Medien

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **43 (1991)**

Heft 23-24

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Zum Beispiel FOCAL

KATHARINA BÜRGI

«Focal? Also Sie meinen die Strumpffabrik in Lausanne?», fragt zögernd die junge Frauenstimme bei der Telefonauskunft. Ein Begriff ist die Stiftung FOCAL (Fondation de formation continue pour le cinéma et l'audiovisuel) offenbar noch nicht. Ihr Zielpublikum und Zweck: «Vor allem fördert und betreibt sie die fachliche Fortbildung von Berufsleuten der Film- und Videobranche». So steht es im Stiftungsreglement.

Vorab eine Bilanz in Ziffern seit der Gründung der Stiftung FOCAL im Jahr 1990. Das Kursprogramm von September 1990 bis Anfang Dezember 1991 umfasste zwölf Veranstaltungen, die insgesamt an 69 Tagen stattfanden und von 183 Personen besucht wurden. Es gab mehrere Seminare (einige als Teil eines Zyklus zu einem Thema), ein «Atelier de recherche», eine Tagung, eine Informationsveranstaltung. Benützt wurde dieses Bildungsangebot von Journalistinnen und Journalisten, Trickfilmemacherinnern und -machern, Kameraleuten, Komponistinnen und Komponisten, Leuten von der Produktion und so weiter. Damit genug der Zahlen und der Aufzählungen: An dieser Stelle soll über einzelne Erfahrungen berichtet und Gelegenheit zu einer Zwischenbilanz geboten werden.

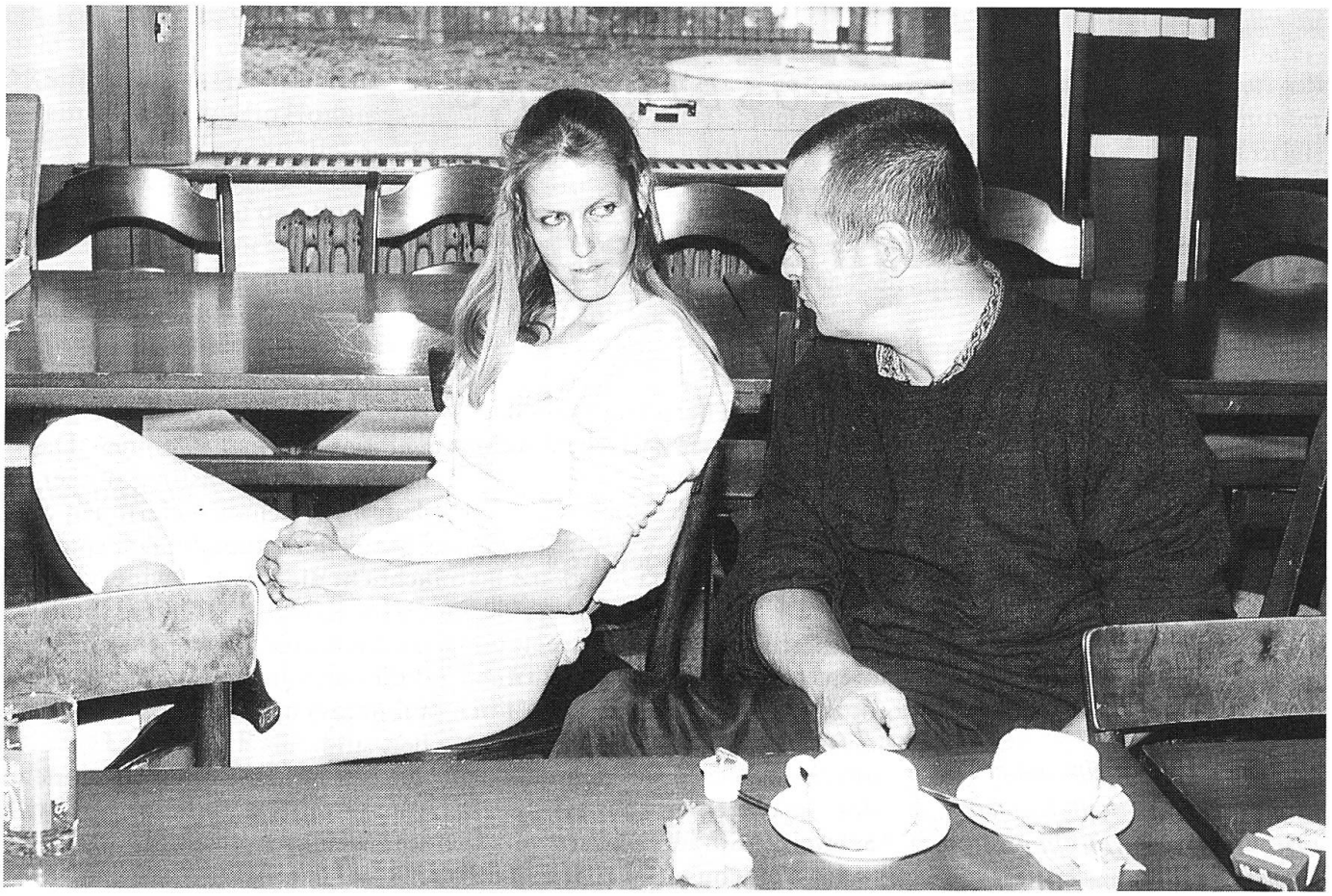
«Nullquotenregelung» im Ausschuss

Aus der Quelle Stiftungsreglement noch ein Zitat: «Die Stiftung achtet bei ihrer Tätigkeit in Aus- und Weiterbildung auf die angemessene Berücksichtigung der Geschlechter, sowie der Schweizer Sprachregionen.»

