

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 34 (1992)
Heft: 185

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 137 / Hard 4
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 / 25 64 44
Telefax 052 / 25 00 51

ISSN 0257-7852

Redaktion:

Walt R. Vian

Redaktioneller Mitarbeiter:
Walter Ruggle

Mitarbeiter dieser Nummer:

Klaus Eder, Jürgen Kasten,
Romain Geib, Gerhard Midding,
Pierre Lachat, Claudia Acklin,
Michael Sennhauser, Andrej
Plachow, Derek Malcolm

Gestaltung:

Leo Rinderer
Titelblatt, eins die Erste: Rolf
Zöllig

Satz: Josef Stutzer

Belichtungsservice,

Druck und Fertigung:

KDW Konkordia Druck- und
Verlags-AG, Aspstrasse 8,
8472 Seuzach / Oberohringen

Inserate:

Leo Rinderer

Fotos:

Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow,
Basel; Columbus Film, Filmco-
operative, Monopole Pathé
Films, Neue Zürcher Zeitung,
Rialto Film, ZOOM-Filmdoku-
mentation, Zürich; Klaus Eder,
Romain Geib, München; David
Raksin, Van Nuys; Andrej
Plachow, Moskau
Zeichnung von David Raksin:
Heiko Berg

Aussenstellen Vertrieb:

Rolf Aurich,
Uhdestr. 2, D-3000 Hannover 1
Telefon 0511 / 85 35 40

R. & S. Pyrker,
Columbusgasse 2,
A-1100 Wien
Telefon 0222 / 604 01 26
Telefax 0222 / 602 07 95

Kontoverbindungen:

Postamt Zürich:
PC-Konto 80 - 49249 - 3

Postgiroamt München:
Kto. Nr. 120 333 - 805

Bank: Zürcher Kantonalbank,
Filiale 8400 Winterthur,
Kto. Nr.: 3532 - 8.58 84 29.8

Abonnemente:

Filmbulletin erscheint sechsmal
jährlich. Jahresabonnement:
SFr. 45.- / DM. 45.- / öS 400.-
übrige Länder zuzüglich Porto

Pro Filmbulletin

Die Herausgabe von Filmbulletin wird von folgenden
Institutionen, Firmen oder
Privatpersonen mit Beträgen von Franken 5000.- oder
mehr unterstützt:

ASP Inteco Ag, Winterthur
Beratungsgesellschaft für
Informationstechnologien

Bundesamt für Kultur,
Sektion Film (EDI), Bern

Erziehungsdirektion des
Kantons Zürich

Migros-Genossenschafts-
Bund, Zürich

Röm. kath. Zentralkommission
des Kantons Zürich

Schulamt der Stadt Zürich

Stadt Winterthur

Volkart Stiftung, Winterthur

Zuger Kulturstiftung
Landis & Gyr

Kurz belichtet

Neues vom afrikanischen Film

Carthage 1992

Das Festival von Carthage (Karthago) findet nicht in Carthage statt, der Phönizierstadt, an die heute nurmehr Ruinen erinnern. Es findet – ein paar Kilometer davon weg – in Tunis statt. Nicht weit von Medina, der Altstadt, die heute ei-

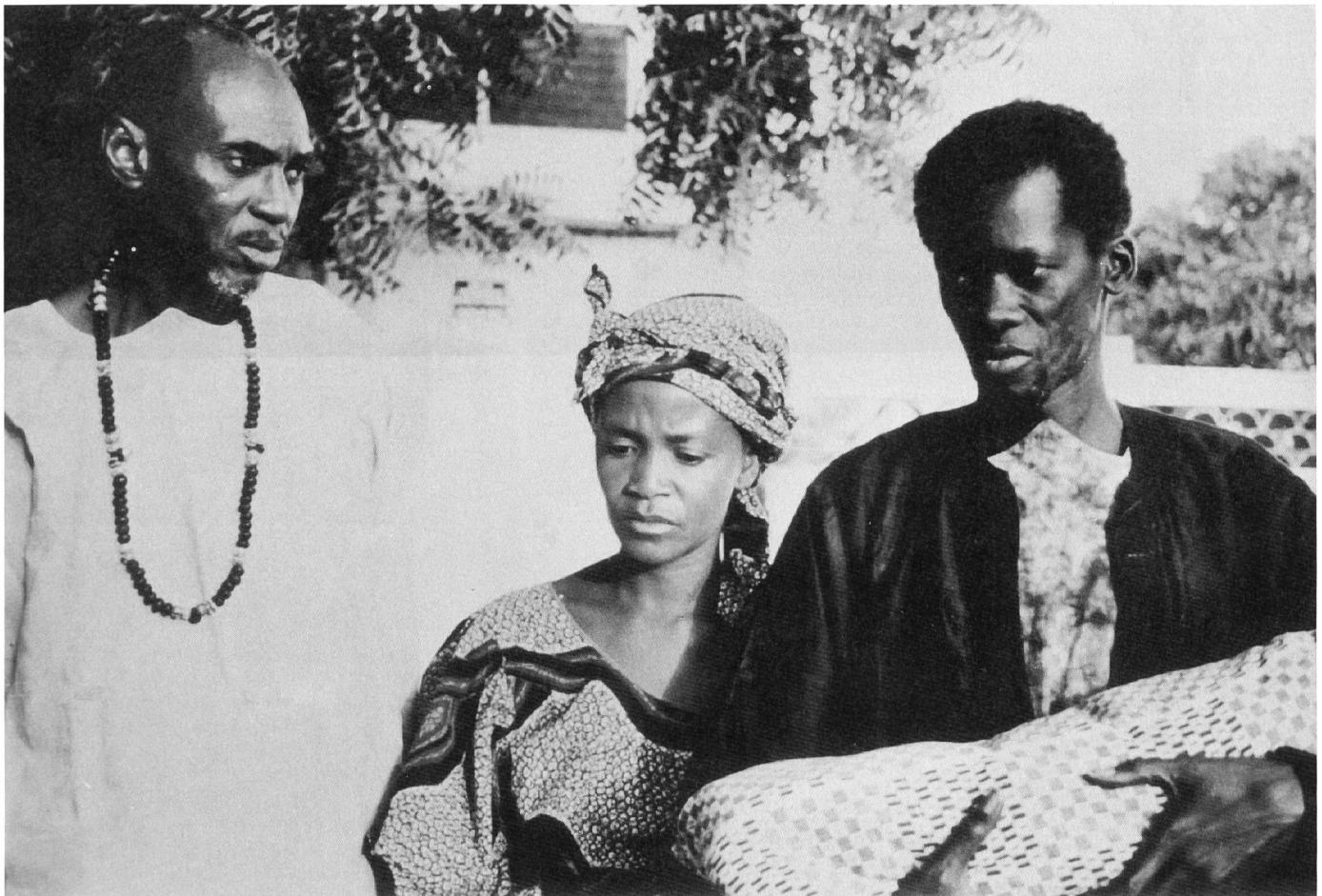
nen Kaffee oder den frisch gepressten Orangensaft bestellen. Die ehemalige Kolonialmacht hat ihre Spuren im Alltag hinterlassen. Der militärischen folgte eine kulturelle Kolonialisierung. Die Militärs sind längst weg, Tunesien ist seit



SABABU von Nissy Joanny Traoré (Burkina Faso 1992)

nen der grössten orientalischen Bazare birgt, an der zentralen Avenue Bourguiba und ihren Seitenstrassen, haben die "Journées Cinématographiques" einige Kinos belegt. Diese Kinos sind nur ein paar Schritte vom historischen Tunis entfernt; ein paar Schritte und ein paar Jahrhunderte. Denn die neue Stadt wurde von den Franzosen gebaut. Tunis sieht hier auch heute noch wie ein Pariser Vorort aus. Mit Französisch verständigt man sich problemlos und kann sei-

den fünfziger Jahren unabhängig; aber der kulturelle Einfluss Frankreichs ist geblieben – oder gar gewachsen. Es gibt Croissants, französische Zeitungen, französisches Fernsehen. Im Oktober kam ein weiterer Kanal in französischer Sprache dazu, "Canal Horizons", ein wesentlich durch Gebühren finanziert Sender, der mit finanzieller und technischer Hilfe vom Pariser Canal Plus in verschiedenen Ländern des Kontinents installiert wird. In Sénégal wird bereits gesen-



NIIWAM von Clarence Delgado (Sénégal 1991)

det, nach Tunesien soll in diesem Jahr noch die Elfenbeinküste folgen.

