Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 59 (2017)
Heft: 364

Rubrik: Kurz belichtet : 5 DVDs, 3 Bücher

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

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

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

Download PDF: 12.07.2025

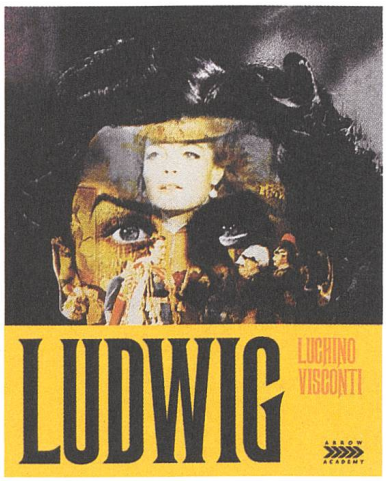
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Kurz belichtet

5 DVDs 3 Bücher

DVD →

Zerfall eines Vereinsamten



Ludwig (Luchino Visconti, I/BRD/F 1972), Format 1:2.39, Sprache: Italienisch oder Englisch, Untertitel: Englisch, Vertrieb: Arrow Films

Luchino Viscontis Filme bleiben aus zwei Gründen in Erinnerung. Zum einen sind Ossessione (1942) und La terra trema (1948) Wegbereiter des Neorealismus, dessen immense Ausstrahlungskraft die späteren Erneuerungsbewegungen des Kinos überhaupt erst ermöglichte. Zum anderen verschmelzen in seinen Historienfilmen visuelle Opulenz und messerscharfe Zivilisationskritik. Zu ihnen zählen Senso (1953), die tragische Liebe zwischen einer venezianischen Gräfin und einem österreichischen Offizier; Il gattopardo (1962) über den Niedergang der Aristokratie im Italien der Befreiungskriege; La caduta degli Dei (1968), das Sittengemälde über Unmoral und Dekadenz im Dritten Reich; Morte a Venezia (1970), die morbide Verfilmung von Thomas Manns «Tod in Venedig».

Auch Ludwig (1972), das verschattete Porträt des Bayernkönigs, das neu restauriert bei *Arrow* herausgekommen ist, gehört in diese Reihe. Mit ihm legte Visconti die Charakterstudie eines Hochsensiblen vor, der für das Amt, in das er geboren wurde, in keiner Weise geschaffen war. Seine emotionale und sexuelle Bedürftigkeit blieb weitgehend ungehört. Seine Liebe zur Kunst vermochte er nicht mit den Erfordernissen der Politik in Einklang zu bringen. Seine Förderung der Kultur war so kompromisslos wie katastrophal: Richard Wagner unterstützte er mit Unsummen, überzogene Bauprojekte wie Neuschwanstein und Herrenchiemsee führten das Land an den Rand des Bankrotts.

Wie alle Historienfilme Viscontis spielt Ludwig in Interieurs von äusserstem Luxus und überrealistischer Exaktheit. Der Regisseur war berüchtigt für seine Akribie: Noch die unbedeutensten Ausstattungsobjekte sollten echt sein. Doch sind Kostüme und Bauten mehr als penibel recherchierte Requisiten. Sie bilden betörende Oberflächen, unter denen Gewalt nistet, Konflikte sich entladen, Figuren zugrunde gehen. Das gilt auch für Ludwig: Wie der junge Monarch für die Krönungszeremonie ausstaffiert wird, ist ein quälender Prozess, an dessem Ende die letzten Reste von Persönlichkeit erstickt sind. Der groteske Prunk, in dem er stattfindet, bildet die Szenerie für eine zutiefst menschenfeindliche Ordnung, deren Zusammenbruch für Visconti, den aristokratischen Kommunisten, unumgänglich ist.