Im Ausschuss der Stiftung, der die Geschäftsleitung wählt und sie beaufsichtigt sowie zusammen mit der Branche über das Kursprogrammm entscheidet, nehmen sieben qualifizierte Vertreter der Branche Einsitz. Sieben Männer. Sie sind von ihren Verbänden delegiert worden. Pierre Agthe, Geschäftsleiter der Stiftung seit ihrer Gründung, lässt sich die Frage nach der «angemessenen Vertretung der Geschlechter» gefallen: Er hat keine Erklärung für diese auffallende «Nullquotenregelung» im Ausschuss, aber er betont, dass er bei der Entwicklung von Kursen kontinuierlich mit Frauen zusammenarbeite. Isabella Huser, die für FOCAL Kurse entwickelt und organisiert, nimmt pointierter Stellung zu diesem Aspekt. Für sie ist dieser Zufall nicht ganz harmlos: «Es gab bisher auch kaum Seminarleiterinnen, und wenige Frauen besuchten die Kurse.» Eine Gegentendenz stellen allerdings die Seminare im Zyklus «Schauspielführung» dar: Hier gab es bis zu 50 Prozent weibliche Teilnehmerinnen. Dass beim Seminar «Casting» ausserdem mehr Schauspielerinnen als Schauspieler teilnahmen, spiegelt schlicht die Realität wider: In dieser Kategorie sind die Frauen die Mehrheit. So wie andrerseits die Frauen in der Schweizer Filmbranche klar eine Minderheit sind.

Realität und Zukunftsvisionen: Was kann Weiterbildung, was will sie? Welche Ambitionen hat FOCAL? Absichtserklärungen verleiten oft eher zu Ironie als zu Achtung, vor allem wenn sie vielsagende Vokabeln wie «angemessen» oder «ausgewogen» enthalten. Aber sowohl die Frauen im Reglement wie die Sprachregionen sind verständlich als Symptom für ein Malaise, das existiert.

Auch die zweite Problematik, die der Kommunikations-Sprachen innerhalb des vielsprachigen Kleinstaates Schweiz, der sich nicht entschliessen kann, multikulturell zu werden, wird bei FOCAL kontrovers betrachtet. Die bisherige Erfahrung hat gezeigt, dass eine starke Tendenz zu Seminaren besteht, die sich nur an eine Sprachregion wenden – in einer Epoche, in der in Spanien Schweizer Filme auf englisch gedreht werden. Es heisst, die Leute in der geheimen Filmhauptstadt Zürich, von denen bemerkenswert viele Initiativen ausgehen, zögen es oft vor, nur Deutschschweizer Frauen und Männer einzubeziehen. Denn, so



Seminar «Casting II» mit Klaus Emmerich.

wird begründet, bei den gemischten Seminaren seien es dann die Romands, die sich doch wieder abkapseln. Aussage gegen Aussage: Nein, gerade die Westschweizer seien es gewesen, die sich für gemischte Arbeitsgruppen ausgesprochen haben beim Grundkurs des Zyklus «Musik für den Film», der im DAVI (Abteilung Film- und Audiovision an der Ecole d'Art de Lausanne) mit Uebersetzung durchgeführt wurde.

Pierre Agthe legt viel Gewicht auf die Prinzipien von FOCAL: «Seminare durchführen: wunderbar – aber es ist nicht das Hauptziel der Weiterbildung, wie ich sie konzipiere. Die Zielsetzung geht darüber hinaus. Es geht um Begegnung und Auseinandersetzung. Filmemachen ist im Grunde oft ein sehr einsames Handwerk. Die Kurse sind deshalb als eine Art Teamwork konzipiert, wo dem Individuum die Chance zu persönlicher Bereicherung geboten wird. Raum für Phantasie, die Diskussion mit den anderen, die Entfaltung des eigenen kreativen Potentials.»

Das heisst nicht, betont der Geschäftsleiter von FOCAL, dass nicht auch sehr technische Seminare organisiert werden. Beispielsweise ist ein Atelier zu «Digital Editing» in Zusammenarbeit mit Leuten des Westschweizer Fernsehens in Vorbereitung. Es geht sowohl um das Handwerk wie um das Problem der neuen Technologien im Filmbereich. Diese Zusammenarbeit mit dem Fernsehen «ist ganz pragmatisch», entsteht sozusagen «auf dem Terrain», über konkrete Projekte, die von jemandem an FOCAL herangetragen werden.

Ein weiteres Anliegen von Pierre Agthe ist der Austausch mit dem Ausland: Kursleiter aus anderen Ländern bringen den Input anderer Erfahrungen und Blickpunkte. Aber Agthe denkt darüber hinaus an Formen von «Koproduktionen». Mit Österreich und Deutschland wird beispielsweise jetzt ein Stereo-Ton-Seminar geplant. Durch solche Kontakte gelingt es FOCAL, die Stellung der Schweizer Filmbranche im europäischen und internationalen Kontext zu stärken. Ausserhalb der Schweiz ist man an den Erfahrungen von FOCAL interessiert, weil diese von der Branche gegründete nationale Weiterbildungsstruktur mit dezentralisiertem Angebot sich von den Schulen und von den privaten Anbietern abhebt.

Gesucht: Zusammenarbeit mit Dritten

Der Zyklus zur Thematik *«Schauspielführung»* ging von der Weiterbildungsgruppe von «Zürich

für den Film» und vom Filmgestalterverband aus. Ein gutes Beispiel für ein Thema, das der Branche schon länger unter den Nägeln brannte. Bereits im Zusammenhang mit der Drehbuchdebatte tauchte dieses Defizit und Bedürfnis immer wieder auf. Martin Rengel zitiert Gustav Gründgens: «Die Besetzung ist fünfzig Prozent einer Regie-Konzeption.» Rengel, der eines der Seminare zur Schauspielführung und zwei zum Thema «Casting» organisiert hat, freut sich über den Erfolg der Seminare, fragt aber skeptisch nach den Konsequenzen. Er klagt: «Leider gehen die meisten Schweizer Regisseure nicht ins Theater. Sie kennen eigentlich keine Schauspieler und Schauspielerinnen – und man sieht es den Filmen an, wo immer wieder die gleichen Leute auftauchen. Vor allem in den Nebenrollen gibt es bereits ganz stereotype Figuren».

