

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 54 (2012)
Heft: 325

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>

Impressum

Verlag

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

Redaktion

Walt R. Vian
Josef Stutzer
Redaktionelle Mitarbeit
Lisa Heller

Inseratverwaltung

Marketing, Fundraising
Lisa Heller
Mobile + 41 (0) 79 598 85 60
lisa.heller@filmbulletin.ch

Gestaltung, Layout und

Realisation
design_konzept
Rolf Zöllig sgd cgc
Nadine Kaufmann
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
Oswald Iten, Martin Girod,
Veronika Rall, Frank Arnold,
Johannes Binotto, Gerhard
Midding, Natalie Böhrer,
Michael Ranze, Stefan Volk,
Michael Pfister, Erwin Schaar

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Cinélibre, Bern; trigon-film,
Ennetbaden; Mont-Blanc
Distribution, Genève;
Cinémathèque suisse,
Photothèque, Lausanne;
JMH Distribution,
Neuchâtel; Cinéma-
thèque suisse Dokumen-
tationsstelle Zürich,
Filmcoopi, Filmpodium,
Look Now!, United Pictures
International, Zürich; Il
cinema ritrovato, Bologna;
Les films du Losange,
Paris; Arsenal Filmverleih,
Tübingen; Österreichisches
Filmmuseum, Wien

Vertrieb Deutschland

Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon + 49 (0) 6421 6 30 84
Telefax + 49 (0) 6421 68 11 90
ahnemann@
schueren-verlag.de
www.schueren-verlag.de

Kontoverbindungen

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

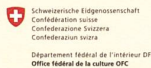
Abonnemente

Filmbulletin erscheint 2012
achtmal.
Jahresabonnement
Schweiz: CHF 69.-
(inkl. MWST)
Euro-Länder: Euro 45.-
übrige Länder zuzüglich
Porto
Euro-Länder: Euro 45.-
übrige Länder zuzüglich
Porto

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur

Sektion Film (EDI), Bern



Direktion der Justiz und des Innern des Kantons 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.

Kurz belichtet

FRAU OYU (OYU SAMA)
von Kenji Mizoguchi (1951)

Annette Focks
(Foto: Thomas Schloemann)



Kenji Mizoguchi

«Die Kunst Mizoguchis ist die komplexeste, weil sie die einfachste ist. Wenige Kameraeffekte, Fahrten, aber plötzlich, wenn sie mitten in einer Einstellung auftauchen, sind sie von einer blendenden Schönheit. Jede Kranbewegung (Preminger wird hier in Längen geschlagen) hat die reinen und klaren Konturen des Strichs von Hokusai.» So Jean-Luc Godard 1985 in «Arts».

Die diesjährige Vortragsreihe von Fred van der Kooij im Filmpodium Zürich gilt dem japanischen «Meister der Form» Kenji Mizoguchi. Ab 3. Oktober, 18.30 Uhr, wird van der Kooij jeweils mittwochs in fünf mit vielen Filmbespielen gespickten Vorträgen auf dessen Werk eingehen. Das Filmpodium begleitet die «Einführung in die filmische Hypnose» mit einer ausgedehnten Retrospektive von sechzehn Filmen: VON DIE SCHWESTERN VON GION (GION NO SHIMAI) von 1936 bis zu DIE STRASSE DER SCHANDE (AKASEN CHITAI) von 1956, Mizoguchis letztem Film. Darunter hierzulande Unbekanntes wie etwa der zweiteilige 47 RONIN (1941/42), FLAMMEN MEINER LIEBE (WAGA KOI WA MOENU, 1949), DIE LIEBE DER SCHAUSPIELERIN SUMAKO (JOYU SUMAKO NO KOI, 1947) und EINE FRAU, VON DER MAN SPRICHT (UWASA NO ONNA, 1954).

www.filmpodium.ch

Carte blanche Award 2012

Mexiko war dieses Jahr Gast des Branchenanstresses «Carte blanche» der «Industry days» des Festival del film Locarno. Eine Jury hat aus den in diesem Rahmen vorgestellten sieben Filmen, die sich in Postproduktion befinden, LAS LAGRIMAS von Pablo Delgado Sanchez (Regie) und Guillermo Oriz Picharo (Produktion) ausgewählt und dem Film den mit 10 000 Fr. dotierten

Preis für seine «freshness, its optimism, change of sensibility tone and risky personal proposal» zuerkannt. Die Preissumme wird von der Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit DEZA für die Fertigstellung des Films zur Verfügung gestellt.

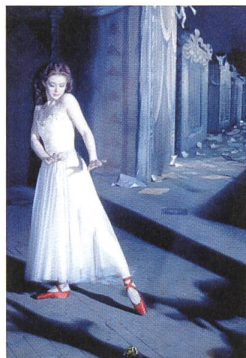
Filmkomponistinnen

Als Spezia rara müsse man Filmkomponistinnen bezeichnen, meint die Zürcher Hochschule der Künste, und dem soll abgeholfen werden. Ihr Studienschwerpunkt «Komposition für Film, Theater und Medien» organisiert im Herbst/Wintersemester eine Veranstaltungsreihe aus Vortrag, Porträt, Workshop und Podiumsdiskussion, um eine breitere Öffentlichkeit auf diese Berufsgattung aufmerksam zu machen. So kann man etwa der Filmkomponistin Annette Focks – Scores etwa für KRABAT von Marco Kreuzpaintner, DER ARCHITEKT von Ina Weisse, DAS FLIEHENDE PFERD von Rainer Kaufmann und OH WIE SCHÖN IST PANAMA von Martin Otevrel – begegnen (26. 9.). Oder der Schweizerin Ruth Bieri, die als Musikerin, Filmkomponistin (Musik etwa für Dokumentarfilme von Dieter Gränicher und Marianne Pletscher und für Experimental- und Spielfilme von Gitta Gsell und Helene Hürlimann), aber auch als musikalische Begleiterin von Stummfilmen bekannt ist (21. 11.). Fatima Dunn, Absolventin des Masters in Komposition für Film, Theater und Medien an der ZHdK, wird am 19. Dezember von ihren Erfahrungen sprechen. Die Berliner Musikwissenschaftlerin Ornela Calvano hält am 24. Oktober einen Vortrag zum Thema «Filmkomponistinnen in Geschichte und Gegenwart». Eine Podiumsdiskussion (13. 11.) mit der Musikproduzentin Maggie Rodford, der Filmwissenschaftlerin Barbara Flückiger,

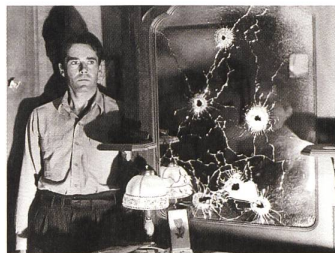
Jacqueline Veuve in *LA NÉBULEUSE DU CŒUR* (2005)
Regie: Jacqueline Veuve



Moira Shearer in *THE RED SHOES*
Regie: Michael Powell und Emeric Pressburger



YOU ONLY LIVE ONCE (1937)
Regie: Fritz Lang



WORK HARD PLAY HARD
Regie: Carmen Losman



Ruth Bieri, Fatima Dunn und Studentinnen an der ZHdK steht unter dem Titel «Knowing the Score: Der Beruf der Filmkomponistin im 21. Jahrhundert».

www.zhdk.ch/?filmkomponistinnen

Tübingen

Vom 31. Oktober bis 7. November finden in Tübingen die *Französischen Filmtage* statt. *Jacqueline Veuve*, die *grande dame* des schweizerischen Dokumentarfilmschaffens, wird mit einer Retrospektive geehrt. Eine Hommage gilt *Claire Denis* (*S'EN FOUT LA MORT, BEAU TRAVAIL, WHITE MATERIAL*), die anwesend sein und eine Masterclass im Rahmen des Festivals halten wird. *Volker Schloendorff* wird *LA MER À L'AUBE*, sein jüngstes Werk, vorstellen. Seit 25 Jahren gehören Filme aus dem frankophonen Afrika zum festen Bestandteil des Festivals (das seine 29. Ausgabe bestreitet). Aus Anlass dieses Jubiläums hat das Festival die bisherigen Gäste aus Afrika ein Programm mit 25 Kurzfilmen aus 25 Jahren afrikanischer Filmgeschichte zusammenstellen lassen.

www.filmtage-tuebingen.ch

Glorious Technicolor

«Technicolor hat sich als fester Bestand unseres mythischen Kulturguts etabliert, als ein Verfahren, das für einen nostalgisch aufgeladenen Vintage-Look steht, mit makellosen Stars in atemberaubenden Roben, mit ausladenden Anwesen und überfrachteten Interieurs, aber vor allem mit Melodrama, mit hyperchromatischen Bildern, rot glühenden Sonnenuntergängen, satt leuchtenden Karosserien.» So *Barbara Flückiger* in der Programmzeitung des Filmpodiums Zürich vom Oktober/November. Was das Spezifische dieses Looks ausmacht und wie er sich entwi-

ckelt hat wird die Filmwissenschaftlerin, zu deren Forschungsschwerpunkten das Zusammenspiel von Technik und Ästhetik gehört, in ihren Einführungsvorträgen zum Filmzyklus «Glorious Technicolor» im Filmpodium Zürich (2. 10., 18.45) und im Stadtkino Basel (15. 10., 18.30) erläutern. Unter dem Titel «Affektfarbe: Technicolor bei Powell und Pressburger» wird zudem *Johannes Binotto* zum Auftakt der Reihe im Stadtkino am 1. Oktober einen Vortrag zu *THE RED SHOES* halten. Gleichorts wird *Hansmartin Siegrist* in *THE BLACK PIRATE* von *Albert Parker* einführen, der Stummfilm wird musikalisch von *Günter A. Buchwald* begleitet (4. 10.; in Zürich begleitet am 8. 10. *Martin Christ*). Die beiden Programme differieren leicht in der Filmauswahl – es lohnt sich, ans Hin- und Herreisen zu denken, um ganz in den «übernatürlichen Farben» schwelgen zu können.