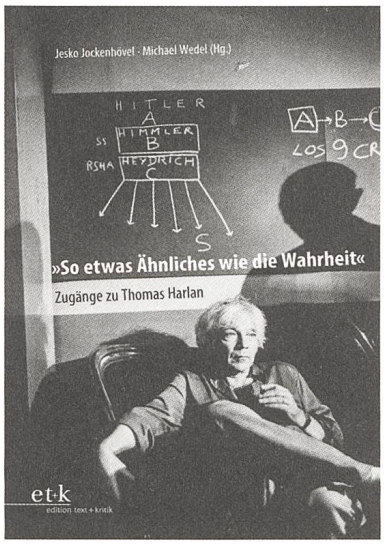
Sehenswert ist Ludwig übrigens auch deshalb, weil der Regisseur eine der Hauptrollen mit *Romy Schneider* besetzte. So kam es, dass sie fünfzehn Jahre nach der verhassten Sissi-Trilogie noch einmal die Kaiserin von Österreich spielte. Das Resultat ist atemberaubend: Was sie bei Visconti als gereifte Elisabeth über ihre Jahre als junges Sissilein sagt, wird zur hintersinnigen Abrechnung mit den rührseligen Marischka-Schmonzetten, die Schneider zeitlebens als Fluch bezeichnete.

Im Lauf der Jahre kursierten verschiedene Fassungen des Films, die sich in ihrer Länge erheblich unterscheiden. Die vorliegende Edition, die fast so opulent ist wie der Film selbst, präsentiert eine knapp vierstündige Kinofassung, ergänzt um eine noch längere Fernsehfassung, die nach Viscontis Tod hergestellt wurde. Unter den Extras befinden sich neue Interviews mit dem Ludwig-Darsteller *Helmut Berger* und dem Produzenten *Dieter Geissler* sowie ältere Porträts über Visconti, seine Drehbuchautorin *Suso Cecchi D'Amico* und *Silvana Mangano*, die in Ludwig die Rolle von Wagners Ehefrau Cosima von Bülow spielt.

Philipp Brunner

Buch →

Ein deutsches Leben



Jesko Jockenhövel, Michael Wedel (Hg.): So etwas Ähnliches wie die Wahrheit. Zugänge zu Thomas Harlan. München, Edition text + kritik, 2017, 233 S. mit Abb., Fr. 38.40, € 29,90

«Wer die verschiedenen Völker, die auf der Erde verstreut sind, in ihren Eigenarten liebt, der konnte durch die Darstellung von Werner Krauss oder von Marian niemals antisemitische Empfindungen bekommen. Er war im Gegenteil froh, zu sehen, auf welch vortreffliche Weise die Juden echt gespielt wurden», schreibt Veit Harlan über seinen 1940 inszenierten Film Jud Süss in seiner Biografie, die 1966 unter dem Titel «Im Schatten meiner Filme» erschienen ist. Ralph Giordano hat den Film als «die niederträchtigste, gemeinste und raffinierteste Form von künstlerischem Antisemitismus» bezeichnet. Für Veit Harlans Sohn Thomas war die Vergangenheit seines Vaters für sein politisch unruhiges Leben prägend. Die langsame Ablösung von seinem Vater und trotzdem der weitere Umgang mit ihm sind das Thema von *Christian Ahlreps* Beitrag über Hans Habes Roman «Christian und sein Vater», in dem Habe seine eigene Familiengeschichte gleichsam gespiegelt integriert. Der Aufsatz ist ein Bestandteil eines Bandes, der hauptsächlich Vorträge eines Symposiums beinhaltet, das 2016 vom Zentrum für Medienwissenschaften in Potsdam veranstaltet wurde. Ergänzt wird er um einen Aufsatz über Thomas Harlans Torre Bela, hervorgegangen aus

Anzeige

PIERRE BISMUTH

08.07. – 12.11.2017

LOK
KUNST
MUSEUM
ST. GALLEN

Anzeige

einem Thomas Harlan gewidmeten Seminar der Filmuniversität Babelsberg. Die Herausgeber dieses Bandes, beides Lehrende der Filmuniversität, postulieren, dass immer noch «zu viele Bereiche von Harlans Leben und Werk im Dunkeln liegen».