Martin Rengel wurde für diese Kurse angefragt, weil er selbst jahrelange Erfahrung als Regisseur am Theater hat. Er machte die Vorschläge für die Kursleitung der *Casting-Seminare* – Casting-Spezialistin Ann Dorthe Braker aus München und die Regisseure Klaus Emmerich und Markus Imhoof – und erarbeitete mit ihnen das Konzept. Der erste Teil mit Referaten und Diskussionen war Teilnehmern aus allen Berufen offen; tatsächlich waren nebst Leuten von Regie und Regieassistenz auch solche aus der Produktion gekommen, ebenso wie ein Kameramann und ein Cutter. Der zweite Teil mit Auditionen hingegen war speziell für Regisseurinnen und Regisseure.

Dass es beim Handwerk auch um Konzeptionen der menschlichen Beziehungen und des Filmemachens geht, zeigten leidenschaftliche, manchmal polemische Diskussionen um die Verantwortung auf Seiten der Regie, um Konfliktbereitschaft, um das Machtgefälle zu den Schauspielern, ob Mann oder Frau, über Sprache im Schweizer Film.

Ein Beispiel für ein Thema, das von FOCAL selbst aufgegriffen wurde, ist das Seminar zu *«Musik für den Film»,* von der SUISA mitgetragen und im DAVI durchgeführt. Rainer Trinkler hat diesen Grundkurs – Beginn eines Zyklus – zusammen mit dem Komponisten Bruno Spoerri entwickelt. Ein Kurs, der einiges bot: vom Exkurs über klassische Filmmusik-Konzeptionen zum Auffinden mittels Computer des musikalischen Masses für ein filmisches Mass bis zur praktischen Komposition von Filmmusik zu ausgewählten Szenen aus «Das Boot ist voll» und «Filou».

Probleme und Grenzen

Rainer Trinkler vertritt den Schweizerischen Filmtechnikerverband in der Stiftung. Ein Verband, der lange vor FOCAL ein eigenes kontinuierliches Weiterbildungsangebot entwickelt hat – und der «nationalen branchenübergreifenden Struktur» eher skeptisch gegenüberstand. Wie sieht die Zwischenbilanz aus? Trinkler schwankt offenbar zwischen einem Enthusiasmus, der von der praktischen Erfahrung als Kursleiter wie als Kursteilnehmer genährt wird, und dem Bewusstsein, dass nicht alles so klappt, wie man möchte. Das Seminar über Filmmusik ist eine gemischte Erfahrung. «Negativ ist, nebst der schwachen Beteiligung von Seiten der Regie, dass es uns nicht gelungen ist, den Kurs wie geplant in Zusammenarbeit mit einem privaten Anbieter durchzuführen. Der Kursort, beim DAVI – die Abteilung Film- und Audiovision an der Ecole d'Art de Lausanne – hat sich bewährt, obschon dort der Klausur-Charakter wegfiel. Wir hatten fünf Arbeitsplätze für die praktische Komposition, und aus dem engen Kontakt mit den Leuten der Schule gingen neue Pläne hervor.»

Ein generell ungelöstes Problem ist die Schwierigkeit, laut Rainer Trinkler, «die Leute von meiner Generation dabeizuhaben, die älteren, erfahrenen». Es ist schon vorgekommen, dass solche Leute aus einem Seminar wieder ausstiegen, weil die grosse Mehrheit Teilnehmerinnen und Teilnehmer waren, die noch kaum eigene Filme gemacht haben. Unklar ist das Rezept, mit dem mehr bestandene Berufsleute angesprochen werden können. Der Gesprächspartner plädiert für kürzere Kurse – nach der bewährten Erfahrung seiner Kategorie. Aber es geht wohl vor allem darum, vermehrt mit dem Zielpublikum der erfahrenen, anerkannten Filmleute zusammen das Kursangebot weiterzuentwickeln, Bedürfnisse aufzunehmen.

Grenzen sind FOCAL durch die Finanzen gesetzt. Etwa 15 bis 20 Prozent der Kosten sind durch die Beiträge der Teilnehmerinnen und Teilnehmer gedeckt, ein Teil kommt vom Bund und den Kantonen. Sponsoren tragen meist durch materielle Leistungen bei. Suissimage kofinanziert FOCAL, an sie wurden die eigenen Weiterbildungsaktivitäten delegiert. Doch es braucht viel Entwicklungsarbeit, damit Neues entstehen kann. Geplant ist ein Dokumentationszentrum, bisher fehlten Zeit und Mittel. Nicht zuletzt ist es die Filmbranche selber, die ständig neu die Basis zur Weiterbildung ihrer Mitarbeiter festigen muss. ///

«Magic Heidi»