Ein tunesisches Kino würde es ohne französische Unterstützung kaum geben. Das kleine Tunesien verfügt nicht über eine Film-Industrie wie beispielsweise Ägypten, ein Land, dessen Melodramen im arabischen Raum populär sind (populärer manchmal als Hollywood). Wer in Tunesien Filme macht, kann allenfalls auf eine Ausbildung in Frankreich oder Belgien zurückgreifen, nicht aber auf die Traditionen einer (wie auch immer ausgerüsteten) Industrie.

Mit dem Interesse Frankreichs freilich war – und ist – zu rechnen. So realisierte Nouri Bouzid, der 1986 mit *L'HOMME DE CENDRES* (DER MANN AUS ASCHE) ein beachtetes Debüt vorgelegt hatte, seinen neuen Film *BEZNESS* (BUSINESS) in einer Co-Produktion mit Canal Plus. Bouzid versuchte, die Spannungen des Landes zwischen eigener Tradition und

westlich-französischem Einfluss anhand der Geschichte eines jungen Mannes zu thematisieren, der sich das Leben als Gigolo bei den Touristinnen verdient, also freizügig mit der Moral umgeht, im Umgang mit seiner eigenen Familie aber den Maximen eines rücksichtslos-brutalen Patriarchats folgt. Ein anderes Beispiel: Einer der Filme, der den entschiedenen Ansatz zu einer eigenen, tunesisch-orientalischen Ästhetik gewagt hatte, *LE COLLIER PERDU DE LA COLUMBE* (DAS VERLORENE HALSBAND DER TAUBE, 1990) von Nacir Khemir, war mit Hilfe des französischen Senders La Sept entstanden.

Überhaupt sieht es so aus, als sei das Kino im arabischen Raum und noch mehr das afrikanische Kino von grosszügigen Subventionen aus Frankreich abhängig, und als sei es ausserdem der Offenheit einiger europäischer Fernsehanstalten zu verdanken (Channel Four, ARD und ZDF, La Sept). Nur wenige Filme konnten in

einer Co-Produktion zwischen verschiedenen afrikanischen und arabischen Ländern realisiert werden – wie *Ousmane Sembènes CAMP DE THIAROYE* (1988), an dessen Finanzierung sich neben Sénegal Algerien und Tunesien beteiligt hatten. Das war eine Ausnahme. Immer wieder begegnete man beim Festival von Carthage im Vorspann der Filme dem Hinweis auf europäische Produktionspartner. Ohne diese „Entwicklungs hilfe“ gäbe es, das lässt sich getrost sagen, kaum ein afrikanisches Kino. Aber dieses Engagement birgt Risiken. «Das grösste Risiko ist, dass Filmemacher ihre Bilder nach westlichem Geschmack modellieren», sagt Férid Boughebir, der tunesische Regisseur (*HALFAOUINE*, 1990), der 1992 das Festival von Carthage organisierte. Seine Aussage findet sich in der ersten Ausgabe einer neuen Zeitschrift, „Ecrans d'Afrique“, die in französischer und englischer Sprache über das arabische und afrikanische Kino informiert. Herausgeber ist die

„Fédération Panafricaine des Cinéastes“ (FEPACI) in Burkina Faso, die das andere grosse Festival des Kontinents ausrichtet, das Festival in Ouagadougou, das sich mit Carthage abwechselt.

Wie problematisch eine – auch unbewusste – Orientierung am westlichen Markt sein kann, zeigt der Fall von Idrissa Ouedraogo, dem achtunddreißigjährigen Regisseur aus Burkina Faso, der heute als wichtigster Vertreter einer jüngeren Generation afrikanischer Filmemacher gilt. Seine ersten Filme *YAABA* (1989) und *TILAI* (1990) wurden in Cannes entdeckt und ausgezeichnet. Sie zeigten eine zunehmende handwerkliche Perfektion: ein Gefühl für Dramaturgie und Rhythmus, einen Sinn für Licht, ein Geschick im Umgang mit Schauspielern. Sein neuer Film *SAMBA TRAORÉ* bestätigt diese Fertigkeiten. Er entstand in vollständig französischer Produktion und ist in handwerklicher Hinsicht einer der besten afrikanischen Filme

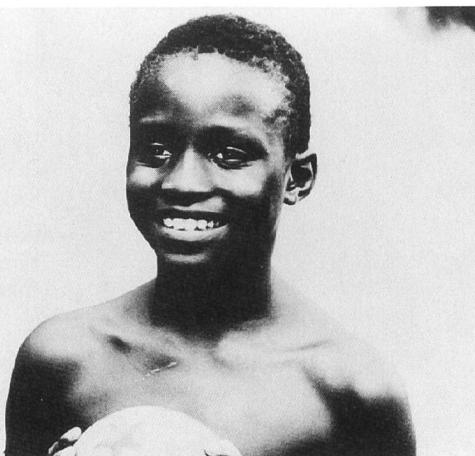
der letzten Zeit. Schauplatz ist ein afrikanisches Dorf. Ein Mann kommt aus der Stadt zurück, richtet sich ein neues Leben ein, heiratet, baut ein Haus. Das viele Geld, das er hat, stammt aus einem Überfall; am Ende wird die Polizei den Mann festnehmen. Idrissa Ouedraogo differenziert diese Geschichte psychologisch präzis und erzählt sie nicht ohne Spannung und Eleganz. Die Dramaturgie ist geschickt; man schaut gerne hin. Aber dem Film fehlt eine dokumentarische Präsenz – über das Dorf ist weniger zu erfahren als aus anderen, ungeschickteren Filmen. Und es fehlt ein politisches Interesse, wie es etwa die Filme Ousmane Sembènes auszeichnet, des senegalesischen Regisseurs (der in Carthage der internationalen Jury präsidierte). Die Konflikte zwischen Tradition und Aufbruch, die das afrikanische Kino der letzten Jahre charakterisierten, sind schlicht abhanden gekommen, zugunsten eines psychologischen Spiels. SAMBA TRAORÉ enttäuschte: weil Idrissa Ouedraogs Afrika nicht authentisch ist, sondern touristisch, das heisst einem westlichen Bild von Afrika angepasst. Das Schlimme ist, dass dieses Afrika-Bild im Westen vermutlich auch noch akzeptiert wird.