Jeanne Bindernagel und *Christoph Schneider* widmen sich Thomas Harlans wohl bekanntestem Film: Wundkanal. Hinrichtung für vier Stimmen (auf DVD bei Edition Filmmuseum). Schneider weist darauf hin, dass Harlan seine Aussagen nicht auf journalistisches oder historiografisches Quellenmaterial begründen möchte. Er «zeichnet den Überschuss in den Imaginationswelten derer auf, die etwas erlebt oder erfahren haben». Ein wirklicher Täter, der NS-Massenmörder Albert Filbert, wird von nicht sichtbaren Personen befragt, und er gesteht seine Taten: «Ich habe dem Herrn Harlan gehorcht, wie ich Heydrich gehorcht habe» (aus Wandersplitter). Harlans weiterführende Imagination auf das Sterben der vier RAF-Mitglieder in Stammheim 1978 sollte die zeitlose Gewaltmechanik unterstreichen, was zu einer ungeheuren Erregung bei der Uraufführung in Venedig führte. Schneider resümiert: «Harlan überformte das Material, machte aus Vermutungen Behauptungen, arbeitete mit einer historisch begründeten Unterstellung.» Wundkanal ist ein solch assoziativer Versuch von filmischer Beweisführung, dass die analytischen Versuche von Bindernagel einen schwierigen Grad gedanklicher Abstraktion erreichen – was wiederum den filmischen Versuchen Harlans angemessen erscheint: «Harlans Inszenierung nimmt sich Filbert insofern als einen Beweiskörper, an dem sich die Subjektivität der Entscheidungsträger des Nationalsozialismus und damit auch deren permanente Entscheidung für das schuldhafte Handeln materialisiert und nachvollziehen lässt.»

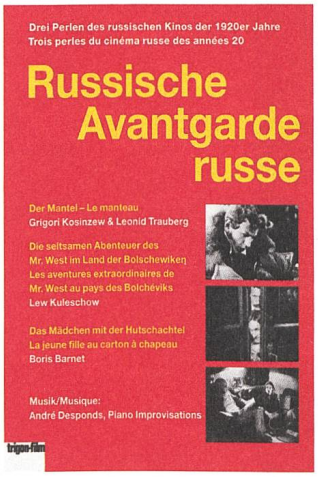
Was den Sammelband auszeichnet, ist die Vielfalt der Zugänge zu Harlans Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, die sich in seiner Reise nach Israel, in seinen Filmen und Theaterstücken und seiner Belletristik manifestierte. Dabei dürfte *Sieglinde Geisels* Analyse der Sprache Harlans anhand seines Theaterstücks «Heldenfriedhof» von besonderem Interesse sein. Sie empfindet sie als hoch virtuos und als an der Grenze des Lesbaren, wodurch Kritik und Literaturwissenschaft eine Berührungsangst ausbilden. Harlans Sprache besitzt in Assoziation und Rhythmik filmische und musikalische Elemente. In Christoph Hübners Gesprächsfilm Thomas Harlan. Wandersplitter – Extrasplitter (2006), dem *Carsten Heinze* seinen Beitrag widmet, beschreibt Harlan seine Sprache selbst: «Das ist nicht etwa eine Sache, mit der Sie etwas sagen wollen. Das ist ja nur ein Missbrauch, wer die Sprache dazu benutzt. Um etwas sagen zu wollen, das ist ja schon ein solcher Missbrauch, dass es die Sprache gar nicht mehr gibt.» Harlans «beharrliche Weigerung, linear und transparent zu erzählen, ist als Element einer Poetik des Widerstands gegen die Zeitläufte zu verstehen» (Jockenhövel/Wedel).

Erwin Schaar

DVDs →

Die «wichtigste aller Künste»

«Der Neue Mensch». Aufbruch und Alltag im revolutionären Russland. 2 DVDs. Herausgegeben von Alexander Schwarz und Rainer Rother. Musikalische Begleitung der Stummfilme: Richard Siedhoff. Vertrieb: filmedition suhrkamp/Absolut Medien 2017