Zu einem Film von Annemarie Friedli im Schweizer Fernsehen DRS

ROLF HÜRZELER

Sie stand intellektuell stets im Schatten ihrer etwa zwanzig Jahre älteren englischen Schwester Alice – das Heidi aus den Bündner Alpen. Alice bewegt sich nach den 1862 verfassten Auszeichnungen des pädophilen Prälaten Lewis Carroll in einer raffinierten Wunderwelt der brillanten Sprachspiele, der mathematischen Gesetzmässigkeiten und der tiefenpsychologischen Erkenntnisse. Johanna Spyris Heidi in den «Geschichten für Kinder und auch solche, die Kinder lieb haben» – erschienen zu Beginn der achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts – wirkt dagegen wie ein Landei von der zerbrechlichen Sorte, rosa-alpenglühend angehaucht und mit umgebundenem Mäschli. Literarische Wirklichkeit oder nur Klischee nach der Vermarktung des armen Mädchens?
Wahrscheinlich wurde Heidi tatsächlich – wenigstens teilweise – das Opfer von Ideologie und Kommerz. Johanna Spyris Figur war zwar keine rote Zora, aber sie hatte ihre Qualitäten, die man einem (weiblichen) Kind im 19. Jahrhundert nicht unbedingt zutraute. Heidi setzt sich in der Welt der Erwachsenen mit etwelchem Selbstvertrauen durch und lässt sich selbst von einem neurotischen Fräulein Rottenmeier nicht einschüchtern. Sie gewinnt das Herz des störrischen Alp-Öhis, parliert mit Doktor Classen schon fast wie eine Erwachsene und beweist ihren scharfen Intellekt, wenn sie dem Geissenpeter Lesen und Schreiben beibringt. Leider ist von diesem Heidi im Lauf der jüngsten Rezeptionsgeschichte nicht mehr viel übriggeblieben – das belegt Annemarie Friedlis Dokumentarfilm «Magic Heidi».

Missbrauchter Kinderstar

Annemarie Friedli – vor allem als Lateinamerika-Expertin des Schweizer Fernsehens bekannt – hat eine sehr persönliche Beziehung zu Heidi. Sie spielte 1954 im berühmten «Heidi und Peter»-Film eine Statistenrolle als Schulmädchen. Damit dürfte Annemarie Friedli – im Gegensatz zur Hauptdarstellerin Elsbeth Sigmund – gerade noch knapp ein Jugendtrauma umschifft haben. Elsbeth Sigmund, Hauptdarstellerin in Luigi Comencinis *«Heidi»* (1952), Franz Schnyders *«Heidi und Peter»* (1955) sowie in *«Frühlingslied»* (S'Vreneli vom Eggisberg/Heidi und ihre Freunde, 1954) von Hans Albin und Walter Lesch, berichtet in «Magic Heidi» nämlich von den strapaziösen, oft stundenlang dauernden Dreharbeiten – sie hatte auch zu weinen, wenn sie nicht mochte – und von den dilettantischen, aber nicht minder aufwendigen PR-Auftritten in aller Welt. Die kleine Elsbeth wurde damit als Heidi Opfer einer systematischen Kindsmisshandlung. Obschon damals viel umschwärmt und heiss begehrt, spricht Elsbeth Sigmund heute nicht mehr gern von ihren damaligen Erfahrungen. Und man glaubt ihr, dass sie nach den Dreharbeiten fest entschlossen war, nie Schauspielerin zu werden. Das Thema «Kinderstars im Schweizer Film», wie es Annemarie Friedli hier kritisch streift, ist noch nicht erschöpfend dargestellt und verdient eine weitere dokumentarische Aufarbeitung.

Im Zentrum von «Magic Heidi» steht der Mythos. Die Filmautorin entwickelt – stets mit Augenzwinkern und mitunter bissiger Ironie – gewissermassen

Erinnert sich ungern an ihre Kinderstarrolle: Elsbeth Sigmund mit Heinrich Gretler in Luigi Comencinis «Heidi» (1952).

eine «Heidi»-Ideologie, das heisst, sie stellt Heidi im Spiegel von Film und Theater als Ausdruck des Zeitgeistes dar. In den fünfziger Jahren war «Heidi» mit den beiden Produktionen der Praesens-Film von Luigi Comencini und Franz Schnyder die schweizerische Antwort auf den amerikanischen Kulturimport aus Hollywood - mit nachhaltigem Erfolg. Die Amerikaner griffen das Thema mit dem unsäglichen Streifen *«Heidi kehrt heim»* (Delbert Mann, 1967) auf. Darin spielte Jennifer Edward die Hauptrolle, und auch ihr brachte das Engagement kein Glück. Sie kommt im Dokumentarfilm als eine zwar sympathische, aber um ihren beruflichen Erfolg betrogene Frau zu Wort.

Das «Heidi» der fünfziger Jahre kam für die Amerikaner indes nicht unerwartet. Sie erlebten mit der Verfilmung von Regisseur Allan Dwan bereits 1937 die Premiere. Der Kinderstar hiess Shirley Temple, die mittlerweile längst nicht mehr Schauspielerin ist und in den diplomatischen Dienst der USA gewechselt hat. Sie wirkt heute als Botschafterin in Prag und war zu einem Interview über ihre Karriere vor der Kamera nicht bereit.

Vermarkteter Mythos

Der Heidi-Boom ist in den Vereinigten Staaten scheinbar grösser als hierzulande. Dies zeigen Aufnahmen von Annemarie Friedli aus New Glarus (Wisconsin), wo jährlich ein «Heidi»-Festival stattfindet (Originalton: «Heidi is a real kik-koff»). Das lokale Gewerbe nützt den Mythos vom kleinen unschuldigen Mädchen aus den schönen Alpen gnadenlos aus - und das Publikum dankt die Vermarktung mit rührender Begeisterung.

