

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 31 (1989)
Heft: 166

Rubrik: Kurz belichtet

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: 16.01.2026

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

FILMBULLETIN
Postfach 6887
CH-8023 Zürich
ISSN 0257-7852

Redaktion:
Walt R. Vian
Büro: Hard 4-6
Postfach 137
CH-8408 Winterthur
052 / 25 64 44
Telefax 052 / 25 00 51

Redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggle

Mitarbeiter dieser Nummer:
Michael Esser, Gerhard Midding,
Karl Saurer, Norbert Grob,
Karlheinz Oplustil, Pierre Lachat,
Johannes Bösiger, Peter Kremski,
Madeleine Hirsiger.

Gestaltung:
Leo Rinderer-Beeler
Gestalterische Beratung
Titelblatt: Rolf Zöllig

Satz:
Josef Stutzer

**Belichtungsservice,
Druck und Fertigung:**
Konkordia Druck- und
Verlags-AG, Rudolfstr. 19
8401 Winterthur

Inserate:
Konkordia 052 / 23 81 21
Telefax 052 / 23 78 19

Fotos:
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow,
Basel; Cinémathèque Suisse,
Lausanne; Filmbüro SKFK,
Filmcoopi, Monopole Pathé,
Rialto Film, Zürich; Stiftung
Deutsche Kinemathek, Holger
André, Petra Goldmann, Michael
Esser, Karlheinz Oplustil, Berlin;
FuturaFilmverlag, München.

Vertrieb:
Postfach 6887, CH-8023 Zürich
Heidi Rinderer,
052 / 27 38 58
Rolf Aurich, Uhdestr. 2,
D-3000 Hannover 1,
0511 / 85 35 40
Hans Schifferle, Friedenheimerstr.
149/5, D-8000 München 21
089 / 56 11 12
S.&R. Pyrker, Columbusgasse 2,
A-1100 Wien, 0222 / 64 01 26

Kontoverbindungen:
Postamt Zürich: 80-49249-3
Postgiroamt München:
Kto.Nr. 120 333-805
Österreichische Postsparkasse:
Scheckkontonummer 7488.546
Bank: Zürcher Kantonalbank,
Agentur Außersihl, 8026 Zürich;
Konto: 3512 - 8.76 59 08.9 K

Abonnemente:
FILMBULLETIN erscheint
sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 38.- / DM. 38.- / ÖS. 350
übrige Länder zuzüglich Porto
und Versand

Herausgeber: Kath. Filmkreis Zürich

Die Herausgabe von filmbulletin wird 1989 von folgenden Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beiträgen von Fr. 5000.- oder mehr unterstützt:

Erziehungsdirektion des Kantons Zürich

Migros Genossenschaftsbund

Röm. kath. Zentralkommission des Kantons Zürich

Schulamt der Stadt Zürich

FILMZEITSCHRIFTEN STERBEN

Auch Österreichs Filmkultur wird wieder um eine Facette ärmer: Die Zeitschrift *Filmlogbuch*, die es seit ihrem Start im Frühjahr 1985 immerhin auf 22 Nummern gebracht hat, stellte dieser Tage aufgrund wirtschaftlicher Schwierigkeiten ihr Erscheinen ein.

LOCARNO 1989

Das Programm auf der Piazza wird am Donnerstag (3.8.) mit dem Hollywood-Klassiker von Viktor Fleming, *GONE WITH THE WIND*, eröffnet, der heuer sein 50jähriges Jubiläum feiern kann. Den Freitagabend (4.8.) bestreitet KROTKI FILM O MILOSCL von Krzysztof Kieslowski, den Samstagabend (5.8.) eröffnet die schweizerisch-afrikanische Ko-Produktion *YABABA* von Idrissa Ouedraogo, gefolgt vom letzten Werk des Dokumentaristen Yoris Ivens *UNE HISTOIRE DU VENT*. Als Uraufführung wird sonntags (6.8.) *TENNESSEE NIGHTS* von Nicolaus Gessner zu sehen sein, *AMORI IN CORSO* von Giuseppe Bertolucci und *PALM BEACH STORY* von Preston Sturges beschlossen den Montag (7.8.). Nach dem Cannes-Preisträger *SEX, LIES AND VIDEOTAPE* von Stephen Soderbergh (Dienstag, 8.8.) und *GOROD ZERO*, einem sowjetischen Werk von Karen Chakhnazarov (Mittwoch, 9.8.) folgt das Hommage ans Kino, *NUOVO CINEMA PARADISO* von Giuseppe Tornatore (Donnerstag, 10.8.). *ARIEL* von Aki Kaurismäki und *WATER, WIND, DUST* des Iraners Amir Naderi (Freitag, 11.8.) beschliessen mit *MYSTERY TRAIN* von Jim Jarmusch (Samstag, 12.8.) die Woche. Das Piazza-Programm endet traditionsgemäss am Sonntag (13.8.) mit der Projektion des Preisträgers des Pardo d'oro.

Die Sektion *Neue Schweizer Filme* kann eine ganze Reihe von Uraufführungen aufweisen, so etwa den neusten Film des Bündners Christian Schöcher *LUZZAS WALKMAN*, NOCH EIN WUNSCH von Thomas Koerfer und *JOHNNY STURMGEWEHR* von Ueli Mamin. Im Wettbewerb sind ebenfalls zwei Schweizer Erstaufführungen zu sehen, nämlich *DREISSIG JAHRE* von Christoph Schaub und *PIANO PANIER* von Patricia Plattner. Die Retrospektive ist dem amerikanischen Regisseur Preston

Sturges (1891 – 1959) gewidmet, die Länderwoche dem schwarzafrikanischen *Film*-schaffen. Der Filmpionier Hans Richter (1889 – 1976) wird mit einem Filmprogramm und einer kleinen Sonderschau im Museum comunale geehrt.

DREHBUCH-FÖRDERUNG

Die Kommission der Stiftung *Kulturfonds Suissimage* hat an ihrer Sitzung vom 16. Juni 1989 insgesamt 240'000 Franken zur Förderung von Drehbuchprojekten vergeben. Neun Projekte von Daniel Schmid / Theres Scherer, Jean-François Armiaget, Luciano Gloor / Pierre-Alain Meier, Peter Christian Fueter / P. Reichenbach / N. Ryhiner, Walter Bretscher / Christine Madsen, Martin Schaub / Theres Scherer, Anne Spoerri, Jean-Luc Wey / Claude Mercier, Silvan Schmid wurden mit einem Drehbuchbeitrag und fünf Projekte von Ursula Bischof, Markus Fischer, Marcel Gisler, Samir / Swiss Schweizer, Alex Martin / Pascal Verdosci mit einem Entwicklungbeitrag gefördert.

Auf den 30. März 1989 waren bei der Kulturkommission insgesamt 64 Gesuche eingegangen (49 in deutscher und 15 in französischer Sprache), die von sämtlichen Kommissionsmitgliedern einzeln begutachtet und anlässlich verschiedener Sitzungen gemeinsam diskutiert worden sind. Nächster und vorläufig letzter Eingabetermin ist der 30. September 1989. Information bei: SUISSIMAGE, Stiftung Kulturfonds, Neuengasse 23, Postfach, 3001 Bern, 031 / 21 11 06.

ZÜRCHER FILMLEHRSTUHL

Ab August 1989 hat Zürich eine Filmprofessorin. Die von den zuständigen Gremien zur Wahl für den neuen Zürcher Filmlehrstuhl vorgeschlagene Frankfurter Filmwissenschaftlerin Christine Noll Brinckmann, kann ihre Arbeit bereits im kommenden Wintersemester aufnehmen, da diese Wahl inzwischen vom für eine Berufung zuständigen Gesamtregierungsrat bestätigt wurde. Die auch in praktischen Belangen erfahrene Filmwissenschaftlerin wird die reizvolle und gleichzeitig schwierige Aufgabe haben, den neuen Lehrstuhl für Film von Grund auf aufzubauen. Fürs erste sind ihr dazu neben einer Halbtagssekretariatsstel-

le eine Assistenz sowie zwei Lehraufträge als Ergänzung zur eigenen Lehrtätigkeit zugebilligt worden.

