischen Zeigefinger kommentierten; die andern, indem sie die gesellschaftlichen Ideale der Blumenkinder mit einer schmunzelnden bis satirischen Überzeichnung bedachten. Einige Produktionen, die im Gros erfrischend frei von einem philosophisch-politischen Überbau sind, mögen in ihrer traditionellen Machart zwar kommerzielle Ausschaltungen des Hippietums sein (wie der Performancekünstler und Musiker Dieter Meier als Zeitzeuge im Einleitungstext des Xenix-Programmheftes kritisch ausführt). Sie bieten aus Sicht der Nachgeborenen aber auch eine erhellende, amüsante Begegnung mit Versatzstücken der Flower Power-Kultur.

So wartet etwa die Tragikomödie PSYCH-OUT (1967/68) von Richard Rush mit einer überraschenden Glanzrolle des jungen Jack Nicholson auf. Der Star, der vorher vor allem in Fernsehrollen

zu sehen war, gibt im Film ein taubes, junges Landei, das in San Francisco seinen freakigen Bruder sucht, einen charmant-verschlagenen Gitarristen. Das Instantpaar huldigt der freien Liebe in einem Dekor, dessen psychedelische Farben, Muster und Lichtkonzepte gleichermaßen die Kunst Vasarelys wie den Kommunengroove der Epoche auferstehen lassen; unnötig zu sagen, dass Hasch und LSD im (Liebes-)Spiel immer mit dabei sind. Hy Auerback andererseits lässt in I LOVE YOU, ALICE B. TOKLAS (1968) den verkorkten Peter Sellers mit Hilfe einer Hasch-Brownies servierenden, leichtbekleideten Schönheit vom spiessigen Anwalt zum Hippie in Reinform mutieren. Mit Mähne, baumelnder Halskette und wucherndem Brusthaar ereilt ihn am Schluss der überdrehten Komödie, inmitten einer abgedrifteten Partygesellschaft, die Selbsterkenntnis: «Ich bin so hip, dass es weh tut».

Die ironische Brechung, die hier anklingt, am konsequentesten umgesetzt hat aber wohl Christian Marquand in CANDY (1968). In bitterböser Art und Weise rechnet der Film, der über ein einmaliges Schauspieleraufgebot verfügt – neben Richard Burton sind unter anderen Walter Matthau, Ringo Starr, James Coburn und Marlon Brando zu sehen – mit einer Jugendkultur ab, die ihr Heil in der freien Liebe, dem unbekümmerten Drogenrausch, der Verehrung indischer Gurus – und überhaupt im Obskuren und Transzendenten – suchte. Sämtliche Autoritätsfiguren, seien sie bourgeois oder proletarischer Abstammung, bekommen ihr Fett weg: Der Vater der Protagonistin – ein verklemmter Lehrer –, der faustisch inspirierte Dichter, der glutäugige mexikanische Gärtner, der irre US-Armee-Offizier, der perverse Herzchirurg und der durchgeknallte Guru. Die als Softies getarnten Machos haben allesamt

nur eines im Sinn: das blonde, leichtgeschürzte Dummchen Candy, das seinerseits ein weibliches Stereotyp der Zeit darstellt, möglichst schnell flachzulegen.

In Marquands Satire, die bei Erscheinen als geschmacklos abgekanzelt wurde, findet sich sozusagen die Essenz der Hippiefilmreihe: Verpackt in die leicht bekömmliche Form der Komödie, bringen die Filme einerseits die Selbsttäuschungen und Verlogenheiten der Flower-Power-Generation ans Tageslicht; es geht um sexuelle Doppelmoral und traditionelle Rollenmuster. Sogar als Produkte des «Summer of Love» ist ihnen andererseits eine hellsichtige Ambivalenz eigen. Während an der visuellen Oberfläche schrille Buntheit und Lebensfreude herrschen, die sich in Outfits, Tapeten oder der blumigen Bemalung der VW-Busse äussert, schwingt in den Plots, vor allem in den Geschichten um den Drogenkonsum und seine Auswirkungen auf das Individuum, immer auch die Gefahr des Absturzes mit. Das gerade macht diese Fiktionen heute zu spannenden Zeitdokumenten: Es ist die Fragilität des Lebensentwurfs der Achtundsechziger, die in den überzeichneten Figures, Szenarien und Dekors implizit zum Ausdruck kommt.

Nicole Hess

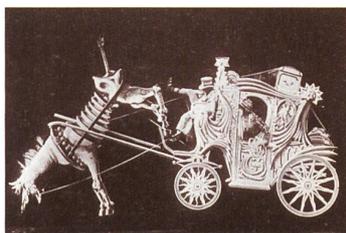
Die Reihe «Kiss my Butterfly – von Hippies, (Drogen-)Freaks und Blumenkindern» wird am 10. Juli um 19.30 Uhr mit D. A. Pennebakers Dokumentarfilm MONTEREY POP (1967) eröffnet und dauert bis Ende August.