Das Dorf ist der traditionelle Schauplatz des afrikanischen Kinos, auch in den Filmen einer jüngeren Generation. Es wird mit sozialem Interesse beschrieben, oft im Stil eines sozialkritischen Realismus, manchmal mit komödiantischen Tönen. Ousmane Sembènes Assistent Clarence Delgado verfilmt eine Geschichte Sembènes, NIIWAM, über eine

Familie, die ihr krankes Kind in die Stadt bringt; weil das Geld für Medikamente fehlt, stirbt es. Seinen ersten Spielfilm SABABU lässt Nissy Joanny Traoré (Burkina Faso) in einem Dorf spielen, in dem ein Mord geschehen ist. Die Aufklärung des Falls führt tief in eine afrikanische Mythologie. Elemente der Folklore, dokumentarische Offenheit und sozialkritische Aufmerksamkeit verbinden sich auf intelligente Weise zum vielfältigen Porträt eines afrikanischen Dorfes, eines

VON YONTA von Flora Gomes, Guinea-Bissau 1992), dann ergibt sich das Bild einer jungen und regen Kinematographie, die allerdings – auch das ist den Filmen abzulesen – zu einer Kontinuität erst noch finden muss. Jedenfalls sind zu den Einzelpersonen einer ersten Generation zahlreiche jüngere Regisseure gekommen, die ihre ersten Filme machen konnten.

Das afrikanische Kino hatte am Nullpunkt angefangen, ohne



LES YEUX BLEUS DE YONTA von Flora Gomes (Guinea-Bissau 1992)

Landes, Afrikas. In Carthage wurde SABABU mit dem FIPRESCI-“Preis der internationalen Filmkritik” ausgezeichnet (dem ersten Preis, den die FIPRESCI in Afrika vergab). Nimmt man die Filme hinzu, die bereits in Cannes zu sehen waren (darunter die Dürrenmatt-Adaption HYÈNES von Djibril Diop Mambéty, Sénegal 1992, und LES YEUX BLEUS DE YONTA/DIE BLAUEN AUGEN

Traditionen, ohne technische Voraussetzungen; Filmemacher in Sénegal, Mali oder Burkina Faso mussten ihre eigenen filmischen Formen, Erzählweisen, Techniken entwickeln. In einigen arabischen Ländern (wie Ägypten) hingegen konnte sich ein “Kino der Autoren” am Rande einer Film-Industrie entfalten. Deswegen greifen arabische Filme sehr viel entschiedener auf vorhandene filmische Formen und Genres zurück. Und noch ein Unterschied fällt auf. Während afrikanische Filme im Dorf spielen (paradoxe Weise oft in den gelben Farben des Wüstensandes), haben arabische Filme zumeist die Grossstadt zum Schauplatz (oft in den dunkelblauen Farben der Nacht). Ansonsten haben arabische und afrikanische Filme wenig miteinander zu tun, auch wenn gelegentlich ähnliche Themen behandelt werden: die Spannung zwischen Tradition und Moderne vor allem.

Die Konfrontation zwischen islamischen Werten und einer westlichen Lebensweise, ein Strukturwandel der Gesellschaft (und seine Reflexion in

der Familie) ist in vielen arabischen Filmen das dominante Thema (RADIA von Mohammed Lamine Merbah, Algerien 1992). Das Porträt einer Familie des Mittelstandes zeichnet der junge algerische Regisseur Malik Lakhdar-Hamina in seinem Debüt AUTOMNE: OCTOBRE À ALGER (OKTOBER IN ALGIER, 1992). Malik Lakhdar-Hamina (ein Sohn des algerischen Film-Pioniers Mohammed Lakhdar-Hamina) bettet seine Analyse, sein Bild des Verfalls der Familie in ein politisches Umfeld ein: sein Film spielt unmittelbar vor und während des Aufstands Jugendlicher am 5. November 1988. Seine Hauptfigur (der Regisseur spielt sie selbst) und dessen Frau, eine Rundfunk-Moderatorin, werden zu Sympathisanten des Aufstands. Allerdings trägt auch dieser gewiss mutige Film in seiner naiv-einfachen, am Polit-Thriller orientierten Erzählweise den Stempel der Unterentwicklung. In Tunis freilich hatte dieses Plädoyer gegen den Fundamentalismus ausserordentlichen Erfolg.

Das Karthago-Festival zeigte eine uneinheitliche und schwierige Situation des arabischen und afrikanischen Films. Das grosse Problem: es gibt kaum Strukturen des Verleihs, um die Filme ins Kino zu bringen. Da darf es nicht weiter verwundern, dass sich die Regisseure ihr Geld und ihre Erfolgsergebnisse in Europa besorgen.

Zum ersten Mal wurde beim Festival von Carthage ein Markt (MIPAC) eingerichtet, der die Möglichkeit bot, sich über die wichtigsten arabischen und afrikanischen Filme der letzten Jahre zu informieren.

Klaus Eder

AUTOMNE: OCTOBRE À ALGER von Malik Lakhdar-Hamina (Algerien 1992)



PS. Ein Literaturhinweis. Ein kenntnisreiches und informatives Buch über das Kino in Afrika (in englischer Sprache) hat Manthia Diawara geschrieben, der am Institut für afrikanische Studien der New Yorker Universität lehrt. «African Cinema» ist in der Indiana University Press (Bloomington & Indianapolis) erschienen.

TONSPUR

Liebhaber von Filmmusik haben am späten Dienstagabend einen Termin: In der Radiosendung *Tonspur* von Radio DRS 1 kommt sowohl der "aficionado" wie der Ab- und Zuhörer jeweils ab 23.00 Uhr auf seine Rechnung.

Heinrich von Grüningen stellt Filmmusik in allen möglichen und unmöglichen Zusammenhängen vor. Begleitet von oft launig bis ironischem – aber immer kompetentem – Kommentar sind Filmmusiken einzelner Komponisten (letztthin etwa von Theo Mackeben zu seinem vierzigsten Todestag), Interpreten oder Genres zu hören. Oftmals orientiert sich die Sendung an aktuellen Anlässen, wie Geburtstagen von Stars (etwa neulich mit Musik aus Filmen von Adriano Celentano oder am 23. Januar aus Filmen von Danny Kaye) oder Festivals (am 2. Februar mit Musik aus Filmen der Solothurner Filmtage 1993) oder ganz einfach an Filmen aus dem aktuellen Kinoangebot. Spannend ist, dass die ganze Breite des filmmusikalischen Spektrums berücksichtigt wird: von der trivialen Schnulze bis zum artifiziellen Kunstprodukt.

Zu hören jeweils jeden Dienstag, 23.00 bis 24.00 Uhr auf Radio DRS 1.

STADT UND FILM

Das nationale Forschungsprogramm "Stadt und Verkehr" untersucht Strukturen und Entwicklungstendenzen in Stadt- agglomerationen unter besonderer Berücksichtigung von Verkehrsproblemen. Erfreulich ist, dass dabei nicht nur Studien zu Stadtentwicklung und Verkehrsplanung entstehen, sondern dass einige Projekte sich auch mit der Darstellung von Urbanität und Mobilität in Literatur, bildender Kunst und Film befassen.

In einer ersten Studie zum Thema Stadt und Film, «Zwischen Heimat und Niemandsland. Zum Bild der Stadt im Schweizer Spielfilm 1970 – 1990», untersucht Margret Bürgisser anhand von zwanzig ausgewählten Spielfilmen welche Spannungsfelder des urbanen Lebens ihren Ausdruck im schweizerischen Spielfilmschaffen ab 1970 finden. Auf Grund einer vertieften Inhaltsanalyse dieser stadtrelevanten Filme kommt die Studie zu fol-

genden durch Extrempositionen definierten Themenkomplexen, die die Stadtrealität, wie sie im Schweizer Spielfilm auftaucht, beschreiben: Integration und Aussenseiterum, Familienidylle und Single-Dasein, Handwerker und Dienstleister, Zwischenmenschlich-Sinnliches und Technisch-Abstraktes, traditionell Politisches und Alternatives, Autonomie und Fremdbestimmung, Sesshaftigkeit und Mobilität, Dableiben und Wegfahren, Stadt und Grossdorf Schweiz, Sonderfall Schweiz und multikulturelle Weltgesellschaft, Moloch und Zauberwelt.