Der europäischen Exotik sind auch die Japaner erlegen. Sie drehten einen aus unserer Sicht zumindest eigenartigen Comic-Strip und einen Dokumentarfilm von erschlagender Naivität. Eine japanische Autorin entdeckte den«richtigen» Alp-Öhi - einen knorrigen Alten mit Bart und Tabakpfeife - ob Maienfeld, der sich offenbar an seine Rolle für amerikanische und japanische Kamerateams gewöhnt hat. Wie Europäer beim Besuchen «echter Indianer» in Amerika in Entzükken geraten mögen, finden hier die «Kolonialisten» von auswärts ihre Vorurteile von einer Schweiz

«Magic Heidi»

Lichtgestalt, Nationalsymbol und berühmteste Schweizer Botschafterin aller Zeiten

Film von Annemarie Friedli

Ausstrahlung im Schweizer Fernsehen DRS am 19. Dezember, 22.20 Uhr (Zweitausstrahlung am 21. Dezember, 15.10 Uhr)

«Heidi»-Filme

«Heidi» von Allan Dwan, USA 1937
«Heidi» von Luigi Comencini, Schweiz 1952
«Heidi und Peter» von Franz Schnyder, Schweiz 1955
«Heidi» von Werner Jacobs, Österreich 1965
«Heidi» (Heidi kehrt heim) von Delbert Mann, USA/BRD 1967
«Heidi», Zeichentrickserie von Shigeto Takahashi, Japan 1974/78 (gekürzte Kinoversion unter dem Titel *«Heidi in der Stadt»*, Japan 1977)
«Heidi's Song» von Robert Taylor, USA 1982

bestätigt, die es in dieser Form sicher nie gegeben hat.

Annemarie Friedli hat ein umfassendes Bild von «Heidi» in allen seinen Schattierungen gezeichnet, locker und humoristisch, aber auch kritisch reflektiert. Das Bestreben, eine möglichst vollständige Dokumentation zu liefern, hat indes dazu geführt, dass am Rand hinlänglich Bekanntes aufgegriffen wird. Dass die Vermarktung von Heidi hierzulande Teil des Tourismus-Marketing ist, hat der eine oder die andere schon längst festgestellt. Bilder der Auto-Raststätte «Heidiland» sind beispielsweise nicht neu – zumal das Schweizer Fernsehen erst kürzlich eine Folklore-Sendung an diesem Ort der helvetischen kulturellen (Auto-)Identität im Jahr 700 aufgezeichnet hat.

Dies soll indes das Bild von «Magic Heidi» nicht trüben, ein Bild der «berühmtesten Schweizer Botschafterin aller Zeiten» (Pressetext). Und wer noch mehr von ihr wissen möchte, dem sei ein Besuch im idyllischen Johanna-Spyri-Museum in Hirzel ZH zu empfehlen. Wussten Sie, dass es das gibt? Im obersten Stock des Riegelhauses lebt übrigens eine Familie von kurdischen Asylbewerbern, die meines Erachtens viel mehr zu diesem Land gehört als die Zeugnisse eines literarischen Engelkindes im Museum darunter, das nach dem Film von Annemarie Friedli – noch immer – gemischte Gefühle weckt. «Heidi» war freilich für viele schon immer eine zwiespältige Figur gewesen; nach diesem Dokumentarfilm wissen sie endlich genau warum. ▮▮▮

Eine Nacht im Fünf-Stern-Hotel oder unterm Sternenhimmel

Du kannst die Ferien im Ritz verschlafen. Oder mit SSR reisen. Und mit den ersten Sonnenstrahlen aus der Hängematte blinzeln. Denn wer mit uns reist, sieht die Welt mit anderen Augen. Wo Deine Reise ein Erlebnis wird, erfährst Du aus unseren Prospekten. Oder von Deinen ReisepartnerInnen von SSR.

Die Alternative für alle

SSR-Reisen

Wir haben Verkaufsstellen in: Basel, Bern, Biel, Chur, Luzern, St. Gallen, Winterthur und Zürich.

Dein Ferientelefon 01 242 30 00.

Kluger Reisebegleiter durch das Filmland Angelopoulos

THOMAS ALLENBACH

Der am 27. April 1935 in Athen geborene Theo Angelopoulos ist fraglos eine Ausnahmeerscheinung im zeitgenössischen europäischen Kino. Seine in langen Plan-séquences gleichsam ausgelegten Filmreisen durch Zeit und Raum, durch die Geschichte und die Landschaft Griechenlands, sind immer auch innere Reisen, filmische Bewegungen auf Erfahrungen hin, die ein aktives Publikum zusammen mit den Filmfiguren machen kann. Es sind suchende, dialektisch argumentierende, aber auch poetische Filme, «die nicht aufhören, anzufangen, die Beweise verlangen» (Angelopoulos).

Nur ein kleiner Teil seines mittlerweile vierzehn Filme umfassenden Werkes (die beiden ersten Filme blieben allerdings unvollendet) war bei uns im Kino zu sehen, ebenso fehlte bislang im deutschen Sprachraum eine umfassende Darstellung seines Gesamtwerks. Keine Frage also, dass der Zürcher Filmjournalist Walter Ruggle (er ist Redaktor beim «Tages-Anzeiger» und Mitarbeiter beim «Filmbulletin») mit seiner 335 Seiten starken, reich und gescheit illustrierten Arbeit zu Theo Angelopoulos und seinem Œuvre eine Lücke in der deutschsprachigen Filmpublizistik schliesst.

«Theo Angelopoulos: - Filmische Landschaft» titelt Walter Ruggle sein kenntnisreiches und, wie mir scheint, aus Geistesverwandtschaft geschriebenes Werkbuch, das uns wie ein «Reisebegleiter» durch das «Filmland Angelopoulos» (Ruggle) führen will. Um bei diesem Bild zu bleiben: Ruggle ist ein umsichtiger Begleiter auf präzise beschriebenen Routen. Immer wieder kann er dank seiner genauen Kenntnis von Angelopoulos' Werk die inneren Bezüge zwischen den Filmen freilegen und konkret an einzelnen Szenen und Sequenzen festmachen. Aufschlussreich sind die grafischen Darstellungen der zuweilen äusserst komplizierten Kameraoperationen, präzis Ruggles Darlegungen zum Off-Raum, der in den Filmen von Angelopoulos eine entscheidende Rolle spielt. In einer einleitenden essayistischen Studie verfolgt Ruggle stoffliche und thematische Motive und verknüpft diese mit den methodischen und filmsprachlichen Eigenheiten von Angelopoulos. Relativ kurz gehaltene Beschreibungen der Filme (bis und mit «Topio stin omichli», 1988) führen zum Herzstück des Buches über, einem Filmprotokoll von «O thiasos» (Die Wanderschauspieler), das durch seine Darstellung überzeugt. Es zerlegt den Film in vier verschiedene Ebenen (Handlung, Dialog, Kamera/Ton, Bild), die man durch die horizontale