Frau Christine Noll Brinckmann hat an den Universitäten von Bonn, Berlin und Frankfurt Anglistik, Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft, Latein und Philosophie studiert. 1975 schloss sie, mit einer Dissertation zum Thema «Drama und Öffentlichkeit» ihre Studien ab. Nach der Promotion folgten Forschungsaufenthalte in den USA sowie Lehraufträge in Braunschweig und Münster. Neben der Tätigkeit als akademische Oberrätin am anglo-amerikanistischen Seminar der Goethe-Universität in Frankfurt arbeitete sie an ihrer Habilitation zum Thema «Subjektivität und die Form der Ich-Erzählung im amerikanischen Film Noir». Als wissenschaftliche Leiterin eines umfangreichen, interdisziplinären Forschungsprojektes hat sie sich in letzter Zeit auch intensiv mit dem amerikanischen Dokumentarfilm befasst.

REVISION URHEBERRECHTSGESETZ

Die in Suissimage zusammen geschlossenen Urheber und Rechtinhaber erinnern im Zusammenhang mit der aktuellen Diskussion um die Revision des Urheberrechtsgesetzes daran, dass inzwischen in nicht weniger als zehn europäischen Ländern die im Entwurf vorgesehene Leerkassettenabgabe bereits gesetzlich verankert ist. Schweizerische Kulturschaffende sind damit gegenüber ihren Berufsangehörigen in den Nachbarländern Bundesrepublik Deutschland, Frankreich oder Österreich weiterhin benachteiligt. Betroffen von dieser Wettbewerbsverzerrung ist die gesamte schweizerische Film- und AV-Branche, welcher damit im Gegensatz zum Ausland eine gerechte Abgeltung für neue Formen der Werknutzung vorenthalten bleibt. In allen Lebensbereichen gilt ansonsten der Grundsatz, dass jene, welche für unsere Gesellschaft eine nützliche Leistung erbringen, dafür fair entlohnt werden.

Dasselbe gilt für die – trotz Empfehlung des Europarats – in der Schweiz gesetzlich noch immer nicht verankerte Entschädigung für Vermietung und Verleih von Videokassetten. Da sich heute bereits mehr Leute einen Film ab Videokassette

ansehen als im Kino, verspürt die schweizerische Film- und AV-Branche auch das Fehlen einer Verleihabgabe ganz empfindlich. Über die rationelle und effiziente künftige Verteilung einer Leerkassetten- und Verlei abgabe durch die Urheberrechtsgesellschaften bestehen jedenfalls klare und realistische Vorstellungen, die bei der heutigen Revision des Verteilungsreglementes von Suissimage ihren Niederschlag gefunden haben.

Die Mitglieder der Urheberrechtsgesellschaft Suissimage erhoffen sich von den Behörden des Bundes eine Weiterführung der Revisionsarbeiten auf der Basis der von der III. Expertenkommission erarbeiteten Kompromissvorlage und insbesondere die rasche Verwirklichung der lang ersehnten Urheberrechtsentschädigungen auf Leerkassetten sowie Vermietung und Verleih von Videokassetten.

FILM IN DER WEIMARER ZEIT

Geschichte löst sich auf in Geschichten: Dies ist keine These, keine Aufforderung, sondern eine mögliche Methode. Der amerikanische Filmwissenschaftler Anton Kaes skizzerte sie während einer internationalen Tagung zum *Film in der Weimarer Zeit*, die vom 14. bis 18. Juni 1989 auf Einladung der Clark University (USA), der bundesdeutschen Thomas-Mann-Bibliothek von Luxemburg und der Cinémathèque Municipale de Luxemburg in Luxemburg stattfand. Ein radikal interdisziplinärer Ansatz mit Foucaults Diskursanalyse als Basis könnte, so Kaes, die Ambivalenzen des Weimarer Kinos in den Blick bekommen und als Teil einer Sozialgeschichte des Kinos beschreiben: überlieferte Fiktion wäre als Segment der Wirklichkeit zu betrachten. Anything goes: Die Wahrheiten der traditionellen Filmgeschichtsschreibung stehen in Frage, die alten Texte werden neu gelesen. Der Drehbuchautor des Leni-Riefenstahl-Films DAS BLAUE LICHT und der Drehbuchautor des Slatan-Dudow-Films KUHLE WAMPE: David Bathrick analysierte den Widerspruch zwischen dem unbequemen Marxisten Bela Balázs und dem unbequemen Marxisten Bert Brecht als Widerspruch zwischen Film und Wort, die vergleichende Beschäftigung mit beiden Autoren

Der grosse Kritiker- und Publikums-Erfolg des Festivals von Cannes 1989

SELECTION OFFICIELLE
CANNES 1989
*Brooklyn,
der heisste Tag des
Sommers, schwierig,
cool zu bleiben.*

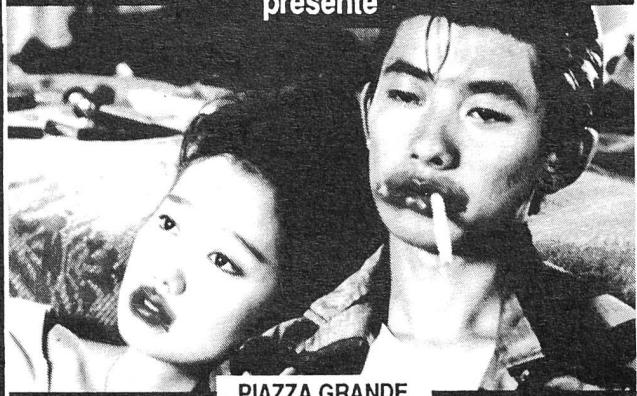
**DÖTHE
RIGHT
THING**
A SPIKE
LEE JOINT



A UNIVERSAL RELEASE
© 1989 UNIVERSAL CITY STUDIOS INC

Jetzt im Kino

Filmcooperative Zürich
présente



PIAZZA GRANDE

Mystery Train

Jim Jarmusch

Yaaba

Idrissa Ouedraogo

Ariel

Aki Kaurismäki

Une Histoire du Vent

Joris Ivens, Marceline Loridan

HORS COMPETITION

La Bande des quatre

Jacques Rivette

Abschied vom falschen Paradies

Tevfik Baser

SEANCE SPECIALE

Shadows in Paradise
Hamlet goes Business

Aki Kaurismäki

CINEMA SUISSE

Wald

Friedrich Kappeler

Georgette Meunier

Tania Stöcklin, Cyrille Rey-Coquais

MARCHE

Mery per sempre

Marco Risi

FILM COOP
ZÜRICH

Kurz belichtet

biete den Ansatz zu einer in der Geschichte verborgenen Diskurstheorie.

Geschichte löst sich auf in Geschichten: Dies ist eine mögliche Methode, aber auch ein Angriff auf die einordnende und ausgrenzende Geschichtsdarstellung Siegfried Kracauers. Deren Mächtigkeit zeigte sich etwa in dem fortwirkenden Einfluss auf die psychoanalytisch modifizierte Filmtheorie feministischer Prägung; Heide Schlüpmann zog Murnaus GANG IN DIE NACHT als Beleg für die These heran, dass die männliche Furcht vor Blindheit eigentlich die Angst vor Kastration bedeute. Solche Gewissheiten waren allerdings selten zu hören während der Tagung: Karsten Wittes Kracauer-Rezeption führte zum differenzierenden Blick auf DIE LIEBE DER JEANNE NEY; die unterschiedlichen visuellen beziehungsweise literarischen Strategien des Voyeurs der Neuen Sachlichkeit und des politischen Kolporteurs, des Regisseurs G. W. Pabst und des Vorlagenlieferanten Ilja Ehrenburg wurden transparent.