Ein eigenes Kapitel beschäftigt sich mit der Gegenüberstellung von ausländischen stadt-relevanten Spielfilmen und Werken aus dem schweizerischen Schaffen.

Die Zusammenfassung einer Diskussion an den Solothurner Filmtagen 1991 zum Thema "Stadtrealität = Filmrealität?" spricht die Realität der Filmmacher als (Stadt?-)Menschen an – unterschiedliche Wahrnehmung und Beurteilung von Stadtrealität scheinen sozialisations- und generationsspezifisch bedingt zu sein – und macht vor allem deutlich, dass dramaturgische Gestaltungsregeln primär die Form des Spielfilms bestimmen und nicht der erklärte Wunsch nach getreuer Abbildung der Realität.

Der Aufsatz von Pierre Lachat "Idyllisierung und Kritik" zum Bild der Stadt im Schweizer Film vor 1970 gibt dem Band eine historische Dimension.

Das *Filmpodium Zürich* zeigt in einem dreiteiligen Zyklus *Die Stadt im Film* im Januar einige der von der Studie berücksichtigten schweizerischen Spielfilme mit einschlägiger Thematik: KONZERT FÜR ALICE von Thomas Koerfer, MATLOSA von Villi Hermann, RESTLESSNESS von Thomas Imbach, HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN von Anka Schmid und COURIR LES RUES von Dominique Comtat. Der Zyklus wird im Februar weitergeführt mit einer Gegenüberstellung von thematisch ähnlich ausgerichteten schweizerischen und ausländischen Spielfilmen zu Themenschwerpunkten wie jugendliche Randständige, städtische Subkultur, Beziehungsgeschichten und poetische Stadtdarstellungen. Im März folgt ein dritter, film-historisch ausgerichteter Teil mit ausländischen Filmen, die die Faszination der Grossstadt als Handlungsspielraum oder

"Kulisse" im Kino des zwanzigsten Jahrhunderts aufzeigen.

Die Studie von Margret Bürgisser: Zwischen Heimat und Niemandsland. Zum Bild der Stadt im Schweizer Spielfilm von 1970 – 1990 ist zu beziehen bei: Nationales Forschungsprogramm Stadt und Verkehr, Programmleitung, Postfach 4925, 8022 Zürich. Informationen zum Filmprogramm: Filmpodium der Stadt Zürich, Stadthaus, 8001 Zürich, Tel. 01 / 216 31 11.

MOZART UND FILM

Kein gelehrtes Jahrhundertwerk, kein akribisches, achtbändiges Kompendium (mit Ledereinband und Goldschnitt) – wie es das vom Autor gesammelte Material durchaus hergeben würde (wie er halb bedauernd, halb erleichtert selber sagt) – erwartet den Mozart-Fan mit der Publikation von Wolfgang Freitag: *Amadeus & Co. Mozart im Film*. Entstanden ist eine äusserst vergnüglich zu lesende und gescheite essayistische Studie zum Umgang mit Mozart und seiner Musik in Film (und Fernsehen).

In lockerer szenischer Form aufgebaut, untersucht Wolfgang Freitags Buch in vier Akten, wie mit der Musik Mozarts in Filmen umgegangen wird, was einzelnen seiner Werke – insbesondere seinen Opern – in celluloider Aufbereitung angetan wird und wie das (Liebes-)Leben (und Sterben) Mozarts auf der Leinwand verbraten wird. Die Bilanz ist kläglich und deprimierend. Fast überall ist festzustellen: Mozart im Dienst der Kasse; Mozart als Sedativum oder als Rührstück; Mozart geschönt oder verballhornt, klischiert und melodramatisch aufgemotzt. Einige wenige Ausnahme- und Glücksfälle finden sich in dem Wust von rund sechzig untersuchten Werken voll von Durchschnittlichem und Nichtssagendem: etwa die Silhouettenfilme von Lotte Reiniger

PAPAGENO von Lotte Reiniger



oder STUDIE 11 von Oskar Fischinger, ein abstrakter Film zu Mozarts Menuett aus Divertimento D-Dur, Ingmar Bergmans ZAUBERFLÖTE (TROLLFLÖJTEN), die biographisch angelegten Mozart-Filme NOI TRE von Pupi Avati und



AMADEUS von Milos Forman

MOZART – AUFZEICHNUNGEN EINER JUGEND von Klaus Kirscher. Das mal im bittern bis sarkastischen, mal launigem, mal ironischem Tonfall geschriebene Buch – es enthält sich jeden Kulturdünkels – ist nicht nur lesenswert für den Mozart-Fan, sondern für alle Film- und Musikliebhaber, denn es schärft durch kluge Analysen den Blick für all die Ungereimtheiten und Unsaglichkeiten, die im Umgang von Verwertung aussergewöhnlich



TROLLFLÖJTEN von Ingmar Bergman

cher Musik und (Musiker)-Schicksale tagtäglich in den Medien produziert werden.

Wolfgang Freitag: *Amadeus & Co. Mozart im Film*. 1991, edition umbruch, Mödling-Wien, 286 Seiten, viele Fotos

"SCHNÄGG"-KINO

Das traditionsreiche Kino Studio Uto an der Kalkbreite in Zürich – eines der raren Kinos für Leute mit langen Beinen – pflegt seit Jahren ein ausgezeichnetes und verdienstvolles Reprisenprogramm.

Georg Derungs eröffnet nach leichter Renovation das Kino nun neu mit einem attraktiven Konzept: Für nur "än Schnägg" (zürcher Mundart für ein Tier aus der Gattung der

STEHPLATZ

Schweizer Kulturzeitung zytglogge Verlag

berichtet jeden Monat aktuell auf mindestens 20 Seiten über Literatur, Theater, Film, Bildende Kunst, Musik, Tanz, Architektur, Gesellschafts- und Kulturpolitik

thematisiert, was zwischen Basel und Chiasso, zwischen Genf und Rorschach in der Kultur-Luft liegt

zeigt Künstler und Künstlerinnen, Schreiber und Schreiberinnen an der Arbeit

kommentiert Werke und Produktionen

mit Spielplan Schweiz, Ausstellungs- und Kurskalender



© Alexander Egger

Aus der aktuellen Nummer Januar:

- Eike Gramss, Direktor des Berner Stadttheaters: «Wenn sie mir das Budget um mehr als 4 Prozent kürzen, werde ich mich anderswo umsehen.»
- Die Nationalrätin Gret Haller fordert einen Kulturbonus
- Entdeckt die Schweizer Filmbranche den Kinderfilm?
- Zwischen Polaroids, Palladium-Prints und Föteli – zur Eröffnung des neuen Fotomuseums in Winterthur
- Spiegellosien oder Spiegelland – ein philosophisches Märchen von Yla Margrit von Dach

Talon einsenden an:
Schweizer Kulturzeitung STEHPLATZ,
Postfach, 3000 Bern 9, Tel. 031 24 20 74

Ich bestelle den STEHPLATZ ab sofort im Abonnement Fr. 40.– / Ausland Fr. 50.– (10 Nummern)

Ich bestelle ein Gratis-Probeexemplar

Ich bestelle ein Geschenkabonnement für:

Meine Adresse:

Name _____

Strasse _____

PLZ/Ort _____

Gastropoden oder ein Fünffrankensteinstück) erwartet den Kinobesucher eine interessante Reprise. Selbstverständlich soll der günstige Eintrittspreis den interessierten Kinogänger vermehrt ins Kino locken. Bleibt zu hoffen, dass die Rechnung aufgehen wird.