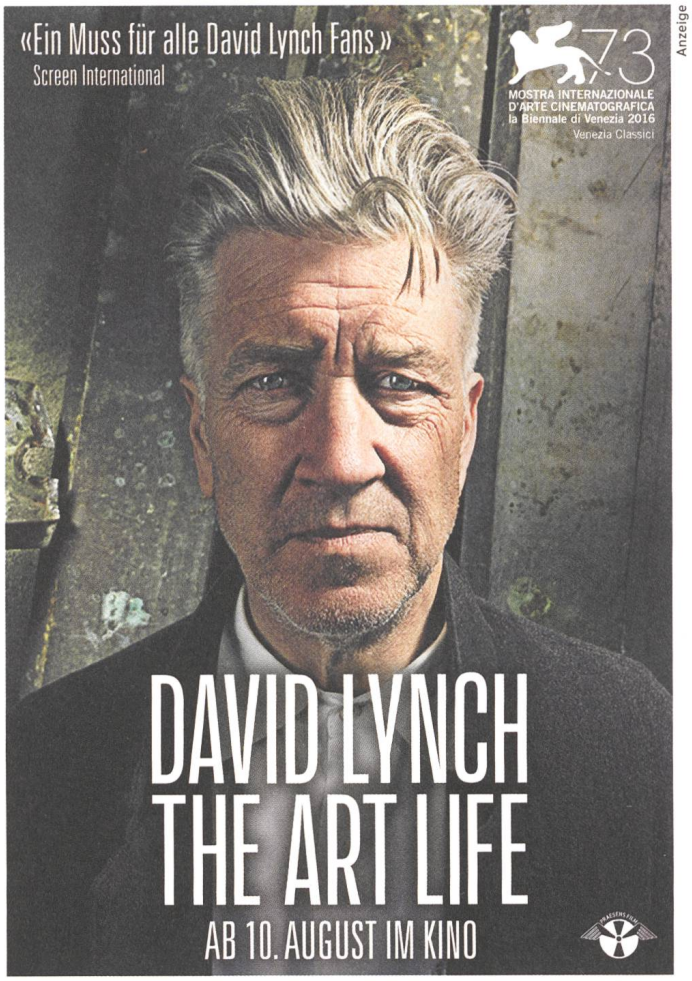
Russische Avantgarde. Drei Perlen des russischen Kinos der 1920er Jahre. 3 DVDs. Musikalische Begleitung: André Desponds. Vertrieb: trigon-film 2017

1917 versuchte Russland, auf der imaginären Treppe des historischen Fortschritts gleich zwei Stufen (fast) auf einmal zu nehmen: mit der bürgerlichen Revolution im Februar und mit Lenins proletarischer Revolution im Oktober. So wurde aus einem feudalen Staat, in dem die Leibeigenschaft erst 1861 aufgehoben worden war, der erste mit sozialistischem Selbstverständnis. Dieser gewaltige Sprung war auch eine Herausforderung für die Künstler aller Disziplinen. Es galt, die neuen ideologischen Inhalte zu vermitteln. Und es stellte sich die Frage nach der adäquaten Form: ob sich der neue Wein unbeschadet in alte Schläuche (wie etwa Salondrama und -komödie) abfüllen liess. Wenn das Volk (durch die Sowjeträte) sein Schicksal in die eigene Hand nehmen sollte, waren im Theater wie im Film die alten Dramaturgien nicht mehr geeignet, die die gesellschaftlichen Zustände als gegeben abbildeten, die Welt musste vielmehr als veränderbar dargestellt und begreifbar gemacht werden.

Das nachrevolutionäre Russland wurde zu einem spannenden filmkünstlerischen Experimentierfeld. So versuchten zum Beispiel Dsiga Wertow und Sergej Eisenstein auszubrechen aus rein narrativen Schnittfolgen und sie zu bereichern durch assoziative oder kontrastierende Montagen. Andere suchten nach Alternativen zur naturalistischen Spielweise der vom Stanislawski-Theater geprägten Schauspieler: *Lew Kuleschow* in seinem «Labor» ebenso wie *Grigori Kosinzew* und *Leonid Trauberg* in ihrer «Fabrik des exzentrischen Schauspielers» (FEKS). Zugleich beschäftigten sich viele Filmemacher auch theoretisch mit den Möglichkeiten des filmischen Ausdrucks. Von den US-amerikanischen Vorbildern waren die meisten fasziniert, doch suchten sie auch nach Alternativen dazu.

Lenin erklärte den Film zur «wichtigsten aller Künste», weil er ihm – vor der Verbreitung des Radios – als das ideale Vehikel erschien, um die breite, vielfach noch analphabetische Bevölkerung des weiten Sowjetstaats zu erreichen. Das bedeutete für die Filmschaffenden staatliche Unterstützung, aber auch die permanente Bedrohung durch simple ideologische Indienstnahme. Ihren Abschluss fand diese Epoche mit der Verfestigung der politischen Herrschaftsstrukturen unter Stalin: Wo Machtsicherung oberste Staatsräson war, hatte auch die permanente Infragestellung in den Künsten zu enden. Alle avantgardistischen Strömungen wurden nun als «formalistisch» gebrandmarkt, ab 1932 galt der «sozialistische Realismus» offiziell als Richtlinie.