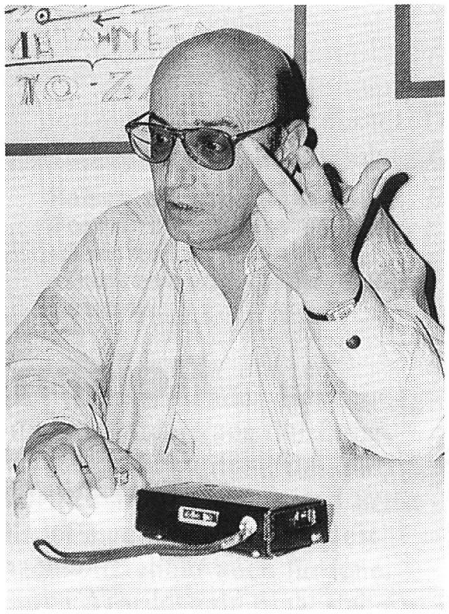


Foto: Felix Hächler

Theo Angelopoulos beim ZOOM-Interview 1990.

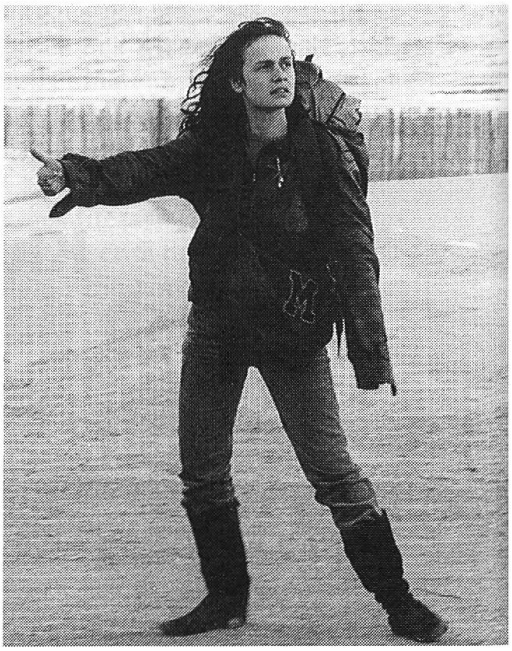
Lektüre je einzeln verfolgen kann, die sich aber, vertikal gelesen, auch in ihrem Zusammenspiel erkennen lassen.

Angelopoulos ist für Ruggle nicht nur ein Topograph von Aussen- und Innenwelten, nicht nur (in seinen frühen Filmen) ein politisch motivierter Suchender, ein Zweifelnder später, der in seiner Trilogie des Schweigens unter dem Verschwinden des Politischen und damit des Traums von einer besseren Welt leidet, sondern auch ein Visionär, der mit seinem «O Megalexandros» (Der grosse Alexander», 1980) den Fall des real existierenden Sozialismus vorweggenommen haben soll. Das ist in Ruggles autoren-

theoretisch motivierter Untersuchung, die vorsichtig auch noch da ist, wo der Autor Begeisterung aufscheinen lässt, eine der wenigen aufregenden Thesen. Seine Arbeit ist keine der kühnen Interpretationen und der verführerischen Assoziationen. Der Autor hält sich beschreibend zurück, lässt aber doch immer wieder sein normatives Film-Verständnis durchblicken.

Mehr als nur biografische Daten liefert das spannende Kapitel zum Leben von Theo Angelopoulos; von grossem Einverständnis geprägt ist das Gespräch zwischen Ruggle und Angelopoulos, in dem auch des Filmemachers diktatorischer Umgang mit seinen Schauspielern und Schauspielerinnen zur Sprache kommt. Ein Anhang mit einem Abriss zur Geschichte Griechenlands, einer Biblio- und einer Filmografie sowie mit Angaben zu den wichtigsten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern von Angelopoulos und einem Register schliesst das Buch ab, dass man (auch aus taktilen Gründen) gerne zur Hand nimmt. ///

Ruggle, Walter: Theo Angelopoulos: - Filmische Landschaft. Baden 1990, Edition Filmbulletin im Verlag Lars Müller, 335 Seiten, illustr., Fr. 48.-.



Reisen im Film

Zu einem neuen Band der «Arnoldshainer Filmgespräche»