Cinema Studio Uto, Kalkbreitestrasse 3, 8004 Zürich
Tel. 01 241 92 53

FEMME TOTALE

Das vierte Frauenfilmfestival *femme totale* in Dortmund stellt vom 17. bis 21. März Arbeiten junger europäischer Filmemacherinnen vor allem aus Skandinavien und Osteuropa vor. Die rund sechzig Spiel-, Kurz- und Animationsfilme stehen thematisch im Bann der "subversiven Kraft des Lachens" und befassen sich mit den hintergründigen Formen von Witz, Parodie und Satire. Eine Reihe von Seminaren und Workshops zu Themen wie etwa der Rolle von Komödiantinnen in frühen deutschen und US-amerikanischen Filmen, der weiblichen Kultur des Lachens, über fremdes Lachen am Beispiel des japanischen Fernsehens, über Werbung zwischen Subversivität und Ideologie oder Rassismus und Witz sowie eine Ausstellung im Dortmunder Museum am Ostwall «Subversion des Lachens» ergänzen das Programm.

Informationen bei: *femme totale* e.V., c/o Kulturbüro der Stadt Dortmund, Kleppingstrasse 21-23, D-4600 Dortmund, Tel. 0049-2 31 50 25 162

SERGEJ EISENSTEIN UND DIE AVANTGARDE

Das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt ermöglicht noch bis zum 28. Februar mit der Ausstellung «Sergej Eisenstein im Kontext der russischen Avantgarde 1920 – 1925» einen intensiven Einblick in eine Epoche der Utopien, künstlerischen Experimente und Visionen. Die Ausstellung mit begleitendem Katalog verfolgt den Weg, den der hochgebildete Theaterenthusiast Eisenstein ab seiner Ankunft 1920 in Moskau durchläuft. Höhepunkt dieser, vom Elan einer an einem Formenvokabular für eine sozialistische Gesellschaft arbeitenden Künstlergeneration angetriebenen Entwicklung ist der 1925 entstandene Film PANZERKREUZER POTEMLKIN (BRO-NOSEZ POTJOMKIN). Mehr als 150 originale Kostüm- und Bühnenbildentwürfe Eisensteins und anderer Künstler und zahlreiche Filmausschnitte und Fotos verdeutlichen die formalen Analogien wie die unterschiedlichen Konzepte, das revolutionäre Pathos wie die Freude an den Mitteln des Slapsticks der russischen Avantgarde.

Informationen bei: Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai 41, D-6000 Frankfurt am Main 70

SEQUENZ

Sequenz heisst die vom Goethe-Institut in Nancy herausgegebene Publikation, die sich zum Ziel setzt, kontinuierlich einschlägige Materialien zu deutschsprachigen Filmen für den Einsatz im Deutschunterricht oder in der Filmkunde aufzubereiten (die Texte sind jeweils deutsch und französisch abgedruckt).

Sequenz Nummer 5 ist ganz dem Film DIE BLECHTROMMEL von Volker Schlöndorff gewidmet und in enger Zusammenarbeit mit polnischen Lehrkräften entstanden. Der Band versammelt in einem ersten Teil Texte zu Günther Grass und Danzig, zur historischen und politischen Entwicklung der Stadt und ihres Umfelds, zu Vaterfigur und Vaterschaft, zum Verhältnis von Zwerg und Nationalsozialismus. Texte zur Filmmusik, zu David Bennent, dem Darsteller des Oskar Matzerath, gehen auf einzelne Aspekte des Films ein. Bildsequenzen und Aufstellungen der Sinnkomplexe erschließen die Struktur von Roman und Film.

Detailliert ausgearbeitete didaktisch-pädagogische Arbeitsmaterialien und Vorschläge zur Weiterverarbeitung machen den Band zu einem ausgezeichneten Arbeitsheft für Unterrichtende. Sequenz ist aber dank der Fülle der jeweils ausgebreiteten Materialien auch für cineastisch Interessierte eine Fundgrube.

Sequenz ist zu beziehen bei: Goethe-Institut Nancy, Peter Schott, 39, rue de la Ravinelle, F-54052 Nancy Cedex, Tel. 0033 83 35 44 36



Zur Verlagssituation für anspruchsvolle Filmliteratur

Aussenseiter – Spitzenzreiter?

Filmliteratur hat es schwer auf dem deutschsprachigen Buchmarkt.

In den grösseren Sortimentsbuchhandlungen finden sich fast ausschliesslich zwei Reihen: die Heyne Filmbibliothek, deren Bändchen leider noch immer zu häufig die Grenze des Indiskutablen überschreiten, und die Taschenbücher von Fischer Cinema. Diese Reihe versammelt Nachdrucke, zumeist von den wenigen in Kleinverlagen erfolgreichen Filmtiteln, neben Populär-bändchen, gehobener Memoirenliteratur, einer unkonventionellen Filmgeschichte, einem jährlich erscheinenden Almanach und einigen Originalausgaben.

Die grossen Verlage halten sich jedoch insgesamt eher bedeckt im Filmbuch-Sortiment oder ziehen sich gar ganz aus ihm zurück. Bucher und Goldmann haben dies bereits vollzogen.

Hanser ist nach der Einstellung der solide gearbeiteten Reihe Film (die aber wohl doch zu sehr nur auf Regisseure ausgerichtet war und deren Darstellungskonzept aufzufrischen gewesen wäre) auf dem Weg dorthin. Vielleicht ist die nicht eben preiswerte Hardcover-Ausgabe von Klaus Krei-

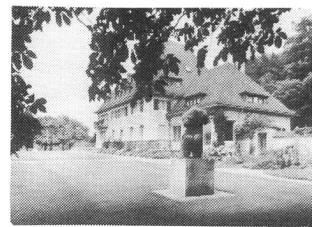
meiers Ufa-Buch schon so etwas wie eine Abschiedsgabe. Ullsteins ohnehin meist nachgedruckte Memoiren-Literatur ist selten erwähnenswert, und Georg Seesslens Geschichte des pornographischen Films ist dort wohl auch mit Blick auf das vermeintlich zugkräftige Genre und seiner Illustrationsmöglichkeiten verlegt worden. Rowohlt bringt nur noch selten reine Filmliteratur heraus, die rororo-Taschenbuch-Reihe hat dieses Segment trotz des Erfolgs der Filmgeschichte von Gregor/Patalas oder von Seesslens Genre-Reihe ebenfalls fast einschlafen lassen.

Filmplätzisten, die keine fetzig-saloppen Star-Memoiren und Biographien, oberflächlich kompilierte Bücher zu Erfolgsfilmen oder mühsam-flockig mit einer Seite Text beschriftete Bildbände herausbringen wollen, können auf die grossen Verlage kaum zählen.

Trotzdem erscheinen auch weiterhin Filmbücher, die einen bestimmten Reflexionsgrad nicht unterschreiten wollen. Die Kleinst-, Klein- und selbst die mittelständischen Verlage, die das Risiko noch eingehen, haben jedoch mit verstopten, teuren Vertriebswegen und einem wenig aufnahmefähigen

Museen in Winterthur

Bedeutende Kunstsammlung
alter Meister und französischer Kunst
des 19. Jahrhunderts.