Im Zeichen der hundertsten Wiederkehr des Revolutionsjahrs 1917 sind nun zwei DVD-Editionen erschienen, die Werke aus den fruchtbaren Aufbruchsjahren des sowjetischen Filmschaffens präsentieren. Sie sind eine wertvolle Angebotserweiterung,



Anzeige

Anzeige

denn diese Periode war im deutschen Sprachraum – trotz einigen verdienstvollen Publikationen, insbesondere der Edition Filmmuseum – bisher kaum erschlossen. Mit Kuleschows Die seltsamen Abenteuer des Mr. West im Land der Bolschewiken, der Gogol-Adaptation Der Mantel von Kosinzew und Trauberg sowie *Boris Barnets* Das Mädchen mit der Hutschachtel fasst trigon-film drei ganz unterschiedliche Werke unter dem Aspekt der Avantgarde zusammen. Anders geht die Auswahl der Filmedition Suhrkamp vor; sie folgt einem Leitthema, der Idee des «Neuen Menschen», und vereint dazu Spielfilme wie *Abram Rooms* Dritte Kleinbürgerstrasse (auch bekannt als: Bett und Sofa), *Friedrich Ermlers* Trümmer eines Kaiserreichs (auch: Der Mann, der das Gedächtnis verlor), *Dawid Marjans* selbst Spezialisten kaum bekannten Das Leben in der Hand und *Nikolai Ekks* frühen Tonfilm Der Weg ins Leben. Ergänzt wird diese Auswahl durch drei kurze Animationsfilme und eine Filmwochenschau von *Dsiga Wertow*. Zur Freude an beiden Editionen trägt wesentlich bei, dass die Stummfilme musikalisch einfühlsam und abwechslungsreich begleitet werden von Meistern ihres Fachs: *André Desponds* (Zürich) und *Richard Siedhoff* (Weimar).

Die beiden Ausgaben wird man mit Gewinn zusammen sehen und sich dadurch anregen lassen, bei den Filmen der Avantgarde-Box den unterschiedlichen politischen Aspekten nachzugehen und umgekehrt in der Box «Der Neue Mensch» auch die unübersehbar avantgardistische Gestaltung zu würdigen. Gemeinsam machen sie Lust auf weitere Einblicke in diese überaus reiche Zeit des sowjetischen Films. Da wäre dann auch zu entdecken, dass es neben dem im Westen bevorzugt beachteten politischen oder gestalterisch revolutionären Schaffen auch eine konventionellere Produktion von hohem Niveau gab, die sich – wie etwa die Filme von Jakow Protasanow – beim Publikum des jungen Sowjetstaats weit grösserer Beliebtheit erfreute.

Martin Girod

Buch →

Wirtschaftswunderkinobilder

Beate Fehrecke, Dagmar Rode (Hg.): Karl-Heinz Fehrecke – Filmplakate im Wirtschaftswunder. Göttingen, Steidl, 2017, 112 S., Fr. 24.40, € 18

Plakate wie die beiden, mit denen gegenwärtig für Get Out geworben wird (schwarzweiss und auf einen Moment des Schreckens konzentriert), sind echte Hingucker und insofern eher die Ausnahme in Zeiten, wo Social Media die Hauptwerbeträger sind. Das war einmal anders: In den fünfziger Jahren war das Filmplakat «das wichtigste Werbemedium für den Kino-Film». So heisst es in einer Publikation, die dem Grafiker Karl-Heinz Fehricke (1913–1994) gewidmet ist. Sein Name dürfte heute so vergessen sein wie die meisten der Filme, für die er damals Plakate entwarf, nur wenige (wie die immens populären Immenhof-Filme) erfreuen sich durch die Reproduktion auf DVD-Covern neuer Bekanntheit.