Kino Xenix, Kanzelestrasse 56, 8026 Zürich, www.xenix.ch

Poesie der Verwandlung Die Ausstellung «Méliès, magicien du cinéma» in Paris



Zeichnung für LE VOYAGE
DANS LA LUNE



LES 400 FARCES DU DIABLE



L'HOMME À LA TÊTE
DE CAOUTCHOUC

Dem heutigen Publikum das Stummfilmerbe nahezubringen, ist oft eine Wette gegen Lethargie und Desinteresse. Wenn man ihm Ereignischarakter verleiht – als Festival, als Gala-Aufführung mit Orchesterbegleitung –, gelingt es mitunter, eine ermutigende Zuschaueremenge mit auf eine Zeitreise zu nehmen, deren Ertrag diese zuvor womöglich unterschätzt hat. In jedem Fall verlangt es eine grosse Vermittlungsarbeit. Die Cinémathèque française schlägt in diesen Monaten den Bogen zurück zu den Anfängen des Kinos und erweist dessen erstem Magier ihre Reverenz: George Méliès.

Eine kleine Utopie soll dabei Realität werden: Die Gemeinschaft aller Zuschauergenerationen, die sich im aktuellen Kinobetrieb kaum mehr herstellen lässt, soll begründet werden in einträchtigem Staunen. Dass dieses Staunen heute nicht mehr naiv, sondern kundig ist, hat die Cinémathèque klug bedacht. Ihr Konzept der filmhistorischen Vermittlung ist derart fürsorglich und umfassend, dass selbst wohl blasierte Sinne sich dem antiquierten Zauber von Méliès kaum entziehen können.

Zwischen diesem Hexenmeister des Kinos und der Cinémathèque besteht eine enge Beziehung, die bis in deren Anfangszeit zurückreicht. Leidenschaftlich bemühte sich ihr Gründer Henri Langlois in den letzten Lebensjahren von Méliès um dessen Wiederentdeckung, sammelte weltweit Filmkopien, Zeichnungen, Kostüme, Automaten und Requisiten. Vor vier Jahren vermachte dessen Enkelin Madeleine Malthète-Méliès der Institution ihre eigene, siebenhundert Stücke umfassende Sammlung. Angesichts der Schätze, mit denen man seither prunken kann, verwundert es, wie bescheiden die Ausstellung wirkt, mit der die

Cinémathèque nun den siebzigsten Todestag des Filmpioniers begeht.

Der Parcours durch sein Leben und Werk umfasst gerade einmal drei Räume. Vor sechs Jahren haben die Kuratoren, Laurent Mannoni und Méliès' Urenkel Jacques Malthète, bereits eine weit umfangreichere Schau konzipiert, die in den Ausstellungsräumen der Elektrizitätsgesellschaft EDF in Paris zu sehen war. Hier wie dort leiten sie dessen filmische Feerien aus der Leidenschaft der Belle Époque für das Bühnenspektakel her. Sie stellen ihn als Karikaturisten vor und rekonstruieren Zaubertricks, die er im legendären Théâtre Robert-Houdin vorführte. Das neue Medium faszinierte den Sohn eines Schuhfabrikanten augenblicklich. Am 28. Dezember 1895 wohnte er der ersten Filmvorführung der Brüder Lumière im Pariser Grand Café bei, im darauffolgenden April führte er ihre Filme in seinem Theater vor und machte einen Monat später in seinem Garten bereits selbst erste Aufnahmen. Seine frühen Filme waren noch ganz der Dramaturgie seiner Bühnenauftritte verhaftet: Requisiten verschwinden oder verwandeln sich nicht einfach – auch auf der Leinwand bedarf es noch der Intervention eines Magiers, der selbstgewiss sein Publikum adressiert. Rasch sollten Stopptricks und Doppelbelichtungen diesem Poeten der Verwandlung ungeahnte filmische Möglichkeiten eröffnen.

Er baute in Montreuil das erste Filmstudio überhaupt, durch dessen virtuelle Rekonstruktion die Ausstellungsbesucher nun flanieren können. Immer aufwendiger produzierte er dort seine Filme. Bald erzählten sie von Reisen an ferne, imaginäre Orte. Die moderne Technologie geht in ihnen ein Bündnis mit der Sehnsucht der Zuschauer nach dem Fantastischen und der Exotik ein. Als sich das Publikum

am Realismus der Brüder Lumière satt gesehen hatte, errangen Méliès' Phantasien weltweit eine immense Popularität und wurden schamlos plagiiert. Anfang der zehner Jahre waren sie jedoch bereits zu statisch für den Geschmack des Publikums; DIE EROBERUNG DES POLS sollte 1911 sein Schwanengesang werden. Brusk bricht hier die Ausstellung ab, ein kurzer Epilog ist Méliès' letzten Lebensjahren gewidmet, die er als Spielzeughändler im Bahnhof Montparnasse zubrachte und seine verloren geglaubten Filme mit dem Zeichenstift rekonstruierte.