www.filmpodium.ch, www.stadtkino.ch

Viennale wird 50

Gegründet wurde die *Viennale* 1962 (nach einem Vorläufer, der 1960 als «Internationale Festwoche der interessantesten Filme des Jahres 1959» acht Langfilme zeigte und 1961 mangels Geld schon wieder pausieren musste) dank der Unterstützung durch die Stadt Wien als Anlass ohne Wettbewerb, der vor allem anderweitig prämierte Filme zeigen wollte. Immer mal wieder neu erfunden – von 1963 bis 1967 etwas als «Festival der Heiterkeit» – und unter wechselnden Direktoren – ganz kurz gar *Werner Herzog* mit *Reinhard Pyker* – hat sich die *Viennale* vor allem unter der Leitung von *Alexander Horwath* und aktuell *Hans Hurch* dank intellektueller Neugier, programmatischem Wagemut und grosser Entdeckungslust zu einem der erfolgreichsten und sowohl bei Kritikern wie nor-

malen Kinobegeisterten beliebtesten Publikumsfestival entwickelt. Sein Rückgrat bildet seit 1966 nicht zuletzt die jeweils vom Österreichischen Filmmuseum organisierte Retrospektive. Sie gilt 2012 dem 1890 in Wien geborenen *Fritz Lang* (17. 10. – 30. 11.).

Die diesjährige *Viennale* (25. 10. – 7. 11.) richtet etwa ein Tribute an den Schauspieler *Michael Caine* aus, feiert mit einer Gala den österreichischen Kameramann und Fotografen *Wolf Schitzky*, lädt zur Entdeckung des portugiesischen Filmemachers *Manuel Mozos* und zeigt *Peter Kubelkas* neuestes Werk: sein Experimentalfilm *ARNULF RAINER* von 1960 hat mit *ANTIPHON* quasi ein Re-make erhalten, die beiden Filme sollen nacheinander und in Doppelprojektion miteinander und übereinander projiziert werden.

www.viennale.at

Filmsymposium Mannheim

Unter dem Titel «24 x Wahrheit in der Sekunde?» widmet sich das diesjährige *Mannheimer Filmsymposium* (12.–14. 10.) dem «Filmemachen zwischen Dokumentation und Fiktion». Anhand der Schwerpunkte *Historien- und Kriegsfilm* und *Filmen über die Arbeitswelt* soll der Frage nach dem Verhältnis von Authentizitätsanspruch und Gestaltungsbedürfnis, der Beziehung zwischen Doku und Fiction, nachgegangen werden: in Vorträgen etwa von *Rolf Coulanges* zu «Kinematographie als Aneignung von Geschichte im Film» am Beispiel von *NUIT ET BROUILLARD* von *Alain Resnais*, von *Gerhard Midding* zu *LA BATTAGLIA DI ALGERI* von *Gillo Pontecorvo* und von *Marcus Stiglegger* zu «Authentifizierungsstrategien im Historienfilm»; aber auch in praxisnahen Werkstattberichten etwa mit dem Produzenten *Eric Winkler* und dem Editor *Henk Drees* zu

ihrem *WORK HARD PLAY HARD* (Regie: *Carmen Losman*), mit *Anna Ditges* zu ihrem *ORA ET LABORA – DAS UNTERNEHMEN PÖPPELMANN* und dem Filmemacher *Thomas Frickel* zum Thema *Realsatiren*. Zum Abschluss der Tagung wird *Lutz Hachmeisters THE REAL AMERICAN – JOE MCCARTHY*, eine Kombination von authentischem Wochenschau-Material, Aussagen von Zeitzeugen und nachgestellten Spielszenen über den unruhlichen US-Senator, zu sehen sein.

www.cinema-quadrat.de

Moskau

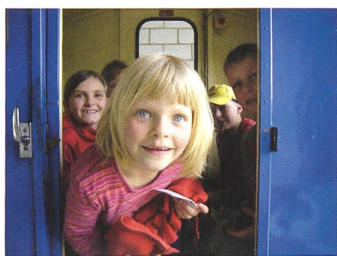
Im *Museum Tinguely* in Basel wird am 14. Oktober – im Rahmen der Finissage der Ausstellung «*Tatlin. Neue Kunst für eine neue Welt*» – *Günter A. Buchwald* musikalisch den Stummfilm *MOSKAU (MOSKVA, 1927)* von *Michail Kaufman* (Bruder und Mitarbeiter von *Dsiga Wertow*) und *Ilja Kopalin* (ebenfals Mitarbeiter von *Dsiga Wertow*) begleiten. *MOSKAU* dokumentiert mit ausgefallenen Kameraeinstellungen und einer experimentellen Filmmontage das Leben in der sowjetischen Metropole vor deren Rekonstruktion der dreissiger Jahre, gehört so zum Genre der *Grossstadtsymphonien*.

www.tinguely.ch

Arthur Cohn

Das *Filmfoyer Winterthur* widmet sein Oktoberprogramm dem schweizerischen Filmproduzenten *Arthur Cohn* und zeigt *CENTRAL DO BRASIL* von *Walter Salles* (2. 10.) und *ONE DAY IN SEPTEMBER* von *Kevin McDonald*, eine eindrückliche Dokumentation über die Geiselnahme während der Olympischen Spiele in München 1972 (9. 10.). Im parabelhaften *BEHIND THE SUN / ABRIL DESPEDAÇADO* (16. 10.), Regie

DIE KINDER VOM NAPF
Regie: Alice Schmid



Isuzu Yamada
in DIE SCHWESTERN VON GION
(GION NO SHIMAI, 1936)
Regie: Kenji Mizoguchi



ebenfalls von Walter Salles, geht es um die Blutfehde zwischen zwei Familien im brasilianischen Nordosten. In *LES CHORISTES* von *Christophe Barratier* (23.10.) gelingt es dem neuen Lehrer, den schwererziehbaren Jugendlichen durch das Singen im Chor etwas Lebensfreude zu schenken. *THE YELLOW HANDKERCHIEF* schliesslich (30.10.) ist ein stimmungsvolles Roadmovie, in dem zwei Teenager auf einen soeben aus dem Gefängnis entlassenen älteren Mann treffen.

www.filmfoyer.ch

Roadmovie

Es wird Herbst und das mobile Kino Roadmovie reist wieder – bereits zum zehnten Mal – mit Projektor, Leinwand und Filmrollen während zweier Monate durch kinoverlassene Gemeinden in der Schweiz. Nachmittags gibt es jeweils ein spezielles Filmprogramm für Schulklassen, abends dann für das grosse Publikum neueste Schweizer Filme im Schulhaus oder in der Mehrzweckhalle. Der Abendanlass wird jeweils von einer Auswahl an historischen Schweizer Filmwochenschauen aus den Jahren 1940 bis 1975 eröffnet. Den nachfolgenden Spiel- oder Dokumentarfilm wählt die Gemeinde aus einer Liste mit neusten Schweizer Produktionen aus. Die Veranstaltungen werden von Gästen begleitet. So kann man etwa im Luzernischen in Hasle (18.10.) auf *Bernard Weber*, Co-Regisseur von *DIE WIESENBERGER*, und in Schwarzenberg auf die Familie *Stadelmann*, Protagonisten von *DIE KINDER VOM NAPF* von *Alice Schmid*, (19.10.) treffen. Im Aargauischen wird in Rekingen (23.10.) die Filmkritikerin *Irene Genhart* *EINE WEN IIG, DR DÄLLEBACH KARI* von *Xavier Koller* und in Olsberg (25.10.) *DER VERDINGBUB* von *Markus Imboden* vorstellen. Oder man trifft im

solothurnischen Kriegstetten (29.10.) auf *Aaron Hitz*, einen der Schauspieler von *SUMMER GAMES* von *Rolando Colla*.

www.roadmovie.ch

The Big Sleep

Chris Marker

21. 7. 1921–29. 7. 2012

«SANS SOLEIL aus dem Jahr 1983 ist der Wendepunkt im Werk von Chris Marker, und ein Wendepunkt im modernen Kino. Eine Bewegung geht von dem Film aus, die in die Zukunft wie in die Vergangenheit weist. Man kann nicht mehr Filme machen wie man es bislang tat und man kann nicht mehr auf die Filme schauen in der vertrauten Manier. Es ist, als wäre man selbst in eine Spirale versetzt wie der zeitreisende Held in seinem *LA JETÉE*, aus dem Jahr 1963, in dem er nachwies, dass nicht der Fluss der Bilder im Kino zählt, sondern das was sie zum Stocken bringt.»

Fritz Göttler in *Süddeutsche Zeitung*
vom 31. 7. 2012

Isuzu Yamada

5. 2. 1917–9. 7. 2012

«L'inoubliable beau visage d'Isuzu Yamada, immortalisé par Kenji Mizoguchi en l'espace de cinq films entre 1934 et 1936 (*AIZO TOGE*, *ORIZURU OSEN*, *NANIWA EREJI*, *GION NO SHIMAI*), s'en est allée, un beau jour de juillet. En l'espace de cinq rôles, elle dépeint tout le spectre de la femme mizoguchienne. Sublime héroïne de tragédie, elle subit, souffre, puis prend conscience, lucide et déterminée (*NANIWA EREJI*) avant de basculer dans la révolte, l'insoumission radicale aux règles de la société tout en ayant la haine des hommes (...).»