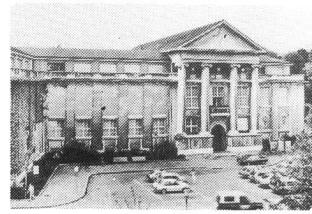


Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz»

Öffnungszeiten: täglich von 10–17 Uhr
(Montag geschlossen)

Werke von Winterthurer Malern
sowie internationale Kunst.

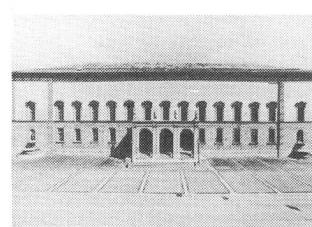
Giulio Paolini
Das druckgraphische Werk
1967–1992
16. Januar bis 7. März 1993



Kunstmuseum

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
sowie
Dienstag 10–20 Uhr
(Montag geschlossen)

Im grafischen Kabinett
der Stiftung:
Henri de Toulouse-Lautrec

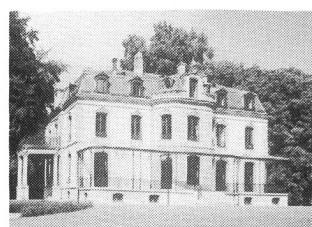


Stiftung Oskar Reinhart

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr
(Montag geschlossen)

VON DER ANTIKE
ZUR GEGENWART

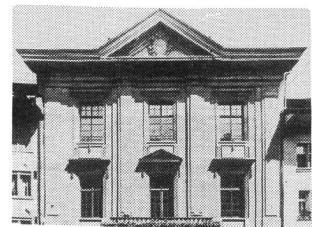
bis März 1993 geschlossen



Münzkabinett

Öffnungszeiten: Dienstag bis Samstag
von 14–17 Uhr

Uhrensammlung
von weltweitem Ruf



Uhrensammlung Kellenberger im Rathaus

Öffnungszeiten: täglich 14–17 Uhr,
zusätzlich Sonntag 10–12 Uhr
(Montag geschlossen)

Wissenschaft und Technik
in einer lebendigen Schau

«Blechträume von anno dazumal»
bis 31. März 1993



Technorama

Öffnungszeiten: täglich 10–17 Uhr



Lausanne (Bellevaux et Cinémathèque)	22.-31. 1. 93
Genève (CAC Voltaire)	29. 1.- 7. 2. 93
Zurich (Studio 4)	21.-31. 1. 93
Neuchâtel (Cinéma Rex)	9.-18. 2. 93
Sion (Cinéma Capitole)	11.-14. 2. 93
Bienne	19. 24. 26. 31. 1. et 2. 7. 9. 2. 93
La Chaux-de-Fonds	2.-10. 2. 93
Delémont	8. 10. 14. 15. 2. 93
Le Noirmont	5.- 7. 2. 93

Renseignements:

Festival de films de Fribourg
rue Locarno 8, 1700 Fribourg, tél. 037 / 22 22 32

Buchhandel zu kämpfen. Einen repräsentativen Überblick an Filmliteratur bekommt der interessierte Leser eigentlich nur noch in den auf dieses Segment spezialisierten Buchhandlungen in den Gross- und Universitätsstädten (stellvertretend seien hier genannt: Bücherbogen und Schoeller in Berlin, König in Köln, Filmlandpresse in München, Satyr in Wien oder Rohr in Zürich).

In Frankreich geben die *Cahiers du Cinéma* nach wie vor auch eine anspruchsvolle und gut vertriebene Buchreihe heraus. Von den deutschsprachigen Filmzeitschriften kämpfen viele selbst ums Überleben, so ist an Buchreihen meist nicht zu denken. Im Umkreis von *Filmbulletin* und *Filmwärts* erscheinen trotzdem auch Monographien und selbst die längst verblichene Zeitschrift *Filme* ist jüngst im Verlag Volker Spiess mit einer gleichnamigen Edition zu später Ehre gekommen. Norbert Grob hat hier ein Wenders-Buch herausgebracht, das im Zentrum die zentralen Kapitel seiner bekannten Dissertation leicht gekürzt und umgeschrieben aufnimmt. Neu herausgekommen ist in der Reihe – nach einer Staudte-Monographie fast folgerichtig – ein Buch zu einem weiteren Nachkriegsregisseur: Helmut Käutner.

Die bessere amerikanische Filmliteratur erscheint nicht selten im Umkreis der erheblich zahlreicher als im deutschsprachigen Raum vertretenen Film Departements der Universitäten und Colleges. Die diesen angegliederten University Presses sorgen (auch befördert durch grosszügige Druckkostenzuschüsse von Universitäts-Stiftungen) für beträchtliche Publikationsmöglichkeiten. Die filmwissenschaftlichen Aktivitäten, die in Deutschland zumeist in der Theaterwissenschaft, Germanistik oder in der sich verstärkt herausbildenden, unterschiedlich akzentuierten Medienwissenschaft angesiedelt sind, verfügen nur über unzureichende Verlagsanbindungen. Kleinverlage, zum Teil von den Autoren selbst betrieben, versuchen im Umkreis der Universitäten Marburg, Lüneburg oder Braunschweig Abhilfe zu schaffen. In München haben die Filmphilologen der dortigen Universität die sorgfältig editierte, klar und unprätentiös ausgestattete Jahrbuch-Reihe *diskurs film*

aufgelegt. Jüngst ist dort der Band 5 zum *Drehbuch – Geschichte, Theorie und Praxis* von Alexander Schwarz herausgegeben worden, nachdem zuvor bereits die lebenswerten Anthologien *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion* und *Der erotische Diskurs. Filmische Zeichen und Argumente* erschienen sind.

Für den anspruchsvollen Leser gleichermaßen interessant ist die *Bibliothek diskurs film*, denn sie versammelt ausschliesslich Dissertationen. Elfriede Ledig hat hier endlich einmal eine Bestandsaufnahme von Paul Wegeners GOLEM-Filmen im Kontext fantastischer Literatur geleistet und die bekannteste Version DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM (1920) gründlich rekonstruiert und analysiert. Vielversprechend ist auch der Versuch von Angelika Breitmoser-Bock, die Ikonographik von Fritz Langs SIEGFRIED (1. Teil von DIE NIBELUNGEN) mit einer kunstwissenschaftlichen Methode zu entschlüsseln und den medialen Unterschied zwischen Filmbild und Tafelbild zu bestimmen. Der Titel ihres Buches lautet denn auch *Bild, Filmbild, Schlüsselbild*.

Das Berliner Institut für Theaterwissenschaft hat bei der dortigen *Edition Henrich* eine kleine film- und medienwissenschaftliche Reihe einbringen können. Nach einer Auswahl der Schriften des Kritikers Willy Haas ist druckfrisch die Monographie von Barbara Felsmann und Karl Prümm über einen der unverwechselbaren jüdischen Komiker und Entertainer, den genialen Charakter-Spieler und tragischsten Regisseur des deutschen Films, erschienen: Kurt Gerron 1897 – 1944. Gefeiert und Gejagt. Gerron spielte nicht nur den zynischen Theaterdirektor in DER BLAUE ENGEL, sondern auch den nur vermeintlich feisten Freier von Louise Brooks in TAGEBUCH EINER VERLORENEN, der sich gerührt und verschämt eine Träne aus den Augenwinkeln wischt beim Anblick dieser unerreichbar erotischen Frau.