Man ist versucht, die Ausstellung als blossen Vorwand zu betrachten, einen *catalogue raisonné* der Sammlung und sämtlicher Filme herauszugeben. Dieser ist vorzüglich ediert: als prachtvoller Bildband, dessen Schauwerte die wissenschaftliche Präzision nicht kompromittieren. Allerdings ist die Ausstellung das Gravitationszentrum eines Rahmenprogrammes von bewundernswertem pädagogischem Furor. Sonntags führt ein Geschichtenerzähler junge Besucher durch die Schau, Filmprogramme werden konzertant begleitet, auch das Erbe ist zu erkunden, das Méliès in Filmen von Michael Powell, Terry Gilliam und Hayao Miyazaki hinterlassen hat. Workshops für Sechs- bis Achtjährige holen die zweifache Faszination ein, die das Fantastische heute besitzt: die Bereitschaft, sich den Illusionen anzuvertrauen, und die Wissbegier, ihre Herstellung zu durchschauen.

Gerhard Midding

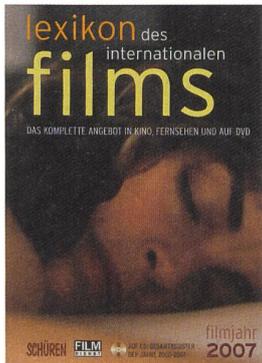
«Méliès, magicien du cinéma» ist von der Cinémathèque française als Ergänzung der Dauerausstellung konzipiert und wird mindestens ein Jahr lang laufen. Der schwergewichtige Katalog ist bei den Éditions de La Martinière erschienen (360 Seiten, 49 €).

Vom Schönen und Nützlichen Jahresbände



«Zum ersten Mal widmet sich CINEMA einem Adjektiv», erfährt man im Editorial der mittlerweile 53. Ausgabe des Filmjahrbuches. Und da es sich um ein Schweizer Filmjahrbuch handelt, wird beim Thema – Schönheit – auch die Schönheit der Schweizer Berge einer Untersuchung für wert befunden, handelt es sich doch, nicht zuletzt dank ihrer Ablichtung in früheren Heimatfilmen, um eine «suspekthe Schönheit» (so der Titel des Aufsatzes von Marcy Goldberg). Die Oberfläche und was sich dahinter verbirgt, das kehrt immer wieder in den Beiträgen, sei es zum Phänomen der Cheerleader auf der Leinwand oder dem «dunklen Ursprung der Schönheitschirurgie», auf den die Fernsehserie «Nip/Tuck» verweist. In den kurzen Miniaturen, der Beschreibung von filmischen Momenten, die zum festen Bestandteil des Jahrbuches geworden sind, dagegen wird die Schönheit gefeiert, so erfahren wir, was für die Filmemacherin *Andrea Staka* «der sinnlichste Nacken ist», den sie aus einem Film kennt (er gehört Margarita Terechowa in *Tarkowskis SERKALO*). Höchst kurzweilig ist ein Beitrag über Gewichtszu- und -abnahme als extreme Form des Method Acting geworden – wer weiss schon, dass Vincent D'Onofrio für Kubricks *EYES WIDE SHUT* 5 Kilo mehr zunahm als Robert De Niro für seine Rolle als gealterter Boxer in *RAGING BULL* (35 zu 30). Auf der anderen Seite steht Christian Bale mit minus 32 Kilo für *THE MACHINIST* ziemlich einsam da.

Neben Aufsätzen und Miniaturen gibt es diesmal auch einen Monolog aus einem Theaterstück und einen Bildessay – ärgerlich aber, wenn beim letzten Bild der Falz genau durch dessen Zentrum geht. Die Durchsicht des Schweizer Filmschaffens 2006/07 am Ende des Bandes ergibt im Übrigen, dass der Schweizer Dokumentarfilm



im deutschen Kino derzeit weitaus besser repräsentiert ist als der Spielfilm.

Diesmal keine Kritik an Fehlern im Detail, die sind bei der hier verarbeiteten Datenmenge wohl unausweichlich – vielleicht nur der Wunsch, verschobene Starttermine künftig zur Kenntnis zu nehmen. Die jährliche Ausgabe des «Lexikons des internationalen Films» ist – auch im internationalen Vergleich – schon eine imposante Leistung: durch den Umfang der erfassten Produktionen, aber auch durch die Kontinuität des Erscheinens (immerhin gab es zeitweise gleich drei Filmjahrbücher).

Dabei ist die Publikation durch zwei Ergänzungen in den letzten Jahren zusätzlich zum Lesebuch geworden. Zum einen durch das «Brevier des Verbandes der deutschen Filmkritik e.V.», dessen Texte diesmal direkt anknüpfen an die vorangegangene Ausgabe: es geht um die Rolle der Filmkritik, angestoßen durch eine Polemik, die der Filmproduzent Günter Rohrbach Anfang 2007 im «Spiegel» veröffentlichte. Dazu werden die Referate und Diskussionsbeiträge einer Podiumsdiskussion dokumentiert, die im Mai vergangenen Jahres in der Berliner «Akademie der Künste» stattfand. Die andere von mir geschätzte Rubrik ist die Vorstellung herausragender DVD-Editionen, die in der Flut der Neu- und Wiederveröffentlichungen schon mal untergehen.