Fehricke gründete 1938 sein eigenes Atelier für Gebrauchsgrafik in Göttingen und schuf zwischen 1949 und 1966 insgesamt 68 Filmplakate, die in dieser Publikation allesamt in Farbe abgebildet sind, zudem sechs zu anderen Themen, darunter zwei aus der Zeit vor 1945. Die Selbständigkeit war «ein mutiger Entschluss», schreibt sein Neffe *Nicolaus Ott*, denn «das öffentliche Bewusstsein für die aufkommende Werbegraphik war noch nicht etabliert». Wir erfahren auch von Fehrickes Arbeitsweise, sich oft am Drehort aufzuhalten, «um atmosphärisch die vielfältigen Eindrücke aufzunehmen» – mit einer Rolleiflexkamera. Gern hätte man gewusst, ob das damals eine gebräuchliche Praxis war. In einem weiteren Beitrag stellt *René Grohnert* den in Göttingen beheimateten ARCA-Filmverleih vor, für den Fehricke regelmässig tätig war und der sich später auch als Produzent einen Namen machte, unter anderem mit den erwähnten Immenhof-Filmen. Grohnert attestiert den Plakaten «eine starke, Fröhlichkeit ausdrückende Farbigkeit, die den Eindruck eines arglosen Optimismus trug» – passend zur Mentalität der Wirtschaftswunderjahre und zu Filmtiteln wie Lilli, ein Mädchen aus der Grossstadt, Davon träumen alle Mädchen, Die wilde Auguste oder Der tolle Bomberg. Es gibt aber auch dramatische Motive, wie zu Veit Harlans Das dritte Geschlecht oder zu So war der deutsche Landser. Durchgängig wird ein Interesse an Erotik bedient, verständlich bei Titeln wie den Liane-Filmen mit Marion Michael oder Lana, Königin der Amazonen. Von der leicht in den fünfziger Jahren zu verortenden Gestaltung heben sich die Plakate für Madeleine Tel. Nr. 136211 (1958), Jack und Jenny (1963) und Galia (1965) mit ihrer Modernität durch Reduktion ab. Frank Arnold

DVD →

Die Wunden der amerikanischen Provinz

Hell or High Water (David Mackenzie, USA 2016), Format 1:2.40, Sprache: Englisch oder Deutsch, Untertitel: Deutsch, Englisch, Vertrieb: Ascot Elite Home Entertainment

Irgendwo in Texas. Eine gottverlassene Gegend, in der die schiere Perspektivlosigkeit herrscht. Hie und da eine Tankstelle, ab und zu ein Kaff samt Diner und Bank. Am Strassenrand Plakate, die den schnellen Kredit versprechen. Gut geht es hier den wenigsten, und längst ist die Kargheit der Gegend ihren Bewohnern in Fleisch und Blut übergegangen: Niemand verliert auch nur eine Silbe zu viel. Wer dennoch spricht, tut es wie aus der Pistole, mit einer Direktheit, die bestenfalls entwaffnend ist und oft einen ironischen Unterton hat. Mag sein, dass der eine oder andere einen weichen Kern hat. Eine harte Schale haben sie alle.

Das gilt auch für die Brüder Tanner (Ben Foster) und Toby (Chris Pine), denen der Verlust der kleinen Familienranch droht, weil die örtliche Bank auf der Begleichung der Hypothekarzinsen beharrt. Während der Draufgänger Tanner eben aus dem Gefängnis entlassen wurde, hat sich der stille Toby einen raffinierten Coup ausgedacht: Gemeinsam rauben sie die Filialen ihrer eigenen Bank aus, waschen das erbeutete Geld im Casino und zahlen damit eben jenem Institut die Schulden zurück, dessen Ableger sie überfallen haben. Der Plan funktioniert zunächst, und man gönnt den Brüdern den anfänglichen Erfolg: weil sie auf sympathische Art unprofessionell vorgehen und sich im Grunde nicht bereichern, sondern nur Bedingungen erzwingen wollen, unter denen ein Leben in Würde wieder möglich ist. Doch es geht nicht lange gut. Denn der Ranger Hamilton (Jeff Bridges) heftet sich an ihre Fersen, ein alter Fuchs, der weiss, dass er nur Geduld haben muss: Irgendwann wird den Brüdern ein Fehler unterlaufen.