Geschichte löst sich auf in Geschichten: Dies war letztlich doch eine implizite Aufforderung an die meisten Referenten der Veranstaltung. Denn die subjektzentrierte Autorentheorie ist mit der Methode, vielfältige Diskurse gleichberechtigt miteinander zu vernetzen, kaum in Einklang zu bringen. Doch ob in Wolfgang Jacobsens klugem Referat über den Produzenten Erich Pommer, in Gertrud Kochs Forschungen über den Anteil der Gestalt-Psychologie an den Theorien des Filmkritikers Rudolf Arnheim, in Thomas Elsaessers Analyse des Pabst-Films DIE DREI-GROSCHEN-OPER oder in Barry Salts Versuch, aus Ernst Lubitschs Filmen die Biographie eines Regisseurs zu extrahieren, der in einer äusseren Welt der jüdischen Assimilation und einer inneren Welt der Operetten gelebt habe: die Autorentheorie liefert nach wie vor die kaum reflektierte Grundlage für Untersuchung und Darstellung von Filmgeschichte.

Geschichte löst sich auf in Geschichten: In Anbetracht der vorherrschenden Filmtheorie ist Anton Kaes' Konzept vorläufig noch eine These; wissenschaftliche Streitschriften, die erfahrungsgemäss Einfluss auf Filmkritik und Filmschaffen haben werden, sind zu erwarten.

Michael Esser

**ERICH POMMER:
PRODUZENT**

Die alljährlich von der Stiftung Deutsche Kinemathek ausgerichteten Retrospektiven, sind schon traditionell die bestreitensie Sektion der Berliner Filmfestspiele. Die sie begleitenden Publikationen zählen darüberhinaus zu den materialreichsten und am sorgfältigsten recherchierten Büchern auf dem deutschen Filmemarkt überhaupt. Wolfgang Jacobsens Monographie «Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte» fügt sich nahtlos in diese Tradition: verschwenderisch illustriert, mit einer detaillierten Filmographie (für die der «cinegraph»-Redakteur Jörg Schöning verantwortlich zeichnet) und Bibliographie versehen, entsteht am Beispiel der legendären Produzentenfigur Pommer scheinbar mühe los ein Panorama deutscher und internationaler Filmgeschichte. Jacobsen greift auf eine überraschende Fülle von Textdokumenten zurück (kaum ein Produzent hat sich so häufig in Selbstzeugnissen und Artikeln programmatisch zu seinem Beruf geäußert, und noch 1931 konnte Ernst Jäger anlässlich des Films DIE DREI VON DER TANKSTELLE schreiben: «Erich-Pommer-Filme pflegen die Kritik zur Filmphilosophie anzustacheln.»), die er als Ergänzungen und Querverweise benutzt. (Tatsächlich ist es eine solche Fülle, dass sie die Erstellung eines Inhaltsverzeichnisses unmöglich machen!) Zwar stand bereits 1981 mit Michael Balcon ein Filmproduzent im Mittelpunkt einer Retrospektive, dennoch muss man nach wie vor konstatieren, dass dieses Thema filmpublizistisches Neuland ist. Man gab sich bislang allzu schnell damit zufrieden, den Produzenten als Jemanden zu definieren, der einem anderen (nämlich dem Regisseur) Arbeitsmöglichkeiten und Freiheiten verschafft – oder sie ihm einschränkt. Jacobsens Buch nimmt seinen Untertitel jedoch ernst, zeichnet nach, wie Pommer als Gründer der Decla und Produktionschef der UFA für die Herstellung nahezu sämtlicher Hauptwerke des deutschämonischen Stummfilms verantwortlich war und später in den Ateliers von Babelsberg die Möglichkeiten des frühen Tonfilms ausschöpfen liess. Fast zwangsläufig illustriert Jacobsens «Spurensuche im Pro-

duktionsbereich» die Konzeption des Films als Ergebnis einer kollektiven Kunstanstrengung. Indem er darstellt, wie Pommer den künstlerischen Unterhaltungsfilm in einer bereits florierenden Industrie zu etablieren suchte, gelingt dem Autor vor allem eine Aufwertung des *Handwerks*, sowohl im Sinne der Durchschnittsproduktion als auch im Wortsinne. Kurze biographische Skizzen und ausführliche Schilderungen einzelner Produktionsgeschichten entwerfen ein festkonturiertes Bild vom Funktionieren des engeren Mitarbeiterstabs des Produzenten, bestehend aus Regisseuren (auch solchen der «zweiten Garnitur»), Architekten, Kameraleuten, Szenaristen und Komponisten.

So präzis Jacobsen Pommers Position innerhalb des Kontextes einer industriellen Filmproduktion bestimmt (im Rückgriff auf Handelsregistereintragungen, Drehberichte und Protokolle von UFA-Vorstandssitzungen), so vorsichtig spürt er den thematischen Vorlieben und Kontinuitäten nach, die sich im oeuvre des Produzenten offenbaren. Ohne ihn zum «auteur» zu erklären, zeigt Jacobsen auf, wie sich die Biographie Pommers in seine Filmografie eingeschrieben hat (immer im Spannungsfeld Amerika – Deutschland, insbesondere natürlich während der Emigration) und wie vorgeblich marginalen Werken berühmter Regisseure (zum Beispiel JAMAICA INN) im oeuvre des Produzenten ein veränderter Stellenwert zukommt. Hier hätte man sich durchaus eine rigoros-unbekümmertere Interpretation des Pommerschen Filmkanons vorstellen können – etwa eine, die den Dreieckskonstellationen nachforscht, welche in Filmen wie VARIÉTÉ, HEIMKEHR, THEY KNEW WHAT THEY WANTED und viele andere mit geometrischer Abstraktion ausmodelliert sind.

Dem Leser wird rasch deutlich, dass Jacobsen keine Desavouierung des Mythos Pommer im Sinn hat, eher schon eine differenzierte Neubestimmung desselben. Leider bleiben zwiespältigere Facetten des Pommerschen Arbeitstemperaments ausgespart: Emeric Pressburger beispielsweise erinnerte sich an ihn als «a pretty awful sort of chap who waded through human misery and trampled down everything in his way». Ein solches Urteil bleibt in Jacobsens Montage ebenso ausgeklammert wie

eine Schilderung von Pommers Beziehung zu Mauritz Stiller, dem er zwar half, sich in Hollywood zu etablieren (nachdem ihn kurz zuvor Irving Thalberg als Regisseur des Garbo-Films THE TEMPTRESS geschasst hatte) ihn aber seinerseits während der zweiten gemeinsamen Arbeit, BARBED WIRE feuerte und durch Rowland Lee ersetzte. Dennoch gelingt Jacobsen ein überzeugendes Bild eines Produzenten, für den die Notwendigkeit, einerseits einem Budget und Geldgebern verantwortlich zu sein und andererseits den Ansprüchen und Intentionen der Filmkünstler gerecht zu werden, nicht immer ein Dilemma bedeutete.

Gerhard Midding

►«Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte» von Wolfgang Jacobsen. Argon Verlag. Berlin 1989.

FILM & VIDEO AUSBILDUNG

«Von einem Studium in den bestehenden Formen kann deshalb im grossen und ganzen nur abgeraten werden.» Zu dieser Schlussforderung kommt eine Studie von Ingo Petzke, seit 1983 Professor für Film und Video an der Fachhochschule Würzburg-Schweinfurt. Vielleicht liegt es an diesem klaren Verdikt, dass diese Untersuchung bislang öffentlich kaum zur Kenntnis genommen oder diskutiert worden ist. Dabei wären die Ergebnisse dieser komparativen Studie (Untersuchungszeitraum 85/86) – die erstmals «einen grundlegenden Überblick über die verworrene Lage der Ausbildungssituation im Bereich Film / Video an Hochschulen der Bundesrepublik Deutschland zu geben versucht», höchst aufschlussreich und nützlich.