Charles Tesson in «*Cahiers du cinéma*, Nr. 681, September 2012

Winsor McCay Comics, Filme, Träume

Detail aus
«Little Nemo in Slumberland»
in *New York Herald* vom 22. 9. 1907



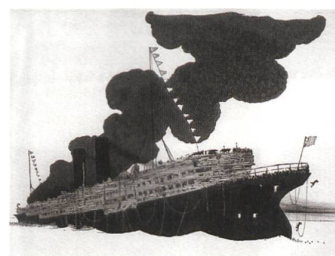
In Comic- und Animationskreisen wird Winsor McCays «Little Nemo in Slumberland» schon länger auf Augenhöhe mit Freuds «Traumdeutung» diskutiert. Dass sich seit ein paar Monaten jedoch endlich auch das deutschsprachige Feuilleton für die abgründigen Werke des amerikanischen Ausnahmezeichners interessiert, ist zweifelsohne dem unermüdlichen Comic-Fachmann und Künstler *Alexander Braun* zu verdanken.

Sein neues Buch «Winsor McCay, 1869–1934 – Comics, Filme, Träume» zeigt auf, dass McCay, der «in erster Linie an guter Unterhaltung für Erwachsene und nicht an Therapie oder an einem «Königsweg zum Unterbewusstsein» interessiert war», besonders mit seinen *daily comic strips* wie «*Dream of a Rarebit Fiend*» «erstaunlich viele psychoanalytische Felder und Paradigmen» abdeckt.

Ohne Kenntnis von Freuds Schriften dürfte McCay neben seiner Arbeit als Plakatmaler für Freakshows auch die Erfahrungen mit seinem psychisch kranken Bruder verarbeitet haben, dessen Existenz erst seit John Canemakers minutiös recherchierter Biographie «Winsor McCay – his Life and Art» bekannt ist.

Bezüglich Umfang und Tiefe braucht sich Brauns grossformatige Monographie keineswegs vor Canemakers Standardwerk zu verstecken. Zwar betrachten beide Autoren McCays Schaffen in einem weitgefassten künstlerischen Bezugsrahmen, doch erschliessen sich bei Braun auch kaum mehr verständliche Werke wie der visuell überragende Propagandafilm *THE SINKING OF THE LUSITANIA* dank einer fundierten Einbettung in den historisch-politischen Kontext. Schliesslich entstand McCays aufwendigster Animationsfilm parallel zur einengenden Tätigkeit als hochbezahl-

THE SINKING OF THE LUSITANIA



ter Leitartikelillustrator für den Zeitungsmogul *William Randolph Hearst*, der ihn dadurch zum unfreiwilligen Helfer seiner politischen Kampagnen machte.

In der von *Alexander Braun* quasi als Begleitprogramm zum Buch kuratierten McCay-Retrospektive, die als Wanderausstellung noch bis Ende Oktober im *Cartoonmuseum Basel* gastiert, verführen die illustrierten Zeitungsseiten auch zum Studium des Boulevard-Journalismus der zehner Jahre des letzten Jahrhunderts. Die übergrossen Originale mehrerer *comic strips* belegen zudem, dass McCay selbst komplizierte Posen ohne Konstruktionshilfen zeichnete. Darüberhinaus wirken die klar strukturierten Panels einiger «Little Nemo»-Episoden im direkten Vergleich mit *Muybridges Chronofotografien* wie Vorstufen zu Trickfilmeinzelbildern.

Wenn auch die schmalen Treppen und verglasten Durchgänge des Cartoonmuseums in Bezug auf Traumwelten durchaus ihren Reiz haben, lassen die engen Platzverhältnisse leider keine Kinosituation zu, so dass McCays Filme auf kleine Bildschirme mit Kopfhörern verbannt werden. Dafür nehmen sie in Brauns Buch umso mehr Platz ein. Ausführlicher als jede bisherige Publikation würdigt der Autor McCays wahre Pionierleistung auf dem Gebiet der Animation. Fernab von den mechanischen Animationsexperimenten seiner Zeitgenossen erschloss er dem Zeichentrickfilm das Konzept der realistischen *character animation* in solcher Vollendung, dass sie erst 25 Jahre später von *Walt Disneys* Animatoren übertroffen wurde.

Oswald Iten

Alexander Braun: *Winsor McCay (1869–1934). Comics, Filme, Träume*. Bonn, Bocola, 2012
www.cartoonmuseum.ch

Wiederbegegnung mit einem legendären «auteur maudit» «Il cinema ritrovato», Bologna 2012

MALDONE (1927)
Regie: Jean Grémillon



LE CIEL EST À VOUS (1943)
Regie: Jean Grémillon



PATTES BLANCHES (1948)
Regie: Jean Grémillon



REMORQUES (1939/41)
Regie: Jean Grémillon



Ein merkwürdiges Festival: Nirgendso zu sehen war *Peter von Bagh*, der künstlerische Direktor, zugleich als Kurator verantwortlich für drei der (wiederum allzu zahlreichen) Programmstränge. Am Eröffnungsabend auf der Piazza Maggiore erfolgte anstelle der üblichen zweisprachigen Begrüssung, durch den Direktor auf Englisch und den Präsidenten *Gian Luca Farinelli* auf Italienisch, ein italienischer Alleingang des Letzteren. Das Fernbleiben des Direktors wurde mit keinem Wort erwähnt, also auch nicht bedauert und begründet. Ein Verhalten, das dem Entstehen wildester Gerüchte Vorschub leistete und Fragen zur Zukunft der Veranstaltung provoziert.

Im vergangenen Jahr hatte die Präsentation einer restaurierten Kopie von *SHOES* (1916) von *Lois Weber* (1881–1939) die Aufmerksamkeit auf diese Pionierin gelenkt und den Appetit auf mehr geweckt. So prominent ihr Name auch in jeder historischen Darstellung des Filmschaffens von Frauen figuriert, so selten sind ihre Filme zu sehen. Die Ankündigung einer *Lois-Weber-Reihe* in Bologna stiess daher auf viel Neugier. Weber sei, wurde mehrfach ohne Quellenangabe betont, zu ihrer Zeit als «one of the three great minds» der US-Filmindustrie angesehen worden, doch die acht ihr gewidmeten Programmblocke waren ernüchternd. Der grösste Teil ihres Werks ist nicht erhalten, und selbst das Gezeigte war oft fragmentarisch oder in unansehnlichem, stark zersetztem Zustand. Inhaltlich fällt Webers Interesse für soziale Zustände auf, insbesondere für die Situation der Frauen, doch ist ihr Blickwinkel so konservativ-moralisierend, dass man sie nicht einmal zur frühen Feministin erklären mag. Was von Weber zu sehen war, steht leider weder gedanklich noch gestalterisch annähernd auf der Höhe eines Griffith oder DeMille,

so dass der hochgesteckte Vergleich als Boomerang wirkte.

Neben der traditionell einem klassischen Hollywood-Autor – dieses Jahr *Raoul Walsh* – gewidmeten Reihe wurde die Wiederausgrabung des Franzosen *Jean Grémillon* (1901–1959) zu einem der Hauptereignisse des Festivals. Auch sein Name ist durchaus in der Filmgeschichtsschreibung präsent, doch wo (ausser in Paris) hat man in den letzten Jahrzehnten seine Werke sehen können? Selbst im Bereich der DVD-Editionen zeigt sich an ihm einmal mehr, wie gross die filmhistorischen Lücken sind, wenn vermeintliche Vermarktungschancen das Angebot bestimmen.

Peter von Baghs Auswahl aus dem zur Legende gewordenen Œuvre startete mit zwei Paukenschlägen, den beiden Stummfilmen *MALDONE* (1927) und *GARDIENS DE PHARE* (1929). In der Tradition des filmischen Impressionismus eines *Louis Delluc* und einer *Germaine Dulac* versteht es Grémillon, durch das Bild zuallererst eine Atmosphäre zu schaffen, der gegenüber die Handlung eher zurücktritt. Schon in *MALDONE*, dem Spielfilmdebüt des 26-jährigen, sind die Landschaften prägend und ausdrucksstark: Die Spannung zwischen der Weite der Täler und der Enge der Berge ist für die Handlung ebenso repräsentativ wie in *GARDIENS DE PHARE* jene zwischen dem Dekor des schützenden und doch fast klastrophobisch anmutenden Inneren eines Leuchtturms und der freien, aber auch gefährlichen Weite des ihn umgebenden Meeres.

Ähnlich kontrastiert Grémillon in *REMORQUES* (1939/41) die stürmische See mit der Ruhe der Hauptfigur, des Kapitäns eines Hochseeschleppers. Umgekehrt dazu setzt er die Harmonie der Küstenlandschaft gegen die innere Unruhe des Kapitäns, der zu Lande

seine Sicherheit verliert und den es in den ruhigen Gewässern seiner Ehe nicht hält. Auch bei konventionellen Drehbüchern trachtete Grémillon danach, die Handlung fast dokumentarisch durch Bilder der landschaftlichen oder gebauten Umgebung zu situieren. Der ganz auf den Hauptdarsteller *Raimu* zugeschnittene *L'ÉTRANGE MONSIEUR VICTOR* (1937) wird durch den Einbezug der Hafenstadt Toulon, der umherstreifenden Matrosen der Kriegsmarine, der in den Strassen auf sie wartenden Prostituierten über das reine Star-Vehikel hinausgehoben (nebenbei beweist Grémillon, was aus dem *Monstre sacré* an beeindruckender Differenziertheit herauszuholen war). In *LE CIEL EST À VOUS* (1943) sind es die Garage der Hauptfigur, die Flugplätze mit ihren Hangars und Dienstgebäuden, die der Handlung neben den zum Thema gehörenden Höhenflügen Bodenhaftung verleihen.