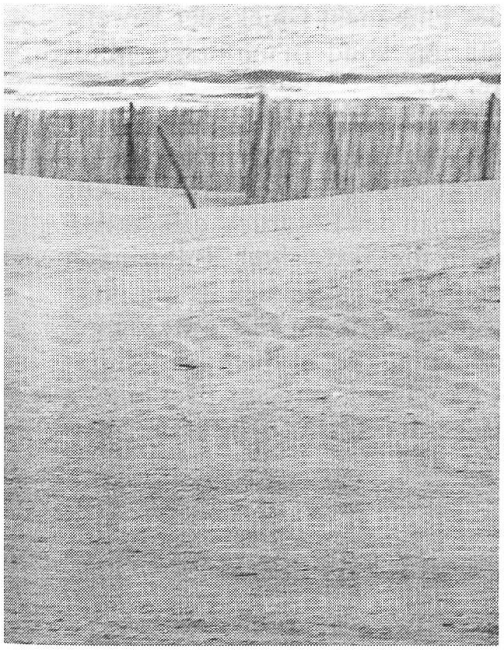
STEFAN VON FEHREN

Die jährlichen «Arnoldshainer Filmgespräche» sind eines der ganz wenigen Symposien, die sich in der BRD ernsthaft und kritisch mit Film auseinandersetzen. Eine im Anschluss an eine solche Tagung erschienene Publikation heisst «Auf der Suche nach Bildern. Zum Motiv der Reise im Film», deren Quintessenz man mit einem Satz von Martin Rabius auf den Punkt bringen kann: «Für mich ist Kino immer ein Ersatz für das Reisen.» Inwieweit «Reise» und «Film» miteinander zu tun haben, beschreibt Karsten Visarius in seinem als Einführung konzipierten «Reiseführer zu Kinoreisen». Warum es im Kino ein eigenes Genre des Reisens nicht gibt, sondern sich das Reisemotiv in allen Gattungen findet, begründet Visarius folgendermassen: «Formal scheint das Reisen zu gestaltlos, um aus sich heraus eine Kinoerzählung produzieren zu können - und Genrekino ist immer erzählendes Kino. So braucht das Reisen stets die Kombination mit konkreteren Stoffen, um ins Kino zu gelangen, irgendein Vehikel, damit der Film (...) ‹abfahren› kann.» Diese konkreten Stoffe unterteilt er sogleich, um eine Art Filmgeschichte des Reisens zu entwerfen. Da ist zum einen die Märchenreise: Abenteuer und die Suche nach verborgenen Reichtümern sind hier das Movens für Filme wie «Der Dieb von Bagdad», «Die Abenteur des Baron Münchhausens» oder «Indiana Jones».

Als nächstes wäre der Thriller zu nennen: die Reise als Flucht. Der ultimative Repräsentant: «Der unsichtbare Dritte», «der im Original nichts anderes als eine Richtungsangabe nennt: ‹North by Northwest›» (Was, nebenbei bemerkt, nicht ganz stimmt: «North by Northwest» ist ein Hamlet-Zitat.)

Schliesslich die erotischen Abenteuer, exemplifiziert an Marlene-Dietrich-Filmen. Das erträumte Wesen in der Ferne, «das alle erotischen Wünsche zu erfüllen verspricht».

Aber nicht nur inhaltlich hängen das Reisen und der Film miteinander zusammen. Reisen ist bekanntlich die physische Bewegung von einem Ort zum nächsten. Im Film dagegen bewegen sich die Bilder. Im Kino nun wird die Wahrnehmung vom Körper des Wahrnehmenden entkoppelt; das Auge bewegt sich, der Körper bleibt passiv: «Der Kinozuschauer ist ein Reisender im Stillstand.» Dass der Blick des Zuschauers beschleunigt werden kann, ist seit Paul Virilio schon ein Gemeinplatz. Mit weiterer theoretischer Schützenhilfe (artig werden Virilio, Kracauer, Slotherdijk u. a. zitiert) begründet Karsten Visarius, warum



Reisen als Trip: Sandrine Bonnaire in Agnès Vardas «Sans toit ni loi». – «Transes» von Clemens Klopfenstein.

bestimmte Filmgenres wie z. B. das Road Movie unberücksichtigt bleiben: «Eine formale Reduktion der Kinobewegung, das scheint mir das gemeinsame Charakteristikum der Filme, die in Arnoldshain gezeigt werden.» Gut. Stimmt. Aber warum werden (bewusst?) Filme aus dem angelsächsischen Sprachraum ausgegrenzt? Von sechs Filmbeispielen stammen vier aus Frankreich, die anderen beiden aus Griechenland und aus der Schweiz. Haben z. B. Antonioni («Beruf: Reporter») und Saura («Die Jagd») keine Reisefilme im visariusschen Sinn gedreht? Wer es bis jetzt noch nicht wusste, spätestens jetzt sollte es jedem klar sein: In Arnoldshain wird weniger filmimmanent, dafür um so mehr ideologiekritisch und dekonstruktivistisch gearbeitet. Nicht der Film an sich, sondern sein gesellschaftlicher Status steht im Mittelpunkt. Das Buch ist das Zeugnis, die Filme sind die Indizien.

Mit zwei Experimentalfilmen wird die eingeforderte «formale Reduktion» erfüllt: «Transes» von Clemens Klopfenstein (Schweiz 1981) ist ein Film, der, so Martin Rabius in seiner Filmanalyse, «wie kein anderer, den ich kenne, kompromisslos den Blick der subjektiven Kamera (...) ins Zentrum seiner Ästhetik rückt». Der Zuschauer wird im Laufe des Films vom Wahrnehmenden zum Teilhabenden einer in der Tat eindrucksvollen Reise, eines «Trips», wie Klopfenstein es selbst ausdrückt. «Eine besondere Schwierigkeit (...) bei der Rezeption von ‹Transes› (liegt) darin, dass der Zuschauer vieles von dem, was das Kinoerlebnis erst ausmacht, selbst einbringen muss.»

Dies könnte der Schlüssel auch zu «Empty Quarter - une femme en Afrique» von Raymond Depardon sein. Ebenfalls mit subjektiver Kamera gedreht, kommt hier die subjektive Kommentierung eines Fotografen aus dem Off hinzu, der einer zufällig begegneten Frau hinterherjagt. Der Film als Tagebuch, als Reisebericht, der zwar in erster Linie dokumentarischen Charakter hat, auf Fiktion aber nicht verzichtet. Die Narration als dramaturgische Klammer.

Beide Filme stellen Sehgewohnheiten auf den Kopf. Wie damals bei unserem ersten Kinobesuch müssen wir wieder zu sehen lernen. Weg von der immer schneller werdenden Bewegung, hin zur Entdeckung der Langsamkeit. Die beiden Filmanalysen von Marin Rabius und Ernst Karpf machen das zumindest nachvollziehbar auch für jene, die in Arnoldshain nicht dabei waren.