Für die Schweiz, die ja immer noch keine Filmhochschule besitzt, wäre zu wünschen, dass bei den Projekten und Plänen in Lausanne und Zürich aus den bundesdeutschen Erfahrungen einige Erkenntnisse für eine bessere Ausbildungspraxis hierzulande gewonnen werden.

Entwicklung der Ausbildungsstätten

Im Schatten der beiden Filmhochschulen in München (HFF) und Berlin (dffb) etablierten sich in den letzten zwanzig Jahren an 12 Kunsthochschulen, 7 Gesamthochschulen und 23

von der Revolution zur Perestroika

Sowjetische Kunst aus der Sammlung Ludwig

Sommerausstellung 1989 im Rahmen der Internationalen Musikfestwochen Luzern

25. JUNI - 10. SEPTEMBER 1989

Öffnungszeiten:
Täglich 10-17 h, Mittwoch: 10-21 h
16. 8.-10. 9.: Täglich 10-19 h,
Mittwoch: 10-21 h

Kunstmuseum Luzern
Robert-Zünd-Strasse 1
6002 Luzern, Tel. 041/231024

KUNSTMUSEUM LUZERN

Sowjetische Filme 1925 – 1988

Kinofestwochen in Luzern

Anlässlich der Internationalen Musikfestwochen zum Thema «Russland» zeigen die beiden Luzerner Kinos Moderne und Atelier vom 4. August bis 21. September 1989 eine umfangreiche Auswahl des sowjetischen Filmschaffens von den Anfängen bis zur Gegenwart. Auf dem Programm stehen 41 abendfüllende Spiel-, Dokumentar- und Zeichentrickfilme, für die insgesamt 173 Vorstellungen reserviert wurden. Zu diesem Zyklus erscheint eine Dokumentation, welche für Fr. 5.– bei folgender Adresse bezogen werden kann:

Kino Moderne, Pilatusstrasse 21, 6003 Luzern

Christine Keeler wollte sich nur mal ins Nachtleben stürzen. Drei Jahre später stürzte sie die britische Regierung.



SCANDAL

Die Story einer Verführung.

PALACE IN ASSOCIATION WITH BRITISH SCREEN & MIRAMAX PRESENT A PALACE PRODUCTION: SCANDAL

JOHN HURT - DOMINIKA WHALLEY-KILMER - ANITA McFELLYAN - BRIDGET FONDY - BOTTLE WITH BRITTON AND JEREMY KRABBE AS "WANOV"

SUSIE FIGGIS - SIMON HOLLAND - MICHAEL MOLLOY - ANGUS THOMSON - LINNEA RONCARL - CROWN DAVIS - HARVEY WEINSTEIN AND BOB WEINSTEIN

EXECUTIVE PRODUCERS: NIK PEARCE AND JOY BOYE - REEDMOND MORRIS - MICHAEL THOMAS - STEPHEN WOOLLEY - MICHAEL CATON-JONES

JETZT IM KINO

IT'S THE MOST UNEXPECTED AFFAIR OF THE SEASON.

Cousins

Love at first sight.
Consequences to follow.

PARAMOUNT PICTURES PRESENTS
A WILLIAM ALLYN PRODUCTION
A ROLF SCHUMACHER FILM
COUSINS
TED DANSO - ISABELLA ROSSELLINI
SEAN YOUNG - WILLIAM PETERSEN
AND NORMA ALEANDRO EXECUTIVE PRODUCER GEORGE GOODMAN
SCREENPLAY BY STEPHEN METCALFE PRODUCED BY WILLIAM ALLYN
DIRECTED BY ROLF SCHUMACHER A PARAMOUNT PICTURE

JETZT IM KINO

The logo consists of the word "TELECLUB" in a large, bold, 3D-style font. The letters are dark grey with light grey shadows, giving them a metallic appearance. Below the letters is a stylized globe of the Earth, depicted in shades of grey. From behind the globe, several thin, white lines radiate outwards, resembling sunbeams or beams of light.

Hier treffen sich Monat für Monat Top-Filmmacher wie Bernardo Bertolucci, Brian De Palma, Steven Spielberg, Sidney Lumet, Louis Malle, Roland Joffé, Woody Allen oder Mike Nichols.

Hier gehören Auftritte von renommierten Stars wie Meryl Streep, Jack Nicholson, William Hurt, Glenn Close, Jeff Bridges, Kim Basinger oder Melanie Griffith so gut wie zum Alltag.

Hier werden der gute Unterhaltungsfilm wie auch das anspruchsvolle Studio-Oeuvre gepflegt, Tag für Tag - 365 mal im Jahr!

Abonnieren Sie Ihren eigenen Spielfilmkanal. TELECLUB ist der einzige Pay-TV-Kanal im schweizerischen Kabelnetz. Als Abonnent können Sie auf Ihrem Bildschirm Tag für Tag die grosse Welt des Kinos geniessen. Nonstop von 11.00 Uhr vormittags bis 03.00 Uhr nachts. 300 internationale Filmerfolge pro Jahr – die meisten davon TV-Premieren.

Ein Tip für alle Nicht-Abonnenten: Die Info-Show auf dem TELECLUB-Kanal.
Täglich 13.30 – 14.00 Uhr und 17.30 – 18.00 Uhr.
Information und Anmeldung bei:
TELECLUB AG, Postfach, 8048 Zürich, Telefon 01 / 492 44 33.

Anspruchsvolles Kino am TV.

Fachhochschulen potentielle Ausbildungsmöglichkeiten im Bereich *Film / Video*. Petzkes Recherchen ergaben, dass jährlich über 400 Absolventen eine der 40 existierenden Ausbildungsmöglichkeiten abschliessen.

Zumindest ein Teil der Fachöffentlichkeit dürfte seit dem 1. Vilm-Treff (das V verweist auf den bedeutenden Videoanteil) im Sommer 1984 in Würzburg mit 10 teilnehmenden Hochschulen – dem weitere Treffen mit steigenden Teilnehmerzahlen in Kassel, Offenbach und Köln folgten – davon Kenntnis genommen haben, dass sich da offensichtlich auch abseits der Metropolen München und Berlin in Sachen Film- und Videoausbildung einiges tut. Aber was genau – und auf welchem Niveau?

Diese Treffen machten unter anderem klar – und aufgrund eines Augenscheins bei der Veranstaltung in Kassel teilte ich Petzkes Einschätzung – «dass direkte Vergleiche zwischen den teilnehmenden Hochschulen kaum möglich waren». Eine Bestandesaufnahme der personellen, finanziellen und technischen Ausstattung erschien jedoch allen wichtig als Basis für die Diskussion weiterführender Fragen über Ausbildungsziele und methoden, oder auch darüber, welche Freiräume von ausserschulischen Zwängen beibehalten oder gar verstärkt werden müssen, oder darüber, welche Anforderungen für die spätere berufliche Praxis unverzichtbar sind.

Ein Blick auf die Entstehung und Entwicklung der Ausbildungsstätten für *Film / Video* zeigt, dass es seit der ersten Initiative 1969 an der Gesamthochschule Wuppertal und ein Jahr später in Kassel bei den Gesamthochschulen eine längere Unterbrechung bis zum Jahr 1979 gab, während die Kunsthochschulen ihre Studienmöglichkeiten praktisch ausschliesslich in den Jahren 1972 bis 78 geschaffen haben und andererseits bei den Fachhochschulen der eigentliche Boom der Neueinrichtungen erst 1979 einsetzt (wobei von den sechs Fällen der Jahre 82 bis 84 allein drei auf Bayern und zwei auf Baden Württemberg entfallen, was Petzke zur Vermutung Anlass gibt, «dass damit auf die zunehmende Bedeutung der sogenannten Neuen Medien reagiert wurde»).