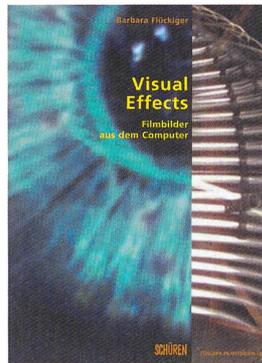
Darüber hinaus enthält die diesjährige Ausgabe eine CD mit einem Gesamtregister der Jahre 2000–2007. (Original- und deutsche Titel, Personenverzeichnis aller in den Stablisten Genannten).

Frank Arnold

Filmjahr 2007. Lexikon des internationalen Films. Marburg, Schüren Verlag, 2008. 636 S. Fr. 38.40, € 19.90

Cinema 53: Schön. Marburg, Schüren Verlag, 2008. 205 S., Fr. 38.–; € 22.–

Ein Knall aufs Auge, einer um die Ohren



Die Studien von Barbara Flückiger zeichnen sich durch eine klare Vorliebe fürs selbstüberprüfte und -gewichtete Detail aus. Entsprechend meiden ihre akribischen Untersuchungen alle Verallgemeinerungen und Spekulationen, besonders solche von ästhetischer Art. Abenteuerliche Analogien und überstürzte Schlussfolgerungen werden umgangen, und das schliesst alle Erwartungen von nahendem Heil oder drohendem Unheil ein.

«Sound Design – Die virtuelle Klangwelt des Films» und, jetzt nachgereicht, «Visual Effects – Filmbilder aus dem Computer» sind zwei Schriften, die einander so sehr bedingen wie ergänzen. Nacheinander beleuchten sie den Ton, dann das Bild unter dem rapid steigenden und ständig wechselnden Einfluss der Digitalisierung, und zwar tun sie es jeweils von der technischen wie von der künstlerischen Seite her. Die Reihenfolge, in der die beiden Bände mit einem Abstand von sieben Jahren veröffentlicht worden sind, ergab sich aus rein praktischen Umständen.

Plus que ça change ...

Alles geht vor sich, ohne dass die Verfasserin auch nur daran dächte, Audio und Video zusammenzufassen, sei's unter einem Titel, sei's unter einer einzigen Vorstellung. Demnach wird auch keine der zwei Disziplinen über die andere gehoben. Die Techniken sind bis in die praktischen Einzelheiten beschrieben. Von «Physikalischen Aspekten der Raumrepräsentation» ist da die Rede, von «Figur-Umwelt-Relation» und von «Generalisierung versus Dichotomisierung». Beim Bild behandeln die Kapitel «Prozedurale Animation», «Motion Capturing» oder «Compositing». Dennoch versucht die Autorin keinesfalls, sich in Fachjargon um seiner selbst willen zu üben oder in die

jeweiligen Möglichkeiten mehr hinein-zugeheimnissen, als in ihnen drin stecken kann.

Das ideale Produkt solcher Verfahren, die oftmals noch analog-digital gemischt sind, wären Bilder und Töne, denen sich nichts davon anmerken liesse, dass sie aus einer Bearbeitung von eben der Art hervorgegangen sind, und auch nichts davon, dass sie manchmal der blanken Leere, dem abstrakten Bildschirm zu verdanken sind. Auf vergleichbare Weise entsteht der Text eines Schriftstellers auf dem weissen Blatt oder ein gemaltes Bild auf der unberührten Leinwand. Und ähnlich war die klassische Hollywood-Bildmontage darauf aus, sich so verstohlen wie möglich unsichtbar zu machen.

Barbara Flückiger verfügt zweifellos über die praxisgeschärfte Wahrnehmung einer schreibenden Technikerin. Und sollte sie da einmal selber nichts mehr sehen oder hören, versichert sie, von der digital abgestützten Entstehungsweise eines Films, dann sei etwas erreicht. Es wäre gewiss alles auf anderem Weg herbeigeführt als bis dahin, und es wäre eben doch im Resultat kaum wirklich verschieden. Auch losgelöst von Bildstreifen und Tonband bliebe der Film wesentlich das, was er war und ist. Seine Zukunft läge weder schon hinter ihm, heisst das, noch hatte er sie erst vor sich.

... plus c'est la même chose

Allerdings, einem solchen Befund und Postulat, um nicht von einem frommen Wunsch zu reden, entspricht nun der tatsächliche *state of the art* keineswegs, und ob es jemals der Fall sein wird, dürfte sich noch eine Weile lang fragen. Zu oft verkrümmen, verdrehen und verschachteln digitale Verfahren den Raum von Ton und Bild zu seltsamen Dimensionen. Sie wirken, als

wären sie weder von dieser noch von einer andern Welt, sondern nähmen im besten Fall falsch abgesteckte, im schlimmsten ganz einfach monströse Ausmasse an.

Mehr noch, anhaltend grassiert die Tendenz, dem Zuschauer so vieles aufs Auge und um die Ohren zu knallen, das kein Ding der Möglichkeit darstellt. Doch geschieht es nur, um zu demonstrieren, wie dank der neuesten Tera-Kapazitäten und maximalen Auflösungen der Anschein jener Überwirklichkeit entsteht, die just das Unmögliche möglich erscheinen lässt, das mindestens in der Illusion. Oder, wie es dann wohl heissen muss: *virtuell*, sofern inzwischen noch zu ermitteln ist, was diese abgestürzte Vokabel bedeutet.