Eine weitere sehr aufschlussreiche Publikation dieses Verlages ist Heide Schönemanns: *Fritz Lang. Filmbilder – Vorbilder*. Der Band, hervorgegangen aus einer Ausstellung im Filmmuseum Potsdam, versucht den ikonographischen Leitbildern in der Bildästhetik des Regisseurs auf die Spur zu kommen. Die Autorin deckt

dabei verblüffende Spuren auf. Nicht so sehr die hehre Kunst des C. D. Friedrich oder eines Arnold Böcklins (wie es Lotte H. Eisner und ihre Epigonen nachzuweisen versuchten) und schon gar nicht die expressionistische Moderne formten den Langschen Bildkosmos, sondern vielmehr die populär verbrämten Zeitstile des süddeutsch-österreichisch-ungarischen Neobarock (vor allem mit seinen Groteskfiguren) und natürlich des Jugendstils. Bildanalogen weist Schönemann nach etwa zu den Illustrationen des Gebrauchsgrafikers Karl Otto Czeschka in den weitverbreiteten «Gerlachs Jugendbücher» oder zu Jugendstil-Illustrationen in der populären Zeitschrift «Jugend».

Was Lang offensichtlich besonders beeindruckte waren also vor allem phantasiestimulierende Populär-Stilformen, die er später in seinen Filmen nochmals vulgarisierte, dramatisierte, den Narrationsanforderungen anpasste und durch seinen Hang zu monumentalen Dimensionen und Symmetrien zur Ausgestaltung ausdrucksstarker Filmräume ummodellierte. Deutlich wird aus dem Vergleich mit den Vorlagen, die der Band abdruckt, die eklektizistische Stilhaltung Langs, die bereits seine ersten eigenen kunsthandwerklichen Versuche prägt: Bilder und Skulpturen, die er 1915 bei seinem Kriegs-Aufenthalt im Hause eines slowenischen Filmzioniers fertigte.

Filmwissenschaftliche Literatur hat noch keine grossen traditionellen Publikationsorte. Ein schon etwas länger in diesem Bereich agierender und ausschliesslich auf ihn fixierter Verlag ist MAKS-Publikationen in Münster. Hier sind etwa Standardwerke wie Jan-Christopher Horaks Arbeiten zum Werk der deutschen Emigranten in Hollywood oder Hans Jürgen Wulffs *All About Alfred* (Hitchcock)-Bibliographie erschienen.

Neu herausgekommen sind hier Untersuchungen zu wichtigen filmhistorischen Perioden. Daniel-Alexander Schacht untersucht in *Fluchtpunkt Provinz* den neuen deutschen Heimatfilm zwischen 1968 und 1972, der ebenso kritisches wie populäres Erzählkino zu gestalten versuchte. Gerade in Anbetracht der seichten Heimat-Serien-Aufgüsse des Fernsehens und auch angesichts der aktuellen Besetzung des Topos durch unterschiedlich-

ste politische Couleurs erscheint es sinnvoll, die betont antiautoritäre Grundhaltung, die diese Filme auszeichnet, neu ins Bewusstsein zu rücken.

Deutschsprachige Publikationen zum frühen französischen Kino sind selten. Bei MAKS findet sich nicht nur Sabine Lenks grundlegende Aufarbeitung des Verhältnisses *Théâtre contre Cinéma* in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, sondern auch eine Arbeit zu Erzählformen und Darstellungsweisen des französischen Films der dreissiger Jahre (Beate Raabe: *Expliziertheit und Beschaulichkeit: Das französische Erzählkino der dreißiger Jahre*).

Wenig bekannt sind auch die französischen und amerikanischen Exil-Filme von G. W. Pabst sowie sein bisher eher als marginal eingestuftes Nachkriegswerk. Eric Rentschler beklagt in seinem Beitrag über PARACELSUS, dass man zudem das Thematische in seinen Filmen analysierte, «ohne sich allzusehr um Bilder, Formen und Modalitäten zu kümmern». Der von G. Schlemmer / B. Riff / G. Haberl herausgegebene Band zu Pabst versammelt die Referate eines hochkarätig besetzten Symposiums, das bereits 1986 in Wien stattfand. Er beleuchtet zwar auch einige wenig bekannte Filme durch exemplarische Analysen, widmet sich aber wiederum auch den bekannten sozialkritischen und psychoanalytischen Fragestellungen.

So kommt auch dieser Band nicht ohne Analysen von GEHEIMNISSE EINER SEELE aus (sinnigerweise von dem Wiener Psychoanalytiker August Ruhs, der natürlich feststellt, dass der Film vielmehr an filmischen Topoi als an einer genauen Darstellung der psychoanalytischen Kausalitäten interessiert war). Und auch DIE BÜCHSE DER PANDORA (Thomas Elsaesser sowie Janet Bergstrom) wird intensiv behandelt. Der Band enthält aber daneben eine minutiöse Analyse des Scheiterns von Pabst am amerikanischen Studiosystem. Jan-Christopher Horak versucht zudem, den bei Warner Bros. in hartem Konflikt mit dem Produzenten Hal B. Wallis entstandenen Film MODERN HERO einer Revision zu unterziehen und stimmig in die Erzähl- und Bildobssessionen europäischer Pabst-Filme einzurorden. Die Stärke der meisten Beiträge ist es, dass sie ihren

Erkenntnishorizont nicht am zu analysierenden Werk enden lassen, sondern oft sehr originelle Bezüge zu den anderen, in ihren gesellschaftlichen und produktionsästhetischen Zusammenhängen sehr differenten Werkperioden herstellen (etwa Karsten Witte in seiner Analyse von LE DRAME DE SHANGHAI).

Zu einem sehr lebendigen Zentrum filmhistorischer Aktivitäten hat sich das Hamburger Filmforschungs-Centrum *CineGraph* entwickelt. Das gleichnamige Lexikon zum deutschsprachigen Film ist dabei ein ungemein produktiver Schmelztiegel und Motor zugleich. Das Lexikon kann wohl noch immer als Glanzstück der deutschen Filmpublizistik der letzten zehn Jahre gelten. Im Verlag *text + kritik* erscheinen zudem im Jahresrhythmus die Tagungsbände der filmhistorischen Kongresse, die bisher Regisseuren gewidmet waren, die zu unrecht vergessen oder in das zweite Bewertungsglied gedrängt wurden. Nach Bänden zu Reinhold Schünzel, Richard Oswald und Joe May ist jetzt eine Würdigung E. A. Duponts erschienen. Die angesichts der Werkfülle Duponts (mehr als siebzig Filme oder Drehbucharbeiten) vielleicht doch etwas zu sehr um den ohnehin gut aufgearbeiteten und richtig eingeschätzten Klassiker VARIÉTÉ zentrierten Beiträge lassen vor allem für die deutsche Schaffensperiode vor 1925 noch einige Lücken, die auch durch die besondere Berücksichtigung seiner Arbeit für die Gloria-Film in den Jahren 1920 bis 23 (von Rolf Aurich und Rainer Rother penibel beschrieben) nicht völlig geschlossen werden. Duponts internationale Arbeiten in England und USA sind hingegen repräsentativ gewürdigt. Begrüssenswert ist es auch, dass der Band Duponts Arbeit als Filmkritiker und Drehbuchautor angemessen darstellt und den in Filmgeschichte und Filmwissenschaft noch immer viel zu sehr regisseursfixierten Blickwinkel erweitert.