Eine Art philosophische Zusammenfassung der Tagung liefert Gert Mattenklott, Literaturwissenschafter in Marburg, mit seinem Beitrag. Bezugnehmend auf die Filmbeispiele, referiert er einen quasi historischen Abriss des Reisens, ergänzt um die psychologischen Wandlungen des Reisenden. Jeder Ort, sogar der Mond, ist heute bereisbar. «Mit der Erfahrung, dass nichts unerreichbar ist (...) verändert sich die Auffassung des Reisens. Die Reisenden exilieren nach innen.»

Das Reisen wird zur Suche nach dem Ich. Nicht so sehr das Ankommen an einem bestimmten Ort ist wichtig, sondern nur die Bewegung dorthin. Der Weg ist das Ziel. Und dieser Weg ist im Alleingang oft beschwerlich.

Arbeit, Liebe und Tod, die drei wesentlichen Parameter unseres Lebens, verwandeln sich in merkwürdige Variablen in der Gleichung des Reisens. «Reise ist die Zeit der Gelegenheiten (...) Dass Gelegenheit Liebe macht, weiss jeder. Tatsächlich dürfte für jeden Reisenden (...) mit der Aufbruchsituation auch erotische Sehnsucht verbunden sein.»

Wer nicht sich selbst, sondern ein Touristikunternehmen bemüht, für den wird dieser Weg gehfertig gemacht: Der Reisende «benutzt vielmehr vorbereitete Reisewege, deren Ausgangs- und Endpositionen programmiert sind, ebenso wie die Stationen des Sehenswürdigen». Inwieweit Reise mit Bewegung, Bewegung mit Film und Film mit unserer psychologischen Befindlichkeit korrespondieren, ist in Mattenklotts ausgezeichnetem Beitrag nachzulesen, welcher geradezu die Lust auf das Reisen bzw. das Kino (beide Begriffe werden hier zu Synonymen) provoziert.

Vom Guten zum Unerfreulichen, zum Tiefpunkt des Buches. Jutta Brückner versucht nach einigen Virilio-Zitaten und dem Lamentieren über die längst bekannte männliche Besetzung der Literatur und des Films darzulegen, warum der Zuschauerblick auch in filmischen Reisen männlich ist und wie Filme von Frauen das vermeiden, mit welchen filmischen Gestaltungsmitteln sie einen Perspektivenwechsel vollziehen. Das Ganze liest sich aber nur wie ein Rekurs auf den ein Jahr zuvor gehaltenen brillanten Vortrag von Gertrud Koch mit ähnlicher Thematik. Dabei liesse sich der männliche Blick gerade an «Empty Quarter» exemplarisch zeigen. Auf der Tagung tat sie das auch. Sie bezog sich ebenfalls auf Ausschnitte u. a. aus «Johanna d'Arc of Mongolia» und «Marocain». Seltsamerweise fehlen im Buch aber diese Querverweise. So wirkt Brückners Beitrag unfundiert und lückenhaft. Dabei zeigt Band 7 der «Arnoldshainer Filmgespräche», dass man durchaus auch in einem Buch sehr gut mit Filmbeispielen arbeiten kann.

Leidlich interessant sind die Beiträge von Marli Feldvoss zu «Sans toit ni loi» (Vogelfrei, Angès Varda, 1985) und von Heike Kühn zu «O melissokomos» (Der Bienenzüchter, Theo Angelopoulos, 1986). Ersterer ist thematisch etwas verunglückt, weil «Vogelfrei» vor dem Hintergrund der Road Movies besprochen wird; das ist an sich zwar richtig, aber eben dieses Genre ist nicht Gegenstand des Buches (s. Visarius). Kühns Beitrag liest sich wie Verifikation für eigne Theoriekonstrukte, wobei der Film nicht Objekt der Beweisführung, sondern nur dessen Vehikel ist.

Bei der Einleitung hätte mehr Sorgfalt nicht schaden können. Sie wirkt hastig hingeschrieben. Oft hat man den Eindruck, das die Autorin die Texte ihrer Kolleginnen und Kollegen gar nicht kennt. Ausserdem wird auf Filme Bezug genommen, die im Buch keineswegs vorkommen, nur auf der Tagung Gegenstand der Diskussion waren. ▮▮▮

Auf der Suche nach Bildern. Zum Motiv der Reise im Film. Redaktion: Ernst Krapf. Frankfurt a. M. 1991. Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik (GEP), 118 Seiten, ill. (Arnoldshainer Filmgespräche, Band 8)

KURZ NOTIERT

ZOOM zum Sammeln

ZOOM erfasst das aktuelle *filmkulturelle* Angebot aktuell und möglichst vollständig. Die Kurzbesprechungen, die auch im neuen ZOOM beibehalten werden, lassen sich als Kartei führen und tragen so zur längerfristigen Auffindbarkeit der Rezensionen bei. Von den handelsüblichen Karteikästen eignet sich das Format A7 Grösse 1 (127 × 75 mm) mit verschiedenen Tiefen: 30 cm bis zu 800 Karten, 20 cm bis zu 600 Karten, 10 cm bis zu 300 Karten. Intern bereiten wir den Aufbau einer ZOOM-Filmkartei auf EDV vor. Wir hoffen, Ihnen entsprechende Dienstleistungen 1993 anbieten zu können.

Die Nummern von ZOOM können Sie entweder binden lassen oder in Zeitschriftenbehältern ablegen. Letztere finden Sie in Papeterien Ihrer Wahl. Leider gibt es für das Zwischenformat der ZOOM-Jahrgänge 1985–1991 kein Standardformat, so dass Sie im Hinblick auf das neuen Format am besten die Norm für A4 wählen. Fehlen Ihnen in Ihren Beständen einzelne Nummern, so können Sie diese oder ganze Jahrgänge (soweit vorhanden) nachbestellen. Kosten Fr. 2.– pro Nummer plus Porto.