Obwohl Hell or High Water in der Gegenwart spielt, ist der Film des Schotten David Mackenzie in mehr als einer Hinsicht ein Western. Tanner und Toby sind Outlaws, die auf staubigen Strassen und in sengender Hitze dem Schicksal auf die Sprünge helfen wollen. Dass der Tonfall des Films so lakonisch wie melancholisch und sein Humor mehr als spröde ist, liegt einerseits am präzis zurückgenommenen Spiel eines Darstellerensembles, das bis in die Nebenrollen hervorragend besetzt ist. Andererseits ist es *Giles Nuttgens* zu verdanken, durch dessen Kamera die Landschaft zwar berückend schön erscheint, aber nie ihre Kargheit verliert oder zur grandios-romantischen Kulisse verkommt. Drehbuchautor *Taylor Sheridan* wiederum legt nach seinem Script zu Denis Villeneuves Sicario (2015) auch mit Hell or High Water eine Geschichte vor, deren unterkühlte Spannungskurve unmerklich, aber unaufhaltsam ansteigt, um am Ende in einem eigentlichen Anti-Showdown zu gipfeln.

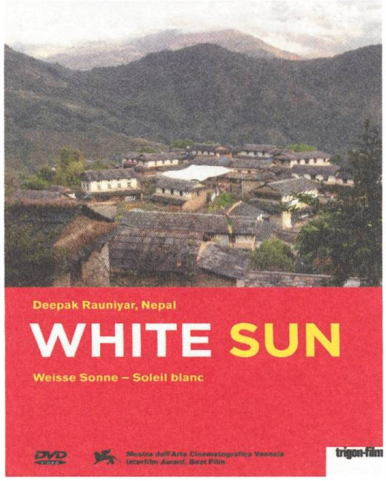
Bei aller Lakonik ist Hell or High Water keineswegs gefühllos, er dosiert seine Emotionen einfach nur so sparsam wie effizient. In seinen berührendsten Momenten schimmert daher etwas durch, was weit über das Einzelschicksal der Brüder hinausgeht: eine Ahnung von lebenslanger Entbehrung und aufgestautem Frust, von

Angst und Ausweglosigkeit. Und von einer ungebrochenen Sehnsucht nach Gerechtigkeit. Das Verdienst dieses erstaunlichen Films liegt letztlich darin, dass er es überzeugend schafft, im althergebrachten Gewand des Western den Finger auf die sehr gegenwärtigen sozialen Wunden Amerikas zu legen.

Philipp Brunner

DVD →

Kluft zwischen Tradition und Moderne



White Sun (Deepak Rauniyar, Nepal 2016)
Format 1:2.35 - 16/9 Sprache Nepali,
Untertitel: Deutsch, Französisch; 89 min.
Vertrieb: trigon-film

Die Geschichte von White Sun des nepalesischen Regisseurs Deepak Rauniyar beginnt mit einer Leiche. Obwohl sich der Film ganz um das Problem dreht, was mit dem Körper des verstorbenen Vaters geschehen soll, eröffnen sich darin allgemeinere Themen und Konzepte des Lebens: Wie gehen wir in Zeiten von rasanter Veränderung mit der Vergangenheit um, mit Autoritäten und Traditionen, wie mit nationaler Identität? Der Wichtigkeit, traditionelle Riten einzuhalten, steht die Frage entgegen, wie man sich ganz praktisch der Leiche entledigt. Der Kontrast zwischen Tradition und praktischen Problemen schafft die Grundspannung und ist dramatischer Antrieb des Films. Mit dieser Konfrontation stellt Rauniyar die Kluft zwischen Tradition und Moderne, zwischen Traditionalismus und Modernisierung dar, was sich schliesslich als die Differenz zwischen Stadt und Land entpuppt. Die Leiche und die Probleme, die sie sichtbar macht, repräsentieren die Folgen des Bürgerkriegs in Nepal. Der Film zeigt auch die Schwierigkeit, Kompromisse zu finden zwischen der starken, in Traditionen verwurzelten Identität einer Kastengesellschaft und der nur vermeintlichen Demokratie, die durch die bürokratische Logik der maoistischen Partei zerfressen wird. Es ist wohl die weisse Sonne auf der nepalesischen Flagge selbst, die zur Leiche geworden nun als Problem behandelt werden muss.