Der Verlagszwilling *Stroemfeld/Roter Stern* in Basel/Frankfurt bringt immer wieder originelle Bände heraus, dazu gehören nicht nur die Hölderlin-, die Kleist- und demnächst auch eine Trakl-Gesamtausgabe, sondern auch das Schweizer Filmjahrbuch CINEMA, Martin Schlappners / Martin Schaub

Filmgeschichte *Vergangenheit und Gegenwart des Schweizer Films* und die Zeitschrift *Frauen und Film*, der gerade ein weiteres Journal *Film und Kritik* zur Seite gestellt wurde. Nachdem der filmische Diskurs der Geschlechter in Frauen und Film sowie in Gertrud Kochs Dissertation *Was ich erbeute, sind Bilder* in diesem Verlag bereits einen Schwerpunkt ausgeformt haben, ist mit Heide Schlüpmanns *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos* (einer Habilitationschrift) das opus magnum in diesem Verlagssegment und in dieser besonderen filmischen Lesart vorgelegt worden. Schlüpmann analysiert mit einem feministisch-psychoanalytischen Ansatz (den amerikanische Filmtheoretikerinnen bereits ausprobiert haben) die bisher stark vernachlässigte deutsche Filmproduktion vor dem Ersten Weltkrieg. Kracauers Einschätzung als "Rumpelkammer" galt für diese Filme quasi bis zu ihrer Rehabilitierung durch die Giornate del Cinema Muto 1990 viel zu lange als einschlägiges Rubrum. Schlüpmann untersucht die Entwicklung von einem «cinema of attraction» (das Tom Gunning bereits für den amerikanischen Film intensiv untersucht hat) zu komplexeren Erzählformen vor allem unter der Fragestellung, welche Repräsentations- und Identifikationsmuster die Filme von und für Frauen abgaben. Beim naiven Sensationskino machte sie etwa überwiegend männliche Selbstanzenierungsformen aus. Bei den beiden vor allem für Frauen zentralen Genres der frühen zehner Jahre unterscheidet sie (nicht unproblematisch und durchaus im Widerspruch zu geläufigen Genredefinitionen) zwischen der auf «Masochistische Schaulust» und Anbindung an bürgerlich-patriarchalische Normen ausgelegten Melodramen und den sozialen Dramen. Dieses aus den dänischen Sittenfilmen abgeleitete Genre ermöglichte gerade den Frauen einen zuweilen «subversive(n) Blick auf den Körper, das Triebleben». Die sozialen Dramen (allen voran die von der schauspielerischen Autonomie der Asta Nielsen geprägten) «gehören weder moralischen Vorurteilen noch allein dem männlichen Blick», den die Autorin in einer geschickten Argumentation immer wieder diagnostiziert. Die eine oder andere formästhetische

Ergänzung hätte ihre Analysen insgesamt vielleicht noch lesbarer und einsichtiger gemacht. Abschliessend beleuchtet Heide Schlüpmann die Entwicklung der Filmtheorie im gleichen Zeitraum, so dass insgesamt eine (von der Autorin selbst betont) notgedrungen spekulative, in ihrem konsequent verfolgten spezifischen Betrachtungswinkel jedoch ungemein komplexe Darstellung der frühen deutschen Filmgeschichte vorliegt.

Was nach wie vor fehlt in der deutschen Filmpublizistik ist ein Verlag oder eine Verlagsgemeinschaft, der (oder die) ein ähnlich unverwechselbares Profil in diesem Segment hat, wie es etwa der (Ost-)Berliner Henschelverlag zu Zeiten der ehemaligen DDR in diesem Staate hatte. Anspruchsvolle Filmbücher, stabil gebunden, angemessen illustriert und nicht auf zu teurem Papier gedruckt, wurden hier in fünfstelliger Auflagenhöhe publiziert. Leider liess sich von diesem Renomee fast nichts in die Marktwirtschaft herüberretten. Ausstattung und Darstellungs-Qualität der Henschel-Publikationen haben nachgelassen, der Preis musste sprunghaft angehoben werden. Natürlich ist es begrüssenswert, Jerzy Toeplitzs *Geschichte des Films* mit dem fünften Band fortzusetzen. Auch Peter Wuss' komplex kommentierter und kombinierter Querschnitt *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms* ist trotz seiner marxistischen Orientierung (Schwerpunkt sind noch die sowjetischen Klassiker) und den zuweilen etwas anstrengenden Bemühungen um eine wissenschaftliche Terminologie ein wichtiger Beitrag im Bereich der nur schwer in grösseren Verlagen zu publizierenden filmtheoretischen Forschung. Fred Gehlers / Ulrich Kastens *F. W. Murnau* ist dagegen enttäuschend und kommt als das daher, was es dann wohl auch ist: ein auf phänomenologische Analogien und flache Feuilletonismen gegründetes Exposé für ein Fernsehfeature angereichert mit Materialien (wobei der gesammelte Nachdruck von Murnaus wenigen Texten noch der wichtigste Beitrag ist). Mit einem von Gerhard Midding und Lars-Olav Beier herausgegebenen Taschenbuch *Stars des neuen Hollywood* scheint der Verlag

tendenziell wohl auch mehr auf den Markt der Populärände zu schießen.

Wahrscheinlich hat ein anspruchvolles Filmbuch nur dann die Chance, aus dem Reservat der Fachbuchhandlung wieder ins allgemeine Sortiment zurückzukehren, wenn verschiedene Initiativen in einem Verlag oder einer Verlagsgemeinschaft gebündelt werden. Dazu wären die filmwissenschaftlichen und filmhistorischen Institute (die leider auch keine markante Publikationsreihe, die über saisonale Anlässe und Ausstellung hin ausreicht, etablieren konnten) ebenso gefordert wie die Autoren und die Kooperationsbereitschaft bestehender Verlage. Solange eine solche, vor allem auch für besseren Vertrieb und Werbung sorgende Zusammenarbeit nicht installiert ist, werden die engagierten Kleinverlage weiterhin mit eher dreistelligen als kleinsten vierstelligen Auflagen versuchen müssen, ein bestimmtes Niveau in der deutschsprachigen Filmpublizistik zu halten. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang etwa die Veröffentlichungen der *edition sigma*, die vor allem die Tagungsbände der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft herausbringt (zuletzt, von Knut Hickethier und Hartmut Winkler herausgegeben, zur *Filmwahrnehmung* und zu dem bisher wenig bearbeiteten Bereich *Fernsehtheorien*. In Vorbereitung ist ein Band zu den immer stärker in den Blickpunkt rückenden Fragestellungen zur Theorie, Geschichte und Praxis der *Filmproduktion*). Auch die Publikationen der *Filmwerkstatt Essen*, etwa zur Arbeit des Dokumentarfilmers Peter Nestler oder des Regisseurs Edward Dmytryk. Die PVS (= Periodisch verlegte Sachen) Edition in Wien hat mit ihrem grosszügig gestalteten, von Karl Sierek herausgegebenen Querformatband *Filmtheorie Und* (dem gerade der Nachfolger *Und2* gefolgt ist) eine originelle Anthologie unterschiedlichster Texte zu filmtheoretischen Aspekten herausgebracht. Außerdem ist hier ein Band zu dem in letzter Zeit verstärkt ins breitere Bewusstsein getretenen kanadischen Regisseur David Cronenberg erschienen. Eine ebenfalls theoretisch orientierte Genredarstellung des Melodramas soll folgen.

Jürgen Kasten