Die Frage nach dem Status erwies sich angesichts der «Tücken des föderalistischen Bil-

dungssystems mit seinen nur schwer vergleichbaren Nomenklaturen» als eher unergiebig und brachte nur zu Tage, dass es bei den Kunsthochschulen und Gesamthochschulen eigenständige Fachklassen gibt, die auf ein umfassendes Studienangebot schliessen lassen; bei den Fachhochschulen hingegen gibt es praktisch ausschliesslich die Form des Projekts, das heisst die Ausbildung an thematisch vorgegebenen praktischen Arbeiten, die in aller Regel reinen Angebotscharakter haben.

Katastrophale Situation in Sachen Lehrpersonal

Aufschlussreicher ist der Befund bei der Frage nach dem Lehrpersonal, wobei das Ergebnis Petzke zufolge «eine katastrophale Situation veranschaulicht, auf die gar nicht dringlich genug hingewiesen werden kann». Denn obwohl «der Bereich der Produktion von Film und Video bekanntlich von äusserster Komplexität» sei und «in der Praxis eine Zusammenarbeit hochgradiger Spezialisten» voraussetze, dominiere «im Studium das völlig überholte akademische Modell des einen Meisters, zu dessen Füssen die gelehrigen Studenten hocken». (Noch absurd er scheint ihm die Situation bei den Fachhochschulen, wo es mehr Schulen gibt, «die völlig ohne Dozenten auszukommen scheinen, als solche, die sich den 'Luxus' eines hauptamtlichen Professors leisten».) Was die Lehraufträge anbelangt, sind diese «rein numerisch an Fachhochschulen kein Ersatz für fehlende Dozenten»; dabei «müssten gerade die Kunsthochschulen und Gesamthochschulen wesentlich stärker mit Lehraufträgen arbeiten». Die Situation wird noch dadurch verschärft, dass «mehr als die Hälfte aller Studiengänge ohne einen Techniker auskommen muss» (wobei Petzke auch darauf hinweist, dass zumindest Video-Techniker in der «freien Wirtschaft» monatlich mindestens 1000.– DM mehr verdienen als im starren Besoldungsschema der Hochschulen).

Auch bei der räumlichen Ausstattung muss festgestellt werden, dass mit einer einzigen Ausnahme keine Hochschule den Anforderungen (Richtwert 200 m²) entspricht.

Bei der Ausstattung mit Geräten und Finanzen setzt sich das bis anhin gewonnene Bild einer

mehr oder minder grossen Mängelliste fort. Bei den Geräten kommt noch hinzu, dass ein Drittel der Kunsthochschulen und drei Fünftel der Gesamthochschulen ihre 16-mm-Kameras nicht ausleihen und bei den Fachhochschulen – wo nur noch die Hälfte mit 16 mm arbeiten – drei Fünftel ihre U-Matics zurückhalten. Praktiken, die bei Petzke auch unter der Berücksichtigung der heiklen Versicherungsfrage Bedenken wecken, «ob unter diesen Umständen ein sinnvolles Studium überhaupt möglich ist».

Praktisches Filmstudium: «unmöglich»

Die Analyse der finanziellen Mittel führt zum bitteren Fazit: «Die zur Verfügung stehenden Mittel könnten als ausreichend zur Aufrechterhaltung des Studienbetriebs angesehen werden.» Hingegen ist «nicht eine einzige Studien- oder Abschlussarbeit im Jahr finanzierbar»; was «im Klartext heisst: Ein praktisches Filmstudium ist unmöglich». Dass an den betroffenen Schulen trotzdem Filme zustandekommen, lässt Petzke «vermuten, dass es den Studenten in ihrer verbissenen Vernarrtheit in das Medium Film gelingt, Geld aufzutreiben – unter welch harten und deprimierenden Bedingungen auch immer»; was für die zuständigen Ministerien jedoch keinesfalls bedeuten dürfe, dass die Zustände an den Hochschulen befriedigend seien. Im Gegenteil: Petzke hält sie schlicht für «untragbar». Betroffen von diesen Zuständen sind immerhin rund 1700 Studenten, deren Berufsperspektive in der Umfrage höchst unterschiedlich eingeschätzt wird: extrem pessimistisch oder extrem optimistisch. Repräsentativer als eine allgemeine Einschätzung wie «Verdienst und Arbeitsmöglichkeiten sind bei entsprechendem Engagement ausgezeichnet» erscheint der auf konkreter Erfahrung beruhende Befund einer Fachhochschule: «50 Prozent der Absolventen studieren weiter, halten sich mit partiellen Jobs über Wasser oder sind arbeitslos, besonders Frauen ohne Berufserfahrung».

Die Frage nach Studienstruktur und Lehrinhalten liefern zwar kein «statistisch aussagekräftiges Ergebnis», einige Tendenzen lassen sich dennoch festmachen: «Um es gleich vorweg zu nehmen: Der deutsche Film / Video-Dozent ist in sei-

nem Bereich ein allround-Genie... Er ist auch dazu gezwungen, wenn man die knappe Personalausstattung berücksichtigt, denn sonst wäre es unmöglich, ein umfassendes Studium anzubieten und zu ermöglichen. Auf die Qualität allerdings lässt dies keine Rückschlüsse zu.» Eine weitere Beobachtung: «Die Filmschicht ist – im Vergleich mit Filmtechnik, Filmgestaltung, Filmtrick – eindeutig das Stiefkind».

Keine Filmschule ist für die Zukunft gerüstet

Obwohl es ihm «fast vermesse erscheint», ein knappes Resümee zu ziehen, wagt Petzke dennoch einen «Versuch», aus dem Kernaussagen zitiert werden sollen, denen es an Deutlichkeit nicht mangelt. Bezogen auf die rund 40 Möglichkeiten des Studiums von *Film / Video* an bundesdeutschen Kunsthochschulen kommt Petzke aufgrund seiner komparativen Studie zum Schluss: «Es gibt kein Lehrangebot, das als umfassende Ausbildung bezeichnet werden könnte. Die restriktiven Stellenpläne lassen nur kleine, spezielle Ausbildungsbiete zu oder aber eine wischi-waschi Generalität. Das arbeitsteilige Spezialistentum der Praxis findet keinerlei Niederschlag im Studium. Studieninhalte sind zu sehr abhängig vom einzelnen Dozenten und seiner physischen Belastbarkeit. Die finanzielle, apparative und räumliche Ausstattung ist durchgängig als äusserst unbefriedigend zu bezeichnen. Ureigenste Aufgaben der Bundesländer müssen von Studenten getragen werden, und das ausgerechnet in den teuersten künstlerischen Medien: dass kaum Gelder für Filme und nur teilweise ausleihbare Geräte zur Verfügung stehen, um die Studienleistungen zu erbringen, zu denen der einzelne Student verpflichtet ist, kann auf gar keinen Fall hingenommen werden.

Für die vielgepriesene Zukunft der Neuen Medien ist keine Hochschule wirklich gerüstet. Die Unterschiede im Standard zwischen ihnen und der Praxis sind gravierend. Das permanente Nachhinken ist vorprogrammiert, das Defizit an know-how und Technologie uneholbar. Was aus den vielen Studenten mit Halbildung einmal werden soll, bleibt ratselhaft.

**SSR
USA/Kanada**

Hollywoodyallen

Hol ihn dir
den neuen
USA-Kanada-
Prospekt

**TREK
AMERICA**

SSR-Reisen
Leonhardstrasse 5/10
8001 Zürich
Bäckerstrasse 40
8026 Zürich
Dein Ferientelefon
Tel. 01/242 30 00

Es drängt sich häufig der Verdacht auf, als würden von den Entscheidungsträgern entsprechende Studienmöglichkeiten geschaffen, weil es gerade im Trend liegt. Ohne Rücksicht auf tatsächliche Bedürfnisse und Erfordernisse. Frei nach der bürokratischen Faustregel 'einmal Erstausstattung, dann möglichst keine Folgekosten' werden Studiengänge ermöglicht und dann straflich vernachlässigt.