Mit andern Worten, das digitale Kino scheint anhaltend pubertär in den ausserirdischen Zauber der eigenen Effekte verknallt zu sein. Es sitzt in seiner Virtualität fest und ist nicht ganz wieder diesseits von jenseits angekommen: auf jenem Planeten der Affen, der immer schon der Heimathafen war für alle Spritzfahrten entlang der Lichtjahre und Milchstrassen. Wahrsager freilich gibt's genug, besonders solche, die wissen wollen: alles in den Filmen, was das letzte Überbleibsel Greifbarkeit nicht schon abgestreift hat, wird bald auch diesen jämmerlichen Rest irdischer Bodenhaftung loswerden wollen. Und wir werden munter wie die Kinder *tutti quanti* durch die Metagalaxien der Fantasy schlingern, auf den Spuren von: E.T.

Plus que ça change, würden die Franzosen philosophisch antworten, *plus c'est la même chose*. Inzwischen ist und bleibt die Position Barbara Flückigers stets die pragmatisch überlegte: *on verra*.

Pierre Lachat

Barbara Flückiger: Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer. Marburg, Schüren Verlag, Zürcher Filmstudien Band 18, 2008. 528 S.

VOM
JUCHZEN
UND
ANDEREN
GESÄNGEN

echoes of home

heimatklänge



Für die Vielfalt im Schweizer Kulturschaffen
Pour une création culturelle diversifiée en Suisse
Per la pluralità della creazione culturale in Svizzera
Per la diversidad da la creaziun culturala en Svizra

www.srgssrideesuisse.ch

SRG SSR **idée suisse**

Zukunft oder Ende des Kinos?



Das digitale Kino wird nun schon seit geraumer Zeit beschworen, doch nach wie vor ist unklar, was damit eigentlich gemeint ist, denn die Digitalisierung der Filmtechnik vollzieht sich auf unterschiedlichen, keineswegs zwangsläufig miteinander verbundenen Ebenen im Produktions- und Verwertungsprozess und ist auch verschieden weit fortgeschritten. Die Frage nach der Wirkung digitaler Kreaturen auf den Zuschauer etwa hat wenig mit dem Themenkomplex des digitalen Vertriebs zu tun. Eine genauere Analyse dieser verschiedenen Prozesse ist also dringend nötig. Steht «the end of the reel world», wie der Sammelband «Zukunft Kino» sinnigerweise im Untertitel heisst, kurz bevor, sind wir tatsächlich Zeugen einer medialen Revolution? Herausgeberin Daniela Kloock beklagt, dass diese Fragen bislang nur innerhalb eines kleinen Fachkreises erörtert würden, und möchte die Diskussion mit ihrem Buch öffnen.

Der äusserst aufwendig gestaltete, reichlich bebilderte Band ist in sechs Teile gegliedert: Der erste Teil widmet sich der Geschichte der Filmtechnik bis zu und mit ihren digitalen Spielarten, Teil zwei sehr allgemein der «Lust zu schauen», also der grundsätzlichen Frage nach der Faszination des Mediums Film. Teil drei fragt unter dem Titel «Der Bruch in der Wahrnehmung» nach veränderten Wahrnehmungsweisen angesichts der technischen Umwälzungen, während Teil vier die oft beschworenen Gemeinsamkeiten zwischen Film und Computerspielen untersucht. Der fünfte Teil nimmt dann den Zuschauer ins Visier und damit die Frage, wie sich das Kino als Erlebnisort verändert. Schliesslich kommen, wohl auch im Sinne einer Ausweitung der Diskussion über den rein wissenschaftlichen Rahmen hinaus, verschiedene Praktiker wie die Re-

gisseure Edgar Reitz und Tom Tykwer oder der Kameramann Benedict Neuenfels zu Wort.

«Zukunft Kino» steckt also einen weiten Rahmen ab; aber obwohl die über zwanzig Texte ein breites Spektrum an Zugängen, Ideen und Einsichten erwarten liessen, wirkt das Buch als Ganzes doch ein wenig beschränkt. Dies hat verschiedene Gründe: So wird die Zukunft des Kinos stillschweigend auf die Zukunft des Spielfilms reduziert. Dokumentarfilme, in denen digitale Kameras momentan noch viel dominanter sind als in der Spielfilmproduktion, werden kaum erwähnt. Dies ist umso gravierender, als mit der Digitaltechnik doch oft ein Verlust an Authentizität, Echtheit, Lebendigkeit assoziiert wird. Dass die DV-Technik für den Dokumentarfilm aber genau den umgekehrten Effekt haben kann, dass die Handlichkeit der Kameras und die tiefen Kosten des Filmmaterials es dem Dokumentarfilmer ermöglichen können, näher und länger an seinem Gegenstand dranzubleiben, wird kaum erwähnt.

Ausserdem scheinen viele der Autorinnen und Autoren ganz im Banne der grossen Hollywood-Blockbuster und ihren digitalen Geschöpfen zu stehen. Immer wieder werden JURASSIC PARK (1993), THE MATRIX (1999) oder KING KONG (2005) als Beispiele für das digitale Kino bemüht. Dabei beschränkt sich die Digitalisierung der Postproduktion aber keineswegs nur auf deren spektakulärsten Aspekt – die *Computer Generated Images CGI* –, viel umfassender ist der Vormarsch der Computer im Bereich des Schnitts: Nonlineare Schnittsysteme haben analoge Schneidetische – gerade auch im Low-Budget-Bereich – fast völlig verdrängt. Auch kommen CGIs nicht ausschliesslich in der Gestalt von Dinosauriern und Riesenaffen daher. So nutzte Mar-

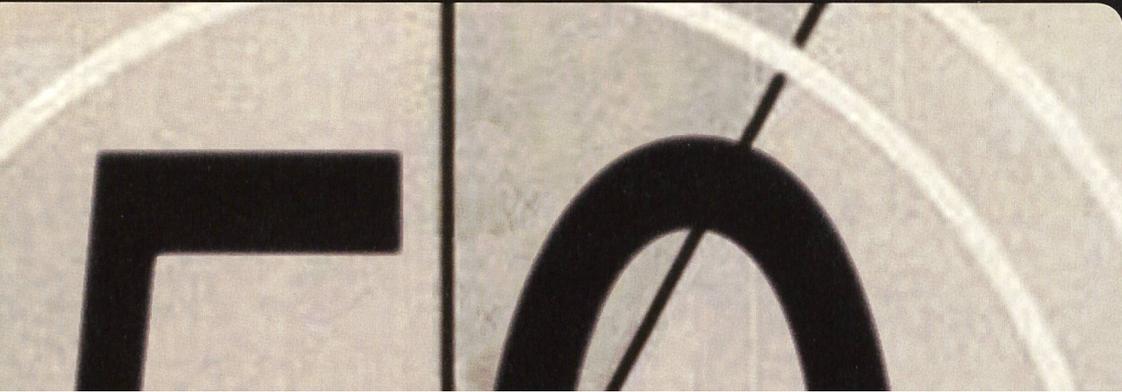
tin Scorsese in THE AVIATOR (2004) digitale Tricktechnik, um die Ästhetik vergangener Filmepochen zu imitieren, und in Science-Fiction- und Fantasy-Filmen wird häufig «digitales Korn» eingerechnet. Beide Phänomene werden in «Zukunft Kino» allenfalls am Rande erwähnt, dabei stehen gerade diese Entwicklungen – aber auch die Dogma-Ästhetik – in krassem Widerspruch zur oft konstatierten Glätte des digitalen Bilds, zu dem, was Neuenfels einen Mangel an «Spirit» nennt. Es bleibt die Frage, ob die regelmässig beklagte Seelenlosigkeit zeitgenössischer Hollywood-Blockbuster wirklich primär von der zugrunde liegenden Technik, der Ontologie des digitalen Bilds, das eben nicht mehr indexikalisch auf eine vorfilmische Realität verweist, abhängt, oder ob nicht die Filmästhetik entscheidet, wie Herbert Schwaab in seinem Beitrag vermutet. Tom Tykwer, der sich wie die meisten Praktiker im Interviewteil wohlthuend nüchtern äussert, vertritt diesen Standpunkt dezidiert: Die digitale Technik bringe eine qualitative Veränderung, aber letztlich gehe es hier nur um Werkzeuge, und entscheidend sei nach wie vor, wer diese zu welchem Zwecke verwende.

Es ist bezeichnend, dass die Filmemacher, die selbst Teil des beschriebenen Umbruchs sind, diesen als weitaus weniger dramatisch wahrnehmen als einige der Autoren. Edgar Reitz sieht in der Digitaltechnik vor allem die Möglichkeit, mit deutlich kleineren Crews und folglich auch geringerem finanziellem Aufwand zu drehen. Und zu der von Peter Greenaway im Buch geforderten Neuerfindung des Films als digitale Malerei, die sich ebenso der Tyrannei des Textes wie der der Schauspieler entzieht, meint Tykwer trocken: «Wenn das Kino sich wirklich verändert und neu erfunden wird, dann wird es nicht mehr Kino sein, oder?»

Tykwers Aussage gilt auch für die oft gehörte Behauptung, dass das Computergame dabei sei, den Film als «Leitmedium» abzulösen und mannigfaltige Synergien mit diesem einzugehen. Doch auch hier scheint der Umbruch nicht so fundamental wie oft suggeriert: «Die Vermischung zwischen Spielen und Filmen findet primär auf einer vermarktungstechnischen Ebene statt und betrifft nicht zwangsläufig auch Funktion und Mechanismus des Konsums», hält Tobias Moorstedt dazu fest. Interessant in diesem Zusammenhang auch der Artikel von Karin Wehn über eine noch relativ junge Szene, die Game-Engines, also jenen Teil von Computerspielen, der die eigentliche «Welt» entwirft, nutzt, um Filme zu drehen. Nicht nur dient hier die Digitaltechnik einmal mehr dazu, kostengünstig ausgewachsene Filme zu realisieren; aus den Beschreibungen, wie die Produzenten der Machinimas – so die Bezeichnung dieser neuen Filmform – die Programme austricksen, damit diese nicht «zu intelligent» und zu eigenmächtig agieren, sondern sich «ans Script halten», wird deutlich, dass die beiden Medien sich zwar gegenseitig beeinflussen mögen, letztlich aber doch weit auseinander liegen: Was für Spiele *state of the art* ist – möglichst autonom agierende Figuren –, wird für den Filmemacher zum Störfaktor. Momentan beliefern sich die beiden Medien wohl vor allem gegenseitig mit Rohmaterial. Die Zukunft des Kinos scheint also vorerst doch nicht das Ende des Kinos zu sein, wie wir es kennen.

Simon Spiegel

Daniela Kloock (Herausgeberin): *Zukunft Kino. The End of the Reel World*. Marburg, Schüren Verlag, 2008. 348 S. Fr. 82.90, € 49.-

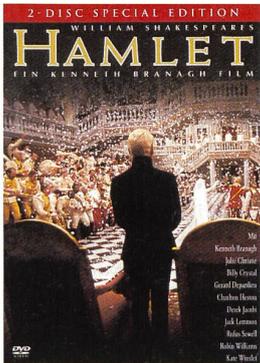


**Gratulation
zum 50. Jahrgang
des «Filmbulletins»**

... die Druckerei des «Filmbulletins»

mattenbach
das medienhaus
vorstufe
druck
logistik
verlag
it-service

DVD

**Hamlet**

Solche Verehrung möchte man so manchen Filmen wünschen: Im Internet hatte man über Jahre eine Homepage eingerichtet, mit dem einzigen Zweck, öffentlich auf die DVD-Veröffentlichung von *Kenneth Branaghs HAMLET* von 1996 zu drängen. Kürzlich hatten die Studioverantwortlichen ein Einsehen, und so ist der Mammutfilm nun als Special Edition erhältlich. Dabei lassen bereits die Eckdaten das Werk als opus magnum erkennen: im seltenen 70mm-Format gedreht, mit dem kompletten Shakespeare-Text, gespielt und vorgetragen von Who-ist-who der Film- und Theaterbranche. Von *Derek Jacobi* und *Kate Winslet* über *Charlton Heston* und *Julie Christie* bis *Jack Lemmon* und *Gérard Depardieu* – sie alle sind mit mehr oder weniger grossem Part mit dabei. Grosse Filmkunst ist dabei allerdings nicht entstanden, denn dem Bild wird nie genug Raum gelassen, um sich von seiner bloss illustrativen Funktion zu emanzipieren. Faszinierend ist das Ganze gleichwohl, weil hier getan wird, was nie eine Verfilmung und kaum je eine Bühnenszeneninszenierung gewagt hat: das berühmteste Stück der Welt ungebändigt in seiner ganzen komplexen Überfülle und Widersprüchlichkeit auf den Zuschauer loszulassen. Das ist überwältigend, allen Mängeln zum Trotz.

HAMLET GB/USA 1996. Region: 2. Bildformat: 16:9; Sprachen: Deutsch (Dolby Digital 2.0), Englisch (Dolby Digital 5.1). Untertitel: D, E. Vertrieb: Warner Home Video

Charley Varrick

Filmarchivar, Chef der Montageabteilung bei den Warner Studios, Second Unit Director von Legenden wie *Michael Curtiz* und *Raoul Walsh* – *Don Siegel* hat das Filmhandwerk von Grund auf erlernt. Die Kritik nannte den Regisseur denn auch mit Vorliebe einen Rou-

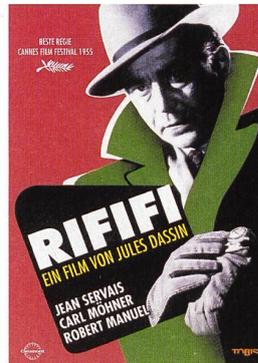


tinier – als ob das ein Schimpfwort wäre. An seinem *CHARLEY VARRICK* von 1973 lässt sich freilich zeigen, dass Routine sich erst einstellt, wenn man Meisterschaft erreicht hat. Auch der Gangster *Charley Varrick*, der Protagonist des Films, ist ein Routinier. Selbst als er bei einem grossen Banküberfall in New Mexico die Frau verliert und merken muss, dass die Beute Mafiageld ist, verliert er niemals seine stoische Ruhe. So cool wie der Protagonist, so distanziert ist der Blick, mit dem *Don Siegel* ihm von einem (vermeintlichen) Showdown zum andern folgt. Doch was Figur und Regisseur an Empathie vermissen lassen, das hat der Zuschauer beizusteuern. Gerade weil der Film so unaufgeregt bleibt, versetzt er den Betrachter in helle Aufregung, und dessen Sympathien gehören ganz dem hartgesotenen *Varrick*, gerade weil dieser von niemandem Sympathien erwartet. *Don Siegel* ist damit einer seiner besten Filme gelungen: Schnörkellos und ohne Gefühlsduselei, direkt und unwiderstehlich wie ein Faustschlag.

DER GROSSE COUP USA 1973. Region: 2. Bildformat: 16:9 (anamorph); Sound: Dolby Digital Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D. Vertrieb: e-m-s.

Rififi

Geboren wurde *Jules Dassin* in Middletown, Connecticut. Gleichwohl hielten die meisten den kürzlich verstorbenen Regisseur für einen Franzosen. Der Grund dafür dürfte nicht nur sein Name gewesen sein, sondern vor allem auch, dass er dem französischen Kino einen seiner besten Filme geschenkt hat: Mit *DU RIFIPI CHEZ LES HOMMES* exportierte *Dassin* das Genre des film noir, welches er mit Titeln wie *BRUTE FORCE* oder *NIGHT AND THE CITY* massgeblich mitdefiniert hatte, nach Europa.



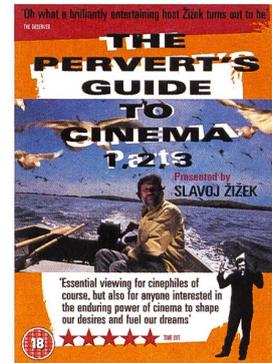
Die Geschichte um den rücksichtslosen Dieb *Tony* gibt wenig her für Nacherzählungen: Der Safe eines Juweliergeschäfts soll geknackt werden. Der Ganove versammelt dazu seine Spiessgesellen und muss später für deren Fehler zahlen. Höhepunkt des Films ist indes die Ausführung des Überfalls. Diese Sequenz hat Filmgeschichte geschrieben: über eine halbe Stunde lang sieht man den Dieben bei ihrer Arbeit zu – eine schweisstreibende Angelegenheit auch für den Betrachter im Kinosaal. *Dassin* war sich der enormen Wucht dieser Szene so sicher, dass er sowohl auf Dialoge wie auf Musik verzichtete. Doch das Fehlen dieser üblichen Emotionsverstärker machte den Suspense der Szene nur noch intensiver: weil auf der Tonspur kaum etwas zu hören ist, hält das Publikum auch heute noch unweigerlich den Atem an.

Die vorliegende DVD präsentiert den Film erstmals in ungekürzter Originallänge. Leider fehlen die deutschen Untertitel, und auch die digitale Restaurierung vermag nicht recht zu befriedigen. Schmerzhaft Mängel bei einem Film, von dem *François Truffaut* gesagt hat: «Aus dem schlechtesten "schwarzen" Roman, der mir je untergekommen ist, hat *Jules Dassin* den besten film noir gemacht, den ich je gesehen habe.»

RIFIPI F 1954. Region: 2. Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprache: D, E. Verleih: ufa

Film & Psychoanalyse

Filmwissenschaft mit psychoanalytischen Werkzeugen zu betreiben gilt spätestens seit Ende der Achtziger Jahre als passé. Ein fataler Irrtum, wie der slowenische Philosoph *Slavoj Zizek* verschiedentlich in seinen Büchern gezeigt hat, in denen er virtuos Kino mit Lacanscher Psychoanalyse verquirlt. Nicht umsonst heisst ein von ihm her-



ausgegebener Band «Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten». Nun hat *Zizek* mit *THE PERVERT'S GUIDE TO CINEMA* seinen eigenen Filmführer gedreht. Von *CITY LIGHTS* über *PERSOONA* bis *ALIEN RESURRECTION* und von den *Marx Brothers* bis zum Zauberer von *Oz* reicht der Fundus seiner teils zu erwartenden, teils überraschenden Beispiele. Dabei legt *Zizek* glücklicherweise nicht die Figuren auf die Couch, wie es die Psychoanalytiker im Kino sonst so gerne (und so falsch) tun. Vielmehr zeigt er, dass die Affinität des Kinos zur Psychoanalyse weniger in den Stories und Figuren als vielmehr in der formalen Gestaltung der Filme zu suchen ist.

Neben den exzellent ausgewählten Ausschnitten ist indes vor allem der bärtige Philosoph selbst die grosse Sehenswürdigkeit seines Rundgangs. Nicht nur dass er in dem für ihn typischen Höllentempo wild schnaufend, schwitzend und gestikulierend durchs unwegsamste Theorie-Dickicht hindurchstampt, er hat sich auch noch ganz buchstäblich in die Filme versenkt, von denen er spricht: So erläutert *Zizek* etwa Hitchcocks *PSYCHO*, während er selbst im Keller von *Mama Bates* sitzt, oder er hantiert mit dem Gartenschlauch, wie der Vater zu Beginn von *David Lynchs BLUE VELVET*. Und sollte man nach den 150 Minuten Laufzeit gleichwohl von der Aktualität des psychoanalytischen Ansatzes in der Film-analyse nicht überzeugt sein: Auch wer sich nur an die gezeigten Ausschnitte hält, wird diesen Guide äusserst inspirierend finden.

THE PERVERT'S GUIDE TO CINEMA USA 2006. Kein Regionalcode. Bildformat: 16:9; Sprache: E; Untertitel: D, E, F. Vertrieb: www.thepervertsguide.com

Johannes Binotto