Typisch für viele von Grémillons Hauptfiguren ist, dass sie den Ausbruch aus der Enge eines bequemen, ungefährdeten Rahmens riskieren: Sie wagen es, ihre Träume zu realisieren. Dabei unterschlägt Grémillon keineswegs die solchem Tun innewohnenden Gefahren und die Wahrscheinlichkeit des Daran-Zerbrechens. *Olivier Maldone* hat in jungen Jahren das väterliche Herrschaftsgut verlassen, ist auf Wanderschaft gegangen, schlägt sich als Treidler an den Kanälen durch, verliebt sich in eine Zigeunerin, bis ihn nach dem Tod seines Bruders Besitz und Sesshaftigkeit doch einholen. Erst die Wiederbegegnung mit der Zigeunerin gibt – auch wenn sie die Unmöglichkeit eines Wiederanknüpfens zeigt – den Anstoss zum erneuten Bruch mit der unbefriedigenden Behäbigkeit. In *PATTES BLANCHES* (1948) suchen gleich mehrere Figuren aus ihrer (vermeintlich schicksalhaften) Bahn hin-

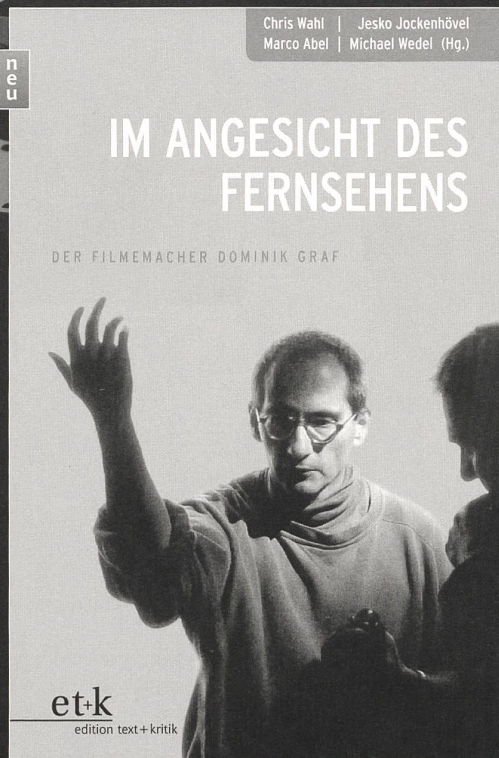
ausführende Wege. Der alternde Kneipenwirt und Fischhändler, indem er mit materiellen Anreizen eine junge Frau an sich zu binden trachtet – wissend, dass dies auf die Dauer nicht geht. Seine junge, leicht bucklige Serviererin, indem sie verliebt zum im Dorf verhassten Schlossherrn hält, ohne jede Hoffnung, bei ihm ihr Glück zu finden. Grémillons Liebe gehört jenen Figuren, die ihren Weg gehen, ohne sich Illusionen darüber zu machen, was sie erwartet.

Wie sie hielt Grémillon an seiner Vision der Welt und seiner Vorstellung des Films als primär optischem Ausdruck von Gefühlen und Konflikten fest, auch gegen den Widerstand der Produzenten. Deshalb galt er bald als *auteur maudit*, und so kommt es, dass sein Spielfilmschaffen nur gerade achtzehn Titel umfasst, von denen er selbst mindestens fünf nicht gelten lassen mochte, weil sie reine Gelegenheitsarbeiten waren oder weil sie vom Produzenten verstümmelt wurden. Er zog daraus die Konsequenz, sein eigener Produzent zu werden; noch bevor er sich mit einer weiteren Reihe von kurzen Dokumentarfilmen die finanzielle Basis für eine Spielfilmproduktion erarbeitet hatte, ereilte ihn der frühe Tod.

Die schöne Gelegenheit, sich in Bologna in konzentrierter Form mit Grémillon zu beschäftigen, machte deutlich, dass seine unbeugsame Suche nach filmischen Verdichtungen sich künstlerisch gelohnt hat: Diese Filme haben weit besser gealtert als viele damals erfolgreiche. Dazu dass eine solche Wiederbegegnung überhaupt möglich ist, dürfte Grémillon selbst beigetragen haben: mit seinem Engagement für die *Cinémathèque française*, deren Präsident er in schwierigen Jahren, von 1943 bis 1958, war.

Martin Girod

Film in der edition text + kritik



Von »Die Katze« (1988) über »Deine besten Jahre« (1999) und »Bittere Unschuld« (1999) bis zu »Im Angesicht des Verbrechens« (2010) hat Dominik Graf in über 60 Kino- und TV-Spielfilmen, Dokumentationen und Serienfolgen, u. a. zu »Tatort« und »Polizeiruf 110«, Qualitätsmaßstäbe gesetzt. »Im Angesicht des Fernsehens« entwirft aus unterschiedlichen Perspektiven ein vielschichtiges Werkporträt Grafts und zeigt exemplarisch bestimmte Strukturen – Konstanten und Besonderheiten – im Werk des Filmemachers, der so konsequent wie kein zweiter in Deutschland seit Jahrzehnten das Wahrhaftige und das Dreckige, das Zufällige und das Bezaubernde auf der Basis von guten Drehbüchern mit einer ausgefeilten Bildsprache, wirkungsvoller Musik und einem unglaublich guten Gefühl für die Arbeit mit Schauspielern im Fernsehen zu etablieren sucht. Zusätzlich bietet der Band im Anhang einen Filmindex, eine kommentierte Filmografie sowie eine Bibliografie zu Dominik Graf.

Chris Wahl / Marco Abel

Jesko Jockenhövel / Michael Wedel (Hg.)

IM ANGESICHT DES FERNSEHENS

Der Filmemacher Dominik Graf

354 Seiten, € 26,-

ISBN 978-3-86916-204-1

et+k

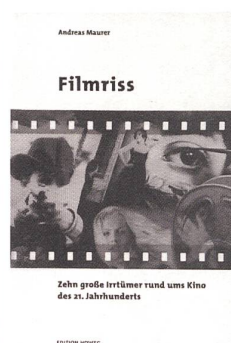
edition text + kritik

Levelingstraße 6a
81673 München

info@etk-muenchen.de
www.etk-muenchen.de

Was war Kino?

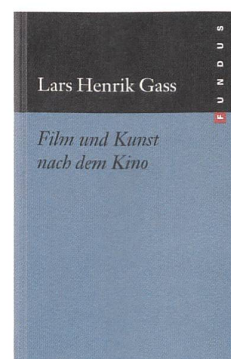
Notiz zu drei Publikationen, die keine Nekrologe aufs Kino sein möchten.



Dem Kino geht es nicht gut. Das jedenfalls ist die gefühlte Diagnose, die man quer durch alle Berufssparten hören kann: von Kinobesitzern und Filmproduzentinnen, von Filmkritikern und Filmwissenschaftlerinnen, von Archivarinnen und Festivalmachern. Schuld daran – hier sind sich alle einig – ist die zunehmende Digitalisierung der visuellen Kultur, die den Kinoraum allmählich obsolet werden lässt: Filme schaut man sich zunehmend nicht mehr in einem dunklen Saal gemeinsam mit anderen Menschen an, sondern zuhause, vom Sofa auf einem riesigen Bildschirm inklusive Surround-Sound-Anlage, oder unterwegs, auf einem Smartphone oder einem Tablet.

Die gefühlte Entwicklung lässt sich in Zahlen des Statistischen Bundesamtes der Schweiz belegen: Zwar verzeichneten Schweizer Kinos im Jahr 2011 ähnlich wie im Jahr 1995 knapp 15 Millionen Kinobesuche, inzwischen hat sich die Bevölkerung jedoch von knapp 7 auf etwa 8 Millionen Einwohner erhöht. Das heisst, pro Person gehen wir durchschnittlich seltener ins Kino als zuvor. Und: Nahm die Anzahl der Sitzplätze und die Zahl der Kinosäle zwischen 2008 und 2011 sogar zu, ging gleichwohl die Zahl der Kinos zurück. Das heisst, gewinnen konnten die Multiplexe, die einerseits die Kassenschlager zeigen und andererseits Filme auch bei geringem Interesse noch in ihren Minisälen auswerten können; verloren haben die regionalen Landkinos und singulären Programmkinos.