Von einem Studium in den bestehenden Formen kann deshalb im grossen und ganzen nur abgeraten werden.»

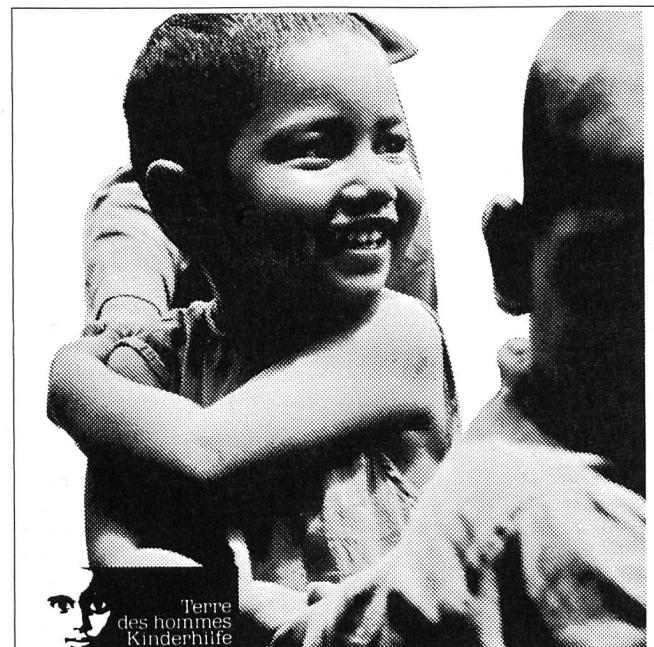
Was wäre zu tun?

«Realistisch erscheint die Annahme, dass nicht alle Hochschulen gleichmässig ausgebaut werden können...; möglich erscheint jedoch das Setzen von Schwerpunkten». Die kritische, reflektierende Auseinandersetzung mit den Medien, die sich auf der Basis praktischer Vermittlung abstützt und auf Berufsbilder wie Künstler, Kunsterzieher oder Designer ausgerichtet ist, könnte nach Petzkes Einschätzung mit relativ geringem Finanzaufwand ausgebaut und damit sinnvoll und befriedigend gemacht werden. Wenn man jedoch «den Einstieg in die Neuen Medien und damit eine stärker berufspezifische Ausbildung will, so sind erheblich höhere Investitionen notwendig». Diese Feststellung trifft sicherlich ebenso zu wie die damit verbundene Konsequenz: «Je nach Grösse sind ein bis zwei solcher Schwerpunkte in den einzelnen Bundesländern denkbar und sinnvoll.» Konzentration einerseits und differenzierter Ausbau andererseits – eine ebenso wichtige wie schwierige kulturpolitische Aufgabe, die keinen weiten Aufschub duldet.

Mit dieser Studie – die der Autor im Auftrag des Bundesministers für Bildung und Wissenschaft durchgeführt hat und für deren Inhalt er die Verantwortung trägt – hat Ingo Petzke wichtige Informationen und kritische Anstösse für eine grundlegende Reform auf dem Gebiet der Film / Video-Ausbildung in der BRD geliefert.

Karl Saurer

► «Film und Video an Kunst-, Fach- und Gesamthochschulen – Eine komparative Studie zur Ausbildungssituation in der Bundesrepublik Deutschland» von Ingo Petzke. Im Auftrag des Bundesministers für Bildung und Wissenschaft, Bonn.



Terre des hommes
Kinderhilfe

- Ich möchte eine Terre des hommes-Kinderpatenschaft im Betrag von Fr. _____ monatlich, über _____ Monate übernehmen. Bitte senden Sie mir die nötigen Informationen.
- Ich möchte Ihre Tätigkeiten lieber mit einer Spende unterstützen. Bitte senden Sie mir Einzahlungsschein.
- Bitte senden Sie mir Ihre Dokumentation.

Name: _____ Vorname: _____

Strasse: _____

PLZ/Ort: _____

Datum: _____

Coupon einsenden an: Terre des hommes Kinderhilfe, Postfach 388, 1000 Lausanne 9.

CANNES 1989

Das junge Kino im Aufwind

Cannes, das sich in seinem gesunden Selbstbewusstsein schlicht «Le Festival» nennt, liegt zwar schon einige Wochen zurück, doch weil «Le Festival» seinen Namen halt eben zurecht trägt, geben die Filme seines Programms nun langsam auch in den Kinosälen Europas zu reden. Ein bis zum Schluss spannendes, ebenso vielfältiges wie ausgeglichenes Programm prägte die 42. Ausgabe des Festivals. Die Jury unter dem Vorsitz von Wim Wenders hatte keine leichte Aufgabe, ihre Favoriten aus den Filmen in einem Wettbewerb zu bestimmen, wo neben dem perfekten Handwerk nach traditionellem Muster auch eine ganze Reihe von jungen Autorinnen und Autoren eigene Wege suchten. Das Filmschaffen lebt mehr denn je, und es tut dies allem Kinosterben zum Trotz.

Gleich zu Beginn des diesjährigen Festivals an der Croisette war im Rahmen der zahlreichen Veranstaltungen um die Revolution eine Diskussion darüber angesetzt, was denn «Liberté», die Freiheit, für Filmschaffende weltweit bedeutet, wieweit das alte Postulat noch immer eine Worthülse darstelle. Im Salon des Ambassadeurs versammelten sich deshalb rund einhundert namhafte Filmschaffende aus aller Welt zu einem «Tag des Kinos und der Freiheit». Alle waren sie da, die Gesichter, die zu den Namen gehören, die zeitgenössische Filmgeschichte, Autorenfilmgeschichte geschrieben haben und noch immer schreiben. Sie waren vereint wie eine Schulklasse, lauschten unter anderem einer engagierten Rede des Argentiniers Fernando Solanas, der – wieder einmal – darauf aufmerksam machte, dass die Kinowelt zu einem System von Empfängern verkümmert, in dem die US-Amerika-



SEX, LIES AND VIDEOTAPE von Steven Soderbergh



DO THE RIGHT THING von Spike Lee

ner einseitig bestimmen, was zu senden und damit zu sehen ist. Souleymane Cissé aus Mali warnte die Europäer davor, in ihrem gegenwärtigen Kampf der Selbstbehauptung eine zweite Macht aufzubauen, die die Dritt Weltländer im Kino noch stärker schwächt. Und in einem bewegenden Statement stellte die Witwe des türkischen Autors Yilmaz Güney die rhetorische Frage: «Kann man frei sein, wenn man umgeben ist von Intoleranz und Unfreiheit?»

Schnell einmal hatte sich gezeigt, dass die Fragen der Freiheit im Filmschaffen weit über Behinderungen künstlerischer Aktivität in nah und fern hinausreichen. Zur schöpferischen Freiheit, so die einhellige Meinung, müsste etwa gehören, dass jeder in seiner eigenen Sprache drehen kann, in seiner Sprache des Wortes genauso wie in seiner Sprache des Bildes. Und eben: Dass auch der Empfang der Botschaften aus aller Welt in aller Welt gewährleistet sei. Ein Festival wie dasjenige von Cannes ist ein eindrücklicher Beleg für die Bedeutung des Postulats der Offenheit: Hier lebt die kulturelle Vielfalt facettenreich und im Gesamtangebot frei von Zwängen des Marktes.