Deepak Rauniyar will all diese Themen in eine einfache, aber intelligente Geschichte packen und damit die soziopolitische Komplexität des gegenwärtigen Nepal beschreiben oder gar erklären. Immer mit einem Hauch von Humor. Auch wenn die Story ab und an konventionell erscheint, gelingt es Rauniyar, überzeugend ein Bild dieser komplexen Situation zu vermitteln. Mit diplomatischem Geschick formuliert er seine Kritik an allen Parteien und zeigt dabei doch auch deren fundamentale Menschlichkeit. Mit einem echt säkularen Blick nimmt er die Unnachgiebigkeit von religiösen wie politischen Ideologien aufs Korn. Ein Hoffnungsschimmer stammt von den unterdrückten Frauen und mehr noch von der jüngeren Generation. Am Ende werden es die Kinder sein, die das Problem mit der Leiche lösen.

Man könnte den fast didaktischen Einsatz von Metaphern kritisieren wie auch die beschreibende Haltung, doch muss man sich vor Augen führen, wie jung das nepalesische, von Hollywood und Bollywood unabhängige Filmschaffen ist. In diesem Sinn muss man White Sun als ein selbstreflexives Identitätsdrama lesen, in dem beim Versuch, eine neue Geografie und Narration zu schaffen, die Identität des nepalesischen Kinos und des Landes selbst miteinander verschmelzen.

Giuseppe Di Salvatore

Buch →

Weltkino für Westdeutsche

Jörg Schöning (Red.): neue filmkunst. Resurrected. Internationale Filmkunst – Klassik der Moderne. Der Verleih «Neue Filmkunst Walter Kirchner» 1953–1975. Herausgegeben von der Kinemathek Hamburg e.V. München, edition text + kritik, 2016, 144 S., Fr. 19.90, € 14,40

Es war «das Eingangstor in die Welt des Films als Kunstform», zumindest für den künftigen Filmemacher Benjamin Heisenberg im Jahr 1993, als er nach München kam: die «Lupe 2» in Nordschwabing, einst Teil des Kinoparks des Göttinger Filmverleihs Neue Filmkunst, der «die Westdeutschen mit dem Weltkino bekannt machte» (Jörg Schöning). Entstanden 1952 aus einem studentischen Filmclub an der Uni Göttingen, startete das Verleihprogramm mit Die schmutzigen Hände, seinerzeit noch in Sonntagsmatineen, später richteten viele Kinos am besucherschwachen Donnerstag (bei damaligem Programmwechsel am Freitag) einen Filmkunsttag ein, der neben den eigenen Kinos (seit 1957) eine Abspielbasis für die Filme der Neuen Filmkunst bot. Darunter fanden sich Klassiker von Eisenstein, Clair, Bergman, Buñuel, Hitchcock, Bresson und Godard. Flankiert wurden die Herausbringungen von den Plakaten, die unter dem Motto «zeitnahe Grafik für zeitlose Filme» oft von Hans Hillmann (der hier im Gespräch mit Christoph Hochhäusler zu Wort kommt) entworfen wurden und optisch-ästhetisch mit ihren Maximen («Nicht überladen! Wenige Motive! Texte so wenig wie möglich!») einen grossen Kontrast zu den vorherrschenden Plakaten (nicht nur) der fünfziger Jahre boten. Und die Hefte der «Kleinen Filmkunstreihe» (87 zwischen 1957 und 1973), für deren Redaktion mehrfach Enno Patalas, Frieda Grafe oder Herbert Linder verantwortlich zeichneten, hoben sich in Umfang und Informationsgehalt deutlich von den «Illustrierten Filmprogrammen» ab. Wegen der Kosten für den Bau beziehungsweise die Übernahme von Kinos musste der Verleih 1975 Konkurs anmelden, viele der Titel allerdings blieben im Nachfolger Die Lupe GmbH (einem reinen Repertoireverleih mit zeitweise bis zu 160 Titeln) erhalten, bis dieser 2005 seine Tätigkeit einstellte.

Diese verdienstvolle Publikation ist entstanden anlässlich einer Filmreihe im Hamburger Kommunalen Kino Metropolis: Die dort gezeigten vierzig Filme werden auf jeweils einer Doppelseite in Wort und Bild dokumentiert, Verzeichnisse der Verleihtitel und der Hefte der «Kleinen Filmkunstreihe» machen den Band zugleich zu einem Nachschlagewerk, vor allem aber wird hiermit eine wichtige filmkulturelle private Institution der Bundesrepublik gewürdigt.

Frank Arnold