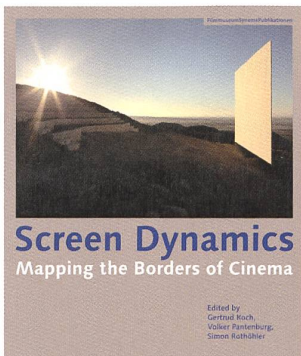
Das verändert manches, von der ökonomischen Auswertungskette der Filme über den kulturellen Stellenwert des Kinos bis hin zu unserer Wahrnehmung. Das Kino hat, so meine These, heute seine Funktion als öffentliches Leitmedium verloren; man geht nicht mehr ins Kino, um etwas über sich selbst, über seine Gesellschaft und



seine Zeit zu erfahren; Kino hinkt als Reflexionsmedium – das es im zwanzigsten Jahrhundert durchgehend gewesen ist – dem Tempo des einundzwanzigsten Jahrhunderts schlicht hinterher. Wir erkundigen uns am liebsten in Echtzeit über politische Entwicklungen, Brisantes erfahren wir in einzelnen Tweets, und wer etwas über unsere Zeit wissen will, sollte sich quer durchs Netz zapfen. Andererseits hat auch die Nachträglichkeit eine Wahrheit für sich, und wer vorwärts gehen will, muss gelegentlich einen Blick zurück werfen.

Mit dem Niedergang der Kinokultur beschäftigen sich drei Publikationen, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Der Filmkritiker Andreas Maurer legt mit »Filmriss: Zehn grosse Irrtümer rund ums Kino des 21. Jahrhunderts« einen polemischen Einwurf vor, der »kein Nachruf auf ein Medium oder [seinen eigenen] Berufsstand« sein will und deshalb zunächst Differenzen aufkündigt: Film, so argumentiert Maurer, sei eben nicht mehr »nur das, was sich auf Filmstreifen befindet«, Kino »längst nicht mehr (nur) das, was in Lichtspielhäusern stattfindet«.

Was zunächst nach einer grossen Offenheit gegenüber technischen Neuerungen und nach erfolgreicher Abwehr von kulturpessimistischen Positionen klingt, offenbart sich in einzelnen Kapiteln als Sollbruchstelle. Ein Beispiel: »Die Filmkritik ist kritisch«. Hier zeigt Maurer in aller Deutlichkeit, warum es heute kaum eine Filmkritik geben kann, die ihren Namen verdient – die Printmedien kämpfen ebenfalls mit den digitalen Informationsplattformen, man feuert Filmredaktoren und duldet Filmartikel nur noch als schlecht bezahlte PR. Kann man diesen Entwicklungen tatsächlich entgegentreten, indem man



seine Hoffnung auf die diskursive Kraft des Internets als eines «herrschaftsfreien Raums» setzt, in dem sich das verständigt, was Immanuel Kant einmal die Gemeinschaft «räsonnierender Subjekte» genannt hat? Vorläufig jedenfalls hat sich eher eine «Gefällt-mir-Kultur» durchgesetzt, die auf kritische Kritik gerne verzichtet. Wie soll hier und insbesondere ohne Teilhabe an filmwirtschaftlichen Auswertungskette – in der Filmkritik Annoncen produzierte und Annoncen Kritik finanzierten – eine Debattenkultur entstehen, die «informative, meinungsbildende, ideenreiche Essays» abliefern? Wer kann das gratis leisten?

Also doch Kulturpessimismus? Den vertritt Lars Henrik Gass, seit 1997 Direktor der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen. Hier, wo sich vor fünfzig Jahren junge deutsche Filmautoren mit ihrem Manifest Gehör und dem deutschen Kino damit eine neue Öffentlichkeit verschafften, verzeichnet man heute einen Verlust: Dem Film, schreibt Gass, kommt das Kino abhandeln und damit ein spezifischer Raum der Wahrnehmung: «Das Kino verschaffe mir einen Bezug zur Welt nicht dadurch, dass es sie im Film abbildete, sondern indem es mich in der Zeit deponierte und mir eine andere Wahrnehmung der Welt vorschlug, einer Welt, die ich nicht kannte.» Heute, so argumentiert der schmale Band «Film und Kunst nach dem Kino», hat sich nicht nur der Filmkonsum privatisiert, die Filme selbst haben sich verändert.

Das lässt sich nicht nur an der TV-Ästhetik vieler Filme, sondern auch an Grossproduktionen wie Steven Spielbergs JURASSIC PARK (USA 1993) nachzeichnen. Der Film spielt nicht nur in einem Erlebnispark, er wird gleich selbst einer, wo das Wunder der Erscheinung einer ausgestor-

benen Spezies sich im digitalen Wunder der Simulation erschöpft: «Die Simulationstechnik im Film», schreibt Gass, «ist zugleich die Simulationstechnik des Films. Das Signet des Entertainmentparks und das Signet des Films sind dasselbe. Der Film verkörpert den Blick des Zuschauers, der alles kann, die Privatisierung von Erfahrung [...]» Die Dinosaurier «existieren nur für den, der konsumiert, als Produkt, als Ware», die im Park, an der Kinokasse und mit dem Happy Meal als Spielzeug zu kaufen ist.

Andere Filme wiederum suchen sich Nischen fernab dieser nahtlosen Wertschöpfungsketten, beispielsweise in Museen. Diese garantieren nicht nur dem Filmautor ein Auskommen, sondern auch die Ausstellung und damit einen Ort «der sozialen und intellektuellen Interaktion». Ähnlich die Filmfestivals, ohne die eine Filmgeschichte kaum mehr zugänglich wäre. Hier sieht Gass einen Förderungsauftrag auch der öffentlichen Hand, die dort einspringen soll, wo «die Kosten für die Gesellschaft die in ihr bestehende Nachfrage deutlich übersteigen». Die Bildende Kunst, die Klassische Musik oder das Theater beispielsweise haben – teilweise hochsubventioniert – diesen Übergang geschafft, weshalb nicht darüber nachdenken, «wie und wo das riesige künstlerische Erbe des Films» einigermaßen lebendig gerettet werden kann?

Auch die Filmwissenschaft macht sich Sorgen, kommt ihr doch zunehmend das Sujet abhandeln. Erst heute scheint man zu realisieren, dass man sich nicht einem zeitlosen Gegenstand, sondern einem technischen Medium gewidmet hat, das zeitlich und räumlich begrenzt ist. Entsprechend geht es den Autoren des Bands «Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema» weniger um die praktische Zukunft des

Mediums als um die theoretische Einordnung des Verlusts des Kinos beziehungsweise der «Explosion» «bewegter Bilder». Damit wandeln sich ontologische Fragen (wie beispielsweise André Bazins Was ist Kino?), die sich angesichts einer lebendigen Kinokultur stellten, in topologische und chronologische: Wann ist Kino? Und: Wo ist Kino?

Vereinfacht dargestellt teilen sich die Autoren in diesen Leitfragen in zwei Lager: Raymond Bellour und Jonathan Rosenbaum etwa beharren auf einer spezifischen Kinoerinnerung, die die Zeit und den Raum des Kinos begrenzt und für eine sehr genaue Verwendung der Begriffe plädiert: eine DVD ist eben kein Film, der silver screen kein 60 Zoll LED Monitor und die zwei Minuten, die ein Durchschnittsleser auf der Website von Undercurrent (einer digitalen Filmzeitschrift, siehe <http://www.fipresci.org/undercurrent/index.htm>) oder auf der Internet Movie Data Base (www.imdb.com) verbringt, können sich nicht mit der Lektüre der «Cahiers du cinéma» messen.

Andere wiederum plädieren für eine theoretische Offenheit, die das Kino von innen und von aussen her denkt. Kino, so argumentiert beispielsweise Vinzenz Hediger, bildet zumindest den Rahmen – im technischen wie im theoretischen Sinne –, in dem sich eine Medienontologie im «grenzenlosen Raum bewegter Bilder» überhaupt entwickeln kann. Insofern lassen sich auch «alte» Medien als Spiegelbilder der «neuen» Medien verstehen, die just die Grenzen, aber auch die Macht verschiedener Bewegtbilder beleuchten. Ähnlich, aber anders fragt Victor Burgin, ob das Kinematografische nicht ebenso das Unkinematografische zeitigt. In Analogie zu Sigmund Freuds Begriffen vom Bewussten und Unbewussten versucht Burgin derart, einen Freiraum für

etwas zu schaffen, was zwar dem Kino unverbrüchlich verbunden ist, aber gleichzeitig sein Gegenteil, sein Anderes meint: Die Fortsetzung des Kinos in einem anderen Raum, zu einer anderen Zeit. Es geht dann nicht mehr darum, das Kino «wieder zu erfinden», sondern im Gegenteil, die «möglichen Formen des Un-Kinos» zu denken.

Das ist elegant gedacht, aber das Problem wird damit nicht erledigt sein. Nicht für den Theoretiker und schon gar nicht für die Praktiker. Tapfer stemmen sich in diesen Publikationen Autoren und Autorinnen (die man alle als Cinephile bezeichnen muss) gegen eine technische und gesellschaftliche Entwicklung, die sie allesamt als unausweichlich betrachten. Doch niemand mag sich offen zu einem radikalen Pessimismus bekennen. Trotzdem bleibt eine Einsicht: Die Existenz des Kinos wird letztlich davon abhängen, ob wir es jenseits aller Nostalgie brauchen werden.

Veronika Rall

Andreas Maurer: *Filmriss: Zehn grosse Irrtümer rund ums Kino des 21. Jahrhunderts*. Zürich, Edition Howeg, 2012. 131 Seiten. Fr. 34.90

Lars Henrik Gass: *Film und Kunst nach dem Kino*. Hamburg, Philo Fine Arts (Fundus Bücher 216), 2012. 131 Seiten. Fr. 14.90, € 10.-

Gertrud Koch, Volker Pantenburg, Simon Rothhölzer (Hg.): *Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema*. Wien, Synema, 2012. 184 Seiten. Zahlreiche Abbildungen. € 20.-. (Englisch)



Nennen Sie bei Anfragen das Kennwort "Filmbulletin" und sichern Sie sich 5% Rabatt.

Willkommen im Land der Maya und Azteken.

Buchen Sie Ihre Mexiko-Individualreise ohne jedes Risiko. Erst urlauben, dann bezahlen.

mextrotter.com
Ihr Reisespezialist direkt in Mexiko.



AUSSENSEITER

von Ausgestossenen, Individualisten und anderen Originalen

filmstelle
kino immer anders

26.9. **DRIVE** Die Filmstelle am Mittwochsfilm
Nicolas Winding Refn, US 2011

2.10. **HAROLD AND MAUDE** Hal Ashby, US 1971

9.10. **PRECIOUS** Lee Daniels, US 2009

16.10. **THE ROYAL TENENBAUMS** Wes Anderson, US 2001

23.10. **VIER MINUTEN** Chris Kraus, DE 2006

30.10. **THE BAND'S VISIT** Eran Kolirin, IL/US/FR 2007

6.11. **DEAD MAN** Jim Jarmusch, US 1995

13.11. **BARFLY** Barbet Schroeder, US 1987

20.11. **LARS AND THE REAL GIRL** Craig Gillespie, US/CA 2007

27.11. **LET THE RIGHT ONE IN** Tomas Alfredson, SE 2008

4.12. **EAGLE VS SHARK** Taika Waititi, NZ 2007

11.12. **DARWIN** In Anwesenheit des Regisseurs
Nick Brandestini, CH 2011

jeweils am Dienstag im Stuz
Kasse/Bar 19:30
Film 20:00

Eintritt 5.- » Zyklusabo 30.- » GRATIS für VSETH und VSUZH Mitglieder
Universitätsstrasse 6, Tram 6/9/10 bis ETH/Universitätsspital » www.filmstelle.ch



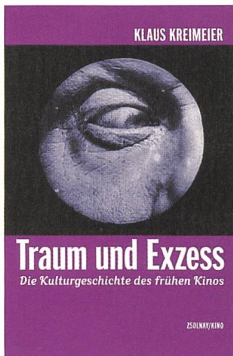
Kenji Mizoguchi | Glorious Technicolor
1. Oktober – 15. November 2012
im Filmpodium Zürich

 **Stadt Zürich Kultur**

www.filmpodium.ch

Als das Publikum sehen lernte

Klaus Kreimeiers Buch «Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos»



Die Jahre von der ersten Lumière-Vorführung 1895 bis zum Ersten Weltkrieg gelten als die Frühzeit der Kinetographie. Übersichtsdarstellungen dieses frühen Kinos boten bisher vorwiegend die ersten Kapitel der Standardwerke zur Filmgeschichte. Sie waren zwangsläufig summarisch, weitgehend gestützt auf eigene Erinnerungen der älteren Autoren beziehungsweise auf Sekundärquellen bei den jüngeren. Diese Abrisse krankten oft daran, dass sie die "Kinderjahre" des Films tendenziell in der Perspektive der nachfolgenden Entwicklung behandelten und daher jene Aspekte privilegierten, die sie als Vorstufen zu Späterem betrachteten, insbesondere zu den narrativen Standards des klassischen Hollywoodkinos. Dennoch waren sie unverzichtbar und verdienstvoll, weil sie die Anfangsjahre überhaupt einer ernsthaften Betrachtung würdigten und damit jener verbreiteten Geringschätzung entgegentraten, wie sie etwa aus dem Titel der Fernseh-Sendereihe «Als die Bilder laufen lernten» sprach.

Seit den achtziger Jahren hat die Beschäftigung mit der Frühzeit des Films und des Kinos nach und nach aufgeholt. Filmhistorische Festivals wie jene von Pordenone und Bologna sowie Archivkinos haben dieses Film-erbe – das heisst den betrüblich gering erhaltenen Teil – wieder ins Projektorlicht gerückt. Fundierte filmwissenschaftliche Arbeiten zu Einzelaspekten dieser Periode sind in grosser Zahl publiziert worden.

Der deutsche Filmwissenschaftler Klaus Kreimeier unternimmt mit seinem Buch nun den Anlauf zu einer neuen Synthese. Er versucht nicht nur, die Entwicklung der Filminhalte, der Gestaltungsformen und der narrativen Strategien in Beziehung zu den technischen Innovationen und den wirtschaftlichen Produktions- und Aus-

wertungsstrukturen zu setzen, er weitet auch den Blick auf den kulturgeschichtlichen Entwicklungszusammenhang der Moderne. Besonders überzeugend gelingt ihm dies etwa, wenn er die allgemeine Beschleunigung schildert, die das menschliche Leben gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts und zu Beginn des zwanzigsten durch die Elektrifizierung erfahren hat und so das Kino als Teil dieser «Zweiten Industriellen Revolution» verständlich macht: Es spiegelte diesen Beschleunigungsprozess ebenso, wie es zu ihm beitrug mit seinen Zeitraffer-Effekten und der die Zeit verdichtenden Montage. Nicht ausbleiben konnte der Vorwurf, das Kino trage Mitschuld an der umsichgreifenden «Nervosität» (wie das zeitgenössische Modewort lautete).

Für die Zeit um 1900 konstatiert Kreimeier «eine Art Elementarschule des Sehens» und setzt sich kritisch mit der von Tom Gunning geprägten Formel des «Kinos der Attraktionen» auseinander: So erhellend dieser Begriff für die Zeit der kürzesten, in möglichst abwechslungsreichen Programmen vorgeführten Filme ist, so wenig sinnvoll erscheint es, ihn gegen das sich daraus entwickelnde «cinema of narrative integration» auszuspielen, das für seine Höhepunkte weiterhin auf in sich spektakuläre Szenen setzte (und dies bis heute erfolgreich tut). Die längeren Filme zwingen lediglich dazu, die einzelnen «Attraktionen» durch eine Erzählung zu verknüpfen.

Immer wieder macht Kreimeier in seinem Buch klar, dass das frühe Kino nicht ausschliesslich im Lichte der späteren Entwicklung und als deren Vorstufe gesehen werden darf. Im Gegensatz zu manchen US-amerikanischen Autoren ist ihm bewusst, dass das «klassische» narrative Hollywoodkino nicht die zwingende höchste Entwick-

lungsstufe des Films darstellt, selbst wenn es bislang unleugbar jene Filmform ist, die sich wirtschaftlich am besten durchgesetzt hat und die zur höchsten Perfektion entwickelt wurde. Andere Konzepte bleiben aber denkbar, sind im frühen Kino angelegt und harrten vielleicht nur ihrer weiteren Entfaltung. Das «Kino der Identifikationsangebote» sei weder neu noch genuin kinematografisch. «Vielmehr beerbt der Film mit dem Muster der psychischen Identifikation ältere Medien und formt daraus das, was wir das «klassische Kino» nennen, weil seine Ästhetik vertrauten Wahrnehmungsweisen entgegenkommt. (...) Ein Konzept der Moderne ist sie nicht. Jeder Slapstick-Film ist moderner.» (S. 326)

Klaus Kreimeier stützt sich in vielen Aspekten auf die Arbeiten illustrierter Kolleginnen und Kollegen (Richard Abel, Thomas Elsaesser, Martin Loiperdinger, Charles Musser, Barry Salt, Heide Schlüpmann, Jörg Schweinitz, um nur einige wenige zu nennen) ebenso wie er die Früchte eigener früherer Arbeiten einfließen lässt. Es liegt in der Natur eines solchen Unterfangens, dass nicht alle Aspekte mit der gleichen Ausführlichkeit dargestellt werden können. Da stehen sehr ausführliche, detailgenau fundierte Darstellungen, gewissermassen «Grossaufnahmen», neben «Totalen», das heisst eher summarisch verbindenden Passagen, die anfechtbarer sind. Das mag teilweise daran liegen, dass noch Vieles zu erforschen bleibt, zum andern aber kann selbst ein emeritierter Filmprofessor wie Kreimeier unmöglich die inzwischen ausufernde Fachliteratur vollumfänglich aufarbeiten. Zu Themen wie der Aufführungspraxis (Vorführgeschwindigkeit, musikalische Livebegleitung, Kommentator) oder einzelnen nationalen Erscheinungen (etwa dem italienischen Diven-Film)

muss man nach der Lektüre dieses Bandes an anderen Orten weiterlesen.

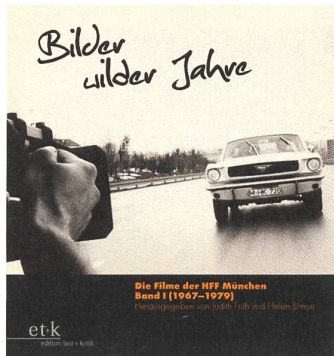
Im Prolog-Kapitel rechnet der Autor in wohlthuender Abgrenzung mit einer Tendenz seines Fachs ab, für die er ein in seiner Extremheit erhellendes Zitat gefunden hat: Er führt Douglas Gomery an, der die Sichtung von Filmen als «eine eher untaugliche Forschungsmethode» bezeichnet. Eine der Hauptqualitäten von Kreimeiers Buch liegt gerade darin, dass er offenbar aus unmittelbarer eigener Anschauung heraus argumentiert und viele der Filmbeispiele präzise beschreibt. Das macht seine Argumentation nachvollziehbar, auch wenn man das Beispiel selbst nicht kennt – oder es sich erst dank der Schilderung wieder vergegenwärtigen kann.

«Traum und Exzess» ist kaum als Einstieg für Leserinnen und Leser zu empfehlen, denen die Werke dieser Periode noch völlig fremd sind. Wer selbst schon einige der frühen Filme gesehen hat, dürfte den grössten Gewinn aus Kreimeiers Buch schöpfen: als Orientierungshilfe in der Fülle der Eindrücke und als Anregung zum eigenen Weiterdenken – und sei es auch mal im Widerspruch zum Autor. Nicht verschwiegen sei allerdings, dass «Traum und Exzess» keine einfache Lektüre ist. Dem Trend der deutschsprachigen Filmwissenschaft, einen abgehobenen, den nicht "initiierten" Leser abschreckenden oder zumindest einschüchternden Fachjargon zu pflegen, erliegt auch Kreimeier streckenweise. Das ist bedauerlich, denn er weiss daneben in so allgemeinverständlicher Klarheit zu formulieren, dass die Brillanz des Gedankens nur umso stärker hervortritt.

Martin Girod

Klaus Kreimeier: Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos. Wien, Paul Zsolnay Verlag in Kooperation mit dem Österreichischen Filmmuseum, 2011.

Aus München Bücher



«Der alte Film ist tot.» Das hatten 1962 die Unterzeichner des «Oberhausener Manifests» erklärt. Eine der Folgen des Aufbruchs in den nachfolgenden Jahren war die Gründung der Filmhochschulen in Berlin (Deutsche Film- und Fernsehakademie dffb, 1966) und München (Hochschule für Fernsehen und Film, 1967). Mit «Bilder wilder Jahre. Die Filme der HFF München. Band I (1967–1979)» legt die HFF jetzt den ersten einer auf vier Bände geplanten Chronik vor, deren Folgebände im jährlichen Rhythmus erscheinen sollen.

Man ist schon ein wenig erstaunt zu lesen, dass es in der HFF weder einen Archivar noch ein zentrales Verzeichnis aller Produktionen gab, dass aus Platzmangel die Filme dem Bundesarchiv Koblenz oder aber den Regisseuren selber ausgehändigt wurden. Circa 2900 Filme wurden insgesamt an der HFF produziert, so die Schätzung, 1900 davon sind gegenwärtig in der Datenbank erfasst, die erst spät, nämlich seit 2005, aufgebaut wurde.

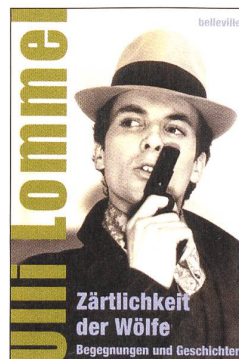
Für den in diesem ersten Band der Chronik behandelten Zeitraum wurden bisher 794 Filme identifiziert – wobei es gleich im Vorwort der Herausgeberinnen heisst: «Seltener als ihren papierernen Spuren sind wir den Filmen selbst begegnet und wenn, dann war ihr Zustand meist ihrem Alter von rund 40 Jahren geschuldet: Sie waren farbverändert und brüchig.» So manche der Filmstills legen beredtes Zeugnis davon ab, da mutieren etwa Schwarzweissbilder durch Säureeintrwirkungen zu avantgardistischen Farbmustern.

Die Filme der ersten 13 Jahre dokumentiert der Band nach thematischen Gruppen geordnet mit einer knappen Inhaltsangabe, den wichtigsten Stabangaben, Hinweisen auf Festivalteilnahmen und Fernsehausstrahlun-

gen sowie Erinnerungen der Filmemacher. Da gibt es zwar mit dem vierten Abschnitt «Die Schule der Sensiblen» das, was man mit den Filmen der Hochschule aus dieser Zeit verbindet: Autofahrten, lange Einstellungen, zeitgenössische Popmusik, Gangster und Pistolen («es kam ja damals immer eine Pistole vor» erinnert sich Rainer Gansera), aber mit dem nachfolgenden Kapitel, «Politische Hinterhöfe» betitelt, wird zugleich deutlich, dass sich das Spektrum der Hochschulfilme nicht darauf reduzieren lässt. Hier entstanden auch Dokumentarfilme wie Christoph Hübners *HUCKINGER MÄRZ* (1973) und sogar der ambitionierte Versuch einer filmischen Adaptation von Karl Marx' «Das Kapital»: *SIEBEN ERZÄHLUNGEN AUS DER VORGESCHICHTE DER MENSCHHEIT – VON DER ENTSTEHUNG DES REICHTUMS, VOM NUTZEN DER ARBEIT UND VOM FORTSCHRITT* lautet der Titel des 155-Minuten-Films aus dem Jahr 1974. Ein eigenes Kapitel von 14 Seiten gilt schliesslich Christoph Boekels *DER LANGE ATEM – ANTIMILITARISTISCHE OPPOSITION UND WIEDERAUFSTÜTUNG IN WESTDEUTSCHLAND 1945–1955* (1977), der von der Hochschule lange Zeit im Giftschrank weggesperrt wurde. Ein weiteres Kapitel widmet sich den drei Kurzfilmen, die 1975, 1977 und 1978 unter der Anleitung von Douglas Sirk entstanden.

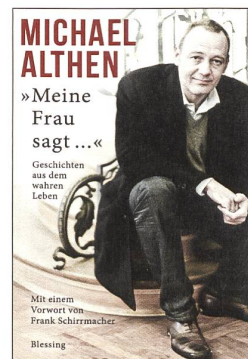
Gerne würde man viele der hier vorgestellten Filme nach der Lektüre einmal (wieder-)sehen, auch ausserhalb Münchens. Leider verfügt der Band über kein Register und befeisst sich bei Kritiken auszügen der Unsitte, nur die Zeitung, nicht aber den Verfasser zu nennen.

Parallel zu den Anfangsjahren der HFF begann auch Rainer Werner Fassbinder mit seiner Film- und Theater-



arbeit in München. Zu seinem Schauspielertum gehörte lange Jahre *Ulli Lommel*, der später in den USA eine weitere Karriere als Regisseur von Horrorfilmen machte. Vor zwei Jahren erschien Lommels Erinnerungsbuch «Zärtlichkeit der Wölfe», in dem es vor allem um die Begegnungen mit prominenten Zeitgenossen ging. Jetzt ist eine «zweite, stark erweiterte Auflage» herausgekommen, die statt 215 318 Seiten umfasst. Die ursprünglichen Einleitungs- und Schlusskapitel wurden ersetzt, die neuen Kapitel gelten primär Lommels Zeit nach der «Riesenwelle», die ihn am 4. Juli 2009 eine Minute lang klinisch tot zurückliess: Erwachen auf der Intensivstation nach dem Herzinfarkt, die Freundschaft zur Krankenschwester Monet (die vielleicht nur ein Teil seiner Imagination ist), Briefe an frühere Bekanntschaften wie Truman Capote, Andy Warhol und Jackie Kennedy, Reise zum Begräbnis des indianischen Schamanen in New Mexico und schliesslich die Rückkehr nach Deutschland nach 35 Jahren. Der Band endet mit einer Eintragung vom 14. Oktober 2010, einer brisanten Enthüllung betreffs des Todes von Marilyn Monroe. Für die zeigt Lommel eine anhaltende Faszination, die ihn auch dazu führte, im vergangenen Jahr ein Bühnenstück über sie zu inszenieren. Für das Changieren zwischen Realem und dessen Image ist MM ja schon immer ein passendes Beispiel gewesen.

Ein Meister der Balance war auch der vor einem Jahr verstorbene Filmkritiker *Michael Althen*. Er beherrschte den Schwebezustand zwischen eleganten Formulierungen und der Substanz dessen, was dahinter stand, konnte auch seine eigene Leidenschaft für das Kino reflektieren und mit anderem zusammenbringen. Sein vor zehn Jahren erschienenes Buch «Warte, bis es dunkel



ist» war nicht nur «eine Liebeserklärung ans Kino», sondern auch eine so aufregende wie amüsante Rechenschaft über die eigene Sozialisation durch die bewegten Bilder. Seine Texte zum Film wurden nach seinem Tod ins Netz gestellt, der jetzt erschienene schmale Band «Meine Frau sagt ...» zeigt die andere Seite Michael Althens, wenn er im Untertitel «Geschichten aus dem wahren Leben» verspricht. Die zuerst in der Sonntagsbeilage der Frankfurter Allgemeinen Zeitung erschienenen Texte, bei denen «die Abschwefelung das eigentliche Form- und Ordnungsprinzip ist» (wie Claudius Seidl im Nachwort treffend bemerkt) erzählen von den Herausforderungen, die der Alltag im Allgemeinen und die Familie im Besonderen an den Filmkritiker stellen. Wenn gleich im ersten Text von «DVD-Stapeln» die Rede ist, die «über die Wohnung verteilt sind», dann weiss der Filmfan(atiker), dass auch die Leidenschaft für das Kino hier nicht zu kurz kommt, ob der Autor sich bei einem Empfang nun so unpassend vor kommt wie der Protagonist eines Blake-Edward-Films, oder wenn er begründet, warum es notwendig ist, manche Filme wiederholt anzuschaffen. Die DVD-Stapel ziehen sich übrigens wie ein roter Faden durch das Buch, das wie die Filme des von Michael Althen geschätzten Blake Edwards meisterhaft in seiner Leichtigkeit ist, die doch die grundsätzlichen Dinge des Lebens verhandelt.

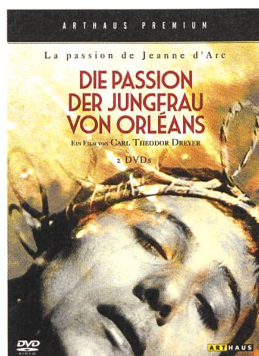
Frank Arnold

Judith Früh, Helen Simon (Hg.): *Bilder wilder Jahre. Die Filme der HFF München. Band I (1967–1979)*. München, Edition text + kritik, 2011. 418 S., Fr. 52,90, € 39,90

Ulli Lommel: *Zärtlichkeit der Wölfe*. Zweite, stark erweiterte Auflage. München, Belleville Verlag, 2012. 320 S., Fr. 39,50, € 22.–

Michael Althen: «Meine Frau sagt ...». Geschichten aus dem wahren Leben. München, Karl Blessing Verlag, 2012. 175 S., Fr. 24,90, € 14,95

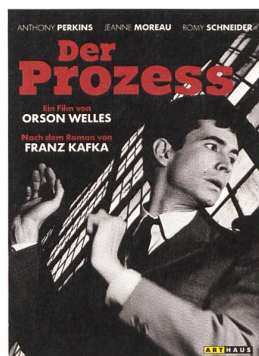
DVD

**Die Passion von Dreyer**

Carl Theodor Dreyers Stummfilm über den Gerichtsprozess gegen Jeanne d'Arc hat mit seiner ausgefeilten Kameraarbeit, seiner virtuoson Komposition auch grösste Skeptiker vom Kunstwillen des Kinos überzeugt. Die legendären Grossaufnahmen des Gesichts von Maria Falconetti in der Rolle der Märtyrerin Johanna verleihen dem Film eine bedrückende Präsenz und Authentizität, sodass man fast meinen möchte, einen Dokumentarfilm vor sich zu haben. In der Tat war die Qual im Gesicht der Hauptdarstellerin wohl nicht nur gespielt. Vielmehr soll der tyrannische Dreyer auch körperlich alles von seiner Actrice abverlangt haben. Szenen wurden immer wieder wiederholt, bis sich jene erschöpfte Leere im Gesicht der Protagonistin einstellte, die bis heute den Zuschauer erschüttert. Dabei war es Dreyer zufolge eher ein Zufall, dass er ausgerechnet diese Geschichte verfilmte. Man hatte ihn eingeladen, in Frankreich einen Film zu drehen, entweder über Marie Antoinette, Katharina von Medici oder eben die heilige Johanna. Dreyer zufolge war es am Ende das Los, welches entschieden hat.

Später hat dann der Film eine eigene Passion durchlitten: Jahrzehntelang galt der Film in seiner originalen Form als verloren, weil ein Feuer die Master-Negative zerstört hatte. Dreyer selbst hatte noch eine Rekonstruktion aus verbliebenem Material und Outtakes versucht. 1981 fand man dann zufällig im Abstellraum einer psychiatrischen Anstalt in Oslo eine nahezu vollständige Kopie des Originalfilms. Welch passendes Nachleben für dieses wahnwitzige Meisterwerk.

LA PASSION DE JEANNE D'ARC (F 1928).
Bildformat: 4:3; Sprache: Stummfilm mit Musik,
Untertitel: D; diverse Extras. Vertrieb: Arthaus

**Die Adaptionen von Welles**

Der Angestellte Josef K. wird scheinbar grundlos verhaftet, was er zunächst für einen Scherz der Bürokollegen hält. Doch es kommt zu einem aufreibenden Prozess, und auch das lässt man ihn im Unklaren darüber, weshalb er überhaupt vor Gericht steht. So geht es weiter bis zur Hinrichtung... So verführerisch es ob ihrem Reichtum an Atmosphäre auch sein mag, Texte von Franz Kafka verfilmen zu wollen, so riskant ist das zugleich. Jeder Adaption wird man zwangsläufig vorwerfen müssen, die sprachliche Brillanz der Vorlage zu verpassen. Orson Welles, der schon immer ein Faible dafür hatte, sich scheinbar unlösbaren Aufgaben zu stellen, konnte das freilich nicht schrecken. Indem er sich die literarische Vorlage ganz anverwandelt und sie im besten Sinne missachtet, gelingt ihm das unmögliche Kunststück, Kafka ins Kino zu übertragen. Statt dem Buchstaben nachzueifern, macht er etwas anderes und damit das Beste draus. Der von Anthony Perkins gespielte Josef K. ist neurotischer, hysterischer als sein literarisches Pendant, dadurch aber auch filmischer. Aus dem absurden Text macht Welles ein exaltiertes optisches Spektakel mit expressionistisch verwinkelten Sets und abnormen Perspektiven. Eine Verfilmung, das hat Welles schon immer begriffen, ersetzt nie das Buch, sondern setzt ihm etwas entgegen: ein Kunstwerk, das mit seinem eigenen Medium ähnlich gelungen umgeht wie die Vorlage.

Ein weit weniger bekanntes Kuriosum in der an Kuriositäten reichen Laufbahn von Orson Welles ist HISTOIRE IMMORTELLE. Auch hier adaptiert er eine von ihm verehrte literarische Vorlage, und zwar eine Kurzgeschichte der dänischen Autorin Karen Blixen. Ursprünglich als erster Teil eines Episodenfilms geplant, ist der Film gera-



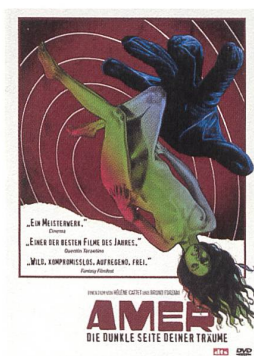
de mal 60 Minuten lang – doch auch die fühlen sich traumhaft lang an. Erzählt wird die Geschichte des despotischen Kaufmann Clay (von Orson Welles selbst gespielt in – einmal mehr – bizarrer Maske), der eine alte Seemannslegende Wirklichkeit werden lassen will: Ein Kaufmann hatte einem Matrosen Geld geboten, wenn der mit seiner Frau schlafen und ihm einen Sohn zeugen würde. Ein bitteres Märchen wird zu einem wunderbar merkwürdigen Film. Noch dazu einem in Farbe – der erste Farbfilm in Welles' Karriere.

DER PROZESS (F/I/D 1962). Bildformat: 1,66:1 (anamorph); Sprache: D, E (Mono DD), Untertitel: D; Extra: Dokumentation «Orson Welles, Lichtarchitekt». Vertrieb: Arthaus

STUNDE DER WAHRHEIT (F 1967). Bildformat: 1,66:1 (anamorph); Sprache: D, E (Mono DD), Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus

Die Farben von Cattet und Forzani

Giallo – die Genrebezeichnung für die italienischen Thriller der sechziger und siebziger Jahre bezieht sich auf die gelben Buchumschläge der Vorlagen. Doch auch darüber hinaus ist es mehr als sinnig, dass diese Filme ausgerechnet eine Farbbezeichnung tragen. In der Tat sind die artifiziellen Kolorierungen in den Filmen von Mario Bava, Sergio Martino oder Dario Argento von extremster Intensität und spielen oft genug die eigentliche Hauptrolle. Diesen Farben begegnet man nun auch im französischen AMER von Hélène Cattet und Bruno Forzani. Auch sonst ist ihr Film eine Liebeserklärung an den italienischen Giallo, mit dessen Versatzstücken er virtuos spielt. Alle sind sie da, die visuellen Motive des italienischen Genres: das aufgerissene Auge im Schlüsselloch, das Rasiermesser, die mörderischen schwarzen Lederhandschuhe und eben die satten Farben – Blau, Grün, Rot, Gelb. In drei rästelhaft



und assoziativ zusammenhängenden Episoden aus dem Leben einer Frau wird die verstörende Verquickung von Lust und Gewalt umkreist: von der ersten Begegnung des Kindes mit dem Tod auf dem Anwesen seiner Eltern, über die Konfrontation als junge Frau mit einer bedrohlichen Gruppe Halbstarcker, bis zur Rückkehr ins Elternhaus, wo die Dämonen, von denen das Kind einst phantasierte, nun handfeste Gestalt angenommen haben. Dabei will sich AMER gerade nicht nahtlos in die Genretradition des Giallo einreihen, sondern versucht vielmehr, diese noch zu übersteigern. Hatte im Giallo der eigenwillige Umgang mit den formalen Mitteln des Kinos sich noch immer wieder (wenn auch oft mehr schlecht als recht) in den Rahmen einer Story zu fügen, kann die Form bei Cattet und Forzani sich ganz frei und ohne Rücksicht auf Kohärenz entfalten. AMER ist damit ein Experimentalfilm geworden, der alles eliminiert, was vom Atmosphärischen ablenken könnte. Das Resultat ist buchstäblich ein Traum von einem Film. Den hiesigen Kinoverleihern war dieser Kunstfilm freilich zu verquer, und so muss er nun auf DVD und BluRay Premiere feiern. Dafür hat der Film aber gleich vier Kurzfilme des Regie-Duos im Gepäck, in welchen die beiden sich bereits ihrem Langfilm annähern. Ob der enormen Schauwerte von AMER ist es eigentlich angebracht, sich statt der DVD doch gleich die BluRay zuzulegen. Darauf sind die Farben noch heftiger, der Sog des Films noch unwiderstehlicher.

AMER (F 2009). Bildformat: 2,35:1; Sprache: D, F (5.1), Untertitel: D. Extras: Vier Kurzfilme. Vertrieb: Koch Media. Sowohl als DVD als auch als BluRay erhältlich.

Johannes Binotto