Im Anschluss an den eintägigen Débat wurde der Kompaktionsfilm LIBERTE gezeigt, den Laurent Jacob, der Sohn des Festivalleiters, aufs französische Jubeljahr hin zusammengestellt hat. Den Revolutionserignissen folgend montiert das Werk Ausschnitte von Filmen quer durch die Filmgeschichte, in denen die französische Revolution eine Rolle spielt. Das geht in der Chronologie der Filmgeschichte von Hatots 1897 gedrehten MORT DE ROBESPIERRE bis hin zu Yannes LIBERTE, EGALITE, CHOU-

CROUTE (1985). Klar, dass da einiges Pathos drinsteckt, bewegend zu sehen, welche Kraft das Kino einem Ereignis entlocken kann und atemberaubend, wie starke Auftritte wie jener von Charles Laughton in Jean Renoirs THIS LAND IS MINE (1943), der am Ende von Jacobs Film den Schülern die Menschenrechte vorliest, bevor er von den Nazis verhaftet und abgeführt wird. Beim Verlassen des grossen Saales dann wieder Liberté en Réalité 1989: Fein säuberlich werden die Zuschauerinnen und Zuschauer von einem massiven Polizeiaufgebot nach Klassen getrennt in jene, die kraft ihres Standes, der sich in der Uniform des Kostüms manifestiert, die grosse Treppe hinuntergehen dürfen, und die anderen, deren Freiheit sich auf kleinere Stiegen beschränkt: Vive la Révolution!

Nach dem enttäuschenden Eröffnungsfilm NEW YORK STORIES, der bereits in den Kinos angelaufenen Gruppenarbeit, die Martin Scorsese zu einer kleinen Fingerübung nutzt, für die Francis Coppola das Feld offenbar seiner kleinen Tochter überlassen hat, um den Märchenonkel zu spielen, und in der Woody Allen einen Witz eine halbe Stunde lang erzählt, nach einem unsäglich schludrigen Fernsehfilmchen aus der Berlusconiküche mit der Signatur Lina Wertmüllers und Hugh Hudson penetrant inszeniertem Wettbewerbsbeitrag LOST ANGELS, der sein Thema der verlorenen Kindheit inmitten von Konsumterror und Beziehungsunfähigkeit verschenkt, prägte die Auseinandersetzung mit Mechanismen der Beziehung in moderner Welt einen schönen Teil des Programmes. Ein Film wie TROP BELLE POUR TOI vom Franzosen Bertrand

Blier gehörte genauso dazu wie der Erstling SEX, LIES AND VIDEOTAPE von einem 26jährigen Amerikaner namens Steven Soderbergh. Blier lässt Gérard Depardieu zwischen einer Ehe mit der schönen Carole Bouquet und der intensiven Liebschaft mit seiner mütterlichen Sekretärin (hervorragend gespielt von Josiane Balasko) pendeln und am Schluss allein mit Schubert auf der Strasse stehen. Bei Soderbergh, der überraschend vielleicht aber durchaus konsequent und verdientermassen mit der Goldenen Palme geehrt wurde, ist die Ausgangslage ähnlich: Der Ehemann treibt es dort während der Arbeitszeit mit der attraktiven Schwester seiner Frau, bis ein ehemaliger Schulfreund dazwischenfunkt und so ziemlich alles, was es umzukehren gilt, umstüpft.

Bewegt sich Blier, der sehr viel aufs Spiel der Darstellerinnen und des Darstellers sowie den Einsatz der Musik setzt, immer wieder am Rand zum Psychokitsch, fasziniert Soderbergh mit einem ausgeklügelten Szenario, das mit Sichtweisen geschickt zu spielen weiß und auf eine raffinierte Struktur setzt. Er liebt seine vier Hauptfiguren, was man etwa von der Australierin Jane Campion nicht sagen kann, obwohl auch sie in ihrem Erstling SWEETIE genau die schwierigen Beziehungen innerhalb einer Familie ins Zentrum stellt. Verbindend bleibt diesem jungen Filmschaffen der spürbare Wille zu neuen Formen, zu Formen der Verknappung, der harten Schnitte, der fotografisch anmutenden Bilder, sorgsam caviert.

Ein Meister in diesem Fach bleibt Jim Jarmusch, der mit MYSTERY TRAIN seinen dritten

Spielfilm vorlegt und damit, wie er sagt, auch gleich eine Trilogie abgeschlossen hat. Wie dem auch sei: Jarmusch besucht für ein paar Stunden Memphis Tennessee und betrachtet dort in drei Episoden Figuren in einer amerikanischen Landschaft. Kern und verbindendes Element ist eine billige Abstiege, wo ein japanisches Pärchen, eine junge italienische Witwe und ein Trio schräger Einheimischer eine Nacht verbringen. Das erste Drittel des Filmes ist so umwerfend irr gestaltet und gespielt, dass die beiden anderen fast zwangsläufig das Nachsehen haben, etwas müde hinterherhinken. Jarmusch versteht die Reduktion des Geschehens auf signifikante Worte und Bilder wie kein anderer hier, und dies für einmal auch betont farbig. Wenn ich von schwierigen Beziehungen geschrieben habe, die die Filme auffallend stark prägen, so gilt das auch für Denys Arcands JESUS DE MONTREAL. Der Kanadier, der mit seinem letzten Film (LE DECLIN DE L'EMPIRE AMERICAIN) 1985 eher enttäuscht hatte, sicherte sich diesmal die Ovationen. Er erzählt, wie eine Gruppe von fünf Schauspielerinnen und Schauspielern im Auftrag eines Pfarrers das Markus-Evangelium in einer attraktiven Theaterinszenierung einstudieren. Diese Arbeit nutzt Arcand mit viel Geschick gleichzeitig zu einer Leidensgeschichte in der modernen Welt. Die Parallelen zur Passion lassen sich sehr wohl ausmachen, aber Arcand schafft es fast durchwegs, sie so zurückhaltend zu führen, dass er die Gefahr der Banalisierung umgeht und aus einem alten Stoff ein packendes, irrwitziges und ganz schön böses Stück Kino gestaltet. Sein zeitgenössischer Jesus begegnet den Versuchungen der Mo-

derne, den Mechanismen der medialen Vermarktung – «Je veut sa tête», meint eine Fernsehfrau gleich am Anfang des Filmes. Über diese Begegnungen gelingt es Arcand auf ebenso tiefsinngie wie unterhaltsame Weise, alte Grundfragen neu aufzuwerfen. Es sind auch hier wieder Fragen der Beziehungen zur Mitwelt, und die ist heute mehr denn je eine vermittelte Welt.

An der Croisette gähnte eine immense Lücke in der Häuserzeile mit den Nobelhotels dort, wo bis vor kurzem das alte Festivalpalais gestanden hatte. Die Realität machte vor Ort deutlich, was gleich zwei neue italienische Produktionen im Wettbewerb thematisierten: Die in Gang befindliche und von der Branche nur mit sehr viel Widerwillen wahrgenommene und kaum eingestandene Zerstörung einer alten, traditionsreichen *Kinosaalkultur*. Dreimal war das Kinosterben damit in Cannes in diesem Jahr ein Thema, dreimal wurden mit dem Verschwinden von Kinos Hoffnungen auf die Unsterblichkeit des Filmes verbunden. Überzeugender als die Realität kann das die Fiktion, und weit besser noch als Altmeister Ettore Scola es in seinem Wettbewerbsbeitrag SPLendor schafft, besingt Giuseppe Tornatore, ein junger Landsmann von ihm, mit NUOVO CINEMA PARADISO die Einzigartigkeit der Filmkunst. Tornatores Kino Paradiso hat seinen Namen über die Jahre hinweg zurecht getragen: Hier strömte die Bevölkerung hin, um unter Aufsicht des Pfarrers Emotionen der siebenten Art zu durchleben, paradiesisches Glück, paradiesische Versuchungen. Tornatore, der mit seinem zauberhaften Blick auf die besseren Kinotage erst seinen zweiten Spielfilm vorlegt, bleibt hautnah am Leben und schafft dennoch die wichtigen Überhöhungen, von denen starke Filmgeschichten leben. Tornatore wählt seine Perspektive aufs Kino, auf die grossen Geschichten über die kleinen Leute, und das macht seinen stimmungsvollen Film so alltäglich, so liebevoll. Darüber hinaus lässt er seine Erzählung in einem langen Schmus durch die Kinogeschichte münden, eine traumhafte Liebeserklärung, unmissverständliches Plädoyer fürs ewige Leben des Kinos.

Es ist natürlich kein Zufall, wenn im gleichen Jahr zwei Italiener den Niedergang des Kinogewerbes beschreiben und

damit den Verlust an Aura, an Liebe für die filmische Kreation bewusst machen wollen. Italien durchlebt mit seiner offenen Medienpolitik wie kaum ein zweites Land eine Krise, die das Filmschaffen heute mitprägt und die warnend sein sollte. Der Fernseh- und Videoboom der letzten Jahre hat den Kinos die Zuschauerinnen und Zuschauer genommen, das Schielen der italienischen Produzenten auf den Weltmarkt hat dem Kino die Wurzeln im eigenen kulturellen Humus genommen. Die Hälfte der italienischen Filme im Programm von Cannes waren englisch gesprochen, darunter FRANCESCO von Liliana Cavani über das Leben und Wirken des Franz von Assisi (gemimt vom Amerikaner Mickey Rourke). Italien hatte eine derart ganzheitliche Filmtradition, da war das Kino neben der Kirche und der Bar am Hauptplatz der Treffpunkt schlechthin, dass das doppelte Auffrischen der Erinnerung verständlich wird. Der Verlust der eigenen Sprache gehörte aber auch auf andere Art zu den zentralen Themen des diesjährigen Festivals: Denis Arcands JESUS DE MONTREAL macht die elektronischen Medien zu den modernen Pharisäern, Fred Schepisis CRY IN THE DARK zeigt dramatisch zugespitzt auf, wie die heile neue Medienwelt in ihrer sich rasch verbreitenden Boulevardisierungstendenz Individuen verketzt, SEX, LIES AND VIDEOTAPE von Steven Soderbergh zielt ebenso treffsicher auf die entartete Kommunikation wie SPEAKING PARTS des in Kanada ansässigen gebürtigen Aegypters Atom Egoyan. Bei ihm hat die elektronische Kommunikation die direkte, zwischenmenschliche weitgehend ersetzt, wenn er uns mit einer verzwickten Liebesgeschichte in einem Hotel über Räume und Bilder nachdenken lässt, die da entstehen, über Bilder, die bleiben und damit auch vereinnahmt werden können.

Einer, der auch mit dem verpönten Medium Fernsehen geschickt umzugehen versteht, ist der Pole Krysztof Kieslowski, Mitglied der diesjährigen Internationalen Jury. Zu seinen Ehren wurden drei Beispiele aus dem eben fertiggestellten Dekalog gezeigt, drei einstündige Fernsehfilme von höchster Perfektion. Kieslowski hat zu jedem Gebot eine kleine Geschichte aus dem heutigen Warschauer Alltag gestaltet, ohne Zeigefinger, ohne

aufdringliche Moral. Der zehnte Beitrag der Serie gerät ihm sogar zur Komödie, wenn er zwei Brüder den wertvollen Nachlass des Vaters in seinem immateriellen Wert schätzen lässt: ein Wert, nebenbei, der in der anhaltenden Mondanität von Cannes, wo das Äussere zählt, wenig Platz findet. Dabei spiegelte Cannes, traditionell das Festival der grossen Namen, dieses Jahr definitiv den in Gang befindlichen Generationenwechsel wider. Von den 91 Filmen in offiziellen Programmen waren ein Drittel Erstlinge und eine lange Reihe weiterer Filme Frühwerke. Unter ihnen einige Entdeckungen wie die der jungen Französin Patricia Mazuy, die mit PEAUX DE VACHES im Programm des Certain Regards ein ländliches Drama von geradezu körperlicher Ausdrucks Kraft vorlegte, oder die hervorragend dichte, stimmungsvolle Simenon-Adaptation MONSIEUR HIRE von Patrice Leconte, in der Sandrine Bonnaire und Michel Blanc eine unheimlich präzis entwickelte tragische Beziehung pflegen. Aber auch Bestätigungen wie die des schwarzen Amerikaners Spike Lee: Er rapt in DO THE RIGHT THING durch einen Strassenzug in New Yorks Brooklyn, lässt aus der anfänglich etwas gar oberflächlich und clipartig skizzierten Stimmung gegen Ende ein Pulverfass werden, in dem der latente Rassismus im Alltag zur Explosion kommt. Wie sein Landsmann Jim Jarmusch ist Lee ein Komponist perfekter Bilder, ein Schreiber treffsicherer Dialoge und ein Schöpfer prägnanter Stimmungen. Lee gelingt es diesmal obendrein, aus einer alltäglichen Situation ein ruinöses Bild der Konsequenzen intoleranten Verhaltens aufzuzeigen. Am Ende von DO THE RIGHT THING wird klar, dass Rassismus auf die Dauer keine Gewinner haben kann, weil psychologische Gewalt zwangsläufig die handfeste hervorbringt.

Mit dem Jugoslawen Emir Kusturiza und dem Japaner Shohei Imamura figurierten auch zwei frühere Gewinner der Palme d'Or im Wettbewerb. Kusturiza hat die Ruhe seines PAPA IST AUF DIENSTREISE verlassen und ein aufwendiges Gemälde über das Zigeunerleben inszeniert. Zwei Stunden lang pulsiert eine Familiengeschichte voller Lebenskraft zwischen Jugoslawien und Italien, aufdringlich und redundant zuweilen, und doch überwältigend.

Imamura hat den entgegengesetzten Schritt vollzogen: Nach seiner wuchtigen BALLADE VON NARAYAMA ist er zu einem beschaulichen, schwarz-weiss und ganz im Stil der japanischen Filme der vierziger Jahre gestalteten Stück zurückgekehrt, das an seinen einstigen Lehrmeister Ozu erinnert. KUROI AME (DER SCHWARZE REGEN) schildert die Morgenstunden des 6. August 1945, als um 8.14 Uhr in Hiroshima die Atombombe nicht nur Leben ausradierte sondern auch Überleben zur Qual machte, ein Sterben in Raten begann. Imamura greift das Schicksal einer Familie heraus, betrachtet ihr langsames Sterben bis in die frühen fünfziger Jahre hinein und macht in einem Wechsel aus erschütternden und besinnlichen Bildern klar, dass radioaktive Strahlung nicht nur Opfer im Moment eines Ereignisses hat. Mit Filmen wie YAABA (DIE GROSSMUTTER) von Idrissa Oueadrago (Burkina Faso), DHARMAGA TONGJOGURO KAN KKADALGUN? (WARUM IST BODHI-DHARMA RICHTUNG ORIENT ABGEREIST?) von Yong-Kyun Bae (Süd-Korea) oder Paul Leducks BAROCCO (Kuba) waren auch Themen von Dritteweltländern stark vertreten. In ihnen geht es genauso um Werte, die aus der Tradition herauswachsen, um die Beziehung zwischen einem Knaben und einer alten, von der Dorfgemeinschaft ausgestossenen Frau in YAABA, um die Suche nach Halt in einem meditativen Leben im meisterlichen Erstling DHARMAGA TONGJOGURO KAN KKADALGUN? oder um das barocke, dialogfreie Gemälde der anhaltenden Kolonisation in BAROCCO. Leduc führt uns opulent vor Augen, dass Kolonisation jedwelcher Art immer Gewaltanwendung, eine Unterwerfung, eine Verdrängung des Gewesenen und Gewachsenen darstellt, Oueadrago zeigt uns, wie leichtsinnig scheinbar Schwächeren verstoßen werden, und Bae schliesslich versteht es, die Suche nach Halt eines Jungen in ausgesprochen starke, meditative Bilder zu kleiden. Filme wie diese, die ihre Kraft nicht aus immer mehr Spezialeffekten schöpfen, sondern vielmehr von innen heraus und mit eigenen Bildern bestehen, verstärken den Wunsch, eine Forderung wie jene von Solanas nach einem offeneren kulturellen Austausch möge so lange nicht verhallen, bis sie sich erfüllt.

Walter